

Universidade Federal de Juiz de Fora
Programa de Pós-Graduação em História
Mestrado em História

GIOVANA LOOS MOREIRA

A Construção da História Nacional pelo pintor Firmino Monteiro entre 1879 e
1884.

Juiz de Fora
2016

GIOVANA LOOS MOREIRA

A Construção da História Nacional pelo pintor Firmino Monteiro entre 1879 e
1884.

DISSERTAÇÃO apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do título de MESTRE EM HISTÓRIA.

Orientadora: Professora Doutora Maraliz de Castro Viera Christo.

Juiz de Fora
201

GIOVANA LOOS MOREIRA

A Construção da História Nacional pelo pintor Antônio Firmino Monteiro entre
1879 e 1884.

DISSERTAÇÃO apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em História, da
Universidade Federal de Juiz de Fora, como
requisito parcial para obtenção do título de
MESTRE EM HISTÓRIA.

Juiz de Fora, __/__/2016

Banca Examinadora

Prof. Dra. Maraliz de Castro Vieira Christo (UFJF) –
Orientadora

Prof. Dr. Martinho Alves da Costa Junior (UFJF)

Prof. Dra. Camila Carneiro Dazzi (CEFET)

Resumo

O estudo se deterá na compreensão da narrativa de História do Brasil produzida por Antônio Firmino Monteiro. Pintor do século XIX que se destacou, sobretudo, nas Exposições Gerais de Bellas Artes de 1879 e 1884. Recortaremos três telas, “Um episódio da Retirada da Laguna”, “O Vidigal” e “Capitão João Homem”, a fim de visualizarmos aspectos de contexto histórico e trajetória que formularam sua concepção crítica sobre a História do Brasil.

Palavras-Chave: Arte Oitocentista - Exposição Geral de Bellas Artes - Antônio Firmino Monteiro-

Abstract

The study purpose is to provide an understanding of Brazil history writing as produced by Antônio Firmino Monteiro. Monteiro was a 19th century painter that stood out, above all, in the 1879 and 1884 General Exhibition of Fine Arts (Exposições Gerais de Bellas Artes). Three paintings are highlighted in order to expose aspects of historical context, as well the path that formulated his critical review about the history of Brazil.

Keyword: Nineteenth-century art - General Exhibition of Fine Arts - Antônio Firmino Monteiro

Sumário

A Construção da História Nacional pelo pintor Firmino Monteiro entre 1879 e 1884.

Introdução.....P.7

Capítulo 1 – A Exposição Geral de Bellas Artes e a trajetória de Antônio Firmino Monteiro.

1.1 AIBA, IHGB e a Pintura Histórica.....P. 10

1.2. Os anos de 1870 e o debate sobre a Pintura de história.....P.13

1.3Trajetória de Antônio Firmino Monteiro.....P.22

Capítulo 2 – A relação de Antônio Firmino Monteiro com as transformações artísticas ao final do século XIX.

2.1 Revisão historiográfica acerca da arte oitocentistas.....P.57

2.2A Modernidade.....P.60

2.3Vínculo de Monteiro com o movimento.....P.72

2.4A Fundação da Cidade do Rio de Janeiro.....P.74

Capítulo 3 – Aproximações as telas “Um episódio da Retirada da Laguna”, “O Vidigal” e “O Capitão João Homem”.

3.1Um episódio da Retirada da Laguna.....P.92

3.2 O Vidigal.....P.108

3.3 O Capitão João Homem.....P.128

Conclusão.....P. 143

Introdução

No primeiro capítulo, apresentaremos breve sistematização de dados biográficos de Monteiro, tendo em vista a ausência de informações sobre o pintor. Realizamos um intenso levantamento através de periódicos para conhecer melhor quem fora o personagem, quais caminhos percorrera, que meio artístico se envolveu, quais redes de relações foram construídas, enfim, visamos trazer luz a vida de Monteiro.

A reflexão adota dois espaços de observação. O primeiro será a Exposição Geral de Bellas Artes de 1879, pois fora o ano que Monteiro estreio a carreira artística, sendo o evento relevante para expor as concepções de Pintura de História que estavam se transformando. Neste capítulo, realizaremos preâmbulo de “A Fundação da Cidade do Rio de Janeiro” que aborda um marco da História Nacional colonial e fora considerada a iconografia de maior reconhecimento artístico. Ao adentrarmos a tela, ensejamos perceber como Monteiro se introduziu na Pintura de História e como sua postura crítica foi recebida.

O segundo local será a EGBA de 1884, onde ocorreu sua maior participação, com a exposição de mais de 20 telas, permitindo uma melhor visualização da postura de Monteiro perante a agitação artística, já constatada nas obras de outros pintores contemporâneos.

Prosseguiremos a pesquisa com o recorte de três telas: “Um episódio da Retirada da Laguna”, “O Vidigal” e “Capitão João Homem”. A iconografia “Um episódio da Retirada da Laguna” tece crítica a Guerra do Paraguai, dando enfoque não ao herói, mas sim ao sujeito anônimo com as mazelas provocadas pelo conflito. Nas produções “O Vidigal” e “Capitão João Homem” temos a abordagem acerca da repressão a ociosidade ocorrida no período Joanino e Colonial. Nelas Monteiro se opõe ao uso da violência como forma de controle social, ou seja, adota como tema a representação de impasses sociais de sua época. As três pinturas se vinculam pela veemente crítica social, na qual sujeitos anônimos tornam-se protagonistas e seus problemas passam a figurar em

espaços onde até então não tinham acesso, alterando assim as concepções acerca da História Nacional.

Capítulo 1

A Exposição Geral de Bellas Artes e a atuação de Antônio Firmino Monteiro.

O primeiro capítulo adota como ponto de partida a observação da primeira participação no cenário artístico de Antônio Firmino Monteiro, na agitada Exposição Geral de Bellas Artes de 1879. A Exposição era um evento organizado pela Academia Imperial de Belas Arte desde 1840, com a periodicidade irregular, tendo aumentado a distância entre uma e outra ao final do século.

A exposição de 1879 foi a mais visitada e causou grande polêmica acerca de duas telas expostas; A “Batalha do Avaí”, de Pedro Américo, e “Batalha dos Guararapes”, de Victor Meirelles. Ao apresentar, o evento para análise, desejamos formar o arcabouço para compreensão da exposição que se dará em seguida, em 1884. O retorno à Exposição de 1879 é necessário para visualizar a formatação da Pintura de História que estava sendo paulatinamente revisada, e cuja expressão será melhor percebida em 1884.

O segundo ponto almeja sistematizar as escassas informações biográficas de Firmino Monteiro. Procuramos levantar sua rede de relações de maneira a confirmar a identificação com o movimento de renovação da arte oitocentista.

1.1. AIBA, IHGB e a Pintura Histórica

A compreensão da cultura visual oitocentista tem como espaço central a Academia Imperial de Bellas Artes, no entanto, antes de nos determos à Academia, é interessante demarcar o papel do Instituto Histórico e Geográfico brasileiro no contexto do século dezenove. Há uma íntima relação entre ambas, tendo muitos artistas utilizado os estudos do Instituto para a realização de obras, sobretudo no gênero Pintura de História, visto que necessitavam se basear em suportes textuais de maneira a conceder maior veracidade às representações.

De acordo com Walter Luiz¹, para realizar o empreendimento, o artista deveria ser capaz de dominar, controlar e transformar as experiências passadas em memória, suprimindo as inúmeras barreiras sociais, forjando uma única nação. Apesar da estreita vinculação entre o texto e imagem, não devemos apagar a autonomia artística na abordagem, não havendo relação de imposição perante ambas as instituições. Como Christo² salienta, é necessário cuidado para não formular uma visão apressada desse processo, determinando a priori papéis onde o Imperador manda, o Instituto escreve e a Academia ilustra.

O IHGB foi criado doze anos após a fundação da AIBA, em 1838, e as duas instituições enfrentaram grandes dificuldades, sendo antecidas por outras experiências como; “Academia dos Esquecidos” “Academia dos Renascidos” e “Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios”³.

O IHGB surgiu por iniciativa privada do Marechal Raimundo José da Cunha Matos e do cônego Januário da Cunha Barbosa com intermédio da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional. Ambas as entidades tinham a finalidade de incentivar o progresso e desenvolvimento brasileiro.⁴

O nome do instituto não deixa dúvida que o objetivo era o estudo da História e Geografia brasileira, sendo o responsável pela escrita da História do

¹ PEREIRA, Walter Luiz. **Óleo sobre tela, olhos para a História. Memória e pintura histórica nas Exposições Gerais de Belas artes do Brasil Império (1872 e 1879)**. Rio de Janeiro: Faperj, 2003, p. 24.

² CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **A Pintura de História no Brasil do século XIX**.

³ GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. **Historiografia e Nação no Brasil: 1838-1857**. Tradução de Paulo Knauuss e Iná de Mendonça. Edições Anpuh- Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011. P.58

⁴ GUIMARÃES, Manoel Luis Salgado. **Nação e Civilização nos Trópicos: O instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional**. Revista Estudos Históricos. V 01, 1988. P.11.

Brasil. O contexto de criação do IHGB diz muito sobre seu projeto. Manoel Luís Salgado Guimarães⁵ mostra que a fundação tinha como meta a criação de uma nação, de um sentimento comum a todos, no qual a História era o instrumento para elevar seu brilho e honra. Tal objetivo se relaciona diretamente ao perigo da fragmentação do território, devido às recorrentes revoltas regionais. Em 1838, quem estava à frente da regência era Araújo Lima, que instituiu a Lei Interpretativa do Ato Adicional, a qual buscava a re-centralização do Império, já que a descentralização acarretou o caos ao país. Acrescenta-se a esta conjuntura a ameaça republicana presente nos países vizinhos.

O IHGB tinha a finalidade de forjar a nacionalidade que integrasse todo o território. Formulou base de apoio para um regime monárquico, centralizado e católico. A história deveria exaltar as virtudes cívicas e servir de exemplo aos cidadãos, sendo tal concepção também incorporada pela Pintura de História, como veremos adiante.

A escrita da História trouxe um ponto problemático que era necessário enfrentar. Como lidar com o passado português? Manoel Guimarães mostra que a ideia de nação não se assentou sobre uma oposição à antiga metrópole, mas, sim, como continuadora de seu projeto, de sua atividade civilizadora. Parafraçando Guimarães, houve a tentativa de integrar o “velho” e o “novo”, evitando assim as rupturas. Percebemos íntimo diálogo entre a narrativa e as pinturas de História, como por exemplo, “Primeira Missa”, de Victor Meirelles.

O IHGB forja um nacionalismo ainda no período colonial. “A independência era a luz que faltava para organizar o aparente caos em que estava mergulhada a nacionalidade”.⁶ Houve reinterpretações de fatos coloniais, que também foram incorporadas as representações produzidas pelas expressões artísticas.

Essa reinterpretação serviu a um projeto político. É interessante notar que alguns dos sócios do IHGB se preocupavam em destacar o caráter não oficial do instituto. Eles tinham um compromisso científico e cultural sendo incompatível,

⁵ GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. **Historiografia e Nação no Brasil: 1838-1857**. Tradução de Paulo Knauuss e Iná de Mendonça. Edições Anpuh- Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

⁶ ARAUJO, Valdeir Lopes. **A experiência do tempo: Conceitos e narrativas na formação nacional brasileira (1813-1845)**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008. P. 156.

portanto, com as disputas políticas. Apesar deste discurso percebe-se o forte vínculo entre os componentes e o Estado, havendo relativa homogeneidade de militância intelectual.

Tal vinculação também será observada na Academia Imperial de Bellas Artes. O mecenato Imperial foi importante para sustentar o funcionamento da instituição. A atividade da Academia mantinha subordinação direta ao Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império. Foi a partir deste personagem que se observa as demandas iconográficas do Estado e os direcionamentos desejados.

A interlocução do IHGB e AIBA sob interferência do Estado leva a arte a acentuar sua produção do gênero Pintura de História auxiliando o processo de construção da identidade nacional.

Temos na Academia o espaço normatizador do campo Artístico, sendo ela responsável pela produção, ensino e exposição da arte, ou seja, a AIBA tinha função de coordenar o ensino artístico, alçar o artista ao status de intelectual, manter o controle da produção dos objetos e organizar a exposição para o público.

A organização das exposições foi o principal momento de expressão artística nacional. Através do catálogo de Maciel ⁷observamos que, entre 1840 e 1884, foram realizadas vinte e seis Exposições, com intervalos irregulares, devido a escassez de recursos em muitos anos.

Segundo Fernandes,⁸ o interesse do público foi aumentando ao final do século e a entrada gratuita foi o que possivelmente facilitou esta ampla participação. Prova disto seria o baixo número de visitas à exposição de 1884, a qual cobrou-se entrada, e houve constantes críticas jornalísticas sobre a ausência do público na mesma. Fernandes ainda destaca que nas exposições predominou o gosto pela pintura, em detrimento da escultura, da arquitetura, do desenho, da fotografia e dos objetos industriais. Sendo dentre os gêneros de

⁷ LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1990.

⁸ FERNANDES, Cybele V. F. *A construção simbólica da nação: A pintura e a escultura nas Exposições Gerais da Academia Imperial das Belas Artes*. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007.

pintura, a Pintura de História a que possuía maior prestígio, visto como o gênero mais completo frente os demais.

A pintura de História teve papel de destaque, por assumir função didática, e lhe foi conferida a missão de transmitir o discurso nacionalista à grande parcela da população analfabeta: há, desta forma, o uso político da imagem. No entanto, é importante tomarmos cuidado com tal premissa, que pode nos levar a associação simplista de passividade do artista perante o projeto Imperial. O que a observação detida da imagem como, por exemplo, a tela “Batalha do Avaí” se opõe, havendo a expressão pessoal do artista na concepção.

A Pintura de História exigia o rigor da veracidade, fazendo uso de pesquisa em fontes documentais que comprovasse a representação. Buscava-se não uma mera tradução dos eventos históricos, mas a materialização da verdade visual, não sendo possível o fato ser diferente do que ali estava pintado, respeitando assim o princípio da verossimilhança. É interessante observar como tais representações se mantiveram nos séculos e, até hoje, são alimentos para nosso imaginário, sendo difícil pensar o evento da primeira missa diferente da tela executada por Victor Meirelles, ou a independência do Brasil sem “Grito do Ipiranga”, de Pedro Américo.

1.2. Os anos de 1870 e o debate sobre a Pintura de História.

A primazia da Pintura de História se deu nos anos setenta, quando ocupou espaço de destaque nas exposições. A estabilidade alcançada pelo Estado e o término da Guerra do Paraguai, a qual necessitava de representação, são fatores que contribuíram para valorização do gênero.⁹

A baixa produção de Pintura de História no período que antecedeu à década de 1870 se evidenciou na pequena participação dos alunos nas aulas de Pintura Histórica, entre 1855 a 1865. Fernandes verificou que dos 721 alunos, apenas 24 assistiram ao curso, o que representa cerca de 3% dos alunos. O desinteresse também pode ser visto pela dificuldade em se executar o gênero e

⁹ PEREIRA, Walter Luiz. **Óleo sobre tela, olhos para a História. Memória e pintura histórica nas Exposições Gerais de Belas artes do Brasil Império(1872 e 1879)**.Rio de Janeiro: Faperj, 2003,P.55

o alto investimento financeiro que exigia. A ausência ainda se manteve no período, apesar do crescente esforço do Estado em construir a identidade nacional por meio de encomendas de iconografias.

Na Exposição de 1872, observamos a apresentação de quadros sobre a temática da Guerra do Paraguai, estes alvos de grande polêmica. Victor Meirelles expos “Batalha do Riachuelo” e “Passagem de Humaitá”, e Pedro Américo “Batalha de Campo Grande”.



VICTOR MEIRELLES: *Combate Naval de Riachuelo (2ª versão)*, 1882-1883.
Óleo sobre tela.

Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional.

Fonte: MHC / MINC / IPHAN (Foto de Jaime Acioli)

10

¹⁰ CARDOSO, Rafael. *Ressuscitando um Velho Cavalo de Batalha: Novas Dimensões da Pintura Histórica do Segundo Reinado*. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007.



VICTOR MEIRELLES (1832-1903): *Passagem do Humaitá*, 1868-72.

Óleo sobre tela, 268 x 435 cm.

Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional.

Fonte: TURAZZI, M. I. (org.); ROSSETTO, L. (coord.). **Victor Meirelles - novas leituras.** Florianópolis, SC: Museu Victor Meirelles/IBRAM/MinC; São Paulo: Studio Nobel, 2009, p. 43.

11

Jorge Coli¹² salienta que houve retorno ao gênero da pintura de batalhas, tal qual foi formulada no século XVII e XVIII. As representações não eram tidas como meras ilustrações do passado, elas acendiam os ânimos dos receptores, fortalecendo a escrita da História Nacional e ansiando demarcar heróis e fatos selecionados.

O evento de 1872 contou com ampla participação da população, que reafirmaram os méritos de ambos artistas no cenário. Por meio dos jornais, fica evidente a tomada de partido entre estes dois pintores.

¹¹ CARDOSO, Rafael. **Ressuscitando um Velho Cavalo de Batalha: Novas Dimensões da Pintura Histórica do Segundo Reinado.** 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007.

¹² COLI, Jorge. **Pedro Américo, Victor Meirelles, entre o passado e o presente.** Anais I Encontro de História da Arte- IFCH/Unicamp, 2005.



“Dois Artistas.

Tem-se falado muito, depois da Exposição de Bellas-Artes, de Victor Meirelles e de Pedro Américo. Era natural que assim fosse. Foram eles os heróis da festa, os que atraíram a Academia sessenta mil visitantes, número importante n`uma cidade quase toda entregue as absorventes lides do commercio, [...]"¹³

A crítica jornalista suspeitava que a partidarização ocorresse dentro da própria academia, havendo preferência por Meirelles, premissa estimulada devido ao mal posicionamento da obra “Batalha de Campo Grande” em cotejo a de Meirelles. A disputa por melhor colocação demonstra a fragilidade do espaço da Exposição, posto que não possui distanciamento adequado nas salas para observação das pinturas de grandes dimensões.

¹³ O Mosquito. Rio de Janeiro. 13 jul. 1872. P 3



PEDRO AMÉRICO DE FIGUEIREDO E MELO (1843-1905): *Batalha de Campo Grande*, 1871.
Óleo sobre tela, 332 x 530 cm.
Petrópolis, Museu Imperial.

14

O confronto de 1872 reacendeu de forma mais intensa em 1879, com as duas telas ícones da História do Brasil, “Batalha do Guararapes” e “Batalha do Avay”. Walter¹⁵ salienta que as EGBA de 1872 e 1879 podem ser vistas como um circuito social que demarcava a construção do olhar. A visita a exposição possuía um ritual anterior, havendo o momento de leitura do catálogo e de jornais, sendo estes elementos fonte de interferência na recepção das telas.

15 PEREIRA, Walter Luiz. *Óleo sobre tela, Olhos para História*. Rio de Janeiro: Faperj, 2013. P 93.



VICTOR MEIRELLES: *Batalha dos Guararapes*, 1879.
Óleo sobre tela, 494,5 x 923 cm.
Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

16



PEDRO AMÉRICO: *Batalha do Avahy*, 1872-1877.
Óleo sobre tela, 600 x 1100 cm.
Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

17

¹⁶ GUARILHA, Hugo Xavier. *A questão artística de 1879: Um episódio da crítica de arte no segundo reinado*. Dissertação(Mestrado), Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2005.

¹⁷ GUARILHA, Hugo. *A questão artística de 1879: um episódio da crítica de arte do II Reinado*. 19&20, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006.

Hugo Chavier Guarilha¹⁸ em sua dissertação fez um levantamento da crítica acerca do debate conhecido como “A questão Artística de 79”. Nele veremos como se comportaram alguns dos principais críticos do período ao se referirem as telas dos pintores de História, Victor Meirelles com “Batalha do Guararapes” e Pedro Américo, com “Batalha do Avay”.

Ambas se assemelham no gênero, contudo divergem no estilo, tendo gerado acentuado debate na Exposição Geral de Bellas Artes de 1879. Jorge Coli¹⁹ aponta a intensa movimentação do público e dos críticos, onde viam as duas como representantes de posições distintas e buscaram defender os posicionamentos rivalizando as telas.

Hugo Guarilha demonstra que, possivelmente, a tela “Batalha do Guararapes”, a qual representa a guerra contra os holandeses, teria sido encomendada a Pedro Américo, contudo, Américo preferia representações mais atuais, declinando do convite e escolhendo pela representação da “Batalha do Avay”. Após a recusa, Guarilha suspeita que o Ministro dos Negócios do Império convidou Victor Meirelles para executar a temática rejeitada. A insistência na representação da Guerra contra os Holandeses ocorrida no século XVII se deve à necessidade de construção da História do Brasil, onde exaltassem os feitos altruístas da nova nação.

Segundo Jorge Coli, Guararapes teria a finalidade de ser o mito fundador do Brasil, onde congregavam as três raças em prol da nova nação. Seria o encontro pacífico onde o branco liderou o índio e o negro, estando todos guerrilhando contra o inimigo holandês, a fim de formar uma única nação. O discurso iconográfico de integração está vinculado aos estudos do IHGB e se materializou em outras telas como “A Primeira Missa”, de Victor Meirelles.

No catálogo da EGBA de 1879, há nota explicativa sobre a tela que comprova a visão que Meirelles almeja transmitir. Segundo a nota, o exército

18 GUARILHA, Hugo Xavier. **A questão artística de 1879: Um episódio da crítica de arte no segundo reinado**. Dissertação (Mestrado), Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2005.

19 COLI, Jorge. **Pedro Américo, Victor Meirelles, entre o passado e o presente**. Anais I Encontro de História da Arte- IFCH/Unicamp, 2005. P 126.

seria composto por três classes; pretos, índios e brancos, que, apesar das distinções, se igualavam na luta contra os holandeses.

“Nobre e cívico exemplo de amor da pátria! Aquele exército que se erguera disposto a morrer pela salvação do princípio sublime da nacionalidade compunha de três classes: pretos, índios e brancos que, embora bem distintos pela cor, nem por isso deixavam de se igualar pelo valor que se afinara nas amarguras da mesma adversidade.”²⁰

Jorge Coli fez uso da observação formal de Manuel Bandeira²¹ para descrever de maneira clara a cena abordada na representação sendo a composição obtida após grandes reflexões. Coli descreve que a paisagem do canto superior esquerdo apresenta uma natureza que se mescla à atmosfera, se opondo aos militares da parte direita inferior. Ao meio passa-se à batalha, onde se gradua seguindo para direita. Há, como componentes centrais, o confronto entre André Vidal de Negreiros e o coronel holandês Pedro Keeweer que se encontra atirado ao chão em nítida desvantagem. Esse é o ponto culminante da batalha, tendo Meirelles formulado o instante preciso no qual os holandeses são derrotados.

Coli prossegue demonstrando que a disposição da tela é composta por personagens que simbolizam a união das três raças em prol da nação. A escolha da temática possui intenções evidentes de despertar o nacionalismo através da síntese das raças, onde haveria um povo que lutava em solidariedade entre si, ou seja, sua pintura transmite “a ideia de unidade, onde as partes se integram e se correspondem”²².

A representação dos tipos humanos não se mostra envolta no ar exótico, como o espírito romântico havia cultuado. A diversidade das cores humanas não deveria ser contrastante, tendo em vista que reforçava o discurso ideológico de construção da nação brasileiro. Segundo Coli, Meirelles tende a anular as

²⁰ Catálogo das obras expostas na Academia das Bellas Artes, em 15 de março de 1887. Rio de Janeiro: tipografia Pereira Braga, 1879.

²¹ BANDEIRA, Manuel. “**Pedro Américo e Victor Meirelles**”, em **Flauta de Papel, obras completas**. Rio de Janeiro: Aguillaç, 1967. Citado por COLI...

²² COLI, Jorge. **Pedro Américo, Victor Meirelles, entre o passado e o presente**. Anais I Encontro de História da Arte- IFCH/Unicamp, 2005. P 84.

diferenças, como se a representação fosse o encontro feliz das três raças, onde há uma guerra sem sangue e detalhes horripilantes.

A própria fala de Vitor Meirelles demarca a posição.

Na representação da Batalha dos Guararapes, não tive em vista o fato da batalha, aspecto cruento e feroz propriamente dito. Para mim, a batalha não foi isto, foi o encontro feliz onde os heróis daquela época seriam todos reunidos.²³

A comparação entre a Batalha dos Guararapes e a Batalha do Avay fora inevitável. A EGBA expos lado a lado as telas, acentuando o cotejo que já era esperado desde 1872, quando foram realizadas as encomendas. Diferente da opção de Meirelles, Américo tinha preferência por abordar temas recentes da História.

Segundo Guarilha,²⁴ a “Batalha do Avay” foi pintada em 1877, em Florença, sendo exposta ao público pela primeira vez em solo europeu. A crítica internacional, sobretudo italiana, região de sua preferência, recebeu a tela positivamente. A boa imagem refletida no Brasil aumentou a expectativa do público em conhece-la.

O catálogo da exposição dedica uma sucinta descrição à tela de Américo, espaço esse bem maior para Meirelles, tendo o primeiro apenas uma página e o segundo aproximadamente cinco. A diferença de espaço no catálogo interfere também na recepção da obra.

A tela de Pedro Américo apresenta uma concepção distinta a de Meirelles. Nela o foco não se dá no herói, há o esvaziamento destes personagens, sendo banalizadas as posturas e atitudes, como a passividade de Duque de Caxias frente aos acontecimentos. No entanto, a mesma tranquilidade não ocorre no restante da tela onde um turbilhão de informação se passa na mesma cena. Vale

²³ DUQUE-ESTRADA. Luís Gonzaga. **A arte brasileira: pintura e escultura**. Rio de Janeiro: H. Lombaerts & Companhia, 1888. P 142.

²⁴ GUARILHA, Hugo Xavier. **A questão artística de 1879: Um episódio da crítica de arte no segundo reinado**. Dissertação (Mestrado), Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2005.

ressaltar a análise de Jorge Coli²⁵, onde demonstra que o tipo de representação adotado por Américo não está pautado no modelo francês oitocentista, onde há a representação do herói glorioso, mas sim no gênero de batalha do século XVII, no qual não há a exaltação do herói, porém o oposto, sua diluição frente ao caos da guerra. A não adoção do referencial oitocentista francês não exclui a apresentação de alguns elementos de sua época, o que gerou polêmica acusando-o de plágio. Fato este inconsistente já que era comum o uso de referências de outros pintores na produção de tela como forma de mostrar erudição.

Buscamos expor que “Batalha de Guararapes” e “Batalha do Avaity”, apesar de trazerem abordagens e temáticas distintas, são obras de grandes dimensões, que visam afirmar a construção da História do Brasil, atuando os pintores como escritores da História nacional.

O contexto da História da Arte na década de 1870 nos auxiliaram na análise da abordagem escolhida pelo pintor Antônio Firmino Monteiro ao representar suas telas, sobretudo, acerca da obra, “Um episódio da Retirada da Laguna”.

1.3. _Trajetória de Antônio Firmino Monteiro.

Chegamos ao crucial momento, onde ambicionamos resgatar das catacumbas o ilustríssimo desconhecido Antônio Firmino Monteiro. O tempo se ocupou de apagar da História o personagem e ocultou aos olhos do grande público sua trajetória e obras. O silêncio permeia a vida de Monteiro, encontramos poucas informações sobre onde e como viveu, com quem se relacionou, sua produção, circulação e destino das telas. Almejamos fazer falar o corpo que se cala²⁶, formando através da ausência, pela intermediação dos documentos, a presença do que havia se passado. Somos atraídos pela imensidão de desconhecido sobre Monteiro.

A nebulosidade do saber se acentua com o desencontro de referências que, em alguns casos, trazem dados que se opõem uns aos outros, tornando a

²⁵ COLI, Jorge. **O Sentido da Batalha: Avaity, de Pedro Américo**. IN: Revista do Programa de Estudos Pós-graduados de História. PUC: São Paulo V. 24 . 2002. P 115

²⁶ CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense, 2001. P11

empreitada ainda mais sinuosa. As seleções destes dados implicam em resultados distintos, integrando um jogo no qual somos responsáveis pelo que será lembrado e o que continuará esquecido. É intrínseco a escrita da História a “triagem entre o que pode ser compreendido e o que dever ser esquecido para obter uma inteligibilidade presente”²⁷.

Enrico Castelnuovo²⁸ contribui para reflexão da escrita da História pensada a partir da História do artista, ou seja, da construção biográfica. Compartilhamos a visão de que a escrita da História do artista necessita contribuir para reconhecer sua inserção social, suas relações com os clientes, os espaços de estudo, a imagem que os contemporâneos tinham dele e de sua atividade, assim como aquela que possuía o próprio artista, sendo essencial para boa escrita o exame atento das obras e fontes primárias.

O principal dilema enfrentado ao observarmos as informações sobre Monteiro é o descompasso entre algumas referências. Camila Dazzi²⁹ redigiu uma reflexão sobre as dificuldades de se realizar uma pesquisa biográfica criteriosa de artistas brasileiros do século dezanove. Dazzi nos alerta para o risco de naturalizar algumas falas sem a devida pesquisa, indicando que a fortuna crítica de caráter enciclopédico, escrita entre 1940 e 1970, em muitos casos são tomadas como corretas, sendo tais, em grande parte, infundadas e permeadas de “achismos”. Precavidos pelas elucidações, seguiremos as observações sempre atentos ao que as fontes primárias nos comunicam, buscando levantar as datas e informações sobre a trajetória de Monteiro, realizando o trabalho de maneira a observar o artista, mas não encerrando a narrativa nele e sim inserindo-o na sociedade.

Consciente dos perigos que a escrita traz, caminharemos pelas densas críticas jornalística. Ao percorrer as notas, adotamos como recorte o período entre 1879, ano de grande sucesso, quando participou da Exposição Geral de Bellas Artes, e finalizamos em 1888, data de seu falecimento. Ressaltamos que

²⁷ CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense, 2001. P14

²⁸ CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e Sociedade na Arte Italiana – Ensaio de História Social da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

²⁹ DAZZI, Camila. *Metodologia de Pesquisa na realização da biografia de artistas brasileiros oitocentistas: Críticas e Propostas*. In: II Encontro de História da Arte- IFCH – Unicamp. 2006.

há escassas notas, sobretudo em alguns períodos específicos como o pós EGBA de 1884.

Firmino morreu com apenas 33 anos, tendo nascido no Rio de Janeiro, em 22 de fevereiro de 1855 e falecido subitamente em Niterói, no dia 03 de julho de 1888. A curta jornada pode ser um dos fatores que contribuiu para o esquecimento, haja visto que como artista ainda estava em processo de formação, como Gonzaga Duque apontou em fatídica nota.

O artigo de Gonzaga desejava longos anos de vida para Monteiro, nos quais poderia aprimorar sua técnica, alçando o grande patamar das artes, todavia os anos anunciados por Gonzaga não chegaram, vindo a falecer ainda muito jovem.

Reconheço, como todos reconhecem, em Monteiro, uma inteligência prometedora. Quando chegar a baliza dos quarenta anos, e mais alimentado de saber estiver o seu espirito, há de rir-se, enxugando o ventrumulo das lagrimas, pelo inocultável contentamento com que a glorificação dos seus trabalhos lhe encherá o peito. Estamos em 1884. Daqui para diante há uma vastidão de anos... Ditosos dos que ainda podem contar com o futuro!.³⁰

As notas de comoção permearam inúmeros jornais no 4 dia de julho de 1888, data posterior a seu falecimento. Observamos no conjunto das fontes o reconhecimento de Monteiro como um bom e ativo pintor, sendo uma perda lastimável para a arte brasileira.

Falleceu terça-feira última, repentinamente, este distinto pintor, um artista apreciado por todos os que prezam as belas artes e um moço, em cujo coração se aninhavam os mais puros sentimentos. Firmino Monteiro tinha já um nome bemquisto e bastante popular, que lhe provinha da execução de alguns quadros de mérito, taes como o Vidigal, e Fundação da Cidade do Rio de Janeiro e outros.

Ultimamente, trabalhava n`uma tela, destinada a grande successo, comemorando grandioso facto da abolição. A morte, colhendo-o de improviso, privou-nos de um dos melhores talentos da geração moderna, de um amigo a quem deveras apreciávamos, e de uma obra, que a todos enchia de curiosidade. Tríplice face dolorosa, de uma mesma dor! [...].

³⁰ DUQUE-ESTRADA. Luís Gonzaga. **A arte brasileira: pintura e escultura**. Rio de Janeiro: H. Lombaerts & Companhia, 1888. P 217.

O conjunto das homenagens formulou uma imagem positiva da trajetória de Monteiro, encontramos em uma das notas até mesmo poema de admiração, onde fica evidente a profunda dor causada pela perda, além de seu envolvimento com o meio artístico em geral.

FIRMINO MONTEIRO

Morto! E' impossivel. E'!.Mas é verdade.Pouco mais de vinte annos, são e forte! Que estúpida tu és e cega. ó morte.Qual hyena tem mais ferocidade? Morrer á luz do sol da mocidade. Tendo do bello o ideal por norte ! Deixar a velha mãe, leal consorte, Os teus irmãos casuaes e de amisade! Mas é falso ! Tu .vives! Que me importa Ver tua face muda e fria e morta Sem ter nos olhos a divina flamma! Tu vives, não morreste! O' morte fera, Monteiro há de viver como viverá; Morte, não matas quem o mundo acclama !

Guil. Mar.3 de julho de 1888. Gazeta de Notícias. ³¹

Apesar do reconhecimento do talento e a exaltação por inúmeros escritos, não podemos omitir que nas notas de falecimento existiram alguns poucos artigos que, mesmo em momento de comoção coletiva, julgou necessário demarcar de forma ríspida os aspectos artísticos negativos. Ainda no mesmo jornal, **Gazeta de Notícias** há trecho de autoria desconhecida, dando sequência à nota de falecimento, no qual fez questão de demarcar a ausência de talento artístico. “Não chegou a ser um grande artista, mas deixa trabalhos que lembrarão o seu nome”.

Mesmo com posturas divergentes, as críticas, especialmente no ano de falecimento, foram imprescindíveis para melhor percorrer a possível trajetória de Monteiro. **A Revista Illustrada** nos auxilia a compreender por onde andou antes de se dedicar às artes visuais.

Elle entretanto só bem tarde desconfiou que era um artista. Antes de entrar para a Academia, o pequeno Antônio Firmino encadernou livros n`uma officina da qual aos vinte anos chegou a ser diretor. Mas então, ou porque o couro lhe cheirasse mal, ou porque os in-folio lhe causassem horror, o encadernador deixou de bom grado a officina, fez-se aluno do Instituto comercial, depois do Instituto farmacêutico, depois do Conservatório de música... Jeronymo Paturot, a caça d`uma profissão, nem as pílulas, nem os sustentidos, nem o Deve-e-Haver o seduziram; e ei-lo finalmente na Academia de Bellas-artes, para de lá sahir se não já um artista celebre, mas como Minerva, armado para a conquista[...] ³²

³¹ **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 04. 07. 88.

³² **Revista Illustrada**. Rio de Janeiro. 29 abr. 1882.

Como coloca Julio Dast na nota acima, Monteiro circulou por diversos meios em busca de uma profissão, tendo com isto conhecido tardiamente sua vocação para pintura. Apesar do atraso, a intensa dedicação de Monteiro fora ressaltado em inúmeras falas, o que provavelmente, fora uma postura para tentar sanar o ingresso tardio. O **Jornal do Commercio** expõe o meio artístico que compôs e os pintores que contribuíram para sua formação.

Começou cursando as aulas nocturnas da nossa Academia de Bellas-Artes e, depois de pequeno intervallo, seguiu o curso de paisagem, ainda sob a direcção do professor Motta. Findou este curso, obtendo medalha de ouro, e consagrou-se depois aos quadros de gênero e paisagens figuradas, em que deixou diversos quadros de absoluto valor artistico.³³

Inferimos que Monteiro não possui grandes recursos financeiros, iniciou a vida profissional como encadernador, transitando por diversas instituições como o Instituto comercial, o Instituto farmacêutico, o Conservatório de música e finalmente encontrou realização na Academia Imperial de Bellas Artes. Na AIBA matriculou-se no curso de Desenho, gênero no qual obteve êxito, no entanto, também despertou interesse pela Pintura de História.

A pesquisa de Castro³⁴ observou que a presença de corpo discente formado pela heterogeneidade de camadas sociais, de regiões e de fenótipos. A AIBA adotou postura receptiva as diferenças se tornando acessível a ampla parte da população. A mesma segue indicando que a pesquisadora Heloisa Pires de Lima congrega da imagem acerca da ausência de segregação na instituição.

[...] a Academia atuou como veículo de ascensão social, capaz de proporcionar ao homem recentemente egresso da condição de trabalhador escravo, o estatuto de trabalhador intelectual em uma

³³ **Jornal do Commercio**. Rio de janeiro. 07 de jul. 1888. P 01.

³⁴ CASTRO, Rosana Costa Ramalho de. **O fenômeno da popularidade da Academia Imperial de Belas Artes**. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 3, jul./set. 2011.

sociedade na qual a divisão do trabalho era particularmente segregacionista[...]”³⁵

Conforme exposto na fala de Lima, percebemos a AIBA como espaço para crescimento social, tendo Monteiro, identificado a oportunidade de mudança de status através da instituição.

Temos a estreia do artista no ano de 1879, com a participação na Exposição Geral de Belas Artes, onde apresentou a tela “Exéquias de Camorim”. A iconografia fora classificada no Catálogo como “paisagem histórica”.



Antônio Firmino Monteiro. *Exéquias de Camorim*. 1879. Óleo sobre tela, 100 x 157 cm. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes.³⁶

³⁵ LIMA, Heloisa Pires. **Presença Negra na Academia**. Citado por: CASTRO, Rosana Costa Ramalho de. **O fenômeno da popularidade da Academia Imperial de Belas Artes**. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 3, jul./set. 2011.

³⁶ Disponível in:< <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra8387/exequias-de-camorim>>. Acesso: 04.09.15

A escolha desta temática já sinaliza o ensejo de Monteiro por se aprimorar na Pintura de História, a qual gozava de maior prestígio na Academia. As produções que desenvolveu, nos anos subsequentes se mostram ainda mais empenhado no desenvolvimento artístico.

A definição da estreia é conturbada. Alguns jornais citam o quadro “Fundação da Cidade do Rio de Janeiro” como inaugurador. Todavia, observamos que há controvérsias quanto à exposição da primeira produção.

As notas abaixo, conjuntamente com o catálogo da época, demonstraram que a pintura “Exéquias de Camorim” fora a primeira produção, exposta em 1879. No entanto, o grande destaque do segundo quadro; denominado “Fundação da Cidade do Rio de Janeiro” concebido em 1881, galgou maior espaço na crítica, culminando por ser a pintura que maiores louros trouxe a Monteiro.

O grande sucesso da “Fundação da Cidade do Rio de Janeiro” levou alguns jornalistas a afirmarem que tal fora a produção inaugural do artista. A colocação pode ser facilmente retificada ao observarmos fontes primárias de 1879, onde constam “Exéquias de Camorim” como primeira produção.

“A sua estreia foi um quadro de mestre – A fundação da cidade do Rio de Janeiro, que mereceu da crítica unânimes aplausos, os quaes muito animaram o moço trabalhador.”³⁷

O Jornal **O Paiz** expõe esta confusão quanto à estreia. Todavia o catálogo traz apenas “Exéquias de Camorim” como produção de Monteiro, ressaltando sua participação na condição de aluno da AIBA. A análise dos periódicos de 79 também confirmam a informação, descartando, assim, a possibilidade de algum erro de impressão do catálogo, onde a tela possa ter sido inserida depois, como houve casos similares com alguns outros pintores.

A crítica de 1879 pouco se ateu a primeira iconografia. Houve alguns fatores que contribuíram para o silêncio acerca da tela. Primeiramente, Monteiro ainda era um estudante e conseqüentemente não possuía o reconhecimento do meio. O segundo ponto que possivelmente também interferiu, fora o intenso

³⁷ *O Paiz*. Rio de Janeiro. 04 jul. 1888. P 02

acompanhamento dos jornais a exposição das telas de Pedro Américo e Victor Meirelles, debate conhecido como a questão artística de 79 exposta nas primeiras páginas deste capítulo. O intenso movimento dos jornais na discussão, não permitiu o olhar atento a outras obras de artistas menos conhecidos.

A **Revista de Música e de Bellas Artes** fora uma das poucas que redigiu nota acerca da obra. Na citação demonstra a recepção positiva da produção.

“O paisagista Monteiro – O esperançoso autor das *Exéquias de Camorim*, paisagem histórica que ultimamente vimos na exposição da Academia de Bellas Artes, fez duas paisagens em que se nota observação do natural e uma tendência para a verdadeira sendo do paisagista moderno. Colorido, e disposição tem, como poucos, este artista e com melhor direção seria já um paisagista de primeira ordem.”³⁸

A notícia acima deixa evidente a boa recepção a tela, sendo, desde o início da carreira, reconhecido com um pintor moderno. A questão da modernidade será melhor explorada no segundo capítulo.

Quanto à temática escolhida por Monteiro na obra *“Exéquias de Camorim”*, observamos um alinhamento com as telas indianista do período. O auge da produção pictórica desta temática se deu após desenvolvimento na literatura. A busca pela figura do índio responde a um projeto que visa forjar o sentimento nacionalista, sendo debatido tanto no IHGB quanto na AIBA.

Para Marcelo Gonczarowska,³⁹ o indianismo na pintura e na escultura não possui caráter heroico, como fora observado na arte dos países latinos de colonização espanhola. No Brasil, o caráter heroico se manifesta apenas nas artes literárias, sobretudo nas obras de Gonçalves de Magalhães e José de Alencar. Quanto as artes plásticas, há o predomínio da representação trágica do tema, estando os índios mortos ou morrendo como o caso de Moema, Aimbere, Atalá e Camorim. Há ausência na representação do índio em batalha, com expressão do seu vigor físico.

A tela de Monteiro tem inspiração no poema “A Confederação dos Tamoios” (1856), de Gonçalves de Magalhães. De acordo com

³⁸ *Revista de Música e Bellas Artes*. Rio de Janeiro. 21 jun. 1879. P 5

³⁹ JORGE, Marcelo Gonczarowska. *As pinturas indianistas de Rodolfo Amoedo*. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 2, abr. 2010.

Marcelo Gonczarowska, Magalhães era o poeta oficial do Império, tendo publicado sob patrocínio de D. Pedro II, que também lhe concederia a graça do título de Visconde do Araguaia.

O cunho do poema aborda sobre um conflito nos tempos coloniais nos quais os índios da região, onde hoje fica o Rio de Janeiro se aliaram aos invasores franceses, contra os colonizadores portugueses, que escravizavam os nativos e dizimavam as tribos rebeldes.

Segundo Beatriz Perrone-Moisés e Renato Szturman⁴⁰, a batalha compõe a escrita da História como o momento de glória, uma vez que diz respeito à expulsão dos invasores franceses do território nacional, reforçando a construção do sentimento nacionalista.

A narrativa de Magalhaes expõe um outro fato interessante que fora as “duas fundações” (em 1560 e 1567) da cidade do Rio de Janeiro, sendo o evento também tema de um quadro de Monteiro. Segundo descrição de Perrone-Moisés a região disputada já estava ocupada por franceses quando em 1560, o governador-geral Mem de Sá destruiu o Forte Coligny, “capital” da França Antártica, projeto de colônia que durou apenas cinco anos. Os anos subseqüente foram de intensa luta territorial, havendo forte resistência dos franceses. A Confederação dos Tamoios foi liderada pela nação indígena Tupinambá, envolvendo, também, tribos situadas ao longo do Vale do Paraíba. O conflito teria seu estopim quando preso em péssimas condições, o tupinambá Cairuçu morreu no cativeiro, vindo o filho, Aimberê, a liderar o grupo, deflagrando a guerra aos colonos portugueses e à tribo dos tupiniquins.

Segundo os mesmos, o poeta Magalhaes teve como base documental as cartas e as crônicas jesuíticas, todavia, ele concebe uma escrita que vai além da imagem produzida pelos missionários quinhentistas, de indígenas “confederados” aliados aos os invasores e inimigos da fé, os calvinistas. Sendo a luta não apenas como proteção do território, mas também da religião católica.

⁴⁰SZTUTMAN, Renato e PERRONE-MOISÉS, Beatriz. **Notícias de uma certa confederação dos tamoios.** MANA V.16, nº 2, 2010.

Magalhaes, por meio de sua obra, demonstra um papel ativo desses mesmos indígenas na composição da tal confederação, não sendo assim meras marionetes, havendo consciência das injustiças sofridas, lutando contra tais e rompendo a imagem formulada, onde não haveria organização das tribos indígenas.

O evento selecionado por Monteiro, dentro da gama de possibilidades oferecidas pela poética de Magalhães, foi justamente a exposição do funeral de um índio morto pelos caçadores de escravo, ou seja, opta por expor o sofrimento da perda frente a escravidão indígena. Percebemos a escolha de uma narrativa não comprometida com os feitos honrosos e felizes da História do Brasil, mas sim com uma imagem das mazelas provocadas pelos colonizadores aos nativos da terra.

A descrição que consta no catálogo se refere ao canto I da Confederação dos Tamoios⁴¹. Nela se narrou o falecimento citado e a intensa descrição da paisagem, que, como a observação da tela deixa evidente, ocupa grande parte da produção, o que não poderia ser diferente haja visto a formação em paisagem pelo pintor.

Após a estreia na EGBA de 1879, temos notas acerca da carreira apenas ano de 1881. A **Revista Ilustrada**, de 9 de julho de 1881, traz informações a respeito do concurso à cadeira de paisagem, que Monteiro perdera para Leoncio Vieira.

O concurso a cadeira de paisagem foi julgado pelo jury especial de belas-artes. Depois de algumas hesitações foi bem classificado em primeiro lugar o Sr. Leoncio Vieira... O que não impede o merecimento do Sr. Monteiro, como paysagista. ⁴²

⁴¹ Poema contido no catálogo da EGBA de 1879. <Aimbire chega, e para; olha, examina;\ <Bate-lhe o coração; falar não ousa. \<Ao ver o velho assim, e ao lado a filha, \<Parece advinhar... Toma uma pedra \ <E a leva à sepultura: Em paz descansa, \ <(Diz) oh guerreiro, cujo nome ignora; \ <Mas és Tamoyo, e amigos meus te chorão. \ <Aqui teus ossos jazerao p`ra sempre \ <Sobre este monte, que me vio pequeno, \ <Após meu pai, andar sahis caçando, \ Tão lindos qu`eu co `as penas me enfeitava. \ <Lá diviso a Tijuca tão saudosa, \ <Cujas aguas bibe; n`ellas banhei-me \ <Alli n`aquelle morro, onde se eleva \ <O corcovado píncaro ventoso.... (Canto segue com descrição da paisagem)

⁴² *Revista Ilustrada*. Rio de janeiro. 09 jul. 1881. P 2

O paisagista Leôncio da Costa Vieira possuía maior trajetória artística que Monteiro, visto que participara ainda como aluno da EGBA de 1875 com “ Flores: Estudo do natural” e uma “cópia mediata do original de Gericault : Naufrágio da Medusa” e, em 1876, com “Floresta do Brasil: estudo do natural” e dois retratos. Sendo assim, a maior vivência no cenário artístico de Leôncio da Costa possibilitou a vitória no concurso. Todavia é expressivo o rápido desenvolvimento de Monteiro, posto que em tão curta temporalidade já se mostrara apto a candidatar-se em concursos.

Monteiro não deixou o desânimo o abater frente à perda da cadeira, pois nas semanas seguintes, em 23 de julho, localizamos nota referente a participação na galeria Glace Elegante, onde compôs a Exposição conjuntamente com Joaquim Insley Pacheco, tendo apresentado uma paisagem. Angelo Agostini traz nota a qual permitiu a associação.

Em matéria de exposição, e para que se não creia que o Brazil é só essencialmente agrícola e industrial, ahi estão as exposições de pintura na rua do Ouvidor. De pintura, sim... Entrae no Espelho fiel, devem estar la exposta três retratos á óleo. São feios, não é? Horríveis mesmo; é preciso confessar que só muita maldade aconselharia essa exposição de caras que a natureza se divertio em entortar. Mas deixemos essas fealdades.

Há no Glace Elegante sete quadros que merecem ser vistos e admirados. São seis paysagens a gauche, assinatura – Pacheco, e uma a óleo, sem assinatura, mas onde se reconhece o hábil pincel do Sr. Monteiro, da nossa Academia de Bellas artes [...]⁴³

A nota sempre cômica da **Revista Illustrada** ressalta a habilidade artística, assim como a presença de alguns traços que já identificam sua produção.

A fala é importante para perceber que havia outros lugares de exposições além das EGBA. Segundo Elisabete Leal⁴⁴, as exposições particulares se acentuaram nos anos 80, demonstrando o desejo por ampliação do campo

⁴³ **Revista Illustrada**. Rio de janeiro. 23 jul. 1881. P 2

⁴⁴ LEAL, Elisabete. “Queremos o fim da academia que não se ocupa das artes” – insubmissão e revolta da juventude artísticas na passagem para a república no Brasil. In: DAZZI, Camila, CAVALCANTI, Ana Maria Tavares, VALLE, Arthur. Oitocentos – Arte Brasileira do Império à Primeira República. Rio de janeiro: EBA-UFRJ, 2008.

artístico para além do círculo oficial da Academia. Rosangela de Jesus da Silva⁴⁵ também traz apreciações onde visualiza nestes espaços a divulgação e negociação de obras, posto o incipiente mercado de artes. Tais exposições também seriam importantes para dinamizar o cenário artístico, haja visto a demora entre as EGBA.

É interessante observar a movimentação de Monteiro dentro destes novos espaços, tendo realizado inúmeras exposições em salões não oficiais, como também apresentações em seu próprio Atelier, em Niterói. Prosseguimos observando agitação nos meses finais de 1881. Temos conhecimento de dois grandes eventos no mês de dezembro. No dia 2 fora inaugurada a Exposição de História do Brasil e, em seguida, no dia 12, a Exposição Industrial, sendo identificado a participação de Monteiro nesta última.

A Exposição de História do Brasil foi organizada pela Biblioteca Nacional, sendo o responsável pelo evento Benjamin Franklin Ramiz Galvão, tendo o mesmo feito a compilação do catálogo.

A princípio o planejamento da inauguração era 7 de setembro, contudo o curto tempo para os preparativos obrigou que fosse adiada⁴⁶. A segunda data para inauguração da Exposição de História do Brasil fora selecionada como forma a homenagear o aniversário de 56 anos do imperador D. Pedro II, sendo este um recurso de divulgação, reforçando a construção da imagem do Imperador como preocupado com aspectos culturais da sociedade, imagem esta tão bem formulada que perdura até a atualidade, sendo frequente a visão sobre o imperador como um homem das letras.

Segundo Kuhlmann Jr⁴⁷, o evento fora organizado em duas seções, uma literária e outra artística, totalizando vinte classes. A primeira subdividiu-se em três classes: Geografia do Brasil, Estatística e Publicações Periódicas; e História do Brasil, com onze classes: História Civil; Administrativa; Eclesiástica; Constitucional; Diplomática; Militar; Natural; Literária e das Artes; Econômica;

45 SILVA, Rosangela de Jesus. **A crítica de arte de Angelo Agostini e a cultura figurativa do final do 2º Reinado**. Dissertação (Mestrado), Universidade Estadual de Campinas: São Paulo, 2005. P.42.

46 Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. **Catálogo da exposição de História do Brasil**. Intr. Honório Rodrigues. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.

47 KUHLMANN JR, Moysés. **Raízes da historiografia educacional brasileira (1881-1922)**. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-15741999000100008.

Biografia; e Numismática. A seção artística trazia seis classes: Vistas, Paisagens, Marinhas; História; Tipos, Usos, Trajes; Genealogia, Heráldica; Retratos, Estátuas, Bustos; e História Natural.

Apesar do espaço destinado a arte, não fora localizado a participação de Monteiro na Exposição. Todavia outro evento que teve inauguração em 12 de dezembro e vigência concomitante a Exposição de História do Brasil fora a Exposição Industrial, encerrada em 30 de janeiro de 1882.

De acordo com Freitas Filho e Almir Pita,⁴⁸ na Exposição Industrial organizada pela Associação Industrial, participaram cerca de 1.120 expositores, com 8.000 objetos, sendo visitada por aproximadamente 6.200 pessoas, o que denota o sucesso do evento.

Freitas Filho observou que usualmente as exposições iam além da mera função de expor a produção material e cultural de um determinado período, ocupando-se do espaço de propagação de novos pensamentos. Havia na exposição também uma conotação política, formulando um locus de persuasão e de difusão de “mentalidade modernizadora, alicerçada no desenvolvimento tecnológico, no uso das máquinas, no ensino profissional e na adoção de medidas protecionistas para a indústria”

Conforme o autor, a organização se estruturou em cinco seções básicas: Produtos Naturais e Agrícolas; Máquinas e Aparelhos; Produtos Industriais em Geral; Belas-Artes; e Instrução Pública. Cada uma das seções era subdividida em Grupos e esses, por sua vez, em Classes, objetivando expor material de o maior número possível de províncias.

A participação de Firmino neste evento se fez conjugada com sua postura de renovação da arte, havendo um alinhamento de ambos no sentido de ensejar novos tempos. Outros quadros também estiveram presente na seção de belas artes, e como bem demonstram os “*Relatórios Ministeriais sobre a Academia Imperial das Belas Artes*” que trazem nota do empréstimo de algumas telas.

⁴⁸ Freitas Filho, Almir Pita. **Imagens de persuasão da modernidade na exposição de 1881**. IN: Anais do XVII Simpósio Nacional de História. São Paulo: ANPUH, 1993. Disponível em: <http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S17.16.pdf>

A pedido da Associação Industrial e com autorização do Governo, figuraram na Exposição Industrial, que ultimamente se efetuou no edifício da Secretaria da agricultura, comércio e obras públicas, doze quadros originais da escola brasileira, pertencentes à Academia, cuja Congregação declarou que tais quadros não concorreriam aos prêmios daquela Exposição.⁴⁹

A nota a seguir de Agostini traz luz sobre quais foram as telas expostas no evento conjuntamente com a de Firmino.

“(Ao referir-se a Exposição de História do Brasil) Declino portanto da tarefa, e com tanto menos remorso quanto o Dr. Ramiz Galvão supriu perfeitamente essa lacuna publicando um catálogo cheio de erudição e que será consultado com grande aproveitamento. Assim, adiante, á outra exposição, a exposição da indústria nacional, a vôo de andorinha sem fazer injustiça.

....Do lado dos homens quase todas as telas já são conhecidas: as Exéquias de Camorim do Sr. Monteiro; a Degolação de S. Joao Baptista do Sr. Victor Meirelles. Pelas dimensões, o que dá mais na vista ao visitante é um Camões assignado pelo Sr. Petit – não ler assassinado, se faz favor; - Tem de Camões os Lusíadas de baixo do braço e o olho direito furado.

O Sr. Monteiro expõe mais uma tela d`uma perspectiva admirável. E` uma paisagem, da Praia Grande: Um caminho cinzento, mal trilhado, que vae ter ao mar verde-azul, e um fundo de montanhas de muita verdade”.^{50 51}

Na extensa nota de Agostini, há informação da reapresentação da tela “*Exéquias de Camorim*”, assim como a exposição de uma paisagem da Praia Grande. A figuração neste evento demonstra o progressivo crescimento do artista, se empenhando em integrar os diversos cenários.

Por fim, no último dia do ano de 1881, há uma crítica jornalística onde relata o passeio ao atelier do pintor e a surpresa por encontrar obras de tão boa qualidade.

“[...] Mas não foi para recomendar a hydroterapia, que eu fui à Praia Grande. Fui visitar o atelier d`um artista laborioso d`um pintor de muito talento que se refugiou d`aquelle lado para dar mais livre curso ao seu gênio de paisagista. Estou me referindo ao Sr. F. Monteiro. Há já bastante tempo que eu intencionava dedicar algumas palavras a esse trabalhador activo, um dos nossos pintores jovens que mais e

⁴⁹ *Relatórios Ministeriais sobre a Academia Imperial das Belas Artes*. Transcrição de Arthur Valle e Camila Dazzi. Texto com grafia atualizada, disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/>

⁵⁰ Optamos por resumir na nota.

⁵¹ *Revista Ilustrada*. Rio de Janeiro. 24 Dez. 1881. P 7.

melhor tem produzido. A ocasião parece-me excelente, agora que o seu novo quadro, a Fundação da cidade do Rio de Janeiro seja o cumprimento de uma promessa. Elle conserva ainda na sua sala uma paisagem que todos vimos exposta na Academia; é um bello quadro onde o artista revela feliz observador da natureza, mas ainda imbuído dos princípios retóricos do ensino acadêmico, de que ele se tem gradualmente libertado. É esta sobretudo a sua qualidade mais apreciável. Quem acompanha os seus trabalhos, e neste ponto eu estou de perfeito acordo com o meu companheiro das páginas de fora, sente a feliz tendência do Sr. Monteiro para abandonar o absoluto das regras e cingir-se à penetração da natureza.

O seu novo quadro, ao ar livre e perfeitamente iluminado, esta desenhado com uma largueza de traço desassombrada e colorido com uma verdade de tons que seduzem. A cerimonia passa-se no morro do Castello, ao grande ar: há índios e portugueses. O artista variando-lhes sempre as fisionomias, soube imprimir a cada raça o seu padrão verdadeiro typo.

Eu lamento sinceramente que a falta de espaço não me permita demorar-me mais um pouco sobre a obra do Sr. Monteiro. A fundação da cidade do Rio de Janeiro, tem além do mérito artístico, um grande valor histórico. O quadro porem será exposto brevemente, e eu espero então poder ocupar-me d'ele mais folgadoamente. O que desejo sobretudo deixar bem saliente, é que temos um artista que crê na sua arte e que não lança, como tantos outros, à da indiferença, publica, a sua própria indiferença, e que não vivem senão da esperança de encomendas do governo. A arte não é mais do governo nem dos príncipes, é do povo, é de todos."

Temos na nota acima a primeira notícia acerca da tela que concedeu reconhecimento a Monteiro. A obra o alçou ao campo da Pintura de História, sendo seu empenho finalmente reconhecido, haja visto os elogios de outras críticas a composição, como o bom uso das cores e temáticas. Foi então, por meio da tela "*Fundação da Cidade do Rio de Janeiro*" que o pintor obteve reconhecimento de seu empenho.



Antônio Firmino Monteiro. “Fundação da Cidade do Rio de Janeiro” 1881. Óleo sobre tela. Rio de Janeiro: Palácio Pedro Ernesto.⁵²

Através da análise do catálogo da EGBA de 1884, observamos que a mesma não irá compor o evento, ela fora exposta antes, no ano de 1882, em seu Atelier e devido ao sucesso alcançou lugar de maior destaque na Exposição Typografico, sendo a “*Fundação da Cidade do Rio de Janeiro*” comprada pela Câmara Municipal anos antes da EGBA de 1884.

Acerca da exposição no próprio Atelier localizamos nota da **Revista Ilustrada** que demonstra o sucesso da apresentação, havendo grande número de visitantes no evento:

“Domingo passado, em S. Domingos, grande concorrência de curiosos a exposição do quadro a Fundação da cidade do Rio de Janeiro, do Sr. Monteiro. Esta esplêndida e bela tela, de que a Revista Ilustrada em tempo se ocupou está definitivamente terminada e brevemente será exposta aqui à admiração dos fluminenses. Constanos que o nosso jovem pintor dá os passos necessários para obter do governo um salão onde exponha o seu trabalho.”⁵³

⁵² Disponível IN: <http://www.abim.inf.br/a-expulsao-dos-calvinistas-franceses-do-rio-de-janeiro/#.Vgvis-xViko>. Acesso em: 13.08.15

⁵³ **Revista Ilustrada**. Rio de Janeiro. 18 fev. 1882. P 3.

A citação reitera a fala de Elisabete Leal, onde demonstra o crescimento e a boa aceitação do público para com os novos espaços de exposição. Vale salientar a colocação de Agostini acerca da dificuldade logística na organização do evento. A busca por um local de maior prestígio e de maior facilidade de acesso foi solucionada com a Exposição Typografica, na qual apresentará outras duas paisagens conjuntamente com a sua principal produção, “*Fundação da cidade do Rio de Janeiro*”. Observamos que a organização não fora uma iniciativa do governo, como a nota solicitava, todavia, o artista floresceu galgando progressivo crescimento e novas inserções no cenário artístico.

Sobre a Exposição Typografica, as notas denotam que fora realizada concomitantemente com a amostra do Lyceo de Artes e Officios.

“A exposição ainda aberta, do Lyceo de Artes e Officios de que tanto se tem ocupado o meu companheiro A., complica-se agora d`um outro acontecimento Artísitico: a exposição, na Typographia nacional, das três magnificas tela do Sr. A. Firmino Monteiro.

O Sr. Firmino Monteiro já não é um desconhecido. Não há muito tempo, um crítico, aliás bastante imbecil para compral-o a Meissonieir ocupava-se d`ele em artigo especial, e eu mesmo aproposito da sua Fundação da cidade do Rio de Janeiro, tive ocasião de lhe subscriptar d`aqui d`este mesmo lugar alguns qualitativos amáveis, que hoje mantenho em toda a sua honestidade. Bem jovem, aluno ainda há bem pouco tempo, o Sr. Monteiro surpreende sobretudo pelo modo brilhantemente progressivo por que se tem libertado das convenções acadêmicas e conquistado, pelo estudo e pela observação, o brio sábio da escola moderna. As suas telas são admiráveis de verdade, de luz, de ar e de frescura. Paisagem do Brazil, cantos do Rio de Janeiro, de céus esplendidos, aguas fulgurantes e tons variadíssimos, os quadros do Sr. Monteiro mostram-nos sempre, com o brilho precioso de luz, com a justeza necessária de tom, todo o encanto da nossa natureza. Eu citarei pela variedade de cor e pela segurança de observação: Um caminho, resplandecente de luz, Uma pedreira, Um monte de barro e Uma montanha com agua ao pé, d`uma suavidade adorável.[...]”⁵⁴

O artigo evidencia o atrelar da obra à escola moderna, esta questão será melhor desenvolvida no capítulo seguinte, contudo não podemos olvidar a admiração que tal escolha tem causado no colunista Agostini e em seu amigo, Julio Dast, que, como visto, tem acompanhado detidamente o princípio da trajetória do artista.

⁵⁴ *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro. 08 abr. 1882. P 2.

Prosseguindo os rastros das fontes, notamos que a inauguração da exposição fora demorada, sendo realizada em 22 de abril, ou seja, 12 dias após ao enunciado na nota anterior. Houve também, desde o dia 08 de abril, o acréscimo de algumas telas aumentando a exposição de Monteiro. Vale ressaltar que não há notícias sobre a participação de outros pintores ao evento, o que nos leva a crer que está fora a primeira exposição individual fora de seu atelier.

“Aviso aos amadores: Num dos salões da Typographia Nacional, está enfim aberta ao público a exposição Monteiro, de que tão bem e com tanta justiça já se ocupou n`uma das suas chronicas passadas o nosso companheiro Julio Dast. A exposição Monteiro consta de treze telas, treze belos trabalhos que merecem ser admirados. ”⁵⁵

Apesar do sucesso, foram encontradas esparsas notas sobre a recepção da exposição. Há destaque apenas no ano de falecimento, 1888, quando, ao relatarem a vida do pintor, fazem menções honrosas à produção da “*Fundação da Cidade do Rio de Janeiro*”.

Após a exposição, houve movimentação na imprensa para compra pelo Estado. O clamor fora ouvido pela Câmara Municipal que, no mês de maio do mesmo ano, realizou a aquisição da tela, conforme demonstra referência a baixo.

“Agarremos ao vôo uma ocasião de não dizer mal dos nossos vereadores. Segundo nos consta, o Sr. Dr. H. Hermeto Carneiro Leão tenciona propor a Câmara, na sua próxima sessão, a compra do quadro histórico do Sr. Firmino Monteiro: a Fundação da Cidade do Rio de Janeiro. Essa proposta, que nós esperamos será unanimemente aceita, não faz senão muita honra ao seu autor, o bello quadro do Sr. Firmino Monteiro não deve realmente, pela natureza pertencer, senão a Câmara Municipal, que dispensando assim o mais merecido auxilio ao nosso artista. ”⁵⁶

A referência publicada na **Revista Illustrada**, no dia 29 de abril, posterior à confirmação de aquisição da tela, nos traz vaga informação acerca de sua estadia na Europa. A edição buscou homenagear o artista com a realização de uma publicação contendo descrição da sua trajetória, a reprodução da tela “Fundação da Cidade do Rio de Janeiro”, além da edição de seu busto na capa.

⁵⁵ **Revista Illustrada**. Rio de Janeiro. 22 abr.1882. P 3.

⁵⁶ **Revista Illustrada**. Rio de Janeiro. 14 mai. 1882. P 2.



Revista Illustrada. Rio de Janeiro. 29 de Abril de 1882.

A revista refere-se a algumas viagens realizadas por Monteiro à Europa, porém sem precisar datas e roteiros. A nota do dia 29.04 expõe que após intensa busca por uma profissão, Monteiro ingressou à AIBA, havendo se dedicado muito, “Depois trabalhou, trabalhou muito aqui, na Europa, e trabalha sempre...”. Inferimos que Monteiro fora a Europa em algum momento entre 1879, ano de ingresso, a início de 1882.

Laudelino afirma que Monteiro fora a Europa em abril de 1880 e traz nota dos anos de 1885 e 1887. Após buscas nas fontes primárias não localizamos a data da primeira viagem, temos apenas a nota de Laudelino que informa o período sem, contudo, indicar a fonte usada. Segue citação a baixo:

“[...] Em abril de 1880 seguiu para a Europa com a ajuda do Imperador Pedro II; voltaria pouco depois para concorrer à cadeira de Paisagem da Academia, classificando-se em segundo lugar. Tornaria ainda duas vezes ao Velho Continente, em 1885 e 1887[...]”⁵⁷

A referência aos anos 85 e 87 será melhor explorada adiante. Adentraremos brevemente a questão, pois ao se referir ao ano de 1880, Laudelino afirma que o Imperador teria auxiliado o pintor. Porém em inúmeras notas do ano de falecimento de Monteiro (04.07.88) há afirmações onde ressaltam não ter recebido auxílio do Estado, tendo viajado sempre por esforço próprio. Postura esta que contribuía para formação de sua imagem como pintor moderno, que trabalhava “sem precisar suplicar o minguado auxílio”⁵⁸. Quanto as duas outras referências de viagens nos anos citados localizamos fontes correspondentes onde a segunda se dera entre os anos de 83-84 e a terceira entre 85-87.

Iremos retornar à trajetória de Monteiro sem apressar os fatos. Percebemos que o caminhar das críticas jornalísticas do ano de 1882 projetou um cenário bastante otimista. Iniciara o ano com mostra no próprio atelier, havendo em abril a Exposição Typografica e, então, no mês de agosto, uma terceira composição no Glace Elegante. A intensa movimentação fora bem recebida pelos jornais, sendo observado notas positivas as telas e um tom de esperança em torno do Monteiro, no qual este seria o novo pintor de História, trazendo renovação ao cenário artístico.

Acrescentamos a esse movimento de reconhecimento do pintor, a indicação da publicação de um livro que reunira ac crítica jornalística do período sobre Monteiro. A Revista Ilustrada de 22 de julho de 1882 faz menção a uma pequena edição a qual organizou todos os artigos publicados sobre os quadros de Monteiro até aquela data. No exemplar, Agostini observou maior presença da Revista Ilustrada. A mesma nota revela que o coordenador da edição fora “Sr. R, Santos”, todavia não conseguimos identificar o personagem e, infelizmente,

⁵⁷ FREIRE, Laudelino de Oliveira. **Um Século de Pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Tipografia Röhe, 1916. Disponível em : <http://www.pitoresco.com/laudelino/firmino/firmino.htm>

⁵⁸ **Revista Ilustrada**. Rio de Janeiro. 07 Jul. 1888. P.2

ainda não localizamos o paradeiro da publicação, o que seria bastante positivo para melhor formular a imagem produzida pela imprensa sobre o pintor.

Como podemos perceber, o ano de 1882 fora agitado para o artista, compondo diversos eventos e figurando intensamente nos periódicos. Notificamos, como último evento, a exposição no Glace Elegante. A exposição do Glace elegante dividiu espaço na crítica jornalística com a Exposição Antropológica, havendo pouco destaque a pequena amostra de Monteiro, haja vista o alvoroço causado pela Exposição Antropológica. Esta foi organizada pelo Museu Nacional e dirigida por Ladislau Netto.

O evento fora disposto em oito salões, onde se expos objetos de inúmeras regiões do Brasil, almejando formular uma visão macro do território. O Catálogo produzido nos permitiu acesso ao que fora apresentado na exposição. O evento exibiu muitas peças de vasos, fragmentos de cerâmicas, livros, restos humanos fossilizados, e como atração principal apresentaram os índios Botocudos.

Estes índios despertaram a curiosidade do público. Os personagens passaram a figurar como peças da exposição, como objetos da amostra. Segundo, Jens Andermann⁵⁹ o contexto de modernidade provocava um encontro com os botocudos que geravam um sentimento de satisfação, uma sensação de bem-estar frente ao progresso conquistado. Logo, a composição obteve sucesso sendo capaz de captar o grande público e de receber mais de mil visitantes.

Após considerar o imenso resultado da Exposição Antropológica, não resta dúvida de que a pequena apresentação de Firmino foi ofuscada. Identificamos apenas duas notas sobre o evento, uma, como se podia esperar, foi na **Revista Ilustrada** e, a segunda, no *Jornal o Globo*, tendo a segunda apontado para o descaso ao evento.

Na **Revista Ilustrada** há a seguinte nota com descrição das telas apresentadas.

“No estabelecimento La Glace Elegante da rua do Ouvidor está exposta uma bela pequena tela do nosso artista Firmino Monteiro. E` uma paisagem do Rio de Janeiro: um pouco de matto, um pouco d`agua, ainda matto, umas ..(trecho não identificado) uma pedreira e um pedaço de céu; mas tudo visto por um artista que sente e executado por um pintor que sabe pintar. E` uma das melhores paisagens do autor

⁵⁹ ANDERMANN, Jens. **Espetáculos da diferença: a Exposição Antropológica Brasileira de 1882**. Revista de História do Programa de Pós-graduação em História Social da UFRJ. Nº 09 V. 05 2004.

da Fundação da cidade do Rio de Janeiro, hoje propriedade da nossa municipalidade.”

A exposição evidencia que Monteiro não abandonou o gênero paisagem, tendo se aplicado a aprimorar cada dia mais suas habilidades, e conseqüentemente reconhecido pela dedicação. Percebemos que a crítica do **Jornal o Globo** difere da **Revista Ilustrada** quanto ao número de telas expostas. O *Globo* menciona duas telas, no entanto, a **Revista Ilustrada** apenas uma. Não fora possível encontrar registros sobre as atividades ocorridas no Glace Elegante, que pudessem auxiliar a descoberta da quantidade de telas expostas.

Apesar da divergência numérica, o **Jornal o Globo** teceu crítica ao cenário jornalístico, que não se dedicou o suficiente para a compreensão das obras expostas no Brasil, usando o caso de Monteiro para exemplificar a situação.

“Há muito sente-se necessidade de uma crônica ou cousa equivalente, que, de notícias do desenvolvimento artístico do país. Este compte rendu, usado em Paris, é uma força impulsora para o artista dedicar-se satisfatoriamente ao trabalho, e para estimular o gosto do público na apreciação das obras de arte que tão diretamente influem na marcha progressiva do desenvolvimento intelectual de cada indivíduo. Entretanto, temo-nos esquecido desta lacuna, não sei se devido ao desleixo de alguns críticos, ou se a falta de obras de arte. Talvez permaneça a primeira hipótese, porque, de quanto em vez, nas nossas galerias, apresentam-se trabalhos dignos de atenção. Ainda no passado mês de julho estiveram expostas na Glace Elegante duas magnificas paisagens de Firmino Monteiro, e Monteiro é um artista que fez, entre nós, um verdadeiro sucesso com a Fundação da Cidade de São Sebastiao. Então, como a crítica não o deu com estas duas paisagens? Não eram trabalhos bons? Tinha o artista se afastado da sua escola? Não; e todavia elas ali estiveram, obscuramente expostas, à vista pouco educada do burguês pesado. Um mês inteiro estiveram esses dous quadros sobre o cavalete de uma galeria, sem que o lápis rombudo de algum repórter ativo escrevesse no maço de notas simples despreziosa notícia sobre eles.”

Monteiro reaparecerá nas críticas novamente apenas em 02 de junho de 1883. Neste ano, irá produzir na Europa telas que demonstram seu direcionamento por aprimorar os gêneros de paisagem e de Pintura de História, sendo que, para tal desenvolvimento, se dedicou arduamente ao estudo em solo francês. Por meio de notas jornalística, podemos destacar que Monteiro estava

em Paris, no momento em que lá expunha seu professor, Victor Meirelles, a tela “*Batalha naval do Riachuelo*”. O relatório do diretor da Academia Imperial de Bellas Artes, de 1883, também traz nota dos artistas que se encontravam fora do país no ano de 1883. Em solo francês temos como contemporâneos a Monteiro: Décio Villares, Francisco Villaça, além de, possivelmente, Almeida Junior. É neste ambiente fervilhante de inspirações que Monteiro será estimulado a se aventurar por terrenos mais inóspitos como a Pintura de História.

Como já previsto, a **Revista Ilustrada** lança nota sobre a viagem, todavia carece de informações relevantes.

E já que falei d`um nosso pintor em Paris, aproveito a ocasião para dizer que também Firmino Monteiro não perdeu lá nem os hábitos de trabalho, nem a sua boa inspiração. Nada menos de dois quadros já tem ele feito: Vidigal chamando á falla um trovador d`esquina; e Os últimos momentos de Camões, que são duas preciosas telas, tendo o duplo valor do interesse histórico e do merecimento artístico.⁶⁰

Esta nota de 02 de junho de 1883 fora a primeira referência acerca da segunda ida à Europa. Infelizmente, a mesma não traz a data do início da viagem, o que auxiliaria a verificação do tempo da estadia. A viagem é citada em outra nota do dia 31 de agosto do mesmo ano, ainda na **Revista Ilustrada**, porém sem acrescentar novas informações. Temos, em 09 de fevereiro de 1884, a notícia acerca de seu retorno, o que nos possibilita içar a hipótese de que tenha ficado aproximadamente um ano em solo Europeu. Segue nota a baixo:

“Chegou de Paris onde foi passear e ao mesmo tempo aperfeiçoar-se na arte em que ele já é tão exímio, o nosso pintor Firmino Monteiro. Durante o tempo que estava na cidade das artes, o autor de Fundação da cidade do Rio de Janeiro, nem ficou ocioso nem se esqueceu das cousas pátrias, pintou, como já tivemos ocasião de dizer aqui, dois quadros históricos um dos quaes esteve exposto no salão de Paris o anno passado. ”

A possibilidade de atuar em salão parisiense, mesmo que de forma rápida e pouco reconhecida pelos brasileiros, denota o progresso que Monteiro vinha alcançando. Iremos observar que o ano de 1884 fora marcante na carreira de

⁶⁰ *Revista Ilustrada*. Rio de Janeiro. 02 jun. 1883 . P 3-4.

Monteiro, seu desejo por reconhecimento impulsionou a intensa jornada por conhecimento.

Vale ressaltar que as idas a Europa só foram possíveis graças ao comendador Domingos Moitinho. O comendador fora um poderoso negociante de café, que atuou na fundação e desenvolvimento da cidade de Teresópolis no Rio de Janeiro. Investiu seu capital no sistema ferroviário, compondo conjuntamente com homens importantes do período uma companhia ferroviária. A companhia construiu nos anos 90 o sistema ferroviário de Teresópolis, que ligou o porto da Piedade a Teresópolis. O empreendimento sinaliza o grande status do Comendador Moitinho, o que possibilitou financiar as viagens de Firmino Monteiro a Europa.

[...]Comquanto não o houvessem escolhido para a viagem á Europa, em concurso aberto pela Academia, lá foi entretanto tres vezes, graças aos seus propios esforços e ao auxilio, que generosamente lhe foi prestado pelo Sr. commendador Domingos Moitinho.[...]⁶¹

Observamos em outra fonte a menção de Monteiro como professor dos filhos do Comendador, o que provavelmente fora a fonte de estabilidade para a vivência de Monteiro.

[...] Achou recursos no esforço próprio e percorreu o velho mundo, augmentando o seu cabedal de conhecimentos, aperfeiçoando e aprimorando a sua instrução artistica, auxiliado generosamente nesse empenho por um honrado cavalheiro,o Sr. commendador Domingos Moitinho, que muito oapreciava e que havia lhe confiado a missão de professor de desenhode seus filhos.[...] ⁶²

Como vemos, Monteiro não obteve apoio do Estado para suas viagens, todavia, seu esforço pessoal e o apoio do comendador tornaram viável seu aprimoramento no exterior.

⁶¹ **Gazeta de Notícias**. 04 jul. 1888.

⁶² **Fluminense**. 04 jul. 1888.

Retomando a sequência das Exposições de Monteiro. Sabemos que em 7 de maio de 1884 apresentou obras na Exposição Insley. Em nota, afirma que realizaria por aqueles dias uma exposição de seus trabalhos pintados em Paris, sendo o salão do Sr. Insley Pacheco, na rua do Ouvidor, 102, onde o público poderia admirá-los. A nota mencionou apenas acerca da data e local de inauguração.

É interessante ressaltar que esta exposição fora alvo de confusão no relato de alguns escritores, haja visto que o jornal **O Paiz**⁶³ aponta a mesma como a primeira. Tal afirmação nos faz perceber que a **Revista Ilustrada** fora a fonte que melhor acompanhara e relatara a trajetória de Monteiro.

Agostini e seus companheiros sempre lançaram notas de seus eventos, mesmo que algumas com menos detalhes que outras, sendo tal dedicação não observada em outros periódicos. A exemplo, a afirmação de que a Exposição Insley Pacheco seria sua estreia, fato este que as páginas acima refutam. O desencontro de informações, talvez devido a muitos jornais não visualizarem em Monteiro seu potencial artístico, faz com que o princípio da trajetória de Monteiro não seja acompanhado com zelo. Diferente da **Revista Ilustrada**, que, desde da exposição da tela *“Exéquias de Camorim”*, em 1879, tem depositado no artista grande expectativa de progresso para arte nacional.

O crítico Felix Ferreira⁶⁴ traz rica explanação sobre a exposição no Insley Pacheco. Ferreira detalha algumas obras nos possibilitando a identificação dos trabalhos expostos.

“De volta da Europa expôs o Sr. Monteiro em uma das salas do bem conhecido ateliê do Sr. Insley Pacheco, pouco mais de uma dúzia de quadros de várias dimensões e assuntos. À simples vista reconhece-se a evolução por que passou o espírito do artista, os seus quadros revelam muito adiantamento e, mais que tudo, a acentuação da sua individualidade artística. Abandonando completamente a escola idealista, o nosso pintor abraçou decidido a impressionista; lucrou com isso a arte? Só o tempo poderá responder. Na coleção dos novos quadros do Sr. Firmino Monteiro notam-se, principalmente, duas qualidades que muito devem concorrer para o seu aperfeiçoamento: a intuição histórica e a observação da natureza. Ambas estas qualidades, já reveladas na Fundação do Rio de Janeiro, requintam agora com mais vigor e saliência.”

⁶³ **O Paiz**. Rio de Janeiro. 22 Jun. 1884. P 3.

⁶⁴ FERREIRA, Félix. **Belas Artes: Estudos e Apreciações**. Rio de Janeiro: Baldomero Carqueja Fuentes Editor, 1885. Disponível: <http://www.dezenovevinte.net/>

Há na crítica uma observação do progresso obtido, Felix Ferreira, apesar do tom positivo que rege grande parte de sua nota, não deixa de questionar o caminho seguido por Monteiro.

O livro de Ferreira nos auxilia a identificar quais obras participaram da Exposição sendo elas executadas em Paris. Dentre as de maior destaque temos “O Vidigal”, que neste momento já se apresenta com a denominação resumida, diferente da primeira nota da Revista Ilustrada, de 02 de julho de 1883, onde foi chamado de “Vidigal chamando á falla um trovador d`esquina”, assim como “Os últimos momentos de Camões” que atualmente é reconhecida como “Camões no seu leito de morte”. Outras telas foram divulgadas como “Alvarenga no desterro”, “Folia do Espírito Santo”, “Uma paisagem de Icaraí”, além de paisagens não identificadas.

Observamos que todas as telas expostas no atelier de Insley Pacheco também compuseram a Exposição Geral de Bellas Artes de 1884, que se realizou meses depois, em outubro.

A Exposição Geral de Bellas Artes de 1884 fora um evento bastante ensejado pela Academia, houve um grande espaço temporal entre a realização da EGBA de 1879 e a de 1884. A demora foi apontada por muitos como sinal da crise instalada na AIBA. A academia tinha forte vinculação as querelas estatais, sendo assim, a crise no Império também fora sentida pela mesma. Todavia, a relação direta entre as instituições não é tão simples. A Academia também sofria resistência de movimentos internos, que demandavam a renovação do modelo acadêmico, tido como ultrapassado. O estudo de Elisabete Leal⁶⁵ nos mostra que o movimento de contestação ao sistema artístico oficial se manifestava em meados dos anos 80, sendo o período agitado por intensos debates e transformações institucionais.

A 26ª exposição reuniu o acervo constituído pela AIBA, expondo grande quantidade de trabalhos até então comprados ou doados. De acordo com a

⁶⁵ LEAL, Elisabete. “ *Queremos o fim da Academia que não se ocupa das artes*” – *insubmissão e revolta da juventude artístia na passagem para a república no brasil*. In: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares (Org.) Oitocentos. Arte Brasileira do Império à Primeira República. UFRJ-EBA: Rio de Janeiro ,2008.

pesquisadora Maria Antônio Couto da Silva⁶⁶, a EGBA contou com alguns pontos diferentes dos demais eventos. Couto aponta que fora cobrado ingressos, além da reserva de um dia específico da semana para elite, cuja a entrada tinha valor diferenciado. A cobrança da entrada não fora bem recebida pelo público, tendo reduzido significativamente o número de visitantes.

O objetivo da cobrança almejava que o valor adquirido fosse investido na Academia, através da compra das melhores telas, expectativa que não se realizou posto que a arrecadação não cobrira nem os custos da exposição. A mudança na forma de entrada denota a grave crise financeira que atingira a Academia.

Vale ressaltar que a organização da exposição não era algo simples e de baixo custo. Como Squeff⁶⁷ demonstra, ao citar a organização da exposição de 1879, podemos ter ideia das estruturas que o evento exigia. Segundo a mesma, foram convocados douradores, carpinteiros, ferreiros, lustradores, serviços de limpeza e arrumação. Por meio da sucinta descrição da estrutura, podemos supor como se dava o evento e os custos que exigia.

A academia visava equiparar-se aos salões europeus, sobretudo na forma de decorar as paredes com tecidos e expor as telas bem próximas entre si, ocupando ao máximo todo o espaço, além de dispor os quadros considerados mais relevantes, como as pinturas históricas, nos locais mais elevados e os demais gêneros na parte inferior.

A **Gazeta de Notícias** afirma que a exposição se inaugurava em 23 de agosto e iniciara a nova forma de entrada.

“Inaugura-se hoje, as 11 horas da manhã, com a presença do SS. MM. Imperiaes a exposição de bellas artes na nossa academia. Esta exposição, relativamente rica, deve exerce uma influência manifesta sobre o futuro da arte no Brasil. O systema agora adoptado de fazer pagar as entradas, para de alguma forma compensar a escassez de recursos do nosso único estabelecimento

⁶⁶ SILVA, Maria Antônia Couto da. *A repercussão da Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes de 1884, a última realizada durante o império*. São Paulo: Encontro Nacional Anpap, 2013.

⁶⁷ SQUEFF, Leticia. *As Exposições Gerais Da Academia De Belas Artes: Teatro De Corte E Formação De Um Mercado De Artes No Rio De Janeiro*. Rio de Janeiro: Arte & ensaios (revista do ppgav/eba/ufrrj). n. 23, 2011.

artístico e habitual-o a enriquecer as suas collecções e ao mesmo tempo estimular os artistas, merece ser bem acolhido pelo público. ”⁶⁸

No evento também será observado a mudança de gosto artístico a qual muitos se opunham. As novas tendências europeias são recebidas pelos artistas e ressignificadas em solo nacional. Couto cita notas de alguns críticos que apontam a mudança de interesse, onde a pintura de costumes e de paisagem ganhavam espaço em detrimento da Pintura de História. Há, assim, a preferência por cenas do cotidiano ou regionais e menor figuração das temáticas bíblicas.

Iremos explorar mais detalhadamente as questões relativas a mudança de gosto e recepção de novas interferências artísticas no capítulo seguinte.

Quanto à participação de Monteiro no evento, percebemos que se empenhou em atender as expectativas sobre ele depositada nos anos anteriores. A **Gazeta de Notícias** traz nota bem positiva.

“O Sr. Antonio Firmino Monteiro expos nada menos de vinte a cinco trabalhos....(Nota segue com descrição de algumas telas) Em summa, o jovem artista, que ha tão pouco tempo surpreendeu o publico fluminense com o seu quadro Fundação da cidade do Rio de Janeiro, tem respondido brilhantemente ás esperanças que todos então manifestaram sobre o seu futuro. Faz bem a figura, e muito bem a paizagem. E' activo, laborioso e intelligente; ha de forçosamente fazer uma bonita carreira. É o que sinceramente lhe desejo. L. S.”

A EGBA de 1884 fora o evento central na carreira. A intensa participação com a composição de mais de vinte telas, sendo algumas do gênero histórico, demonstra o empenho por reconhecimento profissional. Infelizmente, não se destacara na crítica. Inferimos que a pequena visualização tenha se dado devido ao intenso número de obras que dividiram espaço com Monteiro, e conseqüentemente, ofuscaram sua participação.

O jornal **A Semana**, ao se reportar a uma exposição em 1887, lançou pequeno comentário sobre o artista. O pensamento da publicação também fora compartilhado pela **Revista Illustrada**, e nos auxiliou a deslumbrar de maneira sucinta como fora a recepção de suas telas ao longo destes anos.

⁶⁸ **Gazeta de Notícias**. Rio de janeiro. 23 ago. 1884.

“Há cinco anos Monteiro era um paisagista que começava, tinha vocação artística, tinha vontade de progredir e, sobre estes dotes, possuía a boa qualidade de ser afoito, qualidade que, faltando a alguns, os têm arrastado para o obscurantismo. As suas tentativas foram sempre coroadas por felizes resultados, notando-se entre todas a grande tela Fundação da Cidade de São Sebastião, uma das melhores promessas que se tem visto. Neste tempo, creio, o intuito mais sério do artista era o de alcançar na paisagem a notoriedade dos grandes mestres, cujos estudos não foram realizados em quatro ou seis anos, mas sim em uma série de estudos muito pensados e em lenta sucessão de anos. Nesse tempo, a consciência por mim lhe dirá se com segurança era capaz de pintar uma figura, nesse tempo o seu talento teve as mais belas manifestações, já pela maneira moderna de executar as impressões, já pelo modo de sentir a natureza e exprimir esse sentimento. Na exposição de 84, dois anos depois da sua primeira exposição, mostrou-se decidido a abordar os assuntos históricos, e o fez com inteligência, porém acusando indelevelmente o pouco, o muito pouco, exercício do desenho.”⁶⁹

A nota expõe de maneira delicada uma opinião compartilhada por muitos. A pressa por desenvolvimento o levou a executar suas telas sem se dedicar devidamente ao estudo do desenho. Vale ressaltar que esta falha era algo de extrema importância para época, visto que muitos ainda prezavam pelo correto estudo anatômico dos personagens, tendo se descuidado inúmeras vezes da precisão, sobretudo ao explorar as extremidades dos corpos humanos. Agostini também aconselhou a dedicar maior atenção aos traços e definição sobretudo na representação das extremidades dos personagens, posto que se assemelhavam a meros borrões.

Após a participação na EGBA, temos nota do ano seguinte, 1885, onde teria embarcado para Europa. “Em 85 retirou-se para a Europa, e aí, em dois anos, empreendeu cinco telas históricas perfeitamente diferentes entre si, pela diversidade de épocas, de costumes, de tipos e de raças”.⁷⁰

A nota segue afirmando que o número de obras executadas fora muito elevado para o pequeno espaço de tempo, tendo conseqüentemente prezado pela quantidade em detrimento a qualidade. “Em dois anos o artista poderia pintar um bom quadro, mas fazer cinco telas históricas e de tão grande trabalho, não me parece caso possível”. Prossegue constatando que melhor seria se

⁶⁹ *A Semana*. Rio de Janeiro. 27 Ago. 1887. In GUIMARÃES, Vera Lins(org.) *Impressões de um amador*: textos Ed UFMG, 2001. P 169

⁷⁰ *A Semana*. Rio de Janeiro. 27 Ago. 1887. In GUIMARÃES, Vera Lins(org.) *Impressões de um amador*: textos Ed UFMG, 2001. P 169

houvesse se dedicado ao estudo do desenho ao invés de repetir as mesmas falhas das exposições anteriores.

Quanto ao período de estadia na Europa não temos datas precisas, todavia, acreditamos que sua ida tenha sido por volta de meados de 1885, haja visto que algumas referências colocam que esteve por, aproximadamente, dois anos fora do Brasil, sendo as notícias de seu retorno localizadas em maio de 1887.

Em solo Europeu, as evidências nos levam a pensar que manteve contato com Bernardelli, posto que estavam no mesmo período na Europa e a nota que se segue afirma amizade entre Bernardelli, Amoedo e Monteiro.

“De todos os artistas modernos brasileiros que foram para a Europa aperfeiçoar se na arte da pintura, este parece ser o que mais tem aproveitado (Henrique Bernardelli). Será por tem mais talento ou por ter ido para a Itália de preferência a França, onde se acham seus colegas Amoedo e Monteiro que seguem, mais ou menos, o mesmo gênero de Pintura; [...]”⁷¹

Quanto ao ciclo de amizade, inferimos que manteve boas relações com intelectuais proeminentes do período. A já citada amizade com Agostini possivelmente, facilitou o contato com outros homens distintos. Segundo Rosangela de Jesus Silva⁷², Monteiro de Azevedo fora um amigo de Agostini. Observamos através do Catálogo da EGBA de 1884 que ambos estiveram presentes na vida Firmino Monteiro. Tais personagens exerceram peso na formação intelectual, como também estimularam financeiramente, visto que Agostini adquiriu a tela “Cajueiros”, assim como Monteiro de Azevedo, “O Vidigal”, “Paisagem de Teresópolis, Serra dos Órgãos: efeito da tarde” e “Paisagem de Teresópolis, Serra dos Órgãos: efeito do crepúsculo”.

As colocações de Agostini pautaram os passos de Firmino Monteiro. Percebemos que o ambiente artístico do período estimulava a ida dos pintores

⁷¹ *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro. 23 out. 1886.

⁷² SILVA, Rosangela de Jesus. *A crítica de arte de Angelo Agostini e a cultura figurativa do final do 2º Reinado*. Dissertação (Mestrado), Universidade Estadual de Campinas: São Paulo, 2005. P. 32.

para o exterior, sendo relevante o estudo na região da Itália. Segue fala de Agostini.

Não queremos por ora, manifestar nossa opinião sobre o talento desses artistas que ainda estão estudando (Monteiro e Amoedo). Mais tarde, eles se encarregarão de ... (Palavra ilegível) por meio de composições mais importantes, onde a imaginação artística na composição de assumpto e savoir faire no modo de executar lo, permitirá formar uma opinião mais segura. Por ora, nos limitaremos a dizer que Roma oferece muito mais vantagem a quem quer estudar do que Paris. Esta grande capital, tem a vantagem, é verdade, de ver para ahi affluir tudo o que há de melhor em matéria d'arte; as suas exposições annuaes no salon dão uma ideia geral do movimento artístico de todos os paizes; mas isto será suficiente para quem precisa estudar; Não nos parece. Será muito bom talvez para quem já sabe e que só preciso ver; mas para quem pretende aprender não há outro paiz senão a Itália, sobretudo Roma, onde se reúnem os melhores alunos de todas as academias do mundo, que para ahi são enviados pelos seus respectivos governos, para aperfeiçoarem-se nas artes da pintura, esculturas, arquitetura e musica[...]

Quem que apreender vá a Roma; quem quer ver ou expor, vai a Paris. ”⁷³

Agostini aponta a Itália como o locus de renovação do campo artístico, sendo positiva a escolha de Monteiro pelo roteiro. Não encontramos fontes para observar qual região da Itália realizara seus estudos. Sabemos que produzira telas no exterior e ao retornar ao Brasil as expusera na Casa De Wilde.

“...e na Casa De Wilde, o Sr. Firmino Monteiro, recém-chegado da Europa, expôs uma importante tela – Galileu perante a Inquisição”.⁷⁴

A **Revista Ilustrada** também se manifestou quanto ao evento de Monteiro. Haja visto as datas das publicações, a exposição aconteceu em torno do mês de maio, porém não conseguimos precisar o dia da inauguração. O acontecimento expôs a produção de Monteiro na Europa, sobretudo as telas de Pintura de História. Os relatos acerca da viagem sugerem que Monteiro realizou

⁷³ *Revista Ilustrada*. Rio de Janeiro. 23 out. 1886.

⁷⁴ *A Semana*. Rio de Janeiro. 28 mai. 1887. In GUIMARÃES, Vera Lins(org.) *Impressões de um amador*: textos Ed UFMG, 2001. P 156.

cinco telas, obtemos as denominações de quatro; “Abjuração de Galileu”; “Joana Angélica”; “ Lealdade de Martim de Freitas” e “Vercingetórix.

Além da exposição na Casa Wilde também houve a apresentação das telas em uma das salas da Academia de Belas Artes. Em nota do periódico **A Semana** temos referência do evento.

“[...] Sem a menor dúvida Firmino Monteiro é um grande trabalhador. A exposição por ele organizada, em uma das salas da Academia de Belas-Artes, prova claramente esta tão quanto sem ofender susceptibilidade, digamos aqui, entre nós, quanto pouco vulgar qualidade.”⁷⁵

Percebemos que, no conjunto das notas sobre as telas produzidas na Europa, mantem o tom de crítica ao pouco cuidado dedicado ao desenho, sendo as telas pintadas em curto espaço de tempo, acarretando, conseqüentemente, no pouco estudo da produção.

A própria descrição acima tem continuidade da seguinte forma. “Bem vejo que não é uma forma delicada de externar a nossa opinião, mas esta, que ai está, enlva perfeitamente o nosso juízo[...]” Há uma recepção negativa às telas, sem, todavia, deixar de reconhecer a capacidade e potencial do artista. A recepção aponta para pouca experiência de Monteiro, como fator para os erros das telas, “bem sabemos que F. Monteiro não poderá dar, tão cedo, obras do valor de Paulo Laurens”.

Acreditamos que após o retorno da Europa, Monteiro atuou na Bahia. Localizamos informações de que fora professor do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, tendo criado o curso de perspectiva e lecionado por algum tempo na região.

“[...]Fez mais duas viagens à Europa e seus últimos quadros históricos forão: *A lealdade de' Martnho de Freitas, Joanna Angelica* ou a Martyr da independência, Vercingetorix e Galileo perante o Santo Officio. Os dous primeiro forão comprados pelo Lycéo de Artes e

⁷⁵ *A semana*. Rio de Janeiro. 20 ago. 1887. In GUIMARÃES, Vera Lins(org.) *Impressões de um amador*: textos Ed UFMG, 2001. P164.

Offícios da Bahia, cujo curso de perspectiva foi creado e regido durante algum tempo pelo talentoso artista[...]"⁷⁶

Infelizmente, não podemos precisar quanto durou a passagem pela Bahia, inferimos que não tenha sido longa, haja visto que em 87 havia notícias de sua atuação novamente no Rio de Janeiro. A indicação acerca da aquisição das telas pelo Liceu e Artes e Ofícios da Bahia procede, posto que a pesquisa de Maria das Graças de Andrade Leal⁷⁷ reitera que dois quadros de Firmino Monteiro; Lealdade de Martim de Freitas e Joana Angelica, compõe o fundo social da Instituição.

A última atividade realizada por Monteiro foi a participação da comissão organizadora da EGBA, de 1887, que não chegou a se realizar. Donato de Mello Jr. traz dados que esclarecem o que aconteceu em 1887. Segundo Donato, a congregação da Academia decidira realizar a esperada EGBA, tendo assim solicitado, em 27 de abril, a autorização do Ministro Barão de Mamoré. No entanto, o ministro negou o pedido, usando a justificativa de falta de verba. O fracasso da exposição demonstra, mais uma vez, a grave crise por qual passava a AIBA, bem como o Império Brasileiro.⁷⁸

De acordo com a documentação do Museu Dom Joao⁷⁹, a comissão selecionada para organizar o evento fora composta por cinco artista: Almeida Reis, Firmino Monteiro, H. Cordovil, A. Parreiras e J. Villas-Bôas. O mesmo documento de 26 de agosto, relata acerca das reuniões marcadas para debater as questões relativas ao evento. Tais discussões infelizmente se perderam no vazio dado à falta de verba para execução do planejado.

Teremos notícias novamente de Monteiro do dia 04 de julho, onde inúmeros periódicos trazem o fatídico relato de seu falecimento. Como já fora apontado por alguns críticos, Monteiro não chegou ao auge de seu

⁷⁶ **Jornal do Commercio**. 04 jul. de 1888.

⁷⁷ LEAL, Maria das Graças de Andrade. **A arte de ter um Ofício- Liceu de Artes e Ofícios da Bahia(1872-1972)**. (Dissertação). Bahia: Universidade Federal da Bahial, 1995. P. 207.

⁷⁸ JR MELLO. Donato. **As exposições gerais na Academia Imperial das Bellas Artes no 2^a Reinado**. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Anais do congresso de História do Segundo Reinado, Brasília. V1. P 334

⁷⁹ Museu Dom Joao VI: *Documentos arquivísticos* (Avulsos): nº 3588.

amadurecimento artístico, sua morte interrompeu uma carreira que caminhava para sucesso. Atualmente, pouco se conhece sobre sua vida e obras. Através da linha do tempo (olhar anexo), é possível visualizar de maneira mais didática, quando aconteceu alguns fatos importantes da trajetória de Monteiro demarcados crítica jornalista do período.

Almejamos, no capítulo seguinte, compreender as abordagens temáticas adotadas em seus quadros e deslumbrar seu posicionamento frente as mudanças de gosto artístico do período.

Capítulo 2

A relação de Antônio Firmino Monteiro com as transformações artísticas ao final do século XIX.

Neste capítulo exploraremos o debate acerca do período de agitação artística, que ocorreu nos últimos anos da Academia. Segundo estudos como o de Camila Dazzi e Ana Cavalcanti, o momento selecionado passa por intenso questionamento dos modelos artísticos acadêmicos, havendo a transformação da Pintura de História, que passara a inserir paulatinamente as cenas de gênero, cuja temática explora a vida cotidiana e aspectos rotineiros. Além da ascensão do gênero de Paisagem, que congregaria pontos defendido pelos membros favoráveis às transformações artísticas.

Temos como palco de reflexões as EGBAs, que reuniram as principais Pinturas do período, formando um panorama da produção até então exposta no Brasil oitocentista. Tendo em vista a efervescência cultural e o movimento de transformação das artes, selecionamos a tela “A fundação da Cidade do Rio de Janeiro”, exposta dois anos após sua estreia na EGBA de 1879, pois acreditamos que tal sintetiza o início da inserção do artista do campo artístico. Por fim, nosso interesse neste capítulo é apresentar sucintamente a concepção da tela, visando entender o percurso adotado pelo artista com seus desejos e frustrações.

2.1. Revisão historiográfica acerca da arte oitocentistas.

A academia, durante a década de 1880, sofreu intensas críticas tanto por seus membros, como pela intelectualidade do período. Muitas das reivindicações têm origem no contato com os novos pensamentos, que ocorriam em solo europeu, todavia, a premissa apresenta riscos de interpretações. É inegável a constante relação entre a arte europeia e a brasileira, fruto dos prêmios viagens concedidos pela AIBA e das idas independentes dos artísticas ao exterior.

Camilla Dazzi⁸⁰ destaca que devemos ter atenção para usual vinculação entre centro e periferia, que muitas vezes nos é imposta, sendo a arte oitocentista considerada mero reflexo das mudanças europeias. A visão traz implícito a submissão de nossa arte ao velho mundo e, conseqüentemente, a falta de autonomia na concepção e produção.

Nas últimas décadas, houve esforço para se reformular a historiografia da arte brasileira, concedendo visibilidade a artistas até então não estudados e ressignificando a atuação da AIBA. A recente revisão se contrapõe à historiografia do início século XX, que construiu a imagem da arte oitocentista como retrograda, contrária as inovações, sem autonomia, uma mera entressafra para o modernismo, deslegitimando a incorporação das transformações pela AIBA.

Entretanto, no próprio século XIX, já se identifica a postura de alguns personagens que não reconhecem as mudanças artísticas absorvidas pela AIBA. Dazzi⁸¹ apresenta que o pintor Modesto Brocos, em seu livro “A Questão do Ensino de Bellas Artes”, afirmou que a ENBA manteve o ensino como era no Império, assim como Gonzaga Duque, na obra “Contemporâneos”, teceu críticas à reforma, pois teria sido uma mera “questão de rótulo”.

O discurso negativo interferiu para o abandono de estudo sobre o século dezanove, posto que teria sido um período ruim da História, no qual não houve

⁸⁰ DAZZI, Camila. *Relações Brasil-Itália na Arte do Segundo Oitocentos: estudos sobre Henrique Bernardelli (1880 1890)*. Dissertação (Mestrado), Universidade Estadual de Campinas: São Paulo, 2006.P. 21

⁸¹ DAZZI, Camila. *“Pôr em prática a reforma da Antiga Academia”: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890*. Tese (Doutorado) - UFRJ, EBA, Artes Visuais, Rio de Janeiro, 2011. P 09.

desenvolvimento de uma arte nacional, tendo mesmo exterminado o principiar de um impulso nacional que seria a arte colonial, logo, o século XIX fora renegado por longas décadas.

Segundo Dazzi, a revisão historiográfica teve sutil início a partir de 1980. Quirino Campofiorito, em seu texto de 1883, apresentou uma visão mais ponderada e menos estereotipada que a versão modernista. Houve avanço em reconhecer a produção de pintores posteriores, como aqueles envolvidos na reforma da AIBA, classificando os como de boa qualidade. Podemos citar exemplos de regastes: Georgina e Lucílio de Albuquerque, e os membros do Grupo Grimm. Percebe-se que, apesar do avanço, o reconhecimento ainda se faz pelo condicionalmente da seleção de elementos modernos, que teriam o poder de salvar determinadas obras do período anterior, buscando sinais precursores que permitissem sua valorização.

Intencionamos formar síntese do que foi a reforma da Academia, assim como o período que a antecedeu, visto que Antônio Firmino compôs o cenário, sendo possível associar sua vivência a de muitos participantes da reforma.

Como já fora dito, as décadas finais do século XIX foram instáveis, tanto para o Imperador como para Academia. Havia um ambiente efervescente, que ansiava por transformações. Nos anos 80 e sobretudo 90, a Academia enfrentou duras críticas, de jornalistas e intelectuais, como também de seu corpo acadêmico. Segundo Rafael Cardoso⁸², a decadência da AIBA tem relação com o surgimento de novas instâncias e instituições, correspondendo a uma maior diversidade, complexidade e amadurecimento do público, das críticas, dos artistas e outros agentes, com a criação de espaços paralelos aos oficiais para exposição de obras. Sem adentrar nas questões pontuais, as mudanças ao final do século têm aspectos difusos e plurais, o que dificulta uma formulação mais precisa da movimentação.

Observamos através do último evento, organizado pela Academia Imperial de Bellas Artes, a EGBA de 1884, a inserção de novas ideias. Após

82 CARDOSO, Rafael. *Intimidade e reflexão: repensando a década de 1890*. In: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares(Org.) Oitocentos. Arte Brasileira do Império à Primeira República. UFRJ-EBA: Rio de Janeiro, 2008.

cinco anos de longa espera entre a exposição de 1879 e 1884, percebemos o empenho da Academia para tornar a organização grandiosa. A delonga na realização demonstra mais uma vez as dificuldades pelas quais a AIBA passava, dado a grave crise financeira, que inviabilizava muitos projetos, além de impedimentos políticos.

Segundo Ana Cavalcanti, houve a participação de uma geração de novos artistas, muitos dos quais inferimos terem mantido relacionamento com Firmino Monteiro, como, por exemplo, os artistas Rodolpho Amoêdo e os irmãos Bernardelli. As novas concepções aparecem com relevância dentro da EGBA, o que denota o seu progressivo amadurecimento e absorção das mudanças.

Inicia-se neste período a construção de uma imagem forjada de Pedro Américo, Victor Meirelles e outros artistas mais antigos, atrelando-a a aspectos retrógrados e passivos.

Segundo Couto da Silva, a crítica jornalística, que se preocupava com a modernização do país, teve como principal alvo Pedro Américo. A *Revista Illustrada*, como sempre, cobriu detalhadamente o evento de 1884. As críticas redigidas se direcionavam sobretudo ao ensino ministrado na Academia, considerado deficiente. Tais críticas se acentuaram nos anos posteriores, culminando na reforma da instituição.

A reforma, que passou a denominar a Academia de Escola Nacional de Bellas Artes, retoma o debate artístico anterior. As reflexões de Cavalcanti elucidam sobre alguns grupos e seus projetos de renovação, demonstrando um real descontentamento dos membros com a crise acadêmica.

Prosseguindo, a autora destaca não estarem apenas os estudantes insatisfeitos, sendo o clima de desagrado presente também no corpo docente. Eles lamentavam geralmente sobre as “instalações precárias (problemas de logística, iluminação ineficiente e os péssimos materiais para estudo), o despreparo dos alunos e a sociedade considerada inapta para a apreciação das belas artes.”⁸³

⁸³ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Os embates no meio artístico carioca em 1890 - antecedentes da Reforma da Academia das Belas Artes*. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 2, abr. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/embate_1890.htm

Elisabete Leal⁸⁴ ainda destaca pontos como a prática de favorecimentos pessoais, em detrimento das habilidades artísticas, sobretudo nos prêmios viagens, compras de telas e contratação de professores. A ausência de transparência e critérios padronizados para realização das atividades aumentava o sentimento de insatisfação

Por fim, a proclamação da República fora aspecto considerável, impulsionando a esperada Reforma, todavia, vale salientar que os momentos iniciais mantiveram a falta de consenso e disputas nos projetos de estruturação da Escola

2.2. O que se entende por Modernidade em 1880

Ensejamos demonstrar alguns pontos de renovação que artistas da geração de 1880 se empenharam em explorar, rechaçando o discurso de passividade, que por muito tempo perdurou na Historiografia.

Percebemos que o termo moderno aparece em diversos jornais de época, classificando alguns personagens como tais e outros não, como o próprio Monteiro. Os pontos que determinavam este ou aquele artista como moderno são múltiplos e diversos. Veremos nas páginas seguintes que o termo ainda não estava e está consolidado.

Dazzi⁸⁵ afirma que a palavra “Moderno” era usada de forma imprecisa, se direcionando usualmente ao contemporâneo, ou seja, ao tempo presente. O moderno se dava em oposição ao passado, sendo o que se passou retrogrado, tradicional, sem uso. Logo a prática moderna ocorria pelo cotejo do que já se passara e o presente. Para ser moderno precisava presar por produções que se distanciavam do que fora realizado pelos professores do período anterior, sendo

⁸⁴ LEAL, Elisabete. *“Queremos o fim da academia que não se ocupa das artes” – insubmissão e revolta da juventude artística na passagem para a república no Brasil*. In: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares(Org.) Oitocentos. Arte Brasileira do Império à Primeira República. UFRJ-EBA: Rio de Janeiro,2008.

⁸⁵ DAZZI, C. C. *“Pôr em prática a reforma da Antiga Academia”: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890*. Tese (Doutorado) - UFRJ, EBA, Artes Visuais, Rio de Janeiro, 2011. P. 34

assim, fora construído um olhar no qual Victor Meirelles e Pedro Américo passaram figurar como não modernos.

Mas afinal o que significava “Moderno” no dezenove? O livro “Modernidade e Modernismo”⁸⁶ também indica que havia muita especulação sobre o tema, reafirmando que, mesmo no período, não existia consenso a respeito da definição. Há receio em demarcar pontos sobre algo que nem mesmo os mentores compreendiam completamente. Tal concepção ajusta-se com um problema historiográfico, posto que vivenciar uma época não pressupõe estar consciente dos fatos que nela se dão, cabe à historiografia reunir elementos que auxiliem a formulação do período.

A argumentação segue demonstrando que a palavra “Moderno” poderia ser empregada de forma bastante vaga relacionando ao tempo presente, ao que era contemporâneo ao vivido pelo locutor. Essa conotação informal se apresenta em oposição ao que fora passado, onde mesmo de forma inconsciente fazemos uso para nos referimos a características do presente em contraposição a outros que vemos como superados, tradicionais ou fora de uso. Quanto ao uso no campo artístico, o “moderno” demarca um tempo histórico, sendo o consenso de início sujeito a interpretações. Ainda segundo o autor, o “moderno” designa o período e engloba uma ampla gama de expressões artistas distintas. Segue demarcando a diferença entre “arte moderna” e arte do “período moderno”, posto que não necessariamente a arte produzida no período irá conter os traços modernos.

“[...]O que quero dizer é que a pintura moderna foi produto de uma cultura moderna, mas não o único produto; foi uma forma de produção entre muitas outras formas complexas de representação visual, incluindo a pintura acadêmica, a ilustração popular, a fotografia e assim por diante[...]”⁸⁷

⁸⁶ FRANCIS, Frascina. BLAKE, Nigel(org.). **Modernidade e Modernismo. A Pintura Francesa no século XIX.** São Paulo: Ed Cosac & Naify, 1998. P 12

⁸⁷ FRANCIS, Frascina. BLAKE, Nigel(org.). **Modernidade e Modernismo. A Pintura Francesa no século XIX.** São Paulo: Ed Cosac & Naify, 1998. P 13

“Modernidade e Modernismo” contribui com um rico caso, onde um ensaio do conhecido Baudelaire, “O Pintor da Vida Moderna”, redigido em 1863, demarca questões relevantes quanto ao termo. Em seu artigo, Baudelaire fez uso de “Modernité” para forma um sentimento de diferenciação para com o passado, estando em concordância com o exposto acima. Todavia, Baudelaire vai além, fazendo com que o termo definisse uma identidade. Há, assim, o moderno não só em oposição ao passado, mas exigia uma atitude para com o presente. Segue citação de Baudelaire: “por “modernidade” entendo o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte cuja outra metade é o eterno e o imutável”⁸⁸

Há a demarcação de dualidade, onde de um lado há o transitório, o passageiro e o oposto correspondente, o eterno, o fixo. Existindo uma dependência e tensão entre ambos, onde um passa a existir em função do outro. Para o autor, o homem moderno é inclinado a ser agente, ou autoconsciente, sem a “segurança” das funções passadas já definidas. O moderno para Baudelaire deveria, então, focar no tempo presente podendo fazer uso de um eu boêmio para enfrentar a dura realidade. Mas para obter o desejado não poderia se permitir trabalhar sem manter as ideias engajadas.

Ainda de acordo com as reflexões de Baudelaire, a arte moderna deveria se ocupar do contemporâneo. Ele rejeitava a reconstrução física e social oficial que formulava sobre a época anterior, considerando mais relevante explorar temáticas do “Submundo da vida urbana”. Suas reflexões pregavam que as expressões modernas necessitavam estar vinculadas as experiências sociais. Tal preocupação com o presente pode ter explicação na intensa instabilidade que se passava na França do período, sendo a famosa citação a seguir uma metáfora sobre o sentimento para com a época: “Tudo que antes parecia “sólido” e certo “desmancha no ar”.⁸⁹

Buscamos abordar aspectos da modernidade sobre a ótica de Baudelaire, todavia, existiram inúmeros intelectuais e artistas que refletiram sobre o tema.

⁸⁸ FRANCIS, Frascina. BLAKE, Nigel(org.). **Modernidade e Modernismo. A Pintura Francesa no século XIX.** São Paulo: Ed Cosac & Naify, 1998. P. 9.

⁸⁹ FRANCIS, Frascina. BLAKE, Nigel(org.). **Modernidade e Modernismo. A Pintura Francesa no século XIX.** São Paulo: Ed Cosac & Naify, 1998. P.54

“Modernidade e Modernismo” traz passagens que elucidam indiretamente a pluralidade de concepções sobre o que vinha acontecendo.

“Se a modernité baudelairiana é a consciência crítica das contradições da modernização, podemos situar Manet como um pintor preocupado com maneiras de representar essa consciência. Para alguns parisienses do Segundo Império, a modernité era uma percepção da artificialidade e da ilusão, da decadência por trás das fachadas brilhantes, do deslocamento e da falta de raízes, de substitutos baratos para a realidade. Para os artistas o problema era como representar essa modernité. Walter Benjamin, escrevendo sobre Baudelaire e outros novos poetas urbanos do período, sugeriu que eles tomaram por modelo, ou na verdade se tornaram, pessoas comparativamente despossuídas, que eles “encontraram o lixo da sociedade na rua e derivam seu tema heroico desse próprio lixo. Isto quer dizer que um tipo comum é, por assim dizer, sobreposto ao tipo ilustre. Esses poetas urbanos fazem da sensibilidade dos despossuídos a deles próprios[...] recolher todas as personagens que a nova cidade joga fora; escolher os temas desprezados pelos padrões acadêmicos, classificar, escolher e coletar o “lixo” das fontes artísticas e sócias para representar as personagens sociais de uma cidade em transformação.”⁹⁰

“Modernidade e Modernismo” ainda destaca que a modernidade para Baudelaire não era apenas a ideia de ser meramente atual, ou estar atento as rápidas mudanças de seu tempo, embora tais aspectos fossem relevantes. Ser moderno para o escritor francês estava vinculado a uma experiência e postura para com a mudança, para o não estático. Por se tratar de algo relacionado ao fugaz, conseqüentemente não conseguimos forjar sua definição.

“Assim que tentamos fixar a ideia de modernidade ou defini-la com uma formula simples, arriscamo-nos a perder essa sensação de que ela está, por definição, constantemente sujeita a renovação, demarcando um território em movimento. Para Baudelaire, novos assuntos exigiam uma nova técnica; assim como havia formas

⁹⁰ FRANCIS, Frascina. BLAKE, Nigel(org.). **Modernidade e Modernismo. A Pintura Francesa no século XIX.** São Paulo: Ed Cosac & Naify, 1998. P.22

adequadas que o moderno na arte poderia assumir, também existiam formas inadequadas. [...] [...] Os termos “moderno” e “modernidade” não são passíveis de definição fixa; pelo contrário, são relativos e sujeitos a mudança histórica. ”

O texto segue se propondo a deixar em aberto a definição e abordando o tema através da observação das telas de alguns pintores e posicionamento de alguns críticos de arte. O livro demonstra que a problemática enfrentada pelo período moderno também se passa no período de 1960 a 1970 conhecido como “Pós Moderno”. O prefixo pós define o moderno como não mais o presente, colocando o movimento com início, meio e fim. O movimento “Pós Moderno” se firmaria em oposição ao que o antecederia, sendo “antítese ou oposto dos valores associados ao modernismo, que, assim, são caracterizados como “centralidade”, “unidade” e homogeneidade”. E, o que é mais importante, o pós-moderno contesta a autoridade do sistema de valores associado ao modernismo”.

Vemos o uso de oposição de um movimento a outro, todavia, é inegável que há traços que se mantem dos movimentos pregressos. O Pós Moderno, por exemplo, faz uso da recusa à ideia de realidade fixa, a constante mutabilidade das coisas, demonstrado nas falas de Baudelaire. As páginas seguintes observam os traços de permanências e rupturas dos artistas, empenhados em realizar as mudanças do campo artístico, em meados e fim do oitocentos.

A situação brasileira, segundo Dazzi, almejou se posicionar frente ao debate internacional, incorporando as ideias citadas acima. O sentimento de diferença em relação ao passado se manifestou, sobretudo acerca de alguns preceitos artísticos adotados pela Academia Imperial de Belas Artes.

“Ser moderno no Brasil de finais do século XIX significava, sob esse prisma, produzir obras que se distanciassem do que já havia sido feito por professores vinculados à instituição, como Pedro Américo, Victor Meirelles e Chaves Pinheiro”.⁹¹

⁹¹ DAZZI, Camila. *O moderno no Brasil ao final do século 19*. Revista de História da Arte e Arqueologia, v. 11, 2012.

A compreensão deste movimento ainda é bastante nebulosa. E, apesar da consciência dos entrepostos historiográficos acerca da definição de modernidade, Camila Dazzi levantou alguns pontos enfrentados por aqueles personagens associados ao moderno, havendo correspondência entre os traços e a sondagem sobre a definição do conceito.

Dazzi, em sua dissertação, constrói um breve esquema dos pontos que poderiam estar presentes em artistas que buscavam por renovação nos anos 80. A estrutura nos auxilia a melhor pontuar características contidas em alguns artistas da época. Para ela, o artista moderno deveria se comprometer com alguns dos pontos elencados a seguir:

[...]• Ser capaz de romper com padrões então considerados acadêmicos, se desvencilhando da convenção.

- Pautar-se por suas impressões e sensações.
- Ser original e capaz de deixar transparecer em suas obras a sua personalidade, a sua individualidade e o seu temperamento.
- Ser capaz de realizar todos os gêneros de pintura /escultura, ou seja, ausência de especialidades.
- Ser um *dândi*, que estabelece vínculos com a poética do urbano, da moda e do que é passageiro.
- Ser um pintor atlético, errante, livre[...]"

Veremos que, para figurar entre os tidos como modernos, existiam inúmeras características a preencher, sendo a “compreensão entre moderno e não moderno apontado pela mesma como algo mais complexo que apenas contemplar alguns dos pontos citados. Todavia, o esquema atende à proposta de demarcar sucintamente algumas questões enfrentadas.

Temos neste período a exaltação do individualismo, onde a obra de arte considerada boa não era mais aquela vinculada ao projeto de construção da nação e à formação de aspectos nobres e civilizadores oficiais. Tais preceitos não serão simplesmente abandonados, pois veremos no período da República a ocorrência de encomendas de obras oficiais à artistas com o objetivo de reforçar o projeto nacional, no entanto, tais figuraram com ampliação da autonomia artísticas nas concepções.

Estamos num momento onde a individualidade do artista obtém enfoque, as suas escolhas subjetivas passam a vigorar, tendo o “eu” alcançado espaço. Através da observação de alguns textos de época, percebemos falas que buscam estimular a produção de obras originais.

A originalidade, o único, o singular, a inovação, passam a ser esperado por estes artistas. O que definiria estes aspectos são critérios bastante subjetivos e difíceis de traçar. Exemplo destes pontos almejados está o temperamento do artista ou sua essência e implicitamente sua bagagem cultural.

Ao valorizar a originalidade houve maior liberdade de atuação. O artista podia expressar o que via e sentia, de acordo com o que considerava relevante. Segundo Dazzi, pensavam que a originalidade os livrariam dos preceitos da AIBA, abrindo mais espaço para livre criação artística. Vemos com frequência na crítica jornalística a fala onde o artista deveria pintar como via, como sentia, manifestando assim seu temperamento.

Dazzi ainda nos traz uma rica referência ao citar o texto “*Proudhon e Courbet*”, de Émile Zola, no qual contrapôs o “temperamento individual” do artista e a impessoalidade, exaltando o processo de produção da obra de arte:

“Eu sustento que só vive pela sua originalidade. É necessário que eu encontre um ser humano em cada obra, ou a obra me deixa frio. Eu sacrifico completamente a humanidade ao artista. Minha definição de uma obra de arte seria, se eu a formulasse: Uma obra de arte é um pedaço da criação visto através de um temperamento. Pouco me importa o resto. [...] Vocês não compreenderam, portanto, que a

arte é a livre expressão de um coração e de uma inteligência, e que *ela é tão maior quanto mais é pessoal*.⁹²

Apesar da fala acima, não podemos crer que a subjetividade de concepção não era passível de controle do meio social. Alguns textos julgam produções justamente por discordarem da exacerbada expressão artística.

Conjuntamente com a originalidade, com a expressão do individualismo, temos a cobrança da capacidade de transmitir a emoção. A emoção deveria envolver o público, estimulando o sentimento de empatia com a obra. O real deveria ser transmitido gerando movimentação em quem visualizava. Segundo Ana Cavalcanti, a originalidade tornara-se “a pedra de toque” para diferenciar o que era tido como o verdadeiro artista. Cavalcanti ao analisar a pintura de paisagem percebe que o que fora mais estimulado ao final do século XIX e início do XX pelos críticos e público era que “não se limitassem a representar o que viam na natureza, mas conseguissem transmitir sua própria emoção diante dela, e, por conseguinte emocionar o público”.

Cavalcanti ressalta que a exigência da originalidade não era uma novidade para o período, todavia houve intensificação da necessidade nas gerações de Visconti, Baptista da Costa, Parreiras e, conseqüentemente, de Firmino Monteiro.

Esses artistas assimilaram a necessidade da originalidade, da expressão de maneira individual. Já a geração de Victor Meirelles e Pedro Américo, não recebiam estas cobranças de forma tão intensa, deles eram desejados o aperfeiçoamento na representação correta das proporções e formas, traços do desenho, perspectiva, dentre outras características.

O tempo exigiu características distintas das gerações acima, cada qual desenvolveu melhor alguns pontos, não sendo adequado o juízo de valores entre ambas. A historiadora ainda destaca que não existiu a suposta repressão por parte da geração mais antiga, onde teria almejado frear as mudanças em curso,

⁹² ZOLA, Émile. *Mes haines: causeries littéraires et artistiques*. Paris: G. Charpentier, 1879. P. 25. Disponível em: <<http://www.gallica.fr>>.

observando, assim, diálogos e pontos de encontro entre as gerações. ⁹³Tal concepção de confronto é fruto de um momento posterior, onde foi necessário fomentar a imagem de uma Academia repressora, contra a qual o movimento de renovação estaria lutando⁹⁴

Retomando a análise das características ligadas à renovação, temos o conjunto formado pela originalidade e emoção. Dentro da concepção de renovação, o ponto central de uma tela era provocar a sensação de imediatismo, como se a pintura fosse construída sem cenário planejado. Há o desejo de mostrar algo real, conforme estaria acontecendo, sem cenário preconcebido.

Os estudos de Dazzi demonstram que a capacidade de transmitir a sensação de “imediatismo” era uma questão importante, que conferia espontaneidade à produção. De acordo com a pesquisa, esta característica figurou na crítica carioca como “a capacidade de transmitir a sensação real, o efeito real”. ⁹⁵A concepção exigia uma postura do artista comprometida com a realidade, almejando que a representação fosse diretamente captada pelo artista, sendo independente a questão de ser pintada ao ar livre, no exato momento da contemplação ou posterior em seu ateliê. Sobre a problemática da pintura “em plein air” faremos uso mais detalhado do excelente estudo de Ana Cavalcanti.

Todavia, antes de abordar a pintura ao ar livre, é importante salientar as colocações preliminares da temática abordada por Cavalcanti. Como já fora dito, a Pintura Histórica era considerada pelos neoclássicos como o gênero mais importante. Existia a hierarquia acadêmica entre os gêneros que se sobrepunham por ordem de relevância, estando no topo a Pintura Histórica, seguida pela Pintura de Paisagem e na base a Natureza-Morta. No entanto, ao

⁹³ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. **A Pintura de paisagem ao ar livre e o anseio por modernidade no meio artístico carioca no final do século XIX**. In: Cadernos da Pós-Graduação do Instituto de Artes- Unicamp. Ano 6, V6, N1, 2002. P. 7

⁹⁴ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Relatório Final ao CNPq. **Pintura de paisagem, Modernidade e o meio artístico Carioca no final do século XIX - Reflexões sobre Antônio Parreiras (1860-1937), Baptista da Costa (1865-1926) e Eliseu Visconti (1866-1944)**, 2003. P. 28.

⁹⁵ DAZZI, C. C. “Pôr em prática a reforma da Antiga Academia”: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890. Tese (Doutorado) - UFRJ, EBA, Artes Visuais, Rio de Janeiro, 2011. P 57

caminhar para o século XIX, se observa uma modificação no gosto artísticos do público dos Salões, havendo progressivo desinteresse pela Pintura Histórica e a ascensão de Pintura de Paisagem e de Gênero.

Esta movimentação de gosto é considerada por muitos como a demarcação do início da Pintura Moderna. Segundo a mesma, o pintor de paisagem não ansiava transmitir ideias e contar uma História, seu novo objetivo seria a transmissão de suas impressões estéticas, suas sensações visuais e seus sentimentos diante da natureza.⁹⁶

Para a mesma, era desejado que o artista moderno se comprometesse com a experiência visual diária, postura esta distinta da geração anterior que concebia suas obras por meio da imaginação, representando cenas sugeridas por suportes literários. Já os “modernos” concebiam por meio da realidade, com intermédio das impressões e sensações sobre o mundo real.

O artista deveria contemplar seu objeto, almejando trazer o frescor experimentado no momento da execução. Dazzi coloca que saber ver, sentir e traduzir o que estava sendo representado na tela era essencial, transportando o espectador para diante do objeto real.

A transmissão da sensação foi uma questão enfrentada com maior afincamento pelos pintores de paisagem, como observaremos em Monteiro. Este gênero foi considerado pelos “Modernos” como capaz de congrega seus ensejos. Foi frequente a suposição de que a observação ao ar livre fora uma inovação destes novos personagens, todavia, Cavalcanti traz luz sobre a questão, demonstrando, por meio da documentação de meados do XIX, que a pintura “em plein air” não era um exercício exclusivo dos “modernos”.

Expõe que a pintura de paisagem ao ar livre fora uma prática dos pintores europeus, como parte da etapa de preparação de composições para finalizações em ateliês, não sendo privilégio dos pintores impressionistas, como o senso comum levou a crer por muito tempo.

⁹⁶ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Relatório Final ao CNPq. *Pintura de Paisagem, modernidade e o meio artístico carioca ao final do século XIX*. Rio de Janeiro, 2004. P. 4.

Advertiu que no Brasil o diretor da AIBA, Porto-Alegre, em 1854, já demonstrava preocupação com o tema e salientava o perigo do aluno viciar-se na reprodução de estampas do exterior, sendo recomendado que pintasse ao ar livre.

No entanto, apesar de constatar a existência da pintura ao ar livre bem antes do que muitos acreditavam, Cavalcanti ressalva um ponto a respeito da diferenciação da prática nos anos 80. Percebe que, apesar da pintura ao ar livre existir no período anterior, a cópia das estampas só fora eliminada dos cursos de paisagem na década de 80. A mudança fora reconhecida como iniciada pelos professores George Grimm e Zeferino da Costa e fora essencial para renovação do ensino artístico.

Para Cavalcanti, a participação de Zeferino da Costa no movimento de mudança é importante para reavaliar a origem da renovação, a qual não chegara apenas pelas mãos de artistas estrangeiros como o professor Grimm, mas também por artistas nacionais como Zeferino. A crítica negativa direcionada à Academia omitiu informações sobre quaisquer inovações adotadas pelos professores da AIBA, sendo a prática de levar os alunos para pintar ao ar livre atribuída ao pintor estrangeiro Grimm, não havendo citação à Zeferino, que a realizara antes mesmo do próprio Grimm. A omissão teria a intenção de contribuir para formular a imagem da AIBA como avessa às mudanças externas. Ainda, de acordo com a autora, a prática nos anos 80 ganha uma característica importante de se desatacar.

“[...] Vimos que a pintura de paisagem ao ar livre era praticada pelos alunos desde o início da Academia. O que mudou no método de ensino, a partir da década de 80, foi o fato de ter sido eliminada a fase anterior de cópias de estampas. Ora, isso reflete uma nova concepção do trabalho artístico, segundo a qual a originalidade de cada pintor era fundamental. A originalidade tornara-se a pedra de toque para verificar o valor de verdadeiro artista. Basicamente, o que foi mais estimulado nesse período final do século XIX e início do XX, o que o público e os críticos esperavam dos paisagistas, foi que não se limitassem a retratar

o que viam na natureza, mas conseguissem transmitir sua própria emoção diante dela, e por conseguinte emocionar o público. [...]”⁹⁷

Ela prossegue comprovando que, apesar da diferença de posicionamento entre as gerações, a mudança não gerou repressão por parte dos pintores e professores mais antigos aos que pintavam tendo como base a pintura ao ar livre.

O livro *Mocidade morta*, de Gonzaga Duque, traz um paralelo acerca da movimentação. Cavalcanti expõe que a obra almejou retratar os artistas e meio social artístico do final do século com suas reflexões e ações. O livro nos auxilia a perceber que o movimento era difuso e sofreu intensos questionamentos pelos próprios membros, não havendo, assim, objetivos definidos que visassem romper diretamente. O movimento não ia de encontro com a herança acadêmica.

“[...] Mas se existiu essa diferença entre gerações, ela não fez com que os professores reprimissem os pintores do ar livre. Por outro lado, os jovens artistas “antiacadêmicos” do final do século não estavam totalmente afastados da herança acadêmica, não eram completamente diferentes dos mestres da Academia[...]”⁹⁸

A definição dos personagens que compactuavam com as mudanças é imprecisa. Cavalcanti levanta que os diversos nomes citados por periódicos do XIX como antiacadêmicos, foram também destaques dentro da AIBA, sendo em muitos contemplados com premiações; a exemplo; Firmino Monteiro, França Junior, Parreiras, Belmiro e outros. O que demonstra que o suposto confronto de concepções não fora tão intenso, não estando a Academia contrária a prática de pintura ao ar livre, nem havendo inibição da individualidade dos alunos.⁹⁹

⁹⁷ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. **A Pintura de paisagem ao ar livre e o anseio por modernidade no meio artístico carioca no final do século XIX**. In: Cadernos da Pós-Graduação do Instituto de Artes- Unicamp. Ano 6, V6, N1, 2002. P 6 – 7.

⁹⁸ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. **A Pintura de paisagem ao ar livre e o anseio por modernidade no meio artístico carioca no final do século XIX**. In: Cadernos da Pós-Graduação do Instituto de Artes- Unicamp. Ano 6, V6, N1, 2002. P 7

⁹⁹ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Relatório Final ao CNPq. **O Conceito de Modernidade e a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 2004. P 27.

Segue abaixo fala de Agostini sobre os bons membros da AIBA, que para ele conseguiam manter seus propósitos mesmo imerso num ambiente estéril. “[...] Rodolpho Bernardelli na architectura, Firmino Monteiro na pintura são recentes exemplos brilhantes que irromperam não da academia, mas apesar da academia.[...]”¹⁰⁰

2.3. Vínculo de Monteiro com o movimento

Podemos observar que inúmeras das questões levantadas foram vivenciadas por Antônio Firmino. Em periódicos há notas que destacam a preocupação de Monteiro em aproveitar determinada hora do dia para poder observar o efeito da luz sobre a paisagem, sendo possível inferir que Monteiro estava atrelado ao movimento de transformação citado no início do texto. Rosangela Silva, ao analisar a **Revista Ilustrada**, confirma o apreço de Agostini por Monteiro e a vinculação com o movimento de renovação.

“O reconhecimento de Firmino Monteiro como um artista de mérito e talento coloca o numa posição privilegiada junto ao crítico da *Revista Ilustrada*. E muito disso deve-se ao fato mencionado no artigo a seguir, no qual nota-se que o artista estaria pouco a pouco se libertando das regras do ensino acadêmico. E como estaria fazendo isso? O crítico responde: simplesmente indo à fonte do seu trabalho, à natureza, pintando ao ar livre, dando atenção aos tons e à luz, trabalhando incessantemente, confiando na sua profissão, estudando com afinco e sendo modesto.

Estariam então reunidas em Monteiro as várias qualidades apreciadas e defendidas por Agostini. Um artista que tem o seu próprio ateliê para trabalhar sozinho, que vai apreciar a natureza quando necessário, um artista que não espera encomendas do governo, faz o seu trabalho acreditando no verdadeiro objetivo da arte que é ser feita não para o governo ou príncipes, mas para todos.”¹⁰¹

Em outra nota da **Revista Ilustrada**, Monteiro é reconhecido pela habilidade com uso das cores e luz, característica que o coloca como atendo às mudanças artísticas.

“Bem jovem, aluno ainda há bem pouco tempo, o Sr. Monteiro surpreende sobretudo pelo modo brilhantemente progressivo por que se tem libertado das convenções acadêmicas e conquistado, pelo

¹⁰⁰ **Revista Ilustrada**. 31 Ago. 1883. ano VIII, n. 353, P. 2.

¹⁰¹ SILVA, Rosangela de Jesus. **A crítica de arte de Angelo Agostini e a cultura figurativa do final do 2º Reinado**. Dissertação (Mestrado), Universidade Estadual de Campinas: São Paulo, 2005. P 104.

estudo e pela observação, o brio sábio da escola moderna. As suas telas são admiráveis de verdade, de luz, de ar e de frescura. Paisagem do Brazil, cantos do Rio de Janeiro, de céus esplendidos, águas fulgurantes e tons variadíssimos, os quadros do Sr. Monteiro mostram-nos sempre, com o brilho precioso de luz, com a justeza necessária de tom, todo o encanto da nossa natureza. Eu citarei pela variedade de cor e pela segurança de observação: Um caminho, resplandecente de luz, Uma pedreira, Um monte de barro e Uma montanha com agua ao pé, d`uma suavidade adorável”¹⁰²

Através do catálogo de Levy¹⁰³, sobre as EGBA, constatamos o predomínio na produção de Monteiro do gênero Paisagem que, como fora dito, estava associada a renovação da arte. Como podemos perceber com a fala de Agostini, a carreira de Monteiro estava permeada entre o espaço da Academia e os ambientes de renovação, ou como melhor expõe Cavalcanti, há a mescla entre os grupos “modernos” e “acadêmicos”, sendo mais prudente ponderar a ideia de ruptura total e considerar que houve pontos de continuidade.

“Elle conserva ainda na sua sala uma paisagem que todos vimos exposta na Academia; é um bello quadro onde o artista se revela feliz observador da natureza, mas ainda imbuído dos princípios rhetoricos do ensino acadêmico, de que elle se tem gradualmente libertado. É esta sobretudo a sua qualidade mais apreciavel. Quem acompanha os seus trabalhos, e n’este ponto eu estou de perfeito accordo com o meu companheiro das páginas de fóra, sente a feliz tendencia do Sr. Monteiro para abandonar o absoluto das regras e cingir-se á penetração da natureza. O seu novo quadro, ao ar livre e perfeitamente illuminado, está desenhado com uma largueza de traço dessombrada e colorido com uma verdade de tons que seduzem. A cerimonia passasse no morro do Castello, ao grande ar; há indios e portuguezes. O artista variando-lhes sempre as phisionomias, soube imprimir a cada raça o seu padrão, o seu verdadeiro typo.”¹⁰⁴

¹⁰² *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro. 08 abr. 1882. P 2.

¹⁰³ LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1990.

¹⁰⁴ *Revista Illustrada*. 31 dez 1881. ano VI, n.280, P.2

Um ano após a constatação acima, temos nota bastante positiva de Agostini, elogiando a preocupação em estudar ao ar livre, observando a gradação de luz de acordo com os horários do dia, além da espontaneidade na representação.

“[...] É que para limpar os pinceis, depois do trabalho, elle suja adoravelmente uma tela d’alguna paisagem que lhe trota no cérebro... Anda sempre apressado. Outro dia eram três horas da tarde elle voava para S. Domingos, onde foi esconder o seu atelier.

- Onde vaes com tanta pressa? - Vou pintar uma cousinha *d’après nature*.- A esta hora! - É a unica hora em que ainda não pintei, e vou aproveitar os efeitos da tarde que promette estar magnifica.[...]”¹⁰⁵

2.4. A Fundação da Cidade do Rio de Janeiro.

Como já fora dito, Agostini acompanhara desde o princípio a carreira de Firmino. Observamos que, somente após a exposição no seu atelier em 1881 da tela “*Fundação da Cidade do Rio de Janeiro*”, o artista passou a figurar nos demais periódicos da época. As primeiras paisagens e a tela “*Exéquias de Camorim*” tiveram recepção bastante discreta, sendo “*Fundação da Cidade do Rio de Janeiro*” a obra que marcou sua posição de forma positiva no cenário artístico.

Ao acompanhar as notas até o ano de seu falecimento, temos a constatação que essa se mantivera como tela de referência ao autor, não havendo em sua produção outra que alçasse tamanho destaque e tão boa recepção, sendo frequente a citação do pintor correlacionando com essa produção em específico.

¹⁰⁵ *Revista Illustrada*. 1882, ano VII, n. 297, p. 2.

Agostini editou, em 1882, um exemplar onde elogia a concepção de Monteiro, trazendo a reprodução da obra na **Revista Ilustrada**.



*Fundação da cidade do Rio-de-Janeiro.— Nem de lá entrega as chaves da cidade ao Alcaide-mór.
Quadro histórico do pintor brasileiro Antonio Firmino Monteiro.*

Revista Ilustrada. 29 de abril 1882.

A tela toca o público por se tratar de um gênero histórico, demonstrando assim o empenho em se destacar numa categoria ainda bastante admirada pela AIBA. Não fora apenas a temática que se destacara na produção, mas também a abordagem “Moderna” como a distinta escolha da palheta.

“O Sr. Firmino Monteiro já não é um desconhecido. Não há muito tempo, um crítico, aliás bastante imbecil para compral-o a Meissonieir ocupava-se d`ele em artigo especial, e eu mesmo a propósito da sua Fundação da cidade do Rio de Janeiro, tive ocasião de lhe subscriptar daqui deste mesmo lugar alguns qualitativos amáveis, que hoje mantenho em toda a sua honestidade. Bem jovem, aluno ainda há bem pouco tempo, o Sr. Monteiro surpreende sobretudo pelo modo brilhantemente progressivo por que se tem libertado das convenções acadêmicas e conquistado, pelo estudo e pela observação, o brio sábio da escola moderna. As suas telas são admiráveis de verdade, de luz, de ar e de frescura. Paisagem do Brazil, cantos do Rio de Janeiro, de céus esplendidos, aguas fulgurantes e tons variadíssimos, os quadros do Sr. Monteiro mostram-nos sempre, com o brilho precioso de luz, com a justeza necessária de tom, todo o encanto da nossa natureza. Eu citarei pela variedade de cor e pela segurança de observação: Um caminho, resplandecente de luz, Uma pedreira, Um monte de barro e Uma montanha com agua ao pé, d`uma suavidade adorável.[...] ¹⁰⁶

Após a exposição da tela, houve assídua campanha para que fosse adquirida por alguma instituição, propiciando assim recursos financeiros para o não abastado artista. Os pedidos de compra já foram abordados no primeiro capítulo, sendo enfadonho explicitar novamente as fontes primárias que comprovam a campanha pró compra. Temos como desfecho da movimentação a aquisição pela Câmara Municipal do Rio de Janeiro, estando a mesma até os dias atuais exposta na instituição.

Vale ressaltar que houve mudança de localização da Câmara Municipal. A construção do palácio, que hoje abriga a Câmara, se deu entre os anos de 1919 e 1923, inserida no movimento de modernização da Primeira República.

¹⁰⁶ *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro. 08 abr. 1882. P 2.

Houve em 1923 a inauguração e, desde então, a Câmara funciona no Palácio denominado Pedro Ernesto. É importante perceber que o mesmo compõe relevante ponto turístico do Rio de Janeiro, sendo vizinho do Museu de Belas Artes, do Theatro Municipal e da Biblioteca Nacional.¹⁰⁷

O interior do Palácio Pedro Ernesto contém riquíssimo acervo com pinturas de personagens importantes do século XIX. Na entrada há, acima da escadaria central, um mural de 50m² de Eliseu Visconti. Seguindo o roteiro de visitação proposto pela Câmara Municipal, nos encantamos com a decoração do Salão Nobre, também, conhecido como Salão de Festas, o qual possui em seu teto pinturas dos irmãos Carlos e Rodolfo Chambelland. Ao atravessar o Salão Nobre, rumo à varanda externa, que compõe a vista da Cinelândia encontra-se, na parte superior, um longo painel em alto relevo, de Corrêa Lima.¹⁰⁸ Há, na Sala Inglesa, dois painéis de Décio Vilares e um busto em mármore Cândido Caetano de Almeida Reis. O plenário, por sua vez, um imenso quadro de Rodolpho de Amoêdo, que dialoga com a tela de Antônio Firmino; “*A Fundação da Cidade do Rio de Janeiro no Morro do Castelo*”, datado de 1923¹⁰⁹. Por fim, nos interessa saber o local que se situa a tela de Firmino. A mesma divide olhares no chamado Grande Hall com o pintor Pedro José Pinto Peres, que representou “*A Primeira Emancipação Municipal*” estando “*A fundação da Cidade do Rio de Janeiro*” localizada ao lado esquerdo em frente a de Pinto Peres, na entrada principal.

Após essa pequena digressão, necessária para contextualizar nosso objeto no interior do Palácio, percebemos que a tela ocupa papel periférico na instituição se comparada a representação de Amoedo, que possuiu maior dimensão e melhor localização. Retomaremos nossos olhares para o que a crítica da época nos apresenta acerca da temática da fundação da cidade do Rio de Janeiro

Apesar da obra de Monteiro se aproximar do projeto político da Primeira República, onde houve a busca pelas histórias locais, sobretudo destacando a

¹⁰⁷ Câmara Municipal do Rio de Janeiro. **História do Palácio Pedro Ernesto**: Acervo Introdução. Disponível In: <http://www.camara.rj.gov.br/>

¹⁰⁸ Câmara Municipal do Rio de Janeiro. **História do Palácio Pedro Ernesto**: Acervo parte I. Disponível In: <http://www.camara.rj.gov.br/>

¹⁰⁹ Câmara Municipal do Rio de Janeiro. **História do Palácio Pedro Ernesto**: Acervo parte III. Disponível In: <http://www.camara.rj.gov.br/>

temática “Primeira Missa”,¹¹⁰ a produção de Firmino vincula-se ao período Imperial, onde o IHGB se empenhou na escrita da História Nacional brasileira. Como já fora dito no capítulo anterior, a ação se vinculou à produção de algumas telas, que almejavam contribuir para o processo de construção do passado, criando, assim, a representação de marcos importante para História como o caso da “Primeira missa”, de Victor Meirelles

A “*Fundação da Cidade do Rio de Janeiro*” se insere no projeto de construção da História da Cidade. Percebemos que a inquietação com a temática não fora exclusiva de Monteiro. Demais artistas também se ocuparam em representar a fundação do Rio de Janeiro, e até mesmo num momento posterior, no contexto da Primeira República, pintaram outras regiões do território, como o caso de São Paulo.

Michelli Cristine Scapol¹¹¹ elucida acerca de algumas das telas sobre a fundação de São Paulo, ligadas a um momento de prosperidade econômica e política das elites paulistas na primeira República. Os artistas empenharam-se na construção de um passado heroico para São Paulo, sendo pinturas como de Oscar Pereira da Silva, na tela “Fundação da Cidade de São Paulo”, de 1907, ou Benedito Calixto, com “Partida de Estácio de Sá”, correlacionadas ao projeto de construção de Histórias locais.

Vale ressaltar que, apesar de Monteiro se ocupar da representação de uma História local, assim como acontecera na Primeira República, a mesma não tem vinculação com o projeto republicano, sendo produzida em temporalidade distinta, em 1881.

Analisamos que a tela de Amoedo, “*Fundação da Cidade do Rio de Janeiro*”, também situada no Palácio Pedro Ernesto, possui a temática e

¹¹⁰ CHRISTO, Maraliz de Castro. ***A construção da gênese: independência, passado colonial e indigenismo no Brasil e México.*** In: ORTEGA, Francisco; CHICANGANA-BAYONA. *Conceptos em tensión: Nuevos Abordajes a las Culturas Políticas de las independências y sus Legados.* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. P. 21

¹¹¹ MONTEIRO, Michelli Cristine Scapol. ***Fundação de São Paulo, de Oscar Pereira da Silva: trajetórias de uma imagem urbana.*** (Dissertação). São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo- USP. 2013.

organização espacial bastante similar à de Monteiro. Mesmo não sendo contemporâneas (Monteiro produziu em 1881 e Amoedo 1923), inferimos que Amoedo tenha consultado a obra de seu amigo Firmino Monteiro. Acreditamos que a produção de Amoedo tenha se dado a pedido da Câmara Municipal, haja vista a data de execução e as proporções da tela.



RODOLPHO AMOËDO: *Palácio Pedro Ernesto - Plenário:*
A fundação da cidade do Rio de Janeiro, 1923.
Óleo sobre tela (*marouflage*).
Rio de Janeiro, Palácio Pedro Ernesto.

112

¹¹² Disponível In: <http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_ra.htm>. Acesso em: 30.09.15



Antônio Firmino Monteiro. A Fundação da Cidade do Rio de Janeiro. Óleo sobre tela. Rio de Janeiro: Palácio Pedro Ernesto. 1881

A História da cidade do Rio de Janeiro abordada em ambas as produções adota como versão o discurso no qual Estácio de Sá, fora incumbido pela coroa portuguesa em 1863 na missão de fundar uma cidade nas terras da Guanabara e expulsar definitivamente os franceses que ainda dominavam a região.

Os franceses chegaram em 1555 e foram liderados pelo Nicolas Durand de Villegagnon. Eles se estabeleceram na região, almejando formar uma colônia denominada de França Antártica Henriville. Para realizar o empreendimento, se aliaram aos Tupinambás, os quais, após a aliança, expulsaram a tribo inimiga Temiminós. Os Temiminós futuramente iriam se aliar ao português para reconquistar parte da região.

Vale destacar que o sucesso dos franceses na obtenção do apoio indígena se estruturou na realização de escambos, de comércio do pau-brasil e especialmente, na não escravização. Logo, por serem contrários a escravização, tiveram apoio mais amplo que os portugueses.

A consistente aliança entre franceses e indígenas Túpinambás acarretou grandes dificuldades a missão de reconquista portuguesa. A conquista territorial só se concretizara após dois anos, em 1565, com a vinda de reforços da Capitania de São Vicente. É importante destacar a atuação de dois personagens religiosos que agiram em favor dos portugueses; Padre Anchieta e Manoel da Nóbrega. Os jesuítas assumiram o papel de mediadores entre os índios e portugueses, contribuindo para o sucesso da expulsão dos franceses.

Como já fora dito, a ajuda dos padres jesuítas José de Anchieta e Manuel da Nóbrega fora crucial, posto que fizeram a intermediação com os indígenas da tribo Temininós, obtendo seu apoio na luta ao lado dos Portugueses. Os Temininós e Tupinambás eram inimigos, desde antes da chegada dos europeus, sendo a rivalidade usada para obter apoio na guerra. Temos como personagem indígena de destaque na luta contra os franceses o cacique Arariboia da tribo Temininós, anteriormente batizado por Anchieta com o nome de Martim Afonso. Como pagamento pelo apoio Arariboia recebeu o domínio das terras hoje onde se situa a Cidade de Niterói.

O marco importante para História do Rio de Janeiro foi a data de 1º de março de 1565, a qual é tida como a fundação da cidade de São Sebastião, realizada entre o que, hoje, são dois pontos turísticos importantes da cidade, o Morro Cara de Cão e Pão de Açúcar. Foi nesta parte da Cidade, que Estácio de Sá estabeleceu sua base para coordenar os ataques aos franceses e reconquistar a Baía de Guanabara.

O combate com os franceses perdurou por aproximadamente dois anos. Tendo, Estácio de Sá, em 20 de janeiro de 1567, recebido reforços com uma nova esquadra comandada por Cristóvão de Barros, e a vinda de seu tio Mem de Sá para auxiliar o término da luta. Após a expulsão dos franceses, Mem de Sá transferiu a sede da cidade do Morro Cara de Cão para o Morro do Castelo, refundando a em 1567.

A transferência da cidade para uma região mais ao interior, conhecida como morro do Castelo, exigiu a construção de uma fortaleza, visando garantir a segurança, além de um prédio para Cadeia e Câmara Municipal. O novo povoado marca o começo da expansão da cidade fundada pelos portugueses.

É importante observar que Amoedo representa o segundo momento da fundação da Cidade do Rio de Janeiro no Morro do Castelo e não no Cara de Cão como Monteiro. A povoação portuguesa foi refundada no alto do Morro do Castelo (completamente arrasado em 1922), no atual Centro da cidade.

Gonzaga Duque descreve a cena, que se passa no quadro de Monteiro, de forma bastante elucidativa. Citaremos a rica e extensa análise para vislumbrados a leitura que Duque realizou da obra.

“Assim que se chega à sala onde o Sr. Monteiro expôs a sua tela *A Fundação da Cidade de São Sebastião*, experimenta-se uma espécie de choque nervoso, que é um efeito natural, produzido pela suavidade do colorido, na nossa retina pouco habituada aos grandes efeitos estéticos da pintura.

Nós, os brasileiros que nunca saímos daqui, não podemos dizer-nos espectadores de obras-primas. Desconhecemos totalmente, senão por nome, os trabalhos admirados e inigualáveis dos grandes mestres que encheram as salas do Louvre e que enchem as salas da passada Exposição universal de 1879. Por consequência, quando vemos uma tela que tem arte, a nossa admiração torna-se em uma estupefação tola, muda; perdendo-nos a vista perspicaz de qualquer observador como um indivíduo impossibilitado de compreender, de comparar, estudar, analisar, enfim, os efeitos que todo o talento, todas as aptidões de um artista, estampara ali com enorme habilidade técnica.

A nossa raça, como toda a raça latina, tendo propensões naturais para o belo, para a arte, não pode, entretanto, ser de uma compreensão altamente artística, pela falta sensível de museus e de métodos desenvolvidos na sua Academia de Belas-Artes.

As proteções da nossa Academia aos artistas que só tem uma qualidade – a de possuírem padrinhos endinheirados tem estragado a mais de um artista de talento, atirando-os ao obscurantismo desanimador, fazendo deles retratistas medíocres pelo centro apertado em que vivem. As enfatuações de outros que ainda nos primeiros passos de sua “carreira” já se julgam competentemente elucidados nos mais ocultos segredos do fiat criador da arte, e os empasteladores de telas que fazem retratos a cem mil réis a dúzia, expondo-os diariamente nas galerias, tem corrompido o nosso gosto artístico.

Hoje, não passamos de uns admiradores de banalidades.

E, assim, quando vemos um quadro que desperta bruscamente a nossa “sensibilidade artística”, ficamos reduzidos a simples admiradores mudos, com traços fisionômicos de quem conversa intimamente com a consciência, a perguntar se aquilo é mesmo um bom quadro.

Foi o que sucedeu a muitos ante o quadro da *Fundação da Cidade de São Sebastião*.

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

É difícil descobrir o método empregado pelo artista para fazer a distribuição dos grandes grupos do seu quadro, com uma naturalidade tão descritiva, tão harmoniosa em seu todo. A ação é espetaculosa e, por esta razão, a execução torna-se muito séria.

Olhando-se devagar, atentamente, sente-se naquela natureza toda, naquela vegetação viçosa, fértil, batida pelo sol das onze, uma verdade enorme cheia de olor acre das folhas das grandes árvores, que estendem os ramos, alastrados de parasitárias, ao ar calmo e saturado de luz.

Ao longe, a folhagem, banhada numa claridade tênue, segue em ondulações até perder-se de vista, e, pouco a pouco, olhando-se metodicamente, piano piano, vê-se as gramíneas enastrando pelo solo barrento, envoltas as suas esguias folhas verdes com os gravetos secos que tombam das arvores, crescendo à base do muro caiado da nova cidade, fechado por uma rústica porta, sob a qual escapa uma flecha de luz; para cima, junto à copa de uns arbustos, os telhados de duas casas recebem os raios perpendiculares do sol.

Dentro do muro da nova cidade tremulam umas bandeiras amarradas numa corda que parte de uma extremidade à outra e, por trás, os troncos meios curvos dos coqueiros erguem-se com a sua copa espalmada.

Uns fortes soldados portugueses, de armaduras reluzentes, de armas em punho, fazem a guarda cerimonial, e uma turba de índios, munidos de arcos, de cocares, fitam o centro, cheios de uma atenção selvagem, ignorante. Martim Afonso repousa encostado numa pedra,

muito sério, enquanto, ao centro, o governador Mem de Sá apresenta ao alcaide-mor as chaves da cidade, que um menino trás sobre a almofada.

Depois segue-se o grupo do senado da câmara, ostentando as roupagens de veludo, os seus largos chapéus emplumados, tendo à frente um que leva a bandeira branca, muito convicto do seu alto papel de porta-bandeira. À direita deste, o padre Nóbrega, suspendendo o emblema sacro, põe-se à frente de um grupo eclesiástico, onde se distingue o padre Anchieta, ao lado do bispo D. Leitão envolto nos seus hábitos sacerdotais, de mitra à cabeça e “pábulo” à mão. Atrás: o altar onde rezaram a competente missa, com as esguias velas ainda a arder, as palmas, as galhetas...

À esquerda, junto dos muros da nova cidade, a massa popular freme, formiga, palpita, cheia de calor e cheia de animação para assistir ao ato. No fundo, as elevações montanhosas que circulam a nossa baía, batidas de uns tons roxos, apresentam-se ao longe; e sobre as águas mansas, quedas, do mar, os galeões portugueses embandeirados festivamente, soltam de seus bordos o fumo esbranquiçado da artilheria que salva em regozijo.

Neste todo sente-se a vida, a animação, das telas de Goya e as figuras tem a graça, a expressão, a habilidade de fazer-se sentir, como aquelas conhecidas figurinhas dos quadros de Fortuny.

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

É provável que o nosso governo, quando quiser, agora, encomendar qualquer trabalho de pintura não se esqueça do Sr. Firmino Monteiro que, tendo as mesmas aptidões que os outros, precisa, mais do que eles, trabalhar para levantar a sua vida. Será simplesmente, por parte do governo, uma obrigação, protegendo o

artista nacional que tem, fora de contestação, grande mérito, ganho por suas próprias forças e por sua heroica vontade. ”¹¹³

A descrição acima reconhece o grande mérito do artista comparando aos dois principais pintores do período; Pedro Américo e Victor Meirelles. Estando Monteiro apto a disputar a execução de telas de grande relevância para História Nacional.

A citação traz grande contribuição no resgate da identificação dos personagens distribuídos no quadro. Ao apreciar a tela percebemos a distinção entre os personagens retratados. De acordo com a nota, figura ao centro o governador Mem de Sá que entrega as chaves da cidade ao alcaide-mor e nomeia o Senado da Câmara, que é representado logo atrás da cena principal, com indumentária deveras rebuscada e pomposa, distinguindo-se da aglomeração popular disforme localizada em frente à entrada da cidade. Ao lado esquerdo dos senadores, se situam os Jesuítas que possivelmente enceravam a cerimônia religiosa que se dava momentos antes, haja visto a referência das velas ainda acessas na cena. Dentre os jesuítas se identificou a figura do padre Nóbrega, assim como também o padre Anchieta e o bispo D. Leitão.

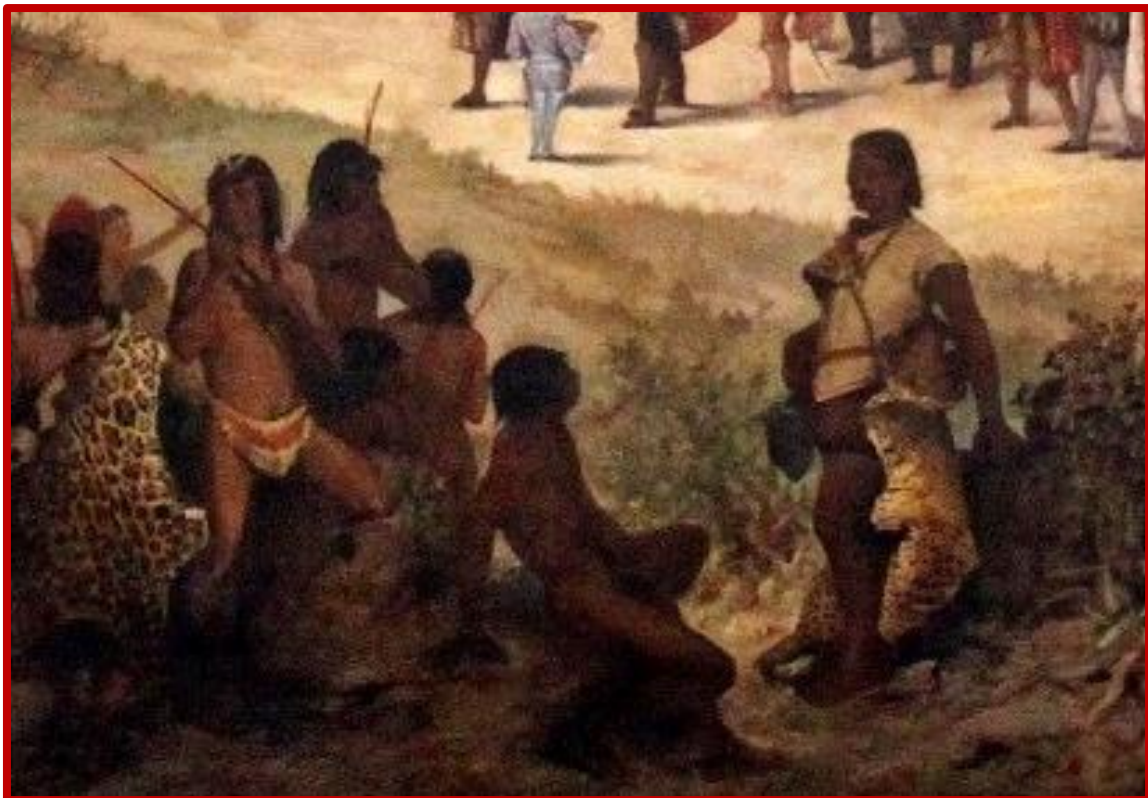
Há, no primeiro plano, a representação de soldados portugueses com brilhantes armas e armaduras realizando a guarda cerimonial. E ao lado dos soldados está um grupo de indígenas com arcos, cocares, pele de animal que observam o que se passava no centro da cena. Monteiro produz um efeito de luz sob o couro de onça, que cobre um dos personagens, destacando aspectos característicos da cultura indígena, como o uso de pele animal.

É interessante ressaltar a observação de Duque sobre presença de traços selvagem, que ainda persistiam neste grupo; “fitam o centro, cheios de uma atenção selvagem, ignorante. ”. Em contraposição a não civilidade do grupo indígena, há o índio convertido, Martim Afonso, ou também denominado

¹¹³ Gazetinha. 16.02.1882 IN: Lins, Vera; GUIMARÃES, Júlio Castañon(org.) DUQUE, Gonzaga. **Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001. P. 37 -40

Tibiriçã,¹¹⁴ que repousa numa rocha trocando olhares com índio sentado numa pedra em plano inferior. O olhar e a postura despojada do não civilizado aparenta questionar Tibiriçã, como se estivesse demarcando sua posição na cena, não sendo passivo à cerimônia religiosa. A passagem sugere um questionamento à figura de Tibiriçã e, possivelmente, a maneira como fora imposta a cultura portuguesa aos indígenas.

Ao observarmos a tela, percebemos o grande destaque a estes personagens situados em primeiro plano, sendo nosso olhar atraído pela passagem. A falta de proporção entre estes homens e os demais da cena pode ser a maneira que Monteiro encontrou para conduzir a atenção ao papel indígena na colonização.



Recorte da tela "A Fundação da Cidade do Rio de Janeiro."

É necessário salientar que Tibiriçã fora um importante aliado no processo de colonização dos portugueses, além de ser chefe de inúmeras tribos. Tibiriçã é tido como o primeiro índio a ser convertido pelo jesuíta José de Anchieta, logo, sua imagem se relaciona ao processo de catequese da igreja Católica

¹¹⁴ Tibiriçã fora convertido e batizado pelos jesuítas José de Anchieta e Leonardo Nunes adotando o nome cristão de Martim Afonso.

Segundo Christo¹¹⁵, o período imperial adotou o índio como símbolo nacional. A inserção do nativo na História partiu inicialmente da literatura, que formulou a imagem do mesmo como um “nobre aliado”, o qual em muitos momentos sacrificara a própria vida e a comunidade em prol do projeto de civilidade.

Christo ¹¹⁶destaca que, por volta de 1860, os catálogos das Exposições Gerais de Belas Artes da AIBA passam a constar a presença de obras com temáticas vinculadas ao indianismo literário. Quanto à representação do índio, a autora ressalta algumas distinções, posto que se optou por representar usualmente os tupis e os guaranis. Esses índios já se encontravam em avançado extermínio, vítimas do processo colonizador português. A tribo que sobrevivera até meados do XIX era os botocudos, todavia, tais materializavam aspectos negativos dos índios, sendo considerados selvagens e contrários à fé católica, não sendo objeto de atenção das artes.

Localizamos uma segunda nota na ***Revista Ilustrada*** que contribuiu para a formulação mais ampla da tela no momento da recepção.

“Mas é sobretudo o grande quadro histórico, a *Fundação da Cidade do Rio de Janeiro* que coloca d`uma vez o Sr. Monteiro acima do par. A scena passa-se no morro do Castello. Mem de Sá em entrega as chaves da cidade ao alcaide-mor e nomeia o senado da câmara. A direita, está o altar onde se fez a cerimônia da benção, á esquerda, a cidade ainda fechada por um portão através do qual tremulam diversas bandeiras iluminadas por um sol brilhante, e ao fundo azula-se a bahia, picada de náus portugueses. Paisagista, o Sr. Monteiro dá-nos n`este quadro o lado alegre, fresco, risonho, exuberante de vida da natureza brasileira; e, na variedade das atitudes, na perfeita discriminação dos typos, n`algumas cabeças artisticamente tocadas e nas posições naturaes das suas figuras, revela-se ainda um excelente pintor de gênero; a figura marcial de Mem de Sá, a physionomia angélica de Anchieta, o bom missionário poeta que ensinava aos índios, em

¹¹⁵ CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **A construção da gênese: independência, passado colonial e indigenismo no Brasil e México.** In: ORTEGA, Francisco; CHICANGANA-BAYONA. *Conceptos em tensión: Nuevos Abordajes a las Culturas Políticas de las independências y sus Legados.* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. P. 23

¹¹⁶ CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **“Rio de Janeiro: Atahualpa na corte imperial brasileira”** IN: MAJLUF, Natalia. *Los funerales de Atahualpa.* Peru: Museu de Arte de Lima, 2011. P 21.

quadras escriptas na areia, os mysterios da sua religião, estão magistralmente tocadas, a attitude do índio que admira Teberiza ainda com a pelle de tigre, mas já meio civilizado no seu gibão de veludo azul, é d'uma naturalidade perfeita. O colorido é bello, o desenho correto. Um quadro notável enfim, executado por um artista de mérito, que é nos grato reconhecer, não deixa nada ao acaso. [...] ¹¹⁷

O enquadramento escolhido por Monteiro fora bem recebido, “É difícil descobrir o método empregado pelo artista para fazer a distribuição dos grandes grupos do seu quadro, com uma naturalidade tão descritiva, tão harmoniosa em seu todo”.

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

¹¹⁷ **Revista Illustrada.** Rio de Janeiro. 08 abr. 1882. P 2.



Victor Meirelles. *A primeira missa do Brasil*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Bellas Artes. 1860

O arranjo formal da paisagem também pode ser apontado como referência à “A Primeira Missa”, devido à semelhança na disposição de uma árvore frondosa na parte superior a direita, assim como o uso dos índios no primeiro plano e a sensação de circularidade. Outro fator que contribui para aproximação entre as obras é a relação que Monteiro mantinha com Meirelles, sendo Meirelles professor de Monteiro, enquanto estudara na AIBA.

De acordo com Christo¹¹⁸, na “Primeira Missa” a conversão é tida como “possível e natural”. Inferimos que o diálogo entre as telas esteja circunscrito a aspectos técnicos da composição e a similaridade de elementos. Há divergência no tom do discurso. Percebemos que a troca de olhares entre Tibiriçã e o nativo levanta suspeitas sobre a aceitação da cultura portuguesa, como não sendo tão natural quanto na tela de Meirelles. A postura indígena representada por

¹¹⁸ CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **A construção da gênese: independência, passado colonial e indigenismo no Brasil e México**. In: ORTEGA, Francisco; CHICANGANA-BAYONA. *Conceptos em tensión: Nuevos Abordajes a las Culturas Políticas de las independências y sus Legados*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. P 21

Monteiro se distancia da imagem de passividade, tal se mostra indiferente ao do projeto de civilidade imposta aos nativos, que se materializava com a figura de Tibiriça. O índio sentado sugere uma recusa ao projeto português, expondo assim a perspectiva avessa ao projeto de colonização, com a não aceitação da imposição de elementos culturais externos.

Quanto a execução da natureza, esta fora bem recebida pela crítica. A mesma não é ameaçadora, o céu fora pintado com paleta suave, levando o olhar a se perder no horizonte, concedendo leveza à cena. Há algumas espigas nuvens que compõem o azul celeste. Ao fundo vemos uma cadeia de montanhas, conhecida como o morro do Pão de Açúcar estando a cruz do altar situada logo ao lado do mesmo.

“Paisagista, o Sr. Monteiro dá-nos n`este quadro o lado alegre, fresco, risonho, exuberante de vida da natureza brasileira; e, na variedade das atitudes, na perfeita discriminação dos typos, n`algumas cabeças artisticamente tocadas e nas posições naturaes das suas figuras, revela-se ainda um excelente pintor de gênero”

Como se pode observar na fala acima, a experiência no gênero de paisagem foi reconhecida na tela, mas não apenas a paisagem fora digna de nota. A pintura de gênero foi uma nova área pela qual começou a se aventurar. Teremos o reconhecimento nesta tela da boa execução dos desenhos do corpos e usos das cores. Entretanto, tal sucesso não se repetirá nos futuros quadros, posto que recebera inúmeras críticas à falta de dedicação aos estudos de desenho.

Percebemos em Gonzaga Duque dois momentos distintos na avaliação da produção de Monteiro. O primeiro se mostra bastante positivo e entusiasmado com o potencial artístico obtido na “Fundação da Cidade do Rio de Janeiro”. Segue sua fala no ano de 1879.

“Assim que se chega à sala onde o Sr. Monteiro expôs a sua tela *A Fundação da Cidade de São Sebastião*, experimenta-se uma espécie de choque nervoso, que é um efeito natural, produzido pela

suavidade do colorido, na nossa retina pouco habituada aos grandes efeitos estéticos da pintura. ”¹¹⁹

Já percorrido alguns anos, Duque tece notas negativas à produção de Monteiro, onde a pressa por crescimento o levou a falhar em pontos essenciais, como a boa execução dos desenhos, uso das cores e a expressão das sensações.

“Em primeiro lugar: falta-lhe chama, essa inexprimível expressão do conjunto, que faz pasmar ao primeiro indivíduo posto em frente da obra d’arte. Há quadros muito bem pintados que olhamos uma, duas, três vezes e nenhuma emoção nos despertam. Vemos que todas as figuras estão nos seus lugares; que o desenho é sofrível, que o colorido é feliz e harmonioso, mas falta ao todo - vida, movimento, ação. ”¹²⁰

Por fim, constatamos que “*Fundação da Cidade do Rio de Janeiro*” se mantivera como a obra de maior relevância artística a Monteiro, onde obteve reconhecimento pelo uso correto das cores, do desenho e pela capacidade de expressar sensações.

A iconografia corrobora para o projeto de escrita da História Nacional. Monteiro almejou apresentar a origem da cidade congregando o branco e o índio, sendo a fé católica o elemento que fora utilizado para unificar os grupos. Fora comum o discurso de vinculação dos índios aos portugueses, onde teriam forjado uma nova nação, sendo a fé católica capaz de harmonizar as diferenças e os interesses conflitantes. Todavia, é importante salientar o papel ambíguo dos jesuítas no conflito, posto que, apesar de se vincularem a imagem de pacificadores e conciliadores, estes também traíram a confiança dos índios

¹¹⁹ Gazetinha. 16.02.1882 IN: Lins, Vera; GUIMARÃES, Júlio Castañon(org.) DUQUE, Gonzaga. ***Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)***. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001. P. 37 -40

¹²⁰ ESPINDOLA, Alexandra Filomena. ***Vida na arte em Gonzaga Duque***. Rio de Janeiro: dezenove vinte, 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/gd_afe.htm>.

Tamoios ao revelarem segredos de confissão sobre a estratégias de ataque da Confederação dos Tamoios aos portugueses. Informações estas centrais para o fim do confronto e extermínio dos Tamoios.

A formulação dúbia dos religiosos está presente no poema de Gonçalves de Magalhães, logo, Monteiro também tinha conhecimento da concepção, posto que fez uso do mesmo na pintura *“Exéquias de Camorim”*, no ano de 1879, onde opto justamente por representar as mazelas deixadas pelos portugueses na busca por captura de escravos indígenas.

Tendo em vista a antecedente produção de *“Exéquias de Camorim”* não podemos olhar para *“A fundação da Cidade do Rio de Janeiro”* omitindo a visão crítica formulada por Monteiro. Há na tela velada crítica ao processo de colonização e a reformulação da posição do índio frente a imposição cultural que sofria, não sendo, portanto, passivo ao projeto português.

Monteiro seguiu pelo viés crítico onde questionou a História Nacional, trazendo para reflexão personagens anônimos e almejando explorar a veracidade dos fatos históricos até então construídos pela narrativa oficial. Há em sua produção sutil crítica a atuação portuguesa no processo de colonização, onde o índio fora tido como passivo à ação civilizatória. Veremos no capítulo a seguir o acentuar de sua postura com a EGBA de 1884.

Capítulo 3

Aproximações as telas “Um episódio da Retirada da Laguna”, “O Vidigal” e “O Capitão João Homem”.

Nos propomos neste capítulo a analisar as três pinturas de Monteiro: “Retirada da Laguna”, “O Vidigal” e “O Capitão João Homem”. As possibilidades de seleção das telas de Monteiro são amplas, haja visto a quantidade de telas que enviara à EGBA de 1884. A primeira obra, “Um episódio da Retirada da Laguna”, se destaca pelo sofrimento de uma mulher em meio ao caos da Guerra do Paraguai. Já as duas últimas, se vinculam por tratarem da repressão à ociosidade, no período joanino e colonial, realizando possivelmente referência a transição da mão de obra escravocrata para livre e a ausência de espaço para esses trabalhadores pobres e livres.

Almejamos nos aproximar das telas na esperança de trazer visibilidade às novas concepções temáticas apresentadas por Monteiro em 1884. Assim como, compreender a sua postura crítica à construção da História Nacional que permeou inúmeras de suas produções.

3.1. Um episódio da Retirada da Laguna

“Um episódio da Retirada da Laguna” reflete sobre uma passagem da Guerra do Paraguai, conflito que marcou a História da América Latina no século XIX. A guerra envolveu o Brasil, Argentina e Uruguai, a denominada Tríplice Aliança, contra seu vizinho, o Paraguai, perdurando por seis anos, entre dezembro de 1864 e março de 1870.

A guerra foi marcante pelo uso da violência até então nunca visto na América do Sul; há registros de numerosas batalhas e tristes relatos das atrocidades cometidas por ambos os lados. A historiografia sobre a guerra é extensa e já fora realizada inúmeras revisões não cabendo, neste curto espaço,

se deter a tal. Para este estudo, nos interessa apenas o acontecimento da retirada da Laguna.

Quem nos guiará nesta passagem da História Nacional será o Visconde de Taunay. Segundo Ivan Cavalcanti¹²¹, o autor Alfredo d'Escragnoille Taunay ou apenas Visconde de Taunay, nasceu no Rio de Janeiro, em 1843, e faleceu na mesma cidade, em 1899. Visconde de Taunay era neto de Nicolau Antoine Taunay, membro de destaque no grupo de artistas franceses, que chegaram ao Brasil, em 1808. Seguiu carreira militar, onde fora incumbido de acompanhar uma expedição a Mato Grosso, durante a Guerra do Paraguai. Recebeu a função de escrever o Diário do Exército, espécie de relato oficial dos feitos militares. Dessa vivência surgiu a emocionante narrativa da retirada da Laguna. A redação da obra fora feita em francês; "La Retraite de la Laguna", e publicado em 1874. Visconde de Taunay teve intensa produção literária, publicando "Narrativas Militares", em 1878, que também exerceu influencia no quadro de Monteiro, além de inúmeros contos e romances de costumes.

Os relatos de "A Retirada da Laguna" apresentam a sequência de dificuldades enfrentadas pela expedição brasileira no Sul de Mato Grosso ao se retirar da região da Laguna rumo ao território brasileiro, jornada que perdurou longos e sofridos trinta e cinco dias.

O livro é repleto de passagens comoventes e enfoca a dor sentida por homens e mulheres que caminharam ao som de tiros inimigos e passaram por diversas dificuldades. Nos impressiona a sensibilidade e percepção na descrição dos fatos. Taunay consegue transmitir os acontecimentos com riqueza de detalhe, gerando empatia do leitor com a cena. Passamos a sentir de perto as dificuldades de uma guerra.

Alguns de seus relatos nos deixam atônicos diante das atrocidades vivenciadas. Taunay nos surpreende pelo calor de sua narrativa, trazendo uma visão diferente dos relatos distantes e frios. É difícil ler a obra e se manter indiferente a tantos horrores.

¹²¹ TAUNAY, Affonso d'Escragnoille de. **A retirada da Laguna**. Rio de Janeiro: Tecnoprint gráfica S. A. 5ª ed francesa. 1974. P. 08.

É importante salientar que o livro fora escrito em campanha, com intuito de ser fiel à realidade, almejando assim chegar à verdade dos fatos. Não era desejo figurar entre as celebres obras do IHGB, que registravam os feitos honrosos da História Brasileira. A proposta era relatar despretensiosamente os fatos que viveu, como bem mostra a citação a seguir.

“Resta-nos solicitar a maior indulgencia para esta narrativa cujo único mérito pretende ser o dos fatos expostos. Tiramo-los de um diário escrito em campanha.

Assim nela não de abundar as incorreções, demasias e repetições; cremos dever deixa-las; são indícios da presença da verdade.”¹²²

A narrativa deixa claro que o texto não aspirava compor nenhum projeto de escrita da História do Brasil, como o promovido pelo IHGB, se distanciando, portanto, de estudos como de Karl Pillipp Von Martius ou mesmo Adolfo de Varnhagen.

Visconde de Taunay se ocupou com o soldado no campo de batalha, descreveu os fatos corriqueiros da vivência, como a falta de suprimentos e as mortes constantes por doenças e ataques inimigos. São as problemáticas rotineiras que o atrai e a vida do sujeito anônimo que marca sua obra, deixando em segundo plano as grandes estratégias dos líderes e feitos honrosos. Taunay nos apresenta simplesmente o lado humano não tão belo em guerra.

“[...]Da Guerra do Paraguai conhecemos razoavelmente a história militar, política e diplomática. A escola encarrega-se de informar sobre batalhas, exaltar generais e almirantes. Estátuas, quadros e nomes de ruas reforçam a versão patriótica dos livros escolares. Mas sabemos muito pouco sobre a história social da guerra e suas conseqüências. Quem eram os combatentes, como foram recrutados, como era a vida nas trincheiras, como era o tratamento dos soldados, sua alimentação, suas doenças, o serviço de saúde, a relação entre eles e os oficiais, a disciplina...etc.[...]”¹²³

¹²² TAUNAY, Affonso d'Escragno de. **A retirada da Laguna**. Rio de Janeiro: Tecnoprint gráfica S. A. 5ª ed francesa. 1974. P. 18.

¹²³ CARVALHO, José Murilo de. **Um voluntário na Guerra do Paraguai**. Folha de São Paulo, Caderno Mais, 8 jul. 2001.

Taunay traz à tona outro lado da História, mostrando o sofrimento humano de ambos os combatentes. Em uma de suas passagens relata o trágico encontro com mortos e feridos inimigos.

“[...] Estava o terreno coalhado de moribundos e feridos inimigos. Vários dos nossos soldados, ébrios da pólvora e do fogo, queriam acaba-los. Horrorizados, debalde esforçavam-se os nossos oficiais em lhes arrancar as vítimas as mãos, exprobrando-lhes a indignidade de semelhante chacina.

Felizmente, dominados pela impressão das ameaças do coronel, a propósito das mutilações infligidas aos cadáveres, abstiveram-se os nossos índios de tocar em qualquer forma humana animada ou inanimada. Por isto mesmo redobram de crueldade para com os cavalos, dos quais não pouparam sequer um só, estivesse ele estendido no chão, a dar sinais de vida, ou, então, ligeiramente ferido, a pastar, todo ajaezado ainda.

Via-se, aliás, como inevitável consequência destas cenas deploráveis, o saque desenfreado a que se entregavam os mascates e os acompanhadores do exército também, reclamando as mulheres o seu quinhão. Eram os corpos despídos e revistados; despojos sanguinolentos passavam, de mão em mão, como mercadorias, muitas vezes com violência disputadas.

Os cadáveres paraguaios, objeto dos primeiros esbulhos, ficaram assim nus, estendidos ao sol. Notamos um, o de um rapaz de formas atléticas, cuja cabeça, de uma têmpera à outra, perfurara uma bala. Tinha os olhos tumefatos nas órbitas e, apesar de todo o sangue que em abundância correria ainda, de sob a fronte, lhe gotejavam grossos bagas, que pareciam lágrimas. Pungente emblema da passagem exterminadora da guerra sobre a sua valorosa nação, aniquilada pelo chefe implacável que a regia.

Quanta ideia lúgubre evoca um campo de batalha! Sobretudo nestas solidões imensas, onde o próprio gênio do mal parecia ter penosamente convocado e reunido alguns milhares de homens para que mutuamente se exterminassem, como se

terra lhes faltara para viverem em paz do fruto do seu labor.[...]"¹²⁴

O impressionante trecho aproxima o olhar para o sofrimento dos paraguaios. A narrativas provavelmente alimentaram o coração de Monteiro ao executar sua tela, na qual pinta uma mulher com a face embrutecida pelas dores da guerra.

Outra passagem comovente foi quando a campanha brasileira se viu obrigada a abandonar os doentes. Taunay descreve desde o início algumas doenças que assolaram a campanha como infecções e varíola. No entanto, será uma extensa epidemia de cólera que atingira grande parte dos soldados, tendo os próprios inimigos se afastado com receio da transmissão. A cólera atingiu a coluna num momento de maior escassez alimentar, tendo todos passados por longo período de privações, além das péssimas condições de higiene o que facilitou a rápida propagação e, acrescentemos ao cenário já desolador, a constante instabilidade do tempo.

"[...] A que causa devíamos atribuir esta irrupção da cólera ou, melhor a que causa não a atribuímos? Seria talvez a carne estragada que éramos obrigados a comer, ou a fome curtida quando as náuseas venciam o apetite, ou ainda o insuportável ardor dos incêndios que nos escaldavam o sangue, quiçá a infecção oriunda de todas as substâncias vegetais que devorávamos, brotos, frutos verdes e podres, ou também, enfim, a insalubridade do ar viciado pela água estagnada dos charcos e ladaçais naquela região tanto abundam. [...]"¹²⁵

A epidemia se propagou com rapidez e a contaminação atingiu muitos membros da campanha. A agilidade com que a doença crescia levou à penosa decisão de abandonar os doentes em território inimigo, posto que o transporte dos enfermos atrasava o retorno a solo brasileiro.

¹²⁴ TAUNAY, Affonso d'Escragnolle de. **A retirada da Laguna**. Rio de Janeiro: Tecnoprint gráfica S. A. 5ª ed francesa. 1974. P.92-93

¹²⁵ TAUNAY, Affonso d'Escragnolle de. **A retirada da Laguna**. Rio de Janeiro: Tecnoprint gráfica S. A. 5ª ed francesa. 1974. P. 121

“[...] Como desvairado, ordenou, então, o coronel que, à luz de fachos imediatamente na mata vizinha se abrisse uma clareira, para onde seriam os coléricos transportados e abandonados. Ordem terrível de dar, terrível de executar; mas que, no entanto (forçoso é confessá-lo) não provocou um único reparo, um único dissentimento. Puseram os soldados, logo, mãos á obra como se obedecessem a uma ordem comezinha; e – tão facilmente cede o senso moral ante a pressão da necessidade, - colocaram no bosque, com a espontaneidade do egoísmo, todos estes inocentes condenados, os desventurados coléricos, muitos deles companheiros de longo tempo, alguns até amigos provados por comuns padecimentos. [...]”¹²⁶

As mulheres e crianças que acompanham a campanha eram mais vulneráveis à epidemia, posto que em momentos de racionamento de suprimento, não recebiam a porção alimentar diária, se sujeitando, assim, a maiores mazelas que os homens. Visconde de Taunay aborda, em diversas páginas, o esforço destas personagens esquecidas no cenário da guerra.

“[...] Neste mesmo dia 28 morreram algumas mulheres, mais desvalidas ainda que os demais doentes, mais desprovidas de recursos e, por motivo de sua natural fraqueza, mais ferreteadas pelos estigmas da miséria absoluta.[...]”¹²⁷. O trecho expõe a situação destas mulheres na guerra, onde não recebiam qualquer tipo de suprimento, vivendo em carência plena.

As mulheres exerceram papel importante na Guerra do Paraguai. De acordo com Maria Aparecida Pascal,¹²⁸ elas compuseram tanto as tropas brasileiras como as paraguaias. O grupo feminino era formado por esposas, companheiras, prostitutas, mães de soldados. Todas sobreviviam em meio à total escassez, alimentando-se de sobras de seus companheiros, e auxiliando

¹²⁶ TAUNAY, Affonso d`Escragnolle de. **A retirada da Laguna**. Rio de Janeiro: Tecnoprint gráfica S. A. 5ª ed francesa. 1974. P.130-131

¹²⁷ TAUNAY, Affonso d`Escragnolle de. **A retirada da Laguna**. Rio de Janeiro: Tecnoprint gráfica S. A. 5ª ed francesa. 1974. P. 140

¹²⁸ PASCAL, Maria Aparecida Macedo. **As Mulheres e a Guerra do Paraguai**. P 145-146.

Disponível em: http://www.mackenzie.com.br/fileadmin/Graduacao/EST/Publicacoes_-_artigos/pascal_11.0.pdf.

com as atividades de cozinhar, lavar, cuidar dos enfermos e até mesmo indo para o campo de batalha, quando necessário.

Apesar de menos frequente, havia também a presença de mulheres, mães e esposas de oficiais, que viviam em situação melhor que a do grupo acima.

Dentre as mulheres paraguaias havia dois tipos de grupos; as destinadas e as residentes. Segundo Maria Teresa Garritano Dourado¹²⁹, as primeiras eram parentes de réus políticos e acusados de traição, sendo assim, eram obrigadas a seguir e trabalhar para a tropa. Já as residentes compunham o acampamento por desejo próprio, por patriotismo, socorrendo os feridos e pegando em armas na batalha.

Dourado¹³⁰ expõe que as mulheres brasileiras não precisavam combater, porém, muitas lutaram substituindo soldados mortos de forma espontânea. Estas mulheres acompanhavam seus maridos, companheiros e filhos realizando o abastecimento das tropas através do trabalho agrícola, socorriam os enfermos, e em alguns casos atuavam como comerciantes de suprimentos. Estas figuras apagadas da História tinham a função de manterem os aparatos de guerra, sem receberem o reconhecimento por seu trabalho.

Visconde de Taunay cita a vasta presença feminina junto a tropa da Retirada da Laguna.

“[...] Após eles marchava o 21º batalhão de linha, precedendo uma bateria de duas peças raiadas, depois o 20º batalhão, outra bateria igual à primeira acompanhada pelo 17º de Voluntários da Pátria, e afinal as bagagens, o comércio com a sua gente e material, e as mulheres dos soldados, bastante numerosas. [...]”¹³¹.

¹²⁹ DOURADO, Maria Teresa Garritano. **Mulheres comuns, senhoras respeitáveis: a presença feminina na Guerra do Paraguai**. Mato Grosso do Sul : Ed. UFMS, 2005. P. 26

¹³⁰ DOURADO, Maria Teresa Garritano. **Mulheres comuns, senhoras respeitáveis: a presença feminina na Guerra do Paraguai**. Mato Grosso do Sul : Ed. UFMS, 2005. P. 11

¹³¹ TAUNAY, Affonso d'Escagnolle de. **A retirada da Laguna**. Rio de Janeiro: Tecnoprint gráfica S. A. 5ª ed francesa. 1975. P 48

O trecho evidencia, por meio da posição ocupada pelas mulheres na marcha, o papel periférico e a falta de proteção neste ambiente hostil.

Quanto ao número de componentes femininos temos ao final dos relatos o número de 71 mulheres, o que nos leva a crer que a quantidade inicial seja bastante superior, dado que, em tal ponto da narrativa, a tropa já havia passado por diversos ataques inimigos, além das epidemias de varíola e cólera.

“[...] Eram mulheres que nos acompanhavam setenta e uma, contadas à entrada da ponte. Iam todas a pé, exceto duas, montadas em bêstas; carregavam quase todas crianças de peito ou pouco mais velhas. Por heroína passava uma e todas a apontavam. Havendo-se encarniçado um paraguaio em lhe arrancar o filho, tomara ela de um salto uma espada largada no chão, e num ápice matara o assaltante. Mais infeliz vira o filhinho recém-nascido espostejado por um inimigo, que pelas pernas lho arrancara do colo. Traziam todas no rosto, aliás, os estigmas do sofrimento e da extrema miséria. Ainda vinha algumas carregadas de objetos provenientes do saque, mantas, ponchos, pesadas espadas paraguaias, baionetas e revólveres. [...]”¹³²

Temos, possivelmente, nesta passagem, a fonte de inspiração para produção da tela “Um episódio da Retirada da Laguna”. O relato expõe a atuação altruísta desta mulher, que atacara o inimigo para defender o filho. Apesar de heroína, permanece anônima, não sendo registrado seu nome na História da Guerra. É sobre esta personagem sem nome que Monteiro se debruça.

¹³² TAUNAY, Affonso d'Escragnolle de. **A retirada da Laguna**. Rio de Janeiro: Tecnoprint gráfica S. A. 5ª ed francesa. 1975.P 118



1Catálogo Ilustrado da Exposição Artística na Imperial Academia das Bellas-Artes do Rio de Janeiro, organizado por L. de Wilde, com os desenhos originaes dos próprios artistas expositores. Rio de Janeiro: Typographia e lithographia a vapor, Lombaerts & C

A **Revista Ilustrada** relata de maneira cômica a presença da tela na EGBA, de 1884, e reproduz sua imagem através do olhar de Agostini. Possuímos a releitura desenhada pelo jornalista e inferimos que “Um episódio da Retirada da Laguna” esteja hoje em algum acervo privado, no entanto, não localizamos seu paradeiro.

Em nota da **Revista Ilustrada** temos a informação de que fora produzida exclusivamente para compor a EGBA, de 1884. Sendo provável que a execução se deu por iniciativa própria, ansiando a compra pelo Império.

“A mulher do soldado e o Capitão João Homem são duas telas pintadas especialmente para a exposição; por isso

ressentem-se ambas da precipitação com que foram feitas para chegarem a tempo. Era muito melhor que só apresentasse uma; e bem estudada. Porém, a mania do Sr. Firmino Monteiro é pintar muita cousa e não acabar cousa alguma”¹³³.

O catálogo da EGBA redigiu nota na qual indica a interferência do livro “Narrativas Militares”, de 1878, de Visconde de Taunay, na iconografia de Monteiro. Todavia, ao nos debruçarmos em “Narrativas Militares” percebemos ser a passagem da Laguna melhor abordada na obra “A Retirada da Laguna”, publicada quatro anos antes, em 1874. Inferimos que a produção de 1874 tenha exercido maior peso na concepção da tela, posto que o próprio autor indica a leitura.

“[...]Encetava-se então essa anabáse gloriosa e lugubre que em outro estyto, com condições e circunstances diferentes, deixei já narrada e que, sob o título de Retirada da Laguna, será pela historia registrada entre os feitos de coragem e resignação que honram a humanidade[...]

¹³⁴

“Narrativas Militares” dedica menor espaço a passagem escolhida por Monteiro se comparada “ A Retirada da Laguna”. Segue trecho de “Narrativas Militares”.

“[...] Muitos brasileiros regão com seu sangue o ingrato solo do Paraguay. Não faltam rasgos de valor destacados. Uma mulher apanha a clavina do marido morto e, disparando-a por vezes, defende a vida de um filhinho de colo que depositára no chão. [...]

¹³⁵

O catálogo da EGBA segue em harmonia com a narrativa de Taunay. “Uma mulher apanha a clavina do marido morto e disparando-a por vezes

¹³³ Revista Ilustrada. 26 out. 1884.

¹³⁴ TAUNAY, Affonso d`Escragnolle de. **Narrativas Militares**. Rio de Janeiro: B. L. Garnier 1978. P. 69.

¹³⁵ TAUNAY, Affonso d`Escragnolle de. **Narrativas Militares**. Rio de Janeiro: B. L. Garnier 1978. P. 61.

defende a vida de um filho”. Já a passagem de “A Retirada da Laguna”¹³⁶ diverge quanto a presença do marido morto, não fazendo referência ao personagem, como também ao objeto usado pela mulher para se defender, indicando que lutara com uma larga espada e as demais narrativas mencionam uma Clavina. No entanto, podemos vincular as passagens por meio do elemento central, no qual descreve a ação da mulher armada para defender seu filho dos inimigos paraguaios.

Podemos observar que o momento escolhido por Monteiro fora o de maior expressividade da mulher, onde empunha a arma. Existe uma pequena criança que se agarra temerosa à saia da mulher em busca de proteção, estando logo atrás um corpo caído ao chão. Este corpo sem vida é, possivelmente, do marido morto em campo. Vendo-se a mulher obrigada a agir para que o filho e ela não tivessem o mesmo fim do companheiro.

Nos relatos do livro “A Retirada da Laguna” consta que a mulher tivera seu filho recém-nascido “espostejado por um inimigo”. Taunay menciona que a mãe assistira a cena do esquarteramento, enfrentando a dolorosa perda, não conseguindo salvar o filho, mesmo após o ato de bravura de enfrentar o inimigo.

As referências de Taunay, o catálogo da EGBA, assim com a representação da **Revista Ilustrada** apresentam a mulher em posição de luta armada.

A **Revista Ilustrada** critica as duras expressões da mulher. “Firmino Monteiro nº 43. “ Um episódio da Retirada da Laguna”- Para afugentar o inimigo não precisava lançar mão de espingarda; bastava simplesmente mostrar a cara.”.

¹³⁶ TAUNAY, Affonso d`Escragnolle de. **A retirada da Laguna**. Rio de Janeiro: Tecnoprint gráfica S. A. 5ª ed francesa. 1974.P 118



2Revista ilustrada 31 de ago.1884

Agostini expõe de maneira cômica o que Taunay apresenta com dramaticidade. A face desta mulher traz os sofrimentos e misérias estampados, sua expressão é de quem vivência os horrores da guerra. Taunay coloca "Traziam todas no rosto, aliás, os estigmas do sofrimento e da extrema miséria", já para Agostini a face rude espantaria o inimigo. Temos em comum nas duas formas de apresentação a presença do sofrimento. Nos intriga a opção de Monteiro, justamente sobre esta passagem, onde transmite a dor de um personagem secundário na Guerra em plena atividade de combate.

Monteiro se ocupa com o comum, com o sujeito anônimo. Esta mulher não fora para o panteão da Guerra, não recebera condecorações e dificilmente esta obra teria sido encomendada para glorificar sua atuação heroína. É apenas mais uma das mulheres que lutou para defender quem amava. Uma mulher que fora para guerra não por fins patrióticos, mas sim para proteger e cuidar dos filhos e marido, como tantas outras, passando por privações maiores que os próprios soldados, sendo-lhes privadas até mesmo da ração diária nos momentos difíceis.

O **jornal do Comércio**¹³⁷ traz análise do crítico Oscar Guanabara, que auxilia a perceber a recepção desta tela no período.

“Como pintor de costumes não encontramos, nos seus trabalhos nada de novo; não acontece, porém, o mesmo com o trágico episódio da Retirada da Laguna, em que uma pobre mulher, mulher de soldado, alquebrada pelas lutas, afadigada pelas privações, pelas marchas forçadas e vestida pobremente, vê o seu marido cair vítima da sanha dos inimigos e a vida do seu filhinho ameaçada pelos Paraguayos. Cheia de energia, impellida pelo instinto de mãe, toma a arma e com ella se defende dos ferozes perseguidores.

O momento escolhido pelo pintor é quando o nosso exercito já vai longe. O soldado morto entre as moitas de capim é bem estudado no natural; a mulher tem uma physionomia que muito bem exprime o que lhe vai n'alma. Está com a arma em posição de quem a retirou da pontaria, e as suas mãos, maltratadas pelos serviços rudes, apertão convulsamente a espingarda.

É de um bello contraste aquelle conjunto, que nos, dá a frieza de um cadaver, a luta de uma mulher varonil e a criancinha chorosa, agarrando-se ás vestes de sua mãe. A execução em nada desmerece o assumpto, composto com muita arte e perfeitamente inspirado. A paisagem, pobre, mas própria, é considerada e tratada como assumpto muito secundário neste quadro. Ao vermos a tēla original do nosso modesto artista não podemos conter um bravo!”

A nota elogiosa deixa transparecer ressalva quanto à execução da tela. A colocação sobre a necessidade de maior habilidade técnica para produção de pinturas com anatomias humanas também é compartilhada pelo principal divulgador de Monteiro; Agostini. Todavia, a boa escolha das temáticas se sobrepõem a esta dificuldade.

“A mulher do soldado de clavina em punho, tem uma cara horrivelmente feia e que só exprime idiotismo e a da criança mau

¹³⁷ **Jornal Do Commercio**, 28 de agosto de 1884.

desenho. O soldado deitado, tem felizmente a macega que encobre um pouco o corpo.

Comtudo, esse quadro tem verdadeiro mérito no todo. A composição é boa e as roupagens executadas largamente assim como a macega. Ao menos, n'este quadro há um pensamento; a Idea é sympatica e o seu autor, tivesse melhor estudado as caras de suas figuras, o successo do quadro seria seguro."¹³⁸

Percebemos que a escolha desta passagem destoa das demais representações da guerra do Paraguai. Por meio das pesquisas de Christo sabemos que houve intenso empenho do Estado para produzir representações que registrassem a atuação do Brasil na Guerra do Paraguai. Por meio do levantamento das Pinturas de História presentes na EGBA, entre os anos de 1840 e 1884, podemos notar o total de 65 obras, sendo que deste total há 24 referentes ao período colonial e 29 sobre o período Imperial.

Christo observou que sobre a Guerra do Paraguai, há números bastante elevados. Fora produzido cerca de 15 telas sobre a temática, segue em nota a listagem da autora¹³⁹. Ou seja, para a pesquisadora, cerca de metade da produção sobre o período imperial se destinou a Guerra do Paraguai. O empenho em registrar os feitos militares não fora observado nos demais países

¹³⁸ Revista Ilustrada. 26 out. 1884.

¹³⁹ **Guerra Paraguai:** *Passeio dos Voluntários da Pátria pelas ruas do Rio de Janeiro depois da primeira reunião no teatro Lírico/ Esboço*, Antônio Araújo de Souza Lobo (EGBA 1865); *Ataque à praça de Paissandu pelo Capitão Peixoto no dia 6 de dezembro de 1864/Esboço*, Arsênio Cintra da Silva (EGBA 1865); *Tomada do forte de Itapirú pelas tropas brasileiras: campanha do Paraguai*, Antônio Araújo de Souza Lobo (EGBA 1868); *Bombardeamento do forte de Itapirú pelo encouraçado Tamandaré*, Antônio Araújo de Souza Lobo (EGBA 1870); *Passagem do Humaitá por uma divisão da esquadra brasileira na noite de 19 de fevereiro de 1868*, Edoardo de Martino (EGBA 1870); *Batalha de Campo Grande: sobre um esboço a lápis de Angelo Agostini/ miniatura em esmalte*, Manoel Joaquim Valentim (1872); *Batalha de Campo Grande*, Pedro Américo de Figueiredo e Melo (EGBA 1872); *Batalha de Caraguatai no Paraguai a 6 de Setembro de 1869*, Ulrich Steffen (EGBA 1872); *Combate Naval do Riachuelo*, Victor Meirelles de Lima (EGBA 1872); *Passagem de Humaitá*, Victor Meirelles de Lima (EGBA 1876); *Campanha do Paraguai: Tomada da Ponte de Itororó pelo Intrépido Duque de Caxias, auxiliado pelos valentes generais Argolo e Gurjão, e pelo Coronel Fernandes Machado/Esboço*, Leopoldino Joaquim Teixeira de Faria (EGBA 1876); *Campanha do Paraguai: passagem do Passo da Pátria pela General Osório, Marquês do Herval/ Esboço*, Pedro Américo de Figueiredo e Melo (EGBA 1876); *Episódio da Guerra do Paraguai*, N. Panini (EGBA 1879); *A batalha de Avaí*, Pedro Américo de Figueiredo e Melo (EGBA 1879); *Um episódio da retirada da Laguna*, Antônio Firmino Monteiro (EGBA 1884);

latinos, tendo o Brasil investido incessantemente na construção de uma notável memória Nacional.

A opção em abordar a “Um episódio da Retirada da Laguna” se desvia do caminho proposto pelo Império, onde se deveria construir um passado glorioso. O episódio destoa dos demais relatos sobre a guerra, posto que retrata um dos momentos no qual o exército brasileiro se viu obrigado a recuar frente ao inimigo, logo, houve batalhas onde a participação brasileira fora mais notável e bem-sucedida.

Além da opção de Monteiro em retratar a retirada das tropas brasileiras, este se ocupa em registrar a presença de um personagem periférico na guerra. O pintor aborda o sofrimento feminino em batalha, opta por mostrar uma mulher pegando em armas em pleno campo de batalha, ou seja, uma mulher ativa e forte.

Como já dito no primeiro capítulo, a guerra fora tema para muitos pintores, provocando um movimento de resgate de um gênero esquecido: a pintura de batalhas. Christo ressalta que é possível perceber a postura de crítica social mesmo em alguns outros artistas.

O cotejo entre “Batalha do Avay”, de Pedro Américo, e Firmino Monteiro fora sugerida no estudo de Dourado. Observamos que há pontos em comum entre ambas as telas, posto o destaque adotado pelos pintores que exploram as calamidades da Guerra, não se atendo em representarem os feitos heroicos dos grandes líderes. Entretanto, cada qual ajustou a lente de observação de acordo com as perspectivas. Pedro Américo optou por abordagem ampla, expondo todo o caos da guerra, já Firmino Monteiro aproxima o olhar e recorta uma única personagem.

A autora analisa a presença feminina na obra de Américo. Há na “Batalha do Avay” a violência da luta, o turbilhão de acontecimentos simultâneos, com pistolas e lanças empunhados por bravos homens por todos os lados. Todavia, apesar da movimentação há uma pequena carroça com uma mãe e seu filho no interior, transmitindo a sensação de que passavam pelo campo de batalha sem realmente terem percebido o que se acontecia ali. Ao seu redor há um homem

armado, um velho, um adolescente atento aos perigos que o rodeiam, uma vaca e um cesto com suprimentos.

Para Dourado, o artista expõe a família em oposição as atrocidades da guerra. Há uma mulher envolta em tecidos, que busca proteger uma pequena criança em seu colo. Américo propõem um contraponto à violência do campo de batalha, onde a mulher expressa a maternidade, o cuidado, a defesa, o resgate ao lado humano.

A autora observa por meio da posição ocupada por cada personagem a correlação com o papel que ocupavam na sociedade da época. Posto que a figura masculina estava em destaque e a mulher aparece somente num canto do lado direito em busca de proteção. Há, assim, a correlação com os valores comuns no final do século XVIII e através de todo o século XIX onde a mulher seria frágil e passiva.

“As representações da mulher na arte serviram para reproduzir as suposições mantidas pela sociedade em geral, e por artistas em particular, acerca da superioridade e do poder masculino. A ênfase atribuída à fraqueza e à passividade femininas, sua viabilidade sexual para as necessidades masculinas, sua definição doméstica e sua função materna como o domínio natural mostra a função ideológica que encobre as relações de poder explícitas na sociedade, tornando-as parte da ordem natural das coisas. Essa visão conservadora dava à mulher o papel apenas de dona de casa e mãe, não lhe sendo permitido ultrapassar essas fronteiras.”¹⁴⁰

Dourado traz o exemplo da iconografia denominada “Dezembrada”, de Diógenes Hequet,¹⁴¹ onde a imagem contrariaria os ideais femininos conservadores, posto que destaca a figura de uma mulher segurando uma arma, em meio ao campo de batalha. Tal paralelo também pode ser deslocado para análise da obra de Monteiro, dada que a postura da mulher em posição de

¹⁴⁰ DOURADO, Maria Teresa Garritano. **Mulheres comuns, senhoras respeitáveis: a presença feminina na Guerra do Paraguai.** Mato Grosso do Sul : Ed. UFMS, 2005. P.16

¹⁴¹ “Pintor uruguayo. Autor de retratos, paisajes y cuadros históricos, destacó por su dominio del dibujo. Su obra más famosa son los Episodios nacionales, sobre la guerra de la Independencia uruguayana.” Disponível em: <
<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/h/hequet.htm>>

batalha não era ansiada pela sociedade oitocentista. A obra de Monteiro mescla a representação tradicional visto que a mulher protege o filho, cumprindo seu papel de mãe, mas também expõe a ausência de feminilidade exigido pela sociedade, visto que pegara em armas e sua face se tornara rígida e embrutecida.

Temos então no discurso de Monteiro a busca pelo sujeito comum em oposição aos grandes episódios da História. O pintor se ocupa do homem e sua humanidade, revelando as mazelas provocadas pela guerra. A postura se mostra distinta das iconografias produzidas nos anos 70, a qual empenharam-se em forjar o passado heroico e grandioso. É o sujeito anônimo, desconhecido para História quem atrai Monteiro. Há um distanciamento do projeto de escrita da História formulado pelo IHGB, sem, contudo, perder de vista o compromisso com a verdade.

Monteiro leva o espectador a deslumbrar os aspectos cruéis da guerra. A obra aborda o embrutecimento humano através da face rude da mulher. Ele não está interessado em produzir telas como “A Batalha do Riachuelo”, ou “Passagem de Humaitá” de Victor Meirelles. O pintor ajusta sua lente para aproximar o olhar do sujeito comum. Como bem coloca Gonzaga Duque em uma crítica de 1887; “os seus tipos são pesados, vulgares, comuns; são tipos que nós encontramos ali assim, na calçada, na praça, sem a mínima preocupação pela pose e pela aparência.”¹⁴²

E dando continuidade à observação da representação deste tipo comum, prosseguiremos com duas telas que retratam o período joanino e o passado colonial; com “O Vidigal” e “O Capitão João Homem”.

¹⁴² *A Semana*. Rio de Janeiro. 20 Ago. 1887. In GUIMARÃES, Vera Lins (org.) ***Impressões de um amador***. textos Ed UFMG, 2001. P 164

3.2. O VIDIGAL

A iconografia de Antônio Firmino Monteiro, “O Vidigal”, se reporta ao Major Miguel Nunes Vidigal (1745-1843), sujeito que atuou durante o período colonial e colaborou na organização da chegada da família Imperial, em 1808, se tornando ícone pela repressão aos que considerava ociosos com uso excessivo da violência.

A tela atualmente se encontra em algum acervo privado. A empresa Bolsa de Arte leilou a obra em 09 de dezembro de 2008, recebendo o lance de R\$ 250 mil. Segue reprodução disponibilizada pela mesma.



3 Antônio Firmino Monteiro. O Vidigal. Óleo sobre tela, 80x100cm - [?1883].143

Pouco sabemos sobre a trajetória de “O Vidigal” pós EGBA de 1884. O catálogo de Levy consta que Monteiro de Azevedo adquiriu a tela, conjuntamente

¹⁴³ Disponível em:

<http://www.bolsadearte.com/obras/detalhes/id/2322/?redirecionar=aHR0cDovL3d3dy5ib2xzYWRIYXJ0ZS5jb20vbGVpbG9lcy9sb3Rlcy9pZC80MC9wYWdpbmEvMTcv&nav=MjMxOSwyMzlwLDIzMjEsMjMyMiwzMzIzLDIzMjQ%3D&ancora=ancora2322>

com “Paisagem de Teresópolis, Serra dos Órgãos: efeito de crepúsculo” e “Paisagem de Teresópolis, Serra dos Órgãos: efeito da tarde”. Infelizmente não obtivemos informações acerca dos bens de Monteiro de Azevedo e como a obra circulou após a aquisição.

Segundo Agostini, a obra “O Vidigal” fora produzida em Paris. Acreditamos que a execução se deu na segunda viagem ao território europeu. Em nota de 1883 a tela é denominada como “Vidigal chamando á fala um trovador de esquina”, sendo na EGBA de 1884 registrada de forma simplificada apenas como “O Vidigal”.

E já que falei d`um nosso pintor em Paris, aproveito a ocasião para dizer que tambem Firmino Monteiro não perdeu lá nem os hábitos de trabalho, nem a sua boa inspiração.

Nada menos de dois quadros já tem ele feito: Vidigal chamando á fala um trovador de esquina”; e “Os últimos momentos de Camões” que são duas preciosas telas, tendo o duplo valor do interesse histórico e do merecimento artístico.¹⁴⁴

A **Revista Ilustrada** em 09 de fevereiro de 1884 afirma que expos em Paris uma das suas novas Pinturas de História lá realizadas, logo “O Vidigal” ou “Camões no seu leito de morte” fora aceita em alguma exposição francesa. No entanto, carecemos de informações mais precisas sobre qual rede de relação construiu e circulação da produção no exterior.

O proeminente artista, ao chegar no Brasil se dedicou à organização da Exposição no salão do Sr. Insley Pacheco¹⁴⁵. O evento teve sucesso, sendo frequentado por figuras ilustres como o próprio Imperador.

[...]Além de ter sido muito concorrida a exposição dos quadros do Sr. Firmino Monteiro, teve a honra de ser visitada por S. M. o Imperador, que muito louvou os esforços do joven pintor.

S. M. gostou principalmente dos dois quadros: a Morte de Camões e Vidigal chamando à fala.

¹⁴⁴ **Revista Ilustrada**. 02 jul 1883.

¹⁴⁵ **Revista Ilustrada**. 17 mai. 1884

Na verdade, são estas as telas de maior estudo que expôz o Sr. Monteiro. Se bem que ellas não sejam perfeitamente corretas, como desenho e efeito de luz, todavia, nota-se n`ellas certos pedaços bem felizes[...].¹⁴⁶

Apesar do sucesso de público e do crescimento profissional, Agostini reitera que necessitava mais dedicação ao estudo da arte.

A tela também compôs a EGBA de 1884, evento no qual Monteiro se dedicou intensamente, enviando mais de vinte quadros. O artista infelizmente não figurou com constância na crítica de 1884, tal apagamento talvez se deu pelo expressivo quantitativo de obras que dividiram espaço na EGBA, provocando possivelmente ofuscamento nos pintores ainda em formação.

Ao observarmos a tela, percebemos que representa o exato momento da abordagem do Major Vidigal ao homem que portava um instrumento musical, evitando as cenas de violência que possivelmente se seguiriam. Há na representação a atuação do major em combate a ociosidade

Ao dedicarmos o olhar a obra localizado na empresa Bolsa de Arte, identificamos como figura de destaque o Major Vidigal em postura ativa estando a cabeça inclinada para cima e olhar com ares de superioridade. Os três auxiliares que o catálogo da EGBA denomina como “esquadra de granadeiros” acompanham Vidigal. Todos estão de costa, não sendo representado suas faces. O auxiliar intermediário aparenta conduzir a abordagem ao homem que porta a viola, a postura do oficial é de intimidação, posto que sua mão se ergue em direção ao interrogado, ameaçando o com seu armamento.

O trovador aparenta ser mais baixo que as autoridades, podendo tal distinção ser menção as relações hierárquicas desiguais entre eles. O homem em questão tem vestimentas simples e postura reclinada para baixo, sugerindo acuamento. Junto ao instrumento musical segura um chapéu, ambos presos de forma atrapalhada com a mão direita, dado o susto pelo repentino encontro com

¹⁴⁶ Revista *Ilustrada*. 22 jun. 1884.

o Major Vidigal. A retirada às pressas do chapéu pode ser interpretada como sinal de temor a figura autoritária.

Há referências recentes acerca do cenário escolhido por Monteiro. A empresa Bolsa de Arte, alude a obra como “O Vidigal diante da casa de Vidinha”¹⁴⁷. No entanto, a indicação da localização ser diante da casa de Vidinha não consta no catálogo da EGBA¹⁴⁸, nem nas notícias dos jornais de época. O livro “Memórias de um Sargento de Milícias” não nos auxilia na identificação do cenário posto que não descreve como seria a moradia de Vidinha.

Temos referência da atuação de Vidigal também no livro “Mosaico Brasileiro”¹⁴⁹. Essa será a fonte de inspiração para a tela “O Capitão João Homem”. E acreditamos que Monteiro também consultou a passagem dada amizade entre ele e o autor.

Quanto a descrição da paisagem temos uma placa na esquina de duas ruas onde possivelmente está inscrito a localização de onde se passa a cena. Todavia, a transcrição é ilegível com a reprodução digital a qual temos acesso. Cremos que a observação física da tela permitirá identificar os dizeres da pequena placa, além de outros detalhes.

A rua que se encontra os personagens é bastante larga, e o calçamento fora feito com extensas pedras, crescendo entre as interseções pequena vegetação. A cena se passa diante de uma casa com dois pavimentos, sendo esses bem elevados se comparados as figuras humanas. A porta possui saliente

¹⁴⁷A obra fora leiloada pela empresa Bolsa de arte, não sendo identificado o comprador.

¹⁴⁸ “O Vidigal”- Nos tempos coloniais era o Major Vidigal encarregado da polícia da cidade, o que fazia sempre pessoalmente, acompanhado de uma esquadra de granadeiros. Dava caça principalmente ao grande número de indivíduos que viviam na ociosidade. O quadro representa o Major chamando à fala um trovador de esquina, que desculpa-se atrapalhado e assustado ante os camarões dos granadeiros.” LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1990.P. 260.

¹⁴⁹ “O Major Vidigal-Soube Miguel Nunes Vidigal dar sossego ao povo e segurança à cidade quando esteve a testa da polícia no Rio de Janeiro; respeitavão-o e temião-o; bastava pronunciar o seu nome para todos se intimidarem, afastarem-se do lugar em que estavam, e cessar a confusão e arruído de qualquer reunião. Cantavão os garotos ao som da viola diversas modinhas alusivas ao major Vidigal, formavão danças em que colocando um indivíduo deitado no chão, representando o major, dançavão os convidados em redor do fingido morto, e ao som de cantigas seguidas d’este estribilho.
–Papai lêlê...

Erão ridículos, e mal rimados os versos d’essas modinhas; erão assim: Avistei o Vidigal, fiquei sem sangue; Se não sou tão ligeiro, O quati me lambe. Avistei o Vidigal, Cahi no lodo; Se não sou ligeiro, Sujava-me todo [...]” P.96

relevo ante a parede da construção, sendo seu entorno coberto por azulejos portugueses. Em cima da porta há pequena cobertura de alvenaria, onde cresceu espécie de trepadeira, dando ares de pouca manutenção a construção. No segundo pavimento há uma varanda que permite comunicação com a área externa, estando sobre seu beiral um rico tecido ornado. Na esquina entre as ruas consta uma luminária pública e por trás, duas construções. A primeira possui um muro branco com severas marcas de tempo, estando seu branco descascado e com algumas fissuras na parte inferior. A moradia mais periférica possui provavelmente um jardim descuidado, haja visto a presença de uma árvore com galhos secos.

Temos a representação da tela também no catálogo da EGBA de 1884. A capa menciona que as reproduções impressas foram de autoria dos próprios artistas. Ao compararmos a representação enviada por Monteiro ao Catálogo e a tela existente na Empresa Bolsa de observamos pontos divergentes.



4Catálogo Ilustrado da Exposição Artística na Imperial Academia das Bellas-Artes do Rio de Janeiro, organizado por L. de Wilde, com os desenhos originaes dos próprios artistas expositores. Rio de Janeiro: Typographia e lithographia a vapor, Lombaerts & C

O elemento de maior divergência é a posição da casa onde se passa a cena. No quadro leiloado pela Empresa Bolsa de Arte, a moradia se situa a esquerda tendo dois pavimentos, já no desenho do catálogo, apresenta a direita, com somente um andar, tendo as janelas e porta em posições contrarias se

comparada a pintura. Os acessórios da porta também foram simplificados no desenho, não constam adornos e os azulejos portugueses. Observamos a esquerda do desenho duas moradias e o grande enfoque na paisagem ao redor, diferentemente, da pintura onde há apenas a representação dos muros das casas com pouquíssima vegetação.

Quanto aos personagens, a disposição fora alterada. Na pintura o trovador se encontra diante do público com um soldado a esquerda, outro a sua frente, de costa para o expectador, e ao lado direito o Major Vidigal com outro soldado de costa. Já; no desenho; apenas o trovador esta de costas para o público e seu rosto recebeu pouco enfoque, os demais personagens estão divididos de forma igualitária, estando dois soldados à esquerda e o Major Vidigal e outro soldado à direita. A postura do major aparenta ser mais imponente na pintura, haja visto sua mão na cintura e a inclinação do olhar.

Ainda não possuímos dados concretos que aponte a motivação da distinção na representação das duas imagens.

“Apresentando ao publico uma publicação de gênero novo entre nós, parece-nos indispensável alguns esclarecimentos.

Os trabalhos de Bellas-Artes expostos não podem nem devem ser julgados à vista d`este catalogo, com quanto ele se componha de esboços na maior parte executados pelos próprios autores das obras que reproduzem. Estes croquis são, e não pretendem a mais, uma recordação, feita ao correr da pena, uma conversa entre artistas e publico.

Concebido tarde, com falta de recursos de que se dispõe em outros paizes, este trabalho sahio como podia em taes condições. Com o favor dos artistas e dos amadores ele se aperfeiçoará nas subseqüentes exposições.

Acreditamos, porém, que mesmo assim, contribuimos com pouco é verdade, mas em todo caso com boa vontade, para o preenchimento do nosso único fim: estabelecer um laço mais íntimo e durável entre Artista e Público; e lisonjea-nos pensar que os visitantes do palácio da Academia achem de alguma utilidade este livrinho, que recordará ainda que vagamente a notável exposição artística do corrente anno.[...]”

A reflexão acerca das diferenciações nos direciona à duas hipóteses. A primeira seria que o desenho se distingue do quadro como forma de simplificar o catálogo, pois como fora tido, a realização do catálogo não possuía o compromisso de completa fidelidade a pintura, sendo aceita algumas simplificações e alterações dada a rapidez exigida para publicação do livro. O curto espaço de tempo pode ter levado Monteiro a alterar algumas passagens da tela, posto que enviara inúmeros outros desenhos. É interessante salientar a modéstia do catálogo ao se referir como “livrinho”. O autor certamente se surpreenderia com a atual importância do “livrinho” para o estudo da exposição de 1884.

Já a segunda hipótese questiona a possibilidade de que o quadro que hoje visualizamos, seja uma segunda versão da mesma temática. Tendo Monteiro realizado modificações que julgara pertinentes para o aprimoramento, considerando algumas das críticas recebidas, como podemos ilustrar com a não reprodução na segunda versão de uma indumentária criticada por Felix Ferreira. Como sabemos, a realização de demais versões de um mesmo trabalho era uma prática usual no período, sendo provável que o artista tenha realizado algumas revisões após as críticas da EGBA de 1884.

Dando continuidade à observação, “O Vidigal” nos permite o cotejo com a produção do renomado Jean Baptiste Debret. Observamos que a arquitetura representada por Monteiro é bastante semelhante à da obra “Coleta de esmolas para irmandades”. Inferimos que Monteiro tenha conhecimento dessa produção de Debret, posto à similaridade na posição e estrutura da iluminação pública adotada, assim com a porta lateral onde há proximidade na escolha da cor e na exposição das treliças.

Sabemos que Debret se ocupou em representar a cidade do Rio de Janeiro no período de Dom Joao, explorando a arquitetura urbana em formação como também os hábitos e costumes de pessoas comuns. Logo, a preocupação com a fidelidade histórica de Monteiro e com a verossimilhança da paisagem, provavelmente o levou ao estudo das litografias do renomado Debret. O paralelo entre os artistas se torna interessante ao percebemos que ambos em alguns momentos da trajetória artística tiveram seu olhar direcionado para aspectos cotidianos da vida de sujeitos comuns.



5JEAN-BAPTISTE DEBRET (1768-1848): Coleta de esmolas para as irmandades - Irmãos Pedintes (detalhe) gravura do Tomo II Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil.

Félix Ferreira¹⁵⁰ realiza contribuições importante para visualização da tela de Monteiro na descrição da paisagem.

“[...]Mas, onde mais sobreleva-se a consciência da arte, que outro nome melhor não conhecemos para essa exatidão fotográfica do colorido, é no quadro de Vidigal.

A calçada, com suas pedras toscamente faceadas e irregularmente dispostas; a ervazinha enfezada que vegeta pelos interstícios dos blocos; a cor da parede, a janela, a porta e a meia rótula pendurada aos gonzos externos, firmam a reputação do artista. Enfiando-se o olhar por cima dessa rótula, como que palpa-se a saliência arqueada da verga, como que sente-se a atmosfera silente e

¹⁵⁰ FERREIRA, Félix. **Belas Artes: Estudos e Apreciações**. Rio de Janeiro: Baldomero Carqueja Fuentes Editor, 1885.

morna desse interior de paz, nos bons tempos da colônia e dos vice-reis.

As cinco figuras que animam o quadro estão muito bem tratadas; e, sem procurar pôr em forçada evidência o protagonista, o olhar do espectador logo o encontra, nessa semi-gravidade que fez de Vidigal um herói do seu tempo, misto de rigor e pachorra, de chiste e rispidez, de inflexibilidade e brandura, como tão bela e comicamente o descreveu Manuel Antônio de Almeida nas suas inimitáveis Memórias de um Sargento de Milícias. Sem razão notou um dos mais autorizados órgãos da nossa imprensa a falta de propriedade no vestuário do cantador de modinhas, achando que a capa que o envolve e o lenço que tem na cabeça não são dos nossos costumes, mas dos espanhóis; essa moda predominou muito nas classes baixas no século passado e princípios deste, como é fácil verificar nas estampas de Jean-Baptiste Debret, e ainda hoje não raro se encontra em uso nas províncias do interior.[...]

Quanto a referência de Félix Ferreira ao lenço que o trovador usaria, não conseguimos identificar o mesmo na tela existente na Empresa Bolsa de Arte, sendo a fala de Ferreira uma importante contribuição para a segunda hipótese.

Ferreira ainda elogia a composição pela “exatidão fotográfica do colorido”. A observação se alinha a outras colocações que apontam a intensa preocupação do pintor com a verossimilhança e a correta correspondência com os fatos históricos. A aplicação correta das cores, fieis à realidade, correspondente a um dos traços característicos da produção de Monteiro. Logo, acreditamos, dado à diversidade de críticos que compactuam com a mesma fala, que o pintor tenha se dedicado intensamente a produzir as cores em concordância com o horário em que se passava a cena, assim, sendo rigidamente fiel à pesquisa histórica dos elementos que compõem a representação.

O quadro coloca o espectador como observador presente na tela, posto que se situa em posição semelhante aos auxiliares de Vidigal. O ar de tensão e apreensão sobre o que se sucederia no momento posterior preenche a cena. Este pobre trovador busca, então, humildemente suplicar misericórdia ao seu algoz. Resta a nós, meros espectadores, a dúvida se as suplicas surtiram efeito, ou se o trovador recebera a dura punição por seu delito daquele que ficara conhecido como ícone da perseguição à população desfavorecida.

É interessante que Monteiro deixa em aberto o desfecho da cena, realizando, assim, uma crítica sutil acerca desta parcela da sociedade. O pintor não opta por expor o confronto direto, com imagens de violências explícitas.

A crítica refinada nos leva à reflexão sobre uma parcela da sociedade que sofre por não encontrar meios de sobrevivência e ainda possui suas expressões populares reprimidas pela imposição de determinados valores. Nos surpreende, portanto, a escolha da temática até então, não explorada no meio artístico oitocentista.

Conforme já mencionado, “O Vidigal” retrata cena de repressão a ociosidade no período colonial. Segundo Holloway¹⁵¹, em 1808, com a chegada da família Imperial, o Rio de Janeiro passou por transformações, sendo criado a Intendência Geral de Polícia, seguindo o modelo existente em Lisboa. Em Portugal, a Intendência se formou em 1762, junto com a modernização da cidade. No Brasil, a Intendência se estruturou em 1808, tendo, no ano seguinte, recebido um corpo de polícia militarizado.

Para Francis Albert Cotta¹⁵², a Intendência da Polícia possuía um caráter iminentemente administrativo, sendo preciso a criação da Divisão Militar da Guarda Real da Polícia, comandada pelo Coronel José Maria Rabelo, e seu ajudante Major Miguel Nunes Vidigal para aturarem de maneira direta sobre a sociedade, com aspectos mais militares.

O órgão tinha o desafio de controlar a crescente população urbana, fazendo uso progressivo de um rígido aparato repressor, estando presente em sua atuação o binômio repressão/resistência.

Circunscrevemos a análise apenas ao período de ação do Major Vidigal, retratado no livro “Memórias de um Sargento de Milícias”¹⁵³. Vale destacar que o reconhecimento da ação truculenta já se iniciara no período colonial. No momento pregresso, a ordem se estabelecia de maneira menos sistemática que

¹⁵¹ HOLLOWAY, Thomas H. *Polícia no Rio de Janeiro: repressão e resistência numa cidade do século XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.P41

¹⁵² COTTA. Francis Albert. *Uma Polícia Para O Império: Historiografia e iconografia sobre a polícia no Rio de Janeiro - primeira metade do século XIX*. Minas Gerais: Fênix - Revista de Cultura e Estudos CulturaisV.6, 2009.

¹⁵³ ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um Sargento de Milícias*. Rio de Janeiro:Ed. Tecnoprint S. s / ed. 1854.

as Intendências. Por Holloway, a vigilância das cidades era realizada por “guardas” civis desarmados, contratados por conselhos municipais, tendo a função de realizar rondas e vigiar atividades suspeitas.

No entanto, em momentos de dificuldades se organizavam as denominadas Milícias, a qual Vidigal compunha. A Milícia era o destacamento de tropas do Exército da guarda local. O Exército no período era composto por grupo corporativo semi-fechado. Logo, as Milícias faziam uso dos membros não profissionais do Exército, geralmente moradores da região que utilizavam uniforme e armamento quando em serviço, sendo treinados por oficiais regulares do Exército. A Milícia era responsável pelo controle social como observaremos na tela de Firmino Monteiro.

Conforme citado, a obra literária utilizada como fonte de inspiração por Firmino Monteiro fora “Memórias de Um Sargento de Milícias”, de Manuel Antônio de Almeida. A nota do Jornal **Gazeta de Notícias** reforça a informação.

“[...]O Vidigal é um excelente quadro. Ainda ha trinta ou quarenta annos, encontravam-se esquinas da ruas como aquella que alli está, representando o Rio da Janeiro dos tampos coloniaes. O personagem principal, que começámos a conhecer, no esplendido romance do Dr. Almeida—Memorias de um *sargento de milicias*, é reproduzido pelo pintor em harmonia com as boas impressões que nos ficam do romance.[...] »¹⁵⁴

De acordo com Afrânio Coutinho, no prefácio da edição de 1852, Manuel Antônio fora estimulado por um amigo a escrever e publicar o livro. Almeida trabalhava no Jornal **Correio Mercantil** e a história circulou semanalmente em fascículos no suplemento do mesmo, entre 27 de junho de 1852 a 31 de julho de 1853.

No campo da literatura houve intensa discussão sobre a classificação da obra. Autores como Antônio Cândido, Afrânio Coutinho, Edu Teruki Otsuka, Edwrigens Aparecida, dentre outros, se ocuparam do assunto. Não adentraremos o vasto debate, todavia, vale salientar algumas questões levantadas que auxiliam a compreensão da iconografia de Firmino Monteiro, sendo importante perceber que tais são frutos de um contexto específico, onde

¹⁵⁴ Gazeta de Notícias. 31 de Ago. de 1884.

se considerava relevante a discussão acerca de tipologias e formas de classificação da produção artística.

Para Afrânio Coutinho,¹⁵⁵ muito se tem comentado acerca da natureza da obra, posto que alguns críticos como José Veríssimo, a consideram precursora do realismo no Brasil.

No entanto, Coutinho rejeita a vinculação, já que Veríssimo e outros realizaram a valorização com base em critérios futuros, onde buscaram excessivamente sinais de inovação, sendo o reconhecimento originário destes sinais precursores e não pela obra como algo própria de seu tempo. Para Coutinho o livro não possui aspectos realistas, faltando-lhe o gosto da verdade áspera, a técnica psicológica, a tendência a paixões violentas, o desfecho trágico e a presença dos grandes conflitos humano-sociais. Haveria para tal maior proximidade com o movimento romântico, sem, contudo, negar a multiplicidade de aspectos que o congrega. Podendo ser visto como romance pessoal, romance histórico, romance de aventura, romance filosófico, romance campestre, dentre tantos. Para o mesmo, não se pode rejeitar a aproximação com o romantismo apenas pelo fato de não se enquadrar com o tipo produzido no momento da escrita. Coutinho considera que há maior proximidade com o romance histórico sem, todavia, ser rígido as tipologias, haja visto seu aspecto híbrido.

O pesquisador Edu Teruki Otsuka¹⁵⁶ apresenta uma recente análise sobre a obra. De acordo com Otsuka, o aspecto documentário vinculou a narrativa a classificação de “romance de costumes”, havendo na capa da edição de 1876 a referência a tal. É irrefutável a intensa presença de registro de dados documentais como hábitos e práticas sociais, porém, o cerne da obra vai além da problemática da classificação. A partir dos estudos de Antônio Cândido, Teruki Otsuka deslumbra outros aspectos relevantes para se entender a sociedade do período.

¹⁵⁵COUTINHO, Afrânio. Biografia - Manuel Antônio de Almeida. IN: ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um Sargento de Milícias**. Rio de Janeiro:Ed. Tecnoprint S. s / ed. 1854.

¹⁵⁶ OTSUKA, Edu. Teruki. **Era no tempo do rei: a dimensão sombria da malandragem e a atualidade das Memórias de um sargento de milícias**. Tese (Doutorado em Linguística) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

Otsuka busca ir além da mera correspondência dos fatos narrados com a realidade registrada. Para ele, a obra revela uma lógica de desenvolvimento de ações ocultas. Nas movimentações e relações destes homens são perceptíveis o dinamismo histórico social brasileiro de parte da população pobre e livre.

“Memórias de um Sargento de Milícias” explora diversos tipos sociais. Há padres, beatas, guardas, barbeiro, parteira, ciganos, mestre de reza, chefe de polícia entre muitos outros. A obra transparece diversos hábitos e comportamentos como superstições, disputas, festas populares, jogos e práticas proibidas como a capoeira e a feitiçaria.

Edu Teruki Otsuka¹⁵⁷ percebe que a obra se detém, em grande parte, a camada intermediária de homens livres pobres, ou seja, sujeitos não escravos, não possuidores de propriedades e bens de produção. Homens que geralmente necessitavam manter relação de dependência com pessoas de maior status social. A mão de obra livre não era absorvida com facilidade dentro da organização escravocrata, logo, a ausência de trabalho para este grupo social se tornou um problema, levando muitos a ociosidade.

Antônio Candido¹⁵⁸ ressalta que a obra não contempla personagens de dois estratos sociais: os escravos e a elite. Seu objetivo era visualizar as camadas intermediárias entre esses dois grupos, ou seja, os homens livres não proprietários, excluindo da narrativa a esfera da produção e a esfera dirigente. Otsuka reafirma a colocação como a citação expõe a baixo.¹⁵⁹

“A maior parte dos personagens das Memórias pertence à camada intermediária de homens livres e pobres, isto é, pessoas que não eram escravos nem proprietários e oscilavam entre os expedientes da astúcia e algum tipo de relação de dependência com um poderoso. [...] No Brasil oitocentista, o predomínio do trabalho escravo, promovido pelos interesses econômicos da classe proprietária, confinava os homens livres pobres a uma espécie de beco-sem-saída, pois os bens

¹⁵⁷ OTSUKA, Edu. Teruki. **Era no tempo do rei: a dimensão sombria da malandragem e a atualidade das Memórias de um sargento de milícias**. Tese (Doutorado em Linguística) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

¹⁵⁸ CÂNDIDO, Antônio. **Dialética da Malandragem**. In: O Discurso e a Cidade. São Paulo: Duas Cidades, 1993. P. 77.

¹⁵⁹ OTSUKA, Edu Teruki. **Espírito rixoso: para uma reinterpretação das Memórias de um sargento de milícias**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, 2007. P. 118

materiais tinham forma mercantil, mas o mercado de trabalho livre era pouco desenvolvido. Nessas condições, os homens livres só encontravam maiores chances de obter os meios de sobrevivência através de mecanismos específicos, diferente do trabalho assalariado, já que não encontravam lugar na esfera da produção, ocupada pelo trabalho escravo; daí a vigência do favor e da malandragem – o que tinha consequência inclusive no âmbito dos homens livres com ofícios e ocupação regulares. Assim, pode se dizer que, ao focalizar a camada de homens livres e pobres colocando no centro da narrativa o jogo de “empenho e cartuchos” e os expedientes malandros, o romance de Manuel Antônio elabora aspectos específicos da matéria brasileira, em que estão implicadas as clivagens sociais. ”

A fala sintetiza a situação desfavorável dos homens livres pobres do período oitocentista. A opção pelo tema nos surpreende, haja visto a inexistência de referências artísticas anteriores na EGBA, que pudessem ter influenciado a escolha de Firmino Monteiro.

A obra explora a rigidez de mobilidade social e os mecanismos encontrados por essa parcela da população para sobreviver. Otsuka¹⁶⁰ percebe a importância da obtenção de favores atrelada a situação de dependência a homens poderosos. O trecho de “Memórias de um Sargento de Milícias” aponta para este traço presente na sociedade. “[...] Já naquele tempo (e dizem que é defeito do nosso) o empenho, o compadresco, eram uma mola real de todo o movimento social.[...]”¹⁶¹

A dependência além de ser a fonte de seguridade, fornecia distinção social para quem a obtinha. O status social no grupo de homens livres pobres, assim como também entre os escravos, estava relacionado diretamente ao grau de poder do fornecedor de proteção. Salienta ainda¹⁶² que as posições sociais e a respeitabilidade dos homens livres pobres e escravos não estavam relacionadas unicamente ao trabalho que realizavam. A lógica previa que quanto

¹⁶⁰OTSUKA, Edu Teruki. **Espírito rixoso: para uma reinterpretação das Memórias de um sargento de milícias**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, 2007. P. 119

¹⁶¹ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um Sargento de Milícias**. Rio de Janeiro: Ed. Tecnoprint S. s/ ed. 1854. P 236

¹⁶²OTSUKA, Edu Teruki. **Espírito rixoso: para uma reinterpretação das Memórias de um sargento de milícias**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, 2007. P. 119

mais poderosos fosse aquele que protegia, melhor seria o status social do subalterno.

Para o pesquisador, por algum tempo se manteve invisível um aspecto importante, os demais mecanismos para distinção social. A parcela da população, que não obtinha apadrinhamento, necessitava criar outras formas de diferenciação perante a sociedade.

No enredo de “Memórias de um Sargento de Milícias”, Otsuka¹⁶³ considera como cerne, os diversos tipos de rixas existentes. Por meio das rixas, ou seja, disputas pessoais, artimanhas, desavenças, maledicências, zombarias, vinganças, que o pobre obtinha diferenciação, forjando um sentimento de superioridade frente aos demais, mesmo que momentaneamente. A rixa era um elemento que engendrava todo o enredo, explorando assim as relações horizontais entre o grupo. “Memórias de um Sargento de Milícias” faz uso do cômico para apresentar o cotidiano de rixas destes personagens comuns, sendo o riso a ponte para acessar este universo.

Era através do riso que as rixas se manifestavam, estando aquele que ri ou provoca o riso nos demais, em posição superior aquele de quem se ri. Esta lógica da rixa era bastante dinâmica, estando as posições de ativo e passivo ao riso em oscilações constantes.

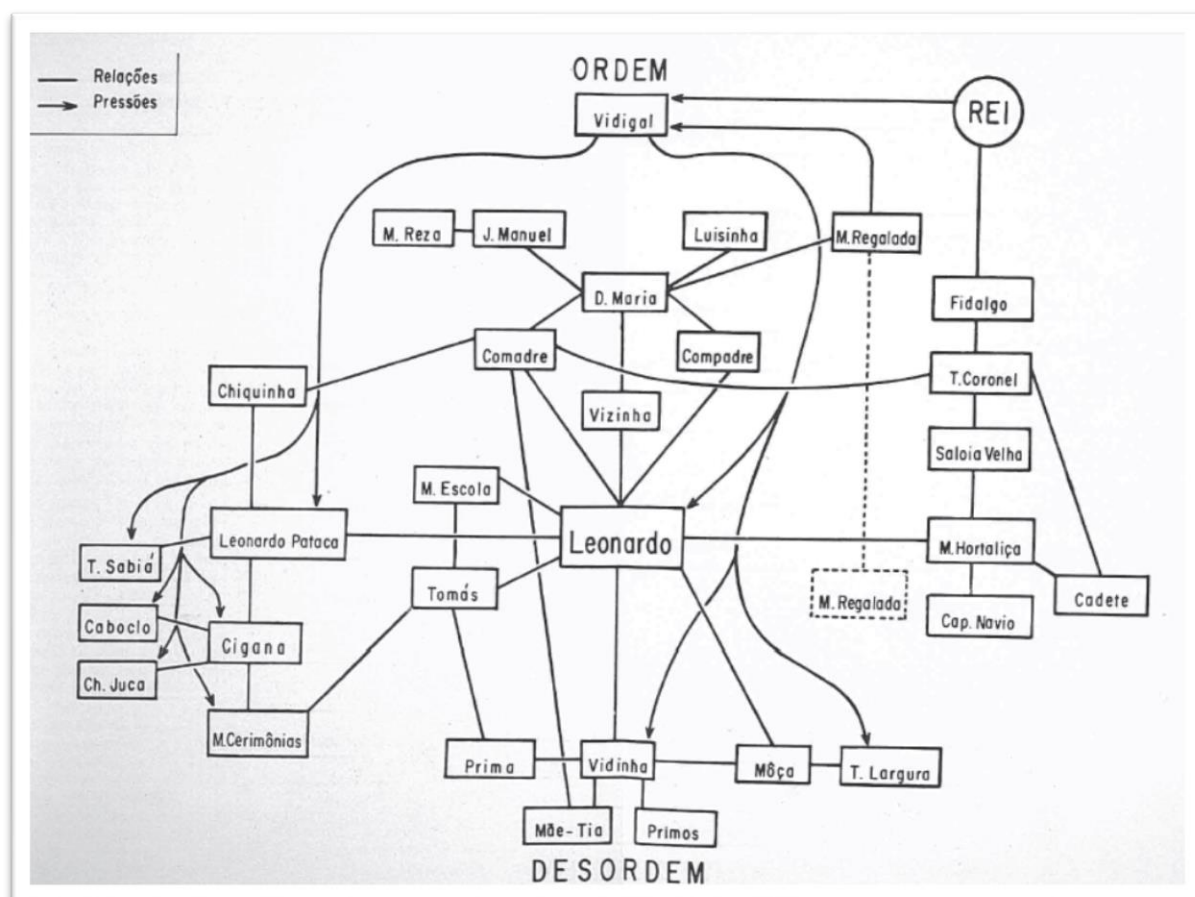
Afrânio Coutinho¹⁶⁴ também destaca a intensa presença do riso e da sátira. Para o mesmo, a exposição cômica de tais práticas, tinha a finalidade pedagógica de corrigir costumes inadequados. Há na narrativa de “Memórias de um Sargento de Milícias” o objetivo de contribuir para o desenvolvimento de mudança de paradigma, ou seja, o desejo em contribuir para o estabelecimento da ordem e civilidade. No entanto, acreditamos que na tela Monteiro esteja mais ocupado em revelar os aspectos violentos utilizados para com esta parcela da população, a compactuar com o discurso de construção de princípios de civilidade. Monteiro parece priorizar a crítica velada ao Estado fazendo uso do elemento cômico, haja visto a mesma postura em “O Capitão João Homem”. A

¹⁶³ OTSUKA, Edu Teruki. **Rixas no tempo do rei**. São Paulo: Revista USP, 2008. P. 132-141,

¹⁶⁴ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um Sargento de Milícias**. Rio de Janeiro: Ed. Tecnoprint S. s / ed. 1854. P. 7.

observação do conjunto das telas nos auxilia na percepção de Monteiro como um sujeito crítico e opositor ao uso da violência.

O pesquisador Antônio Cândido fora o precursor de uma visão crítica ao livro. Sua análise elucida questões importantes para compreensão da figura do Major Vidigal. De acordo com Cândido, em seu texto “Dialética da Malandragem”, existe uma relação de ordem e desordem guiando as interações humanas. O major Vidigal seria a representação da ordem, “sendo a manifestação de uma consciência exterior”, ou seja, seria a figura repressora dos personagens que insistiam em burlar as leis. No diagrama abaixo deslumbramos a relação dos personagens comprometidos ou não com o seguimento das leis, ou seja, da ordem e da desordem.



165

¹⁶⁵ CÂNDIDO, Antônio. **Dialética da Malandragem**. In: O Discurso e a Cidade. São Paulo: Duas Cidades, 1993. P. 78.

“[...]mais do que um personagem pitoresco, Vidigal encarna toda a ordem; por isso, na estrutura do livro é um fecho de abóbada e, sob o aspecto dinâmico, a única força reguladora de um mundo solto, pressionando de cima para baixo e atingindo um por um os agente da desordem.[...]”¹⁶⁶

Para o autor, o livro expõe uma sociedade jovem que almeja se fundar seguindo padrões europeus de civilidade, disciplinando violentamente as transgressões. Há, portanto, a criação de normas de condutas rígidas que na prática eram difíceis de serem cumpridas, servindo apenas de referencial a ser alcançado.

Percebemos que a tela “O Vidigal” focaliza a atuação enérgica da autoridade na repressão das manifestações contrárias ao ideal de ordem em construção. Sendo o discurso velado contra a violência, a forma encontrada para criticar o Império.

O estudo de Sidney Chalhoub¹⁶⁷ menciona sobre o projeto de repressão a ociosidade que se intensificara no pós-abolição, vivenciado por Monteiro no início da carreira artística, tendo a violência se acirrado após 1888. Houve a preocupação na criação de uma ideologia pró trabalho, no qual o esforço pessoal seria o elemento ordenador da sociedade, havendo relação direta entre trabalho e moralidade. O período propõe discussão dualista sobre o tema, onde existiria dois mundos: o do trabalho e o da ociosidade, estando o ocioso atrelado ao crime e a transgressão.

O contexto se ocupa com o controle no âmbito privado por parte do Estado. As maneiras de repressão narradas no livro evidenciam a aplicação da lei ainda ligada a personificação do poder, já que Vidigal era quem prendia e julgava, sendo ele a própria encarnação da ordem.

“[...] Nesse tempo ainda não estava organizada a polícia da cidade, ou antes estava-o de um modo em harmonia com as

¹⁶⁶ CÂNDIDO, Antônio. **Dialética da Malandragem**. In: O Discurso e a Cidade. São Paulo: Duas Cidades, 1993. P. 80

¹⁶⁷ CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, Lar e Botequim: o cotidiano de trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

tendências e ideias da época. O major Vidigal era o rei absoluto, o árbitro supremo de tudo que dizia respeito a esse ramo de administração; era o juiz que julgava e distribuía a pena, e ao mesmo tempo o guarda que dava caça aos criminosos; nas causas da sua imensa alçada não haviam testemunhas, nem provas, nem razões, nem processo, ele resumia tudo em si, a sua justiça era infalível, não havia apelação das sentenças que dava, fazia o que queria, e ninguém lhe tomava contas. Exercia enfim uma espécie de inquisição policial. Entretanto, façamos-lhe justiça, dados os descontos necessários as ideias do tempo, em verdade não abusava ele muito de seu poder, e o empregava em certos casos muito bem empregado. [...]”¹⁶⁸

A personificação da lei e aplicação de acordo com o status do criminoso fora alvo do estudo de Holloway¹⁶⁹. Este faz ponderações sobre a igualdade, a qual fora essencial no projeto moderno liberal, todavia, a imparcialidade existia apenas no papel, sendo a execução distinta. Fora a constituição de 1824 que previu por escrito a igualdade, logo, não podemos visualizar a atuação de Vidigal adotando critérios anacrônicos.

Cândido reconhece como aspecto inovador do livro, a capacidade de refletir sobre outras formas e sujeitos que sofreram violência, fugindo da usual análise da brutalidade cometida contra escravos¹⁷⁰. Há a preocupação com o homem pobre livre e os mecanismos de repressão contra tal, ou seja, a obra principia um tema até então ocultado.

Acreditamos que Monteiro era consciente do processo de construção da civilidade, todavia, sua tela ensejou denunciar a violência contra estes homens livres pobres.

A memória sobre Vidigal que vigora até a atualidade o considera um perseguidor implacável dos candomblés, das rodas de samba e especialmente

¹⁶⁸ ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um Sargento de Milícias**. Rio de Janeiro: Ed. Tecnoprint S. s / ed. 1854.P. 52.

¹⁶⁹ HOLLOWAY, Thomas H. **Polícia no Rio de Janeiro: repressão e resistência numa cidade do século XIX**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.P23.

¹⁷⁰ CÂNDIDO, Antônio. **Dialética da Malandragem**. In: O Discurso e a Cidade. São Paulo: Duas Cidades, 1993. P. 85.

dos capoeiras, “para quem reservava um 'tratamento especial’”, como bem relata o livro, aplicando severos castigos físicos.

A obra o descreve como "um homem alto, não muito gordo, com ares de moleirão, tinha o olhar sempre baixo, os movimentos lentos, e voz descansada e adocicada. Apesar deste aspecto de mansidão, não se encontraria por certo homem mais apto para o seu cargo[...]”¹⁷¹. Tal descrição física encontra correspondência ao se observar a representação adotada por Monteiro.

Outro trecho elucida sobre a forma de atuação e atividades que exercia em seu ofício.

“[...]Uma companhia ordinariamente de granadeiros, às vezes de outros soldados que ele escolhia nos corpos que haviam na cidade, armados todos de grossas chibatas, comandada pelo major Vidigal, fazia toda a ronda da cidade de noite, e toda a mais polícia de dia. Não havia beco nem travessa, rua nem praça, onde não se tivesse passado uma façanha do senhor major para pilhar um maroto ou dar caça a um vagabundo. A sua sagacidade era proverbial, e por isso só o seu nome incutia grande terror em todos os que não tinham a consciência muito pura a respeito de falcatruas.

Se no meio da algazarra de um fado rigoroso, em que a decência e os ouvidos dos vizinhos não eram muito respeitados, ouvia-se dizer <está aí o Vidigal> mudavam-se repentinamente as cenas; serenava tudo em um momento, e a festa tomava logo um aspecto sério. Quando algum dos patuscos daquele tempo (que não gozava de grande reputação de ativo e trabalhador) era surpreendido de noite de capote sobre os ombros e viola a tiracolo, caminhando em busca de súcia, por uma voz branda que lhe dizia simplesmente < Venha cá; onde vai > o único remédio que tinha era fugir, se pudesse, porque com certeza não escapava por outro meio de alguns dias de cadeia, ou pelo menos da Casa da Guarda na Sé; quando não vinha o côvado e meio as costas, como consequência necessária. [...]”¹⁷²

¹⁷¹ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um Sargento de Milícias**. Rio de Janeiro: Ed. Tecnoprint S. s / ed. 1854.P. P. 52.

¹⁷² ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um Sargento de Milícias**. Rio de Janeiro: Ed. Tecnoprint S. s / ed. 1854.P. 53.

O livro relata a atuação de Vidigal na manutenção da ordem combatendo aqueles a quem julgava ociosos. A trama central se passa entre o personagem Leonardo e Vidigal. Sendo Leonardo a representação da desordem, como bem coloca a passagem; “[...] constituiu-se um completo vadio, vadio-mestre, vadio tipo”.¹⁷³ Vidigal se empenha em estabelecer a ordem combatendo manifestações que desvirtuassem o projeto de civilidade, como as praticadas por Leonardo. Todavia, o quadro não aborda este núcleo da narrativa, expondo apenas a ação corriqueira de Vidigal a sujeitos comuns.

Como bem coloca a pesquisa de Holloway, o Estado não se preocupava apenas com a proteção da propriedade privada, ele também exerceu o controle sobre o comportamento social. Esta preocupação com o cerceamento comportamental se evidencia na produção de Monteiro.

Holloway¹⁷⁴ destaca que a maior parte do tempo e energia era dispensados a repressão de comportamento, combatendo a vadiagem, a mendicância, o descumprimento ao toque de recolher, o desacato a autoridades, os insultos verbais, e até mesmo a embriaguez. Logo, a representação de Monteiro sobre Vidigal esta imbuída da concepção do Major como a encarnação da luta contra as manifestações de desordens.

A tela realiza uma sutil crítica social, direcionando os olhares de época para problemática enfrentada por uma parcela da sociedade que era punida por não obter meios de sobrevivência e ainda julgada por suas expressões populares. Monteiro se mostrou atento a repressão e imposição de valores aos homens livres e pobres. Não podemos minimizar a relevância da escolha temática para o período, haja visto que o discurso de Monteiro não se atrelou aos esforços de escrita da História Nacional produzidos pelo IHGB.

Prosseguiremos, com outra produção de Monteiro, que se aproxima da problemática narrada em “O Vidigal”.

¹⁷³ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um Sargento de Milícias**. Rio de Janeiro: Ed. Tecnoprint S. s / ed. 1854. P. 115.

¹⁷⁴ HOLLOWAY, Thomas H. **Polícia no Rio de Janeiro: repressão e resistência numa cidade do século XIX**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.P.25.

3.3 O Capitão João Homem

O quadro “O Capitão João Homem”, de Firmino Monteiro, presente na EGBA de 1884, se encontra, hoje, na Reserva Técnica do Museu Imperial em Petrópolis. A instituição possui apenas o registro de compra da tela, onde consta que pertencia à fazenda do Barão de Itambé, em São João Del Rei. Segue imagem da residência onde se situava.



Casa do Barão de Itambé em São João Del Rei.¹⁷⁵

Francisco José Teixeira, (1780-1866) conhecido como Barão de Itambé fora um homem importante do período imperial. Pertencia à nobreza e compusera o núcleo de poderosos do sul fluminense, relacionado ao ciclo do café. Ao observarmos a árvore genealógica do Barão, encontramos nomes importantes. Sua neta casou-se com Alfredo Taunay, que tiveram o filho Afonso D'Escragnole Taunay. Já mencionamos a importância de Afonso de Taunay nas páginas anteriores, visto que publicara as obras “A Retirada da Laguna” e “Narrativas Militares”. É curioso que o quadro “O Capitão João Homem” venha a pertencer à família de Taunay.

A venda do quadro tramitou no Museu Imperial entre dezembro de 1956 e Janeiro de 1957. Após a compra, observamos no Guia do Museu Imperial¹⁷⁶ de 1859 a incorporação ao circuito oficial. Percebemos que o quadro não figurou

¹⁷⁵ Disponível em: <<http://guiasaojoaodelrei.com.br/guia/casa-do-barao-de-itambe/>>

¹⁷⁶ Guia do Museu Imperial. Rio de Janeiro- Petrópolis: Ministério da Educação e da Cultura, 1959.

em locais de destaque. O levantamento dos catálogos de 1959, 1961¹⁷⁷ e 1966¹⁷⁸ indicam que fora exposta no corredor (C), e em 1986¹⁷⁹ passou para compor a Ante Sala do Gabinete de Pedro II. Após a data de 1986 a obra fora removida para reserva técnica e passou por restaurações. Não fora localizada a data em que a mudança ocorreu, no entanto, a museóloga responsável pelo setor da reserva técnica estima que a tela esteja a aproximadamente 20 anos fora da exposição fixa. Logo, mesmo nos dias atuais a obra continua marcada pelo esquecimento.

Iremos aproximar o olhar para “O Capitão João Homem”, visando compreender a concepção de Pintura de História transmitida pelo pintor.

Monteiro adotou como cenário a Fortaleza Nossa Senhora da Conceição no Rio de Janeiro. A fortaleza resistiu ao tempo e atualmente se encontra aberta ao público, fornecendo uma linda vista do centro da cidade. Infelizmente a Fortaleza não possui acervo sobre sua História, há apenas o registro oral do acontecimento sobre o Capitão João Homem. Vale salientar que nos arredores da região há uma rua batizada como o nome “Ladeira do João Homem”, o que facilitou a permanência da história ainda nos dias de hoje.



Fotografia da placa próxima a Fortaleza.

O momento histórico representado foi entre 1763-1767, durante a construção da Casa das Armas no governo do Vice-rei D. Antônio Álvares da Cunha. A imagem tem como protagonista o Conde da Cunha, então Vice-rei, e

¹⁷⁷ Guia do Museu Imperial. Rio de Janeiro- Petrópolis: Ministério da Educação e da Cultura, 1961.

¹⁷⁸ Guia do Museu Imperial. Rio de Janeiro- Petrópolis: Ministério da Educação e da Cultura, 1966.

¹⁷⁹ Guia do Museu Imperial. Rio de Janeiro- Petrópolis: Ministério da Educação e da Cultura, 1989.

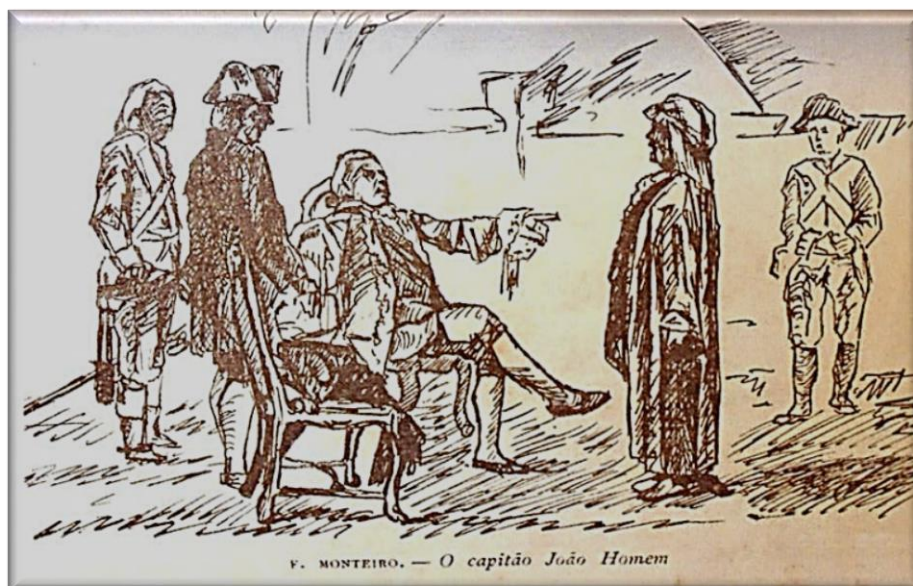
o Capitão João Homem. Segundo nota da Exposição, o Capitão por diversas vezes brincava ao invés de trabalhar, tendo o Conde (representado sentado ao centro do quadro) o obrigado a trabalhar conforme estava vestido, ou seja, o Capitão fora forçado a trabalhar com vestimentas de repouso.

“O Capitão João Homem” – Costumava o Conde da Cunha assistir à chegada dos tijolos para a construção da Casa de Armas da Fortaleza da Conceição, e, tendo visto por várias vezes o Capitão João Homem divertindo-se em vez de trabalhar, fê-lo um dia vir à sua presença vestido de chambre e touca de babados, como se achava, e obrigou-o a carregar tijolos. ”

Monteiro representa em primeiro plano a figura de João Homem, trajando a vestimenta de repouso, diante do Conde da Cunha. As mãos do Capitão evidenciam a apreensão de quem está preste a receber uma sentença, estando estática e enrijecida de temor. O conde da Cunha era a expressão da autoridade, com sua imponência e poder. Ele se encontra sentado em uma cadeira, com as pernas cruzadas, e, logo diante, havia um outro assento vazio, onde depositou sua capa e alguns rolos de plantas da construção. O Conde transmite a sensação de indiferença e conforto com a situação, assim como o olhar franzido transmite a reprovação ao “réu”, estando a mão esquerda erguida e o dedo indicador direcionado ao Capitão, como se aquele fosse o momento em que proferiria a sentença, restabelecendo a ordem e a moral de volta à Fortaleza.



6 MONTEIRO, Antônio Firmino. Capitão João Homem. 1884. Óleo sobre tela. 101 x 84 cm. Museu Imperial, Rio de Janeiro.



7 Catalogo Illustrado da Exposição Artística na Imperial Academia das Bellas-Artes do Rio de Janeiro, organizado por L. de Wilde, com os desenhos originaes dos próprios artistas expositores. Rio de Janeiro: Typographia e lithographia a vapor, Lombaerts & C.

Monteiro consegue mesclar a tensão de quem está preste a ser castigado com o cômico desfecho da narrativa, que conduz o Capitão a trabalhar com trajés

de repousou e provoca grande constrangimento. Houve a desmoralização do personagem por meio da exposição de sua intimidade perante seu grupo de convívio.

Ao redor do Conde da Cunha há diversos outros personagens. Em primeiro plano, a esquerda, há dois soldados, estando um deles em postura contemplativa ao julgamento e, outro, em posição de guarda com a arma ao ombro.



Catálogo Ilustrado da Exposição Artística na Imperial Academia das Bellas-Artes do Rio de Janeiro, organizado por L. de Wilde, com os desenhos originaes dos próprios artistas expositores. Rio de Janeiro: Typographia e lithographia a vapor, Lombaerts & C.



Fragmento da tela -MONTEIRO, Antônio Firmino. Capitão João Homem. 1884. Óleo sobre tela. 101 x 84 cm. Museu Imperial, Rio de Janeiro.

Ambos os personagens assistem à cena com ares tranquilos, como que acostumado à brutalidade do Conde da Cunha, sem demonstrarem qualquer empatia ao Capitão que sofria a pena.

Na parte central, onde o terreno possui menos rochas, há dois oficiais ao redor do Conde da Cunha. Esses possivelmente possuíam cargos de confiança dada à proximidade. Podemos observar na face de um dos oficiais traços de um sorriso, haja visto que o Capitão se encontra com vestimenta de repouso. O personagem aparenta se divertir com a humilhação sofrida pelo Capitão.

Já, no canto direito, outros três soldados se mantem no trabalho pesado da construção, indiferentes a julgamento que acontecia ao lado, entretidos apenas no manejo dos tijolos, como que já estivessem acostumados com as cenas autoritárias.

Monteiro faz uso de recurso similar na tela “O Vidigal” e “ O Capitão João Homem”. Em ambas, opta por representar algum personagem de costa para o espectador. O homem ao lado do conde, com a vestimenta distinta, está posicionado conforme citado, de costa para o público, sugerindo maior integração do espectador a cena representada.

O periódico *Gazeta de Notícias*” menciona que Monteiro aproveitou o estudo da tela “O Vidigal” para realizar “O Capitão João Homem”.

“[...]O capitão João Homem, vê-se que foi feito como *pendant* ao Vidigal, mas é lhe manifestamente inferior. Não conheço os tijolos dos tempos coloniais, e não tive tempo de pedir, informações a Lelio; mas parece-me que os que estão no quadro de Firmino Monteiro, não são tijolos de tempo nenhum. Das figuras d`esse quadro, as melhores são justamente as aproveitadas do estudo feito para o *Vidigal*[...]”¹⁸⁰

Monteiro concebeu “O Capitão João Homem” em curto espaço de tempo, posto que não esteve presente na exposição do salão do Sr. Insley Pacheco em 1883. A pressa para executar inúmeras telas o levou ao aproveitamento de alguns estudos, como pode ser observado na aproximação dos uniformes dos membros da guarda em ambas as telas.

A paisagem sempre fora o elemento de maior habilidade artística do pintor, sendo bem recebida pela crítica. Na tela, expõe de maneira clara o locus da cena. Ao centro, na parte superior, há a representação da torre lateral da Fortaleza Nossa Senhora da Conceição, sendo este traço arquitetônico mantido ainda na atualidade e permanecendo como elemento de identificação. De maneira bastante didática, há a representação, no canto direito inferior, de um amontoado de tijolos que era utilizado na construção da casa de armas. Esta massa laranja de tijolos ocupa expressiva parte da tela e contrasta com as protuberantes pedras que compõem o decorrer do cenário.

A representação ainda nos surpreende com pequenas sutilezas. Observamos que possivelmente era uma residência vizinha à fortaleza ou até mesmo alguma parte da Fortaleza ligada a limpeza devido a presença de um varal com peça branca exposta ao sol. Essa peça se situa logo atrás da massa de tijolos dividida por um muro. Nos intriga a representação deste elemento doméstico inserido ao um ambiente oficial, haja visto que mesmo os envolvidos na jornada da construção se mantinham uniformizados. O varal com peça a

¹⁸⁰ *Gazeta de Notícias*. 31 Ago. 1884.

secar se opõe a formalidade e rigidez adotada por estes homens. Há a exposição do âmbito privado, do cotidiano feminino através da menção desta pequena peça.

Quanto a fonte de inspiração acreditamos que o livro “Mosaico brasileiro: ou collecção de ditos, repostas, pensamentos, epigrammas, poesias, anedotas, curiosidades e factos históricos de brasileiros illustres”¹⁸¹ de Manuel Duarte Moreira de Azevedo tenha exercido influencia na concepção. O livro almejou expor relatos de personagens ilustres e outros não tão ilustres da História Nacional. Como o próprio título o descreve, a obra se dedica a uma diversidade de temáticas distintas.

O dicionário de Augusto Blake, “Diccionario Bibliographico Brasileiro”,¹⁸² apresenta Moreira de Azevedo como grande intelectual. Azevedo formou-se bacharel em letras pelo Colégio Pedro II e doutor em medicina pela Universidade do Brasil. Em 1863 foi nomeado professor de História no colégio Pedro II e atuou por décadas no IHGB, ocupando-se majoritariamente de assuntos históricos. A produção de Azevedo foi demasiadamente vasta e possivelmente outras produções contribuíram para as concepções de Monteiro, como por exemplo; “Homens do passado, chronicas dos séculos XVIII e XIX”

Não encontramos análises aprofundadas acerca da trajetória de Moreira de Azevedo ou de suas obras. No entanto, podemos destacar a pesquisa de Francisco Topa¹⁸³, onde demonstra que “Mosaico Brasileiro” e “Curiosidades-Notícias e variedades históricas brasileiras”, continham algumas afirmações que a Historiografia recente discorda.

Regina Helena Santiago¹⁸⁴ reitera que a obra traz 208 páginas repletas de pequenas histórias e casos curiosos, que ocorreram entre o século XVII e meados do XIX. Santiago observa que a estrutura literária tende a seguir um

¹⁸¹ AZEVEDO, Moreira de. **Mosaico Brasileiro, ou coleção de ditos, repostas, pensamentos, epigramas, poesias, anedotas, curiosidades e fatos históricos de brasileiros ilustres**. Paris: B. L. Garnier, 1869.

¹⁸² BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. **Diccionario Bibliographico Brasileiro**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, V. VI, 1900. P. 61.

¹⁸³ TOPA, Francisco. **Dois Estudos sobre Silva Alvarenga**. Porto: Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas. Série II, V. XIV, 1997.

¹⁸⁴ SANTIAGO, Regina Helena. **O divertido ‘Mosaico Brasileiro’**. In: Revista de História da Biblioteca Nacional. Nº 2010. Disponível em: < <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/por-dentro-do-documento/voce-sabia-1> > .

padrão de apresentação contendo primeiramente o título com o nome do personagem e a respectiva ocupação, como por exemplo; político, clérigo, poeta e até mesmo pessoas aparentemente comuns envolvidas em situações intrigantes. A passagem que explora o caso do Capitão João Homem possui outras histórias, como o caso de uma mulher pobre que suplica a liberdade do filho preso pelo Conde e outra onde o ele julgava o não pagamento do tempo de serviço de um rapaz por um negociante. Ambas as situações almejavam expor o julgamento e aplicação da justiça pelo Conde. Sendo o relato acerca do Capitão João Homem também um caso de ajuste de valores. Segue abaixo a passagem do livro;

“[...] Assistia o vive-rei ao desembarque de materiaes para a construção da casa d`armas no morro da Conceição, quando avistou em uma janela um homem envolvido em chambre, tendo na cabeça um grande barrete de cassa branca com babados.

_Quem é aquelle sujeito? perguntou o vice-rei a um indivíduo que estava ao seu lado.

_ É o capitão João Homem Pereira.

_ Vá buscal-o e traga-m`o assim como está vestido.

Compareceu o capitão João Homem.

_ Está vossa mercê na sua janela a divertir-se vendo o vice-rei trabalhar; não é assim? retorquiu-lhe o vive-rei.

_ Senhor...

_ Pois carregue tijolo, que eu tambem estou servindo a el-rei nosso senhor.

Começou o capitão João Homem de chambre e barrete branco a conduzir tijolos!

Há no morro da Conceição uma ladeira que conserva o nome d`esse antigo proprietário [...]”¹⁸⁵

O cunho anedótico que envolve tanto o livro quanto a tela rompe com a dramaticidade da cena. A representação nos divide entre o riso e o medo, posto

¹⁸⁵ AZEVEDO, Moreira de. **Mosaico Brasileiro, ou coleção de ditos, respostas, pensamentos, epigramas, poesias, acnedotas, curiosidades e fatos históricos de brasileiros illustres.** Paris: B. L. Garnier, 1869.P 61.

que sabemos que será castigado, todavia, a punição se daria com o trabalho forçado em vestimenta de repouso. O aspecto cômico centra-se em trabalhar com tais trajés não havendo punição com violência física.

Tal aspecto também fora observado na pesquisa de Fabiana Guerra Granjeira, a qual acompanha o crítico de arte Oscar Guanabarino. Este teceu comentários acerca da participação de Monteiro na exposição de 1884.

[...] Como pintor de genero parece ter o Sr. Monteiro grande futuro diante de si. Os seus dous quadros Vidigal e o capitão João Homem são prova do que avançamos. O primeiro é muito conhecido; o segundo foi concluido nas vespéras desta exposição. A seu respeito diz o catalogo:

“Costumava o Conde da Cunha assistir á chegada dos tijolos para a construcção da casa d’armas da fortaleza da Conceição, e, tendo visto, por varias vezes, o capitão João Homem divertindo-se, em vez de trabalhar, fê-lo um dia vir á sua presença, vestido de chambre e touca de babados, como se achava, e obrigou-o a carregar tijolos.”

No quadro vê-se a figura pretenciosa do conde em attitude arrogante, e o pobre do capitão, desesperado pela ordem arbitraria e alvo da risota dos soldados que assistem á scena. É um bom quadro, mas não tão bom como o de Vidigal.[...]”¹⁸⁶

Guanabarino ratifica a colocação da mescla entre a tensão e o riso que o quadro provoca. Percebemos que Guanabarino e Agostini convergem a visão na qual a tela “O Capitão João Homem” fora feita sem a dedicação necessária. A passagem acima expõe como Monteiro explorou a repressão colonial de maneira cômica. Segundo o mesmo, Monteiro terminara a tela na véspera da EGBA o que teria acarretado no pouco preparo, tendo “O Vidigal” melhor qualidade.

Já as críticas de Agostini são mais implacáveis. Vale ressaltar, como bem coloca Rosangela de Jesus¹⁸⁷, que o pintor fora elogiado inúmeras vezes por

¹⁸⁶ GRANJEIRA, Fabiana de Araujo Guerra. **Oscar Guanabarino: Críticas a Exposição Geral de Belas Artes de 1884.** Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/guanabarino_1884.htm>

¹⁸⁷ SILVA, Rosangela de Jesus. **Arte, Crítica, Caricatura e Humor: A produção artística em questão.** V Encontro de História da arte. IFCH- Unicamp. 2009. P 400.

Agostini, sobretudo na EGBA de 1879. No entanto, em 1884, há mudança no tom da crítica, já que considerou excessiva a produção de mais de vinte telas, o que levava, conseqüentemente, ao descuido com os aspectos técnicos. O principal ponto criticado fora o pouco aprimoramento do desenho, denunciando a rigidez e falta de movimento dos personagens.

“[...]Porém, a mania do Sr. Firmino Monteiro é pintar muita coisa e não acabar coisa alguma.[..] O Capitão João Homem, dá exactamente a ideia que produzimos, na parte illustrada d'esta folha, de um theatrinho de bonecos. Todas essas figuras são ridículas, mal desenhadas e mal pintadas. O Sr. Monteiro não tem ainda bastante conhecimento de desenho para atirar-se em composições d'esta sem primeiramente estudar bastante do natural, fazendo posar modelos; assim conseguirá fazer alguma coisa que agrade. Para pintar ligeiro e dispensar o natural, é preciso ser bom desenhista e ter conhecimento exacto da forma humana para poder executar esta de cór. Aconselhamol-o pois a que estude bastante antes de pintar quadros históricos ou de genero. O Sr. Monteiro tem verdadeiramente talento e póde vir a ser um artista notavel. Inteligente, activo e trabalhador, tem todos os requisitos necessarios para o sucesso, se para lá chegar elle tomar o bom caminho. Não é pintando muitas telas, é pintar poucas porém bem.”¹⁸⁸

A nota acima explora de forma bastante áspera a necessidade de maior apreço ao estudo anatômico antes da execução da pintura. Monteiro teria negligenciado esse aspecto, priorizando a quantidade de quadros em detrimento a qualidade.

Rosângela de Jesus explora a comparação que Agostini fez entre a tela e o teatro; “Um theatrinho de bonecos”. Para a mesma, a referência faz alusão a um famoso teatro de bonecos produzido pelo tipógrafo João Baptista no mesmo período de 1880. Em nota, informa que o teatro possuía uma marionete, denominada João Minhoca, que fizera grande sucesso no Rio de Janeiro, sendo o personagem negro e abolicionista.

¹⁸⁸ Revista Illustrada . 26. Out. 1884.

A reprodução da tela na **Revista Ilustrada** simula a referência ao teatro. Prosseguimos com a autora na observação da representação no Jornal, onde a tela publicada simula a cena, como se passasse em um palco de teatro com as cortinas abertas e sendo possível visualizar os fios que movimentavam os personagens. Seguido da legenda “Firmino Monteiro, N. 44 ‘O Capitão João Homem’. Scena cômica representada no theatro de João Minhoca.”



8Revista Ilustra. 23 Set. 1884.

A falta de habilidade na representação dos corpos humanos revela que o crítico considerava importante o correto estudo anatômico. Rosângela de Jesus observa que para o mesmo não bastava apenas talento, era necessário intenso estudo para execução da arte. Para a pesquisadora, Agostini não se afastou das premissas defendidas pela AIBA, sendo sua oposição a Instituição mais atrelada a aspectos políticos que estéticos.

Quanto à postura ácida a participação de Monteiro na EGBA de 1884, vale salientar que Agostini fazia votos de sucesso ao pintor.

“[...] Temos os maiores desejos de que o Sr. Monteiro vá progredindo: e se hoje o criticamos com esta franqueza, é porque temos vontade de louval-o mais tarde, com o mesmo entusiasmo que

sentimos quando estreou com o quadro Fundação da cidade do Rio de Janeiro.”¹⁸⁹

Outro crítico que tece comentários acerca da produção de Antônio Firmino foi Gonzaga Duque. Ao que observamos, ambos os críticos de artes comentam o empenho do artista em produzir grande quantidade de obras em detrimento a qualidade.

“[...] É com visíveis intentos de progresso que ele trabalha, levando esse interesse mais para a quantidade do que para qualidade, ao contrário de outros. Cuidando, como cuida, do número de obras, elaborando pois em uma falta que, ao meu ver, constitui um paralogismo, deixa de parte as exigências artísticas em trabalhos em que, ao lado da concepção, deve figura o desenho. Não é preciso um olhar experiente ou uma boa educação estética para se notar que nas obras de Monteiro o maior defeito parte do desenho. Basta um pouco de observação.[..]”¹⁹⁰

O melhor estudo do desenho fora exigido por Guanabarina, Agostini, e como a nota a cima expõe, por Gonzaga Duque. A figura do Capitão João Homem se destacou sobretudo pelo mau desenho da mão. Fica evidente que apesar do ensejo despertado em 1879 com a tela “Fundação da cidade do Rio de Janeiro”, a participação no evento de 1884 não fora bem recebida, sendo aconselhado maior dedicação ao estudo anatômico e, conseqüentemente, a redução do número de obras produzidas, posto que não estaria preparado para execução de temáticas com figuras humanas.

Apesar da recepção áspera, as telas “O Vidigal” e “O Capitão João Homem” adotaram surpreendente temática para a época. Ambas transitam entre a pintura de História e a de Gênero, estando a crítica do período dividida na classificação da obra, com predomínio nas referências como pintura de gênero. As representações exploram as relações hierárquicas desiguais, onde a figura

¹⁸⁹ Revista Ilustrada . 26. Out. 1884.

¹⁹⁰ Lins, Vera; GUIMARÃES, Júlio Castañon(org.) DUQUE, Gonzaga. **Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001. P. 168.

de ordenamento exerce seu poder punindo a transgressão. Há sutil crítica à repressão aos homens subordinados, sendo estes, muitas vezes, punidos de maneira injusta com excessivo uso da violência física e moral.

Como já fora dito em outros momentos deste texto, a EGBA não abordou a temática em eventos anteriores. Monteiro se inclinou para representar um tema obscuro para o período, logo, a tela destoava das demais produções. Os críticos apontavam a necessidade de maior estudo, sem olvidar o mérito e empenho de sua arte. Ainda se esperava o desenvolvimento dos aspectos técnicos, reconhecendo os sinais de promissora carreira. Infelizmente a morte ainda jovem não permitiu atender aos ensejos dos críticos.

Podemos deslumbrar que os anos finais pós EGBA de 1884 foram marcados pelo intenso esforço em se manter inserido no cenário artístico. Segundo documento encontrado na EBA, Monteiro fora convidado em 1887 para compor a comissão de artistas que iriam organizar a futura EGBA, que, infelizmente, não se concretizou devido à mudança no cenário político. No entanto, o convite demonstra que, após a EGBA de 1884, Monteiro manteve a caminhada de crescimento profissional e alçou boa reputação, sendo o convite para compor a comissão um sinal de prestígio e reconhecimento de seu trabalho.

Conclusão

Tendo em vista os aspectos observados na Pintura de História e como figurou na Exposição Geral de Bellas Artes, percebemos a relevância do gênero na construção da nacionalidade brasileira, formulando sentimento de integração entre os cidadãos.

Desta forma, adentramos no debate acerca das obras expostas em 1872 e 1879, posto que o conjunto das telas expõe como o projeto de nacionalidade ocorreu, conjugando esforços entre IHGB e AIBA.

Ao longo da pesquisa, conseguimos levantar os espaços frequentados por Monteiro, identificamos a intensa movimentação em novos lócus de exposição, como a Galeria Glace Elegante, o Salão Insley Pacheco, Casa De Wilde, entre outros. E atribuímos a boa inserção do pintor nessas novas esferas a rede de relações em que esteve articulado, com amplo círculo de artistas e intelectuais. Ressaltamos a importância do constante apoio do jornalista Ângelo Agostini, sendo Agostini o principal crítico a direcionar os caminhos artísticos traçados por Monteiro.

O artista se ocupou em produzir grande quantidade de telas. Após a estreia na EGBA de 1879, produziu ao longo de cinco anos, 1879 a 1884, mais de vinte quadros, número considerado excessivo por críticos. Sua produção abarcou diversificados gêneros, compondo a EGBA de 1884 com Paisagens, Pinturas de História e Pinturas de Gênero. A livre transição entre os gêneros da arte corrobora para a visualização do artista atrelado as novas ideias do período.

Portanto, o primeiro capítulo fora marcado pela demonstração do esforço de Monteiro na formação de sua imagem como pintor independente a AIBA, dado que trabalhava em atelier próprio e não recebeu bolsa do Estado para as viagens a Europa.

No segundo capítulo, prosseguimos com a Modernidade já brevemente sinalizada através trajetória de Monteiro. Em virtude da trajetória de Monteiro, questionamos o que fora a Modernidade nos anos de 1880. A aproximação do olhar para o debate acerca do período de agitação artística, que ocorreu nos

últimos anos da Academia fora crucial para melhor compreensão do artista. Seguimos historiografia que aponta para as transformações da Pintura de História, a qual passa a inserir paulatinamente as cenas de gênero, cuja temática explora a vida cotidiana e aspectos rotineiros, além da ascensão da Paisagem.

A sucinta análise da obra “A fundação da Cidade do Rio de Janeiro” fora importante para deslumbrar o início da formação de Monteiro atrelado às mudanças artísticas em voga. Finalizamos o capítulo no ano de 1881, com preâmbulo acerca do discurso transmitido pelo quadro e como se manifestou a postura crítica à História Nacional.

Por fim, o último capítulo compreende, por meio da EGBA de 1884, como a postura ácida se acentuou. Realizamos, assim, o recorte de três produções que comprovam as concepções de Monteiro acerca da História Nacional.

As telas de 1884, “Um episódio da Retirada da Laguna”, “O Vidigal”, e “O Capitão João Homem”, expressam uma visão não festiva do passado brasileiro. Dentre as inúmeras opções temáticas existentes no período, priorizou evidenciar passagens ainda não exploradas, resgatando pontos não apreciados pela AIBA. A produção destoa das demais presentes na EGBA, contribuindo não para escrita de uma História Nacional que exaltassem feitos gloriosos e destacassem grandes passagens heroicas. Gonzaga Duque capta a essência da produção onde expõe o olhar de Monteiro pelo cotidiano: “os tipos são pesados, vulgares, comuns; são tipos que nós encontramos ali assim, na calçada, na praça, sem a mínima preocupação pela pose e pela aparência”.¹⁹¹

“Um episódio da Retirada da Laguna” explora um feito militar onde os brasileiros sofreram duras perdas, não sendo objetivo das instituições oficiais materializarem a passagem. O empreendimento de construção da memória nacional, que se acentuou em 1870, deveria se ater a feitos esplendidos, onde a valentia e força dos soldados inspirariam o patriotismo nos demais. Logo, a arte não deviria focar passagem menores e com ações não honrosas. O registro da saída apressada do território inimigo, onde uma mulher necessitou

¹⁹¹ Lins, Vera; GUIMARÃES, Júlio Castañon(org.) DUQUE, Gonzaga. **Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001. P. 164.

lutar para se defender, não tendo o exército a possibilidade de proteger os mais fracos, se contrapõe a demais produção. A temática de Monteiro se mostra preocupada, não com os grandes feitos militares, mas, sim, o lado humano da guerra, com as mazelas sociais e personagens anônimos da História. Esta preocupação com personagens de pouca visibilidade e seus sofrimentos também se expressam nos quadros “O Vidigal” e “O Capitão João Homem”.

Em ambas as produções há a expressão da relação entre vítima e algoz, explorando o cotidiano violento da cidade do Rio de Janeiro. Monteiro denuncia o uso da violência para com homens esquecidos pela História. Ele expõe a brutalidade para com outra parcela da população que não a escrava. Monteiro aborda acerca da violência para com os homens livres e pobres, penalizados por sua posição social. Paralelo que cabe ainda nos dias de hoje.

Notamos bastante sutileza nas críticas de Monteiro. Tal faz menção a problemáticas da mudança de mão de obra escravocrata, situando sua representação no período colonial e Joanino. O distanciamento parece ter a intenção de alertar para o debate contemporâneo de maneira velada. Ao abordar a punição à ociosidade, o artista reflete sobre as preocupações da sociedade contemporânea quanto processo de abolição da escravidão. Monteiro revela as fragilidades humanas e a violência contra o dominado, contra este sujeito anônimo para a História.

Concluimos que Monteiro apresenta uma concepção não festiva do passado brasileiro e inferimos que esteja imbuído das transformações artísticas de seu tempo. Como pode ser observado no primeiro e segundo capítulos, houve mudança entre as EGBA de 1879 e 1884, estando atrelado ao movimento que inseria novos questionamentos ao cenário artístico. Há em suas telas a ânsia pelo rompimento com as grandes temáticas históricas e o intenso desejo na originalidade dos assuntos. Alguns jornais criticaram sua produção não específica, onde transitou entre diversos gêneros como a Pintura de História, Pintura de Gênero e Paisagem, sendo possível aproximar a inconstância a uma tentativa de vincular seu nome com as transformações.

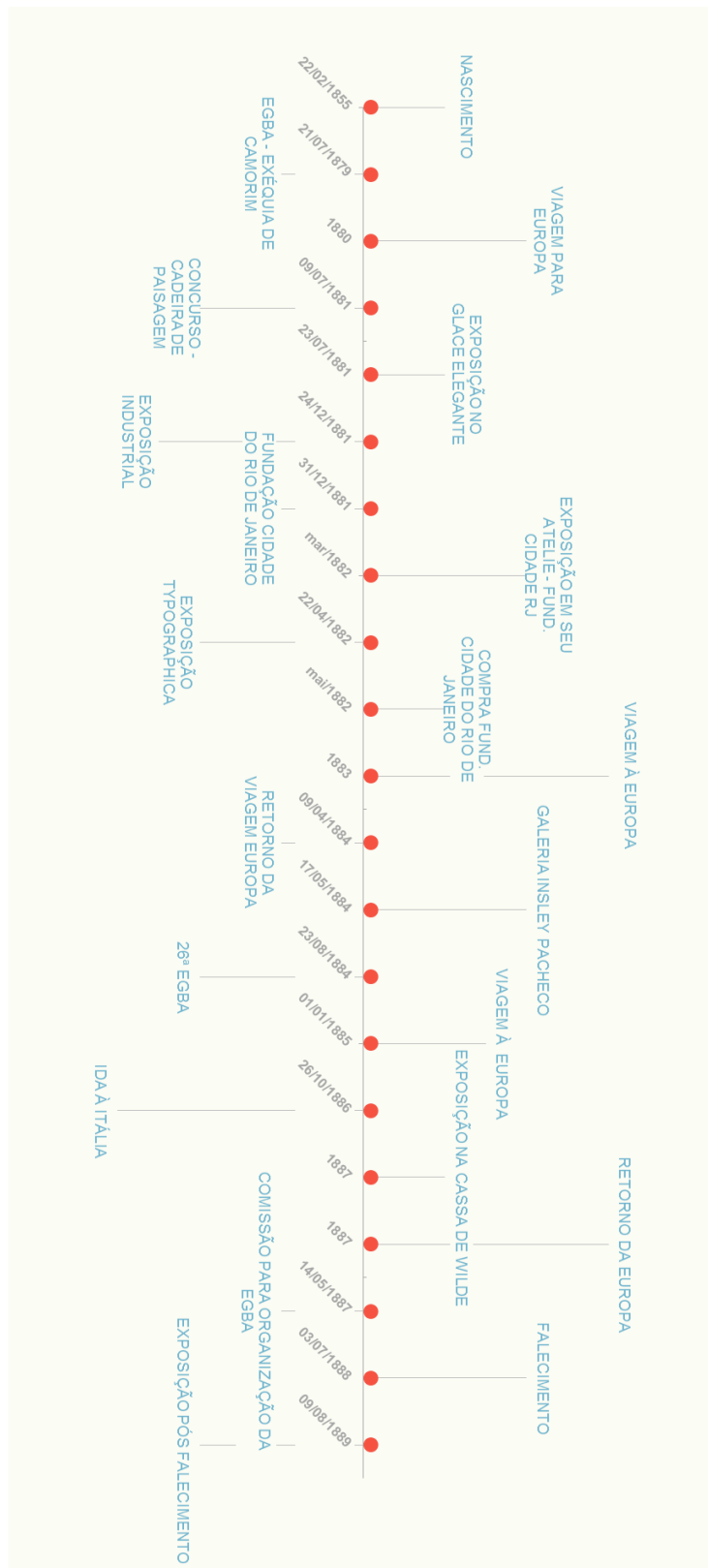
Por fim, a trajetória do pintor fora curta e intensa, sendo depositada grande expectativa em suas composições. Monteiro se dedicou a construção de sua

imagem vinculada ao movimento de transição do período, posto que pesquisou e compôs diversos trabalhos distintos das demais telas da EGBA, além de se mostrar independente, produzindo e expondo em seu próprio ateliê. Monteiro não hesitou em apresentar nas iconografias sua postura crítica à História produzida pela AIBA e IHGB. O pintor fora avesso a consagração dos grandes feitos militares, contribuindo com concepções nas quais personagens anônimos passam a ser protagonistas e a fatos não heroicos passam a ser dignos de representação. Mediante à trajetória, encerramos a observação certos que há em suas obras a exposição ao lado humano da História, onde a visão comemorativa e alegre perde colocação.

Ensejamos que o esforço empreendido nas páginas acima permita aproximar o olhar para Monteiro e que futuramente novos pesquisadores tragam luz para a rica produção desse artista esquecido.

ANEXO

Linha do tempo - Antônio Firmino Monteiro



BIBLIGRAFIA

ALMEIDA, Edwrigens Aparecida Ribeiro Lopes de. **Crítica, Poética E Relações De Gênero: Uma Releitura De Memórias De Um Sargento De Milícias.** (Dissertação de mestrado) Belo Horizonte: UFMG-FALE, 2007.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um Sargento de Milícias.** Rio de Janeiro:Ed. Tecnoprint S. s / ed. 1854.

ANDERMANN, Jens. **Espetáculos da diferença: a Exposição Antropológica Brasileira de 1882.** Revista de História do Programa de Pós-graduação em História Social da UFRJ. Nº 09 V. 05 2004.

Anuário da Diretoria de Serviço Geográfico, nº 30. Brasília: S/ ed , 1995.

ARAUJO, Valdei Lopes. **A experiência do tempo: Conceitos e narrativas na formação nacional brasileira (1813-1845).** São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

AULER, Guilherme. **Os bolsistas do Imperador.** Petrópolis: Tribuna de Petrópolis, 1956.

AZEVEDO, Moreira de. **Mosaico Brasileiro, ou coleção de ditos, respostas, pensamentos, epigramas, poesias, anedotas, curiosidades e fatos históricos de brasileiros ilustres.** Paris: B. L. Garnier, 1869.

BARATA, Mário. **Considerações sobre a Pintura e a Escultura no Segundo Reinado e sobre a necessidade de melhor conhecimento da contribuição dos artistas itinerantes ou imigrantes no Brasil.** Brasília – Rio de Janeiro : Revista do IHGB - Anais do Congresso de História do Segundo Reinado., v.1º, 1984.

BAXANDALL, Michael. **O olhar Renascente - Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença.** Rio Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BITTENCOURT, Renata. **Modos de negra e modos de branca: o retrato baiana e a imagem da mulher negra na arte do século XX.** São Paulo- Unicamp: II encontro de história da arte – IFCH, 2006.

BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. **Diccionario Bibliographico Brasileiro.** Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, V. VI, 1900.

CAMPOFIORITO, Quirino. **História da Pintura Brasileira no Século XIX.** Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1983.

CÂNDIDO, Antônio. **Dialética da Malandragem.** In: O Discurso e a Cidade. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CARDOSO, Rafael. **Intimidade e reflexão: repensando a década de 1890.** In:CAVALCANTI, Ana M. T., DAZZI, C., VALLE, A. (Orgs.) Oitocentos – Arte brasileira do Império à primeira república. Rio de Janeiro: EBA- UFRJ/ DezenoveVinte, 2008.

CASTELNUOVO, Enrico. **Retrato e Sociedade na Arte Italiana – Ensaios de História Social da Arte.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares (Org.) **Oitocentos. Arte Brasileira do Império à Primeira República**. UFRJ-EBA: Rio de Janeiro, 2008.

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

CARVALHO, José Murilo de. **Um voluntário na Guerra do Paraguai**. Folha de São Paulo, 2001.

CASTRO, Rosana Costa Ramalho de. **O fenômeno da popularidade da Academia Imperial de Belas Artes**. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 3, jul./set. 2011.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. **A Pintura de paisagem ao ar livre e o anseio por modernidade no meio artístico carioca no final do século XIX**. In: Cadernos da Pós-Graduação do Instituto de Artes- Unicamp. Ano 6, N1, 2002.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. **Les artistes brésiliens et les Prix de Voyage en Europe à la fin du XIX**. (Tese de doutorado) - Université Paris I Panthéon-Sorbonne, Paris, 1999.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Relatório Final ao CNPq. **O Conceito de Modernidade e a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 2004

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Relatório Final ao CNPq. **Pintura de Paisagem, Modernidade e o meio artístico Carioca no final do século XIX - Reflexões sobre Antônio Parreiras (1860-1937), Baptista da Costa (1865-1926) e Eliseu Visconti (1866-1944)**. 2003.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. **Pintura Brasileira Do Século XIX E O Historiador Da Arte No Labirinto De Indícios**. In: GERALDO, Sheila Cabo, COSTA, Luiz Cláudio da (org.) - Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Rio de Janeiro: ANPAP, 2011.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. **Os embates no meio artístico carioca em 1890 - antecedentes da Reforma da Academia das Belas Artes**. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 2, abr. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/embate_1890.htm>.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense, 2001.

CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, Lar e Botequim: o cotidiano de trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional Brasileira**. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **A história do Brasil apresentada por Antônio Firmino Monteiro na exposição geral da academia de belas artes de 1884**.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **Algo além do moderno: a mulher negra na pintura brasileira do início do século XX.** 19&20. Rio de Janeiro, v.IV, n2, abr. 2009.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **“Rio de Janeiro: Atahualpa na corte imperial brasileira”** IN: MAJLUF, Natalia. Los funerales de Atahualpa. Peru: Museu de Arte de Lima, 2011.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **A Pintura de História no Brasil do século XIX.**

CHRISTO, Maraliz de Castro. **A construção da gênese: independência, passado colonial e indigenismo no Brasil e México.** In: ORTEGA, Francisco; CHICANGANA-BAYONA. Conceptos em tensión: Nuevos Abordajes a las Culturas Políticas de las independências y sus Legados. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

CHRISTO, Maraliz de Castro. **Monvoisin no Salon de 1859: índios, mestiçagem e pessimismo.** São Paulo- Unicamp: VI EHA - ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 2010.

COLI, Jorge **“A Primeira Missa e a invenção da descoberta”.** In: Novaes, Aduato (org.). *A descoberta do homem e do mundo.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998

COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: SENAC, 2005.

COLI, Jorge. **O Sentido da Batalha: Avahy, de Pedro Americo.** IN: Revista do Programa de Estudos Pós-graduados de História. PUC: São Paulo V. 24 . 2002.

COLI, Jorge. **Pedro Américo, Victor Meirelles, entre o passado e o presente.** Anais I Encontro de História da Arte- IFCH/Unicamp, 2005.

COLI, Jorge. **A Batallha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional.** Tese. Campinas: UNICAMP, 1997.

COSTA, Richard Santiago. **Marabá e O Último Tamoio na exposição geral de belas artes de 1884: crítica e recepção da obra de Rodolfo Amoedo.** VIII EHA - Encontro de História da Arte – 2012.

COTTA. Francis Albert. **Uma Polícia Para O Império: Historiografia e iconografia sobre a polícia no Rio de Janeiro - primeira metade do século XIX.** Minas Gerais: Fênix - Revista de Cultura e Estudos CulturaisV.6, 2009.

DAZZI, Camila. **“Pôr em prática a reforma da Antiga Academia”: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890.** Tese (Doutorado) - UFRJ, EBA, Artes Visuais, Rio de Janeiro, 2011.

DAZZI, Camila, CAVALCANTI, Ana Maria Tavares,(org.). **Oitocentos – Arte Brasileira do Império à Primeira República.** Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2008.

DAZZI, Camila. **Meirelles, Zeferino, Bernardelli e outros mais: a trajetória dos pensionistas da Academia Imperial em Roma.** São Paulo: Revista de História da Arte e Arqueologia. Nº 10. 2009.

DAZZI, Camila. **Metodologia de Pesquisa na realização da biografia de artistas brasileiros oitocentistas: Críticas e Propostas**. In: II Encontro de História da Arte- IFCH – Unicamp. 2006.

DAZZI, Camila. **O moderno no Brasil ao final do século 19**. Revista de História da Arte e Arqueologia, v. 11, 2012

DAZZI, Camila. **Pedro Weingärtner e a Pintura Neo-ompeiana**. 19&20, RJ, v. IV,n.2,abr.2009.

DAZZI, Camila. **Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Itália (1890-1900) - Questionando o “afrancesamento” da cultura brasileira no início da República**. 19&20, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/pensionista_1890.htm>.

DAZZI, Camila. **Relações Brasil-Itália na Arte do Segundo Oitocentos: estudos sobre Henrique Bernardelli (1880 1890)**. Dissertação (Mestrado), Universidade Estadual de Campinas: São Paulo, 2006.

DAZZI, Camila. **A recepção do meio artístico carioca à exposição de Henrique Bernardelli de 1886**. In: Anais do I Encontro de História da Arte Unicamp, ed. do IFCH, 2006.

DENIS, Rafael Cardoso. **“A Academia Imperial de Belas Artes e o ensino técnico”**. In: Anais do Seminário EBA 180 (180 anos da Escola de Belas Artes). Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação da EBA/UFRJ, 1997.

DIAS, Elaine Cristina. **Debret: A pintura de história e as ilustrações de corte da “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”**. (Dissertação de mestrado). Campinas: Programade pós-graduação em História,

DOURADO, Maria Teresa Garritano. **Mulheres comuns, senhoras respeitáveis: a presença feminina na Guerra do Paraguai**. Mato Grosso do Sul : Ed. UFMS, 2005.

DUQUE, Gonzaga. **A arte brasileira**. Rio de Janeiro: H. Lombaerts & Cia., 1888, ed. Aos c. de T. Chiarelli, Campinas: Mercado de Letras, 1995.

DUQUE-ESTRADA. Luís Gonzaga. **Mocidade Morta**. Rio de Janeiro: Três, 1973.

ESPINDOLA, Alexandra Filomena. **Vida na arte em Gonzaga Duque**. Rio de Janeiro: dezenove vinte, 2009.

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. **Os caminhos da arte: ensino artístico na Academia Imperial de Belas Artes**. (Tese de doutorado).Rio de Janeiro: programa de pós-graduação em História Social, IFCS/UFRJ, 2001.

FERNADES, Cybele Vidal Neto. **“A construção simbólica da nação: a pintura e a escultura nas Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes”**. In 185 Anos da Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em Artes Visuais/EBA/UFRJ, 2001/2002.

FERNADES, Cybele Vidal Neto. **“A Reforma Pedreira de 1855 na AIBA e suas relações com o panorama internacional de ensino”**. In: Anais do Seminário

EBA 180 (180 anos da Escola de Belas Artes). Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação da EBA/UFRJ.

FERNADES, Cybele Vidal Neto. “**O Ensino de pintura e escultura na Academia Imperial de Belas Artes**”. In: 185 Anos da Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em Artes Visuais/EBA/UFRJ, 2001/2002.

FERREIRA, Félix. **Belas Artes: Estudos e Apreciações**. Rio de Janeiro: Baldomero Carqueja Fuentes Editor, 1885. Texto Disponível em: <site: <http://www.dezenovevinte.net/>>. Acesso em: 11 de Nov. de 2015.

FRANCIS, Frascina. BLAKE, Nigel(org.). **Modernidade e Modernismo. A Pintura Francesa no século XIX**. São Paulo: Ed Cosac & Naify, 1998

FREIRE, Laudelino de Oliveira. **Um Século de Pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Tipografia Röhe, 1916. Disponível em : <http://www.pitoresco.com/laudelino/firmino/firmino.htm>

FREIRE, Laudelino de Oliveira. **Pedro II e a Arte no Brasil**. Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1917

Freitas Filho, Almir Pita. **Imagens de persuasão da modernidade na exposição de 1881**. IN: Anais do XVII Simpósio Nacional de História. São Paulo: ANPUH, 1993.

GRANJEIA, Fabiana de Araújo Guerra. **Oscar Guanabarro: Críticas a Exposição Geral**

GUARILHA, Hugo Xavier. **A questão artística de 1879: Um episódio da crítica de arte no segundo reinado**. Dissertação (Mestrado), Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2005.

GUIMARÃES, Manoel Luis Salgado. **Nação e Civilização nos Trópicos: O instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional**. Revista Estudos Históricos. V 01, 1988.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. **Historiografia e Nação no Brasil: 1838-1857**. Tradução de Paulo Knauuss e Iná de Mendonça. Edições Anpuh- Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

GUIMARÃES, Vera Lins(org.) **Impressões de um amador**. textos Ed UFMG, 2001.

HOLLOWAY, Thomas H. **Polícia no Rio de Janeiro: repressão e resistência numa cidade do século XIX**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

JORGE, Marcelo Gonczarowska. **As pinturas indianistas de Rodolfo Amoedo**. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 2, abr. 2010.

JR MELLO. Donato. **As exposições gerais na Academia Imperial das Bellas Artes no 2ª Reinado**. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Anais do congresso de História do Segundo Reinado, Brasília. V1

KNAUSS, Paulo. “**A imagem do índio brasileiro: escultura, regionalismo e disputa simbólica**”. In João César de Castro Rocha(org.). Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003.

KUHLMANN JR, Moysés. **Raízes da historiografia educacional brasileira (1881-1922).**

LEAL, Elisabete. **“Queremos o fim da academia que não se ocupa das artes” – insubmissão e revolta da juventude artística na passagem para a república no Brasil.** In: DAZZI, Camila, CAVALCANTI, Ana Maria Tavares, VALLE, Arthur. *Oitocentos – Arte Brasileira do Império à Primeira República.* Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2008.

LEAL, Maria das Graças de Andrade. **A arte de ter um Ofício- Liceu de Artes e Ofícios da Bahia(1872-1972).** (Dissertação). Bahia: Universidade Federal da Bahia, 1995.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes.** Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1990.

LIMA, Heloisa P.. **A presença negra nas telas: visita às exposições do circuito da Academia Imperial de Belas Artes na década de 1880.** 19&20, RJ, v. III, n. 1, jan. 2008.

LIMA, Valeria Alves Esteves. **A Academia Imperial das Belas-Artes: Um projeto Político para as Artes no Brasil.** (Dissertação de Mestrado), São Paulo: Unicamp- Departamento de História do IFCH, 19994.

LUZ, Angela Ancora da. **A Escola Nacional de Belas Artes: Porões e Salas ou Modernidade e Tradição.** Porto Alegre/RS Anais do XXII Colóquio do CBHA, 2002.

LUZ, Angela Ancora. **Uma breve História dos Salões de Arte.** RJ: Caligrama, 2005.

MELLO JR., Donato. **“As Exposições Gerais na Academia Imperial de Belas Artes no Segundo Reinado”.** In: *Anais do Congresso de História do 2ª Reinado.* I (s.n.f.), 1984.

MONTEIRO, Michelli Cristine Scapol. **Fundação de São Paulo, de Oscar Pereira da Silva: trajetórias de uma imagem urbana.** (Dissertação). São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo- USP. 2013.

OTSUKA, Edu Teruki. **Espírito rixoso: para uma reinterpretação das Memórias de um sargento de milícias.** Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, 2007.

OTSUKA, Edu Teruki. **Rixas no tempo do rei.** São Paulo: Revista USP, 2008

OTSUKA, Edu. Teruki. **Era no tempo do rei: a dimensão sombria da malandragem e a atualidade das Memórias de um sargento de milícias.** Tese (Doutorado em Linguística) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

PASCAL, Maria Aparecida Macedo. **As Mulheres e a Guerra do Paraguai.** Disponível em:
<http://www.mackenzie.com.br/fileadmin/Graduacao/EST/Publicacoes_-_artigos/pascal_11.0.pdf>

PEREIRA, Sonia Gomes (org). **Anais do seminário 180 anos de Escola de Belas Artes.** Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação da EBA / UFRJ, 1997.

PEREIRA, Sonia Gomes (org.). **185 anos de Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro**: Programa de pós-graduação em Artes Visuais / EBA / UFRJ, 2001/2002.

PEREIRA, Sonia Gomes “**A história da Academia: um problema a ser repensado na História da Arte Brasileira**”. In: Anais do Seminário EBA 180 (180 anos da Escola de Belas Artes). Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação da EBA/UFRJ, 1997.

PEREIRA, Sonia Gomes. “**Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro: revisão historiográfica e estado da questão**”. In: Revista Arte & Ensaios. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação da Escola de Belas Artes/UFRJ, n. 8, 2001.

PEREIRA, Sonia Gomes. “**Arte no Brasil no século XIX**”. In: História da arte no Brasil: textos de síntese. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação da Escola de Belas Artes/UFRJ, 1999. p.43- 75

PEREIRA, Walter Luiz. **Óleo sobre tela, olhos para a História. Memória e pintura histórica nas Exposições Gerais de Belas artes do Brasil Império (1872 e 1879)**. Rio de Janeiro: Faperj, 2003.

PEVSNER, Nikolaus. **As Academias de Arte: passado e presente**. SP: Companhia das Letras. 2005.

PITTA, Fernanda Mendonça. “**Um Povo Pacato e Bucólico**”: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior.(Tese). São Paulo: USP, 2013.

SÁ, Ivan Coelho de. **O Processo de “Desacademização” através dos Estudos de Modelo Vivo na Academia/Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro**. 19&20, Rio de Janeiro, v. IV, n. 3, jul. 2009.

SÁ, Ivan Coelho de. **A academização da pintura romântica no Brasil e sua ligação com o pompierismo francês: o caso de Pedro Américo**. (Dissertação de mestrado), Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em História Crítica de Arte, EBA/UFRJ, 1995.

SANTIAGO, Regina Helena. **O divertido ‘Mosaico Brasileiro’**. In: Revista de História da Biblioteca Nacional. Nº 2010. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/por-dentro-do-documento/voce-sabia-1>>

SILVA, Maria Antônia Couto da. **A repercussão da Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes de 1884, a última realizada durante o império**. São Paulo: Encontro Nacional Anpap, 2013.

SILVA, Rosângela de Jesus. **A crítica de arte de Angelo Agostini e a cultura figurativa do final do 2º Reinado**. Dissertação (Mestrado), Universidade Estadual de Campinas: São Paulo, 2005.

SILVA, Rosângela de Jesus. **Arte, Crítica, Caricatura e Humor: A produção artística em questão**. V Encontro de História da arte. IFCH- Unicamp. 2009.

SILVA, Rosângela de Jesus. **O Espaço Representativo De Uma Instituição: A Exposição De 1882 No Liceu De Artes E Ofícios**. São Paulo—UNICAMP: VII - Encontro De História Da Arte, 2011.

SQUEFF, Leticia. **As Exposições Gerais Da Academia De Belas Artes: Teatro De Corte E Formação De Um Mercado De Artes No Rio De Janeiro**. Rio de Janeiro: Arte & ensaios (revista do ppgav/eba/ufri). n. 23, 2011.

SQUEFF, Leticia. **Uma galeria para o Império**. São Paulo: Edusp, 2012.

SZTUTMAN, Renato e PERRONE-MOISÉS, Beatriz. **Notícias de uma certa confederação dos tamoios**. MANA V.16, nº 2, 2010.

TAUNAY, Affonso d'Escragnole de. **A retirada da Laguna**. Rio de Janeiro: Tecnoprint gráfica S. A. 5ª ed francesa. 1975.

TOPA, Francisco. **Dois Estudos sobre Silva Alvarenga**. Porto: Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas. Série II, V. XIV, 1997.

VALLE, Arthur. **“Rever a Transição: uma reavaliação crítica dos pintores da ENBA no início do século XX”**. In: CONDURU, Roberto; PEREIRA, Sonia Gomes. Anais do XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Rio de Janeiro: CBHA / UERJ / UFRJ, 2004.

VEJO, Tomas Perez. **“La pintura de historia y lainvención de las naciones”**. Locus: revista de historia. Juiz de Fora: NHR e EDUFJF, V.5 nº 1, jul. 1999.

ZOLA, Émile. Mes haines: causeries littéraires et artistiques. Paris: G. Charpentier, 1879. P. 25. Disponível em: <<http://www.gallica.fr>>.

Catálogo das obras expostas na Academia das Bellas Artes, em 15 de março de 1887. Rio de Janeiro: tipografia Pereira Braga, 1879.

Catálogo Ilustrado da Exposição Artística na Imperial Academia das Bellas-Artes do Rio de Janeiro, organizado por L. de Wilde, com os desenhos originaes dos próprios artistas expositores. Rio de Janeiro: Typographia e lithographia a vapor, Lombaerts & Comp, 1884.

Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. **Catálogo da exposição de História do Brasil**. Intr. Honório Rodrigues. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.

Relatórios Ministeriais sobre a Academia Imperial das Belas Artes. Transcrição de Arthur Valle e Camila Dazzi. Texto com grafia atualizada, disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/>.

Museu D João VI: Documentos arquivísticos (Avulsos): nº 1297, 1303, 3588, 3726, 5544 e 5728.

EBA- doc Encadernado. Reuniões de serviço. Datas Limites: 26.08.87

Periódicos: 1979: *Revista Brasileira/ O Apostolo/ Jornal do Comércio/ Gazeta de Notícias/ A Nebulosa*. 1884: *Le Messenger du Brèsil/ Gazeta da Tarde/ O Mequetrefe/ Revista Ilustrada/ O Apostolo/ Jornal do Comércio/ Gazeta de Notícias* 1888: *O Paiz / O Fluminense/ Jornal do Comércio/ Gazeta de Notícias/ Gazeta da Tarde*.