

FRANCISCO PEDRO DO AMARAL. A REPRESENTAÇÃO DOS QUATRO
CONTINENTES NO SALÃO DOS DEUSES DO PALACETE DO CAMINHO NOVO.

PATRICIA DE BARROS ARAUJO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em História e Crítica da Arte da
EBA / UFRJ, como requisito para a obtenção do
título de Mestre em História e Crítica da Arte.

Orientadora:
Doutora Cybele Vidal Neto Fernandes

Rio de Janeiro
2005

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

FRANCISCO PEDRO DO AMARAL. A REPRESENTAÇÃO DOS QUATRO
CONTINENTES NO SALÃO DOS DEUSES DO PALACETE DO CAMINHO NOVO.

PATRICIA DE BARROS ARAUJO

Dissertação submetida ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro / UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História e Crítica da Arte.

Aprovada por:

Rio de Janeiro
2005

ARAÚJO, Patrícia de Barros.

Francisco Pedro do Amaral. A representação dos quatro continentes no Salão dos Deuses do Palacete do Caminho Novo. Rio de Janeiro: PPGAV / UFRJ, 2005.

Dissertação – Universidade Federal do Rio de Janeiro, EBA,
Programa de Pós Graduação, 2005.

1 – Pintura.

2 – Ensino Artístico.

3 – Século XIX.

4 – Rio de Janeiro.

I – Universidade Federal do Rio de Janeiro

II – Título

Para
Norma e João
Pelo muito que recebi,
A minha gratidão.

AGRADECIMENTOS

A todos aqueles que, de um modo ou de outro, colaboraram para a realização deste trabalho, especialmente:

Ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ, pelo ensejo de aperfeiçoamento profissional, e pelo muito que aprendi.

À Professora Doutora Cybele Vidal Neto Fernandes, pela orientação deste trabalho.

À Professora Doutora Ana Cavalcanti, pela orientação e incentivo prestados nas primeiras etapas.

Às Professoras Doutoras Sônia Gomes Pereira, Maria Luiza Falabella Fabrício e Glória Ferreira, pela avaliação do projeto e pelas importantes observações.

Às Professoras Doutoras Ângela Leite Lopes, Myriam Andrade Ribeiro Oliveira e Cybele Vidal Neto Fernandes, pelas observações pontuais, quando do Exame de Qualificação.

Aos Professores Doutores Vladimir Machado, Ana Cavalcanti, Carlos Gonçalves Terra e Roberto Conduru, pela participação na Banca Examinadora.

À S^a Chefe da Biblioteca da EBA, Marinalda Arruda de Melo Athayde, pelo prestimoso auxílio e consideração a mim dispensada, na pesquisa do acervo da Biblioteca da Escola de Belas Artes e demais fontes de pesquisa, bem como a toda sua equipe.

Aos Diretores e funcionários das instituições onde pesquisei, em especial ao Museu do Primeiro Reinado, MNBA, IPHAN, IHGB, Biblioteca Nacional.

Ao Jorge São Paulo dos Santos, pelo valioso apoio e amizade.

RESUMO

ARAÚJO, Patrícia de Barros. **Francisco Pedro do Amaral. A representação dos quatro continentes no Salão dos Deuses do Palacete do Caminho Novo.** Orientadora: Cybele Vidal Neto Fernandes. Rio de Janeiro: UFRJ / EBA, 2005. Dissertação (Mestrado em História e Crítica da Arte).

Pretendemos nesta pesquisa destacar a contribuição do artista brasileiro Francisco Pedro do Amaral para a pintura decorativa do século XIX, através da análise de quatro de suas pinturas murais, denominadas Os Quatro Continentes. Através do estudo dessas imagens, identificamos as influências artísticas / estéticas presentes em sua formação, relacionamos os aspectos históricos da representação dos quatro continentes às questões estéticas presentes em sua obra, analisamos iconográfica e formalmente os referidos painéis e discutimos a extensão da influência neoclássica presente neles.

Trabalhamos com a hipótese de que Francisco Pedro do Amaral teria utilizado, com restrições, o neoclassicismo em detrimento da tradição colonial em seus painéis representativos dos quatro continentes. Para tal, tomamos como parâmetro os princípios e a estética da pintura neoclássica italiana. No tocante à tradição colonial, nos atemos à pintura fluminense, e mais especificamente aos episódios diretamente relacionados à formação de Amaral.

A importância de Francisco Pedro do Amaral pode ser notada pelo relevante contexto histórico do qual fez parte. Por ter sido um pintor de transição entre a arte colonial e os novos ditames trazidos pela Missão Artística Francesa, testemunhou as características de um importante momento da arte no Brasil. Acreditando que o estudo de sua obra poderá fornecer informações valiosas acerca do citado período, decidimos escolher quatro pinturas murais de Amaral como ponto de partida para nosso estudo.

ABSTRACT

ARAÚJO, Patrícia de Barros Araújo. Francisco Pedro do Amaral. The representation of the four continents in the Gods Room of the New Pathway Palace. Advisor: Cybele Vidal Neto Fernandes. Rio de Janeiro: UFRJ / EBA, 2005.

In this research we intend to point out the contribution of the Brazilian artist Francisco Pedro do Amaral to the decorative painting of the nineteenth century, through the analysis of four of his wall paintings, named The Four Continents. Through the study of those images we have identified the artistic / aesthetic influences present in his education, and we have also related the historical features of the representation of the four continents to some aesthetic matters present in Amaral's works; we have made an iconographical and formal analysis of the paintings to discuss the extension of the neoclassical influence.

We have worked with the hypothesis that Francisco Pedro do Amaral would have used, with restrictions, the neoclassicism instead of the colonial tradition on his panels that represent the four continents. For that purpose, we have used as guideline the principles of the Italian neoclassicism painting. Concerning to the colonial art, we have concentrated on the fluminense painting, especially on the episodes closely related to Amaral's education.

The importance of Francisco Pedro do Amaral may be noticed by the relevant historical context he belonged to. Because he was a painter who has participated of the transition between the periods of colonial art and the new rules brought to Rio de Janeiro by the Artistic French Mission, he has seen the characteristics of an important moment in Brazilian art. We believe that the study of Amaral's work can provide some precious information about the mentioned period, and because of that we have decided to select four of Amaral's paintings as a starting point for our research.

ILUSTRAÇÕES

1. Fatto milagrozo de Santa Izabel Rainha de Portugal. Manoel Dias de Oliveira, gravura, 1798. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil. Fotografia: Patrícia Araújo (2004).
2. Cabeça de Homem de Perfil. Clemente de Magalhães Bastos, crayon, 1810. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil. Fotografia: Patrícia Araújo (2004).
3. Cabeça de Homem de Perfil. Clemente de Magalhães Bastos, crayon, 1810. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil. Fotografia: Patrícia Araújo (2004).
4. Cabeça de Homem de Perfil. Clemente de Magalhães Bastos, crayon, 1810. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil. Fotografia: Patrícia Araújo (2004); Fatto milagrozo de Santa Izabel Rainha de Portugal. Manoel Dias de Oliveira, gravura, 1798. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil. Fotografia: Patrícia Araújo (2004).
5. Cabeça de Napoleão de Perfil. Clemente de Magalhães Bastos, crayon, 1812. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil. Fotografia: Patrícia Araújo (2004).
6. Uma tíbia. Clemente de Magalhães Bastos, crayon, 1815. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil. Fotografia: Patrícia Araújo (2004).
7. Friso em Rosáceas. Clemente de Magalhães Bastos, crayon, 1812. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil. Fotografia: Patrícia Araújo (2004).
8. Painéis dos quatro continentes. Palacete do Caminho Novo (Museu do Primeiro Reinado).
9. Retrato da Marquesa de Santos. Francisco Pedro do Amaral, óleo sobre tela, s.d. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.
10. Cabeça de Mulher. Francisco Pedro do Amaral, crayon, 1805. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil. Fotografia: Patrícia Araújo (2004).

- 11.** Prospecto, e Planta do Monumento Para a Praça da Constituição da Cidade do Rio de Janeiro, em memória do dia 26 de Fevereiro de 1821. Inventado por Francisco Pedro do Amaral no anno de 1822. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil. Fotografia: Patrícia Araújo (2004).
- 12.** Vista frontal do Palacete do Caminho Novo (Museu do Primeiro Reinado). Fotografia: Cybele Fernandes (2001).
- 13.** Vista frontal do Palacete do Caminho Novo (Museu do Primeiro Reinado). Detalhe da fachada. Fotografia: Cybele Fernandes (2001).
- 14.** Vista posterior do Palacete do Caminho Novo (Museu do Primeiro Reinado). Fotografia: Cybele Fernandes (2001).
- 15.** Vista posterior do Palacete do Caminho Novo (Museu do Primeiro Reinado). Detalhe da escadaria de acesso. Fotografia: Cybele Fernandes (2001).
- 16.** Vista do interior do Palacete do Caminho Novo (Museu do Primeiro Reinado): Salão de acesso do palacete. Fotografia: Cybele Fernandes (2001).
- 17.** Vista do interior do Palacete do Caminho Novo (Museu do Primeiro Reinado): exemplos de decoração em grotescos. Fotografia: Cybele Fernandes (2001).
- 18.** Vista do interior do Palacete do Caminho Novo (Museu do Primeiro Reinado): exemplos de decoração em grotescos. Fotografia: Cybele Fernandes (2001).
- 19.** Vista do interior do Palacete do Caminho Novo (Museu do Primeiro Reinado): Salão dos Deuses. Pintura: Francisco Pedro do Amaral. Fotografia: Cybele Fernandes (2001).
- 20.** Vista do interior do Palacete do Caminho Novo (Museu do Primeiro Reinado): Salão dos Deuses (Europa e Ásia). Pintura: Francisco Pedro do Amaral. Foto: Patrícia Araújo (2004).

21. Vista do interior do Palacete do Caminho Novo (Museu do Primeiro Reinado): Salão dos Deuses (América e África). Pintura: Francisco Pedro do Amaral. Foto: Patrícia Araújo (2004).
22. Vista do interior do Palacete do Caminho Novo (Museu do Primeiro Reinado): detalhe do teto do Salão dos Deuses. Relevos: Irmãos Ferrez. Fotografia: Cybele Vidal (2001).
23. América. Phillipe Galle, gravura, 1579-1600. BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **O Brasil dos Viajantes**. São Paulo: Objetiva Metalivros, 1999. v. 1, p. 83, ilustração 83.
24. Frontispício do livro América Tertia Pars. Theodore De Bry, gravura, 1592. **O Brasil dos Viajantes**. Op. cit., p. 85, ilustração 87.
25. América. Marten de Vos (atribuição), 1600 c. **O Brasil dos Viajantes**. Op.cit.,p.79, il. 79.
26. America Adriaen Collaert (sculpt) e Marten de Vos (del.), gravura, 1600c. **O Brasil dos Viajantes**. Op. cit., p. 81, ilustração 81.
27. América. Gilles Rousselet (sculpt.) e Charles Le Brun (del.), gravura em metal, 1638. **O Brasil dos Viajantes**. Op. cit., p. 84, ilustração 84.
28. América. Theodore Galle (sculpt) e Jan van der Straet (Del), gravura em metal, 1589. **O Brasil dos Viajantes**. Op. cit., p. 84, ilustração 85.
29. Índios Tupinambás guerreiros. Jean de Léry, xilogravura. Ilustração do livro Viagem à terra do Brasil, 1578. PORTELLA, Isabel Maria Carneiro de Sanson. A questão da representação indígena nas pinturas da América Portuguesa dos século XVI e XVII. In: OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; PEREIRA, Sonia Gomes org. **Anais do VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte**. Rio de Janeiro: CBHA / PUC-RIO / UERJ / UFRJ, 2004. pp.299-309. v.1
30. America. Delaune, gravura, 1575. **O Brasil dos Viajantes**. Op. cit., p. 78, ilustração 78.
31. América. Marten de Vos, pena ao lavis. **O Brasil dos Viajantes**. Op. cit., p. 80, ilustração 80.

32. América. Anônimo, gravura, 1671. **O Brasil dos Viajantes**. Op. cit., p. 85, ilustração 86.
33. Alegoria da América. Niccolo Frangipane, óleo sobre tela, 1590. **O Brasil dos Viajantes**. Op. cit., p. 77, ilustração 77.
34. Europa. Anônimo. Ilustração da edição de 1993 do livro *Iconologia*, de Cesare Ripa, baseada em xilogravura da edição de 1618, p. 296, publicada por Tozzi, em Pádua, Itália. **O Brasil dos Viajantes**. Op. cit., p. 75, ilustração 73.
35. Ásia. Anônimo. Ilustração da edição de 1993 do livro *Iconologia*, de Cesare Ripa, baseada em xilogravura da edição de 1618, p.298, publicada por Tozzi, em Pádua, Itália. **O Brasil dos Viajantes**. Op. cit., p.75, ilustração 74.
36. África. Anônimo. Ilustração da edição de 1993 do livro *Iconologia*, de Cesare Ripa, baseada em xilogravura da edição de 1618, p.299, publicada por Tozzi, em Pádua, Itália. **O Brasil dos Viajantes**. Op. cit., p.75, ilustração 75.
37. América. Anônimo. Ilustração da edição de 1993 do livro *Iconologia*, de Cesare Ripa, baseada em xilogravura da edição de 1618, p.301, publicada por Tozzi, em Pádua, Itália. **O Brasil dos Viajantes**. Op. cit., p.75, ilustração 76.
38. Europa. Ilustração 185 da edição de 1709 do livro *Iconologia*, de Cesare Ripa. **Iconologia: or, moral emblems**. London: Benj. Motte, 1709. p. 47.
39. Ásia. Ilustração 210 da edição de 1709 do livro *Iconologia*, de Cesare Ripa. **Iconologia: or, moral emblems**. op. cit., p. 53.
40. África. Ilustração 209 da edição de 1709 do livro *Iconologia*, de Cesare Ripa. **Iconologia: or, moral emblems**. op. cit., p.53.

41. América. Ilustração 212 da edição de 1709 do livro *Iconologia*, de Cesare Ripa. **Iconologia: or, moral emblems**. op. cit., p. 53.
42. África. RIPA, Cesare. **Baroque and rococo pictorial imagery**. NY: Dover Publications, 1971. p. 104, ilustração 104.
43. América. **Baroque and rococo pictorial imagery**. op. cit, p. 105, ilustração 105.
44. Europa. **Baroque and rococo pictorial imagery**, op. cit., p. 102, ilustração 102.
45. Ásia. **Baroque and rococo pictorial imagery**, op. cit., p. 103, ilustração 103.
46. América. Francisco Pedro do Amaral, afresco, s.d. Museu do Primeiro Reinado, Rio de Janeiro. Fotografia: Patrícia Araújo (2004). (Detalhe da tanga).
47. América. Francisco Pedro do Amaral, afresco, s.d. Museu do Primeiro Reinado, Rio de Janeiro. Fotografia: Patrícia Araújo (2004). (Detalhes do cocar e do colar).
48. África. Francisco Pedro do Amaral, afresco, s.d. Museu do Primeiro Reinado, Rio de Janeiro. Fotografia: Patrícia Araújo (2004). (Detalhe do toucado).
49. Ásia. Francisco Pedro do Amaral, afresco, s.d. Museu do Primeiro Reinado, Rio de Janeiro. Fotografia: Patrícia Araújo (2004). (Detalhe do traje).
50. Europa. Francisco Pedro do Amaral, afresco, s.d. Museu do Primeiro Reinado, RJ. Foto: Patrícia Araújo (2004). (Detalhe).
51. África. Francisco Pedro do Amaral, afresco, s.d. Museu do Primeiro Reinado, RJ. Foto: Patrícia Araújo (2004). (Detalhe do braço).
52. Ásia. Francisco Pedro do Amaral, afresco, s.d. Museu do Primeiro Reinado, Rio de Janeiro. Fotografia: Patrícia Araújo (2004). (Detalhe dos atributos).

- 53.** Europa. Francisco Pedro do Amaral, afresco, s.d. Museu do Primeiro Reinado, Rio de Janeiro. Fotografia: Patrícia Araújo (2004). (Detalhe dos atributos).
- 54.** África. Francisco Pedro do Amaral, afresco, s.d. Museu do Primeiro Reinado, Rio de Janeiro. Fotografia: Patrícia Araújo (2004). (Detalhe dos atributos e vegetação).
- 55.** América. Francisco Pedro do Amaral, afresco, s.d. Museu do Primeiro Reinado, Rio de Janeiro. Fotografia: Patrícia Araújo (2004). (Detalhe dos atributos e vegetação).
- 56.** América. Francisco Pedro do Amaral, afresco, s.d. Museu do Primeiro Reinado, Rio de Janeiro. Fotografia: Patrícia Araújo (2004). (Detalhe do braço).
- 57.** Europa. Francisco Pedro do Amaral, afresco, s.d. Museu do Primeiro Reinado, Rio de Janeiro. Fotografia: Patrícia Araújo (2004). (Detalhe do nariz).
- 58.** Ásia. Francisco Pedro do Amaral, afresco, s.d. Museu do Primeiro Reinado, Rio de Janeiro. Fotografia: Patrícia Araújo (2004). (Detalhe do pescoço).
- 59.** África. Francisco Pedro do Amaral, afresco, s.d. Museu do Primeiro Reinado, Rio de Janeiro. Fotografia: Patrícia Araújo (2004). (Detalhe dos seios).
- 60.** Europa. Francisco Pedro do Amaral, afresco, s.d. Museu do Primeiro Reinado, Rio de Janeiro. Fotografia: Patrícia Araújo (2004). (Análise formal).
- 61.** Ásia. Francisco Pedro do Amaral, afresco, s.d. Museu do Primeiro Reinado, Rio de Janeiro. Fotografia: Patrícia Araújo (2004). (Análise formal).
- 62.** África. Francisco Pedro do Amaral, afresco, s.d. Museu do Primeiro Reinado, Rio de Janeiro. Fotografia: Patrícia Araújo (2004). (Análise formal).
- 63.** América. Francisco Pedro do Amaral, afresco, s.d. Museu do Primeiro Reinado, Rio de Janeiro. Fotografia: Patrícia Araújo (2004). (Análise formal).
- 64.** Europa. Francisco Pedro do Amaral, afresco, s.d. Museu do Primeiro Reinado, Rio de Janeiro. Fotografia: Patrícia Araújo (2004). (Análise formal: divisão em quadrantes).

- 65.** Ásia. Francisco Pedro do Amaral, afresco, s.d. Museu do Primeiro Reinado, Rio de Janeiro. Fotografia: Patrícia Araújo (2004). (Análise formal: divisão em quadrantes).
- 66.** África. Francisco Pedro do Amaral, afresco, s.d. Museu do Primeiro Reinado, Rio de Janeiro. Fotografia: Patrícia Araújo (2004). (Análise formal: divisão em quadrantes).
- 67.** América. Francisco Pedro do Amaral, afresco, s.d. Museu do Primeiro Reinado, Rio de Janeiro. Fotografia: Patrícia Araújo (2004). (Análise formal: divisão em quadrantes).
- 68.** Europa. Francisco Pedro do Amaral, afresco, s.d. Museu do Primeiro Reinado, Rio de Janeiro. Fotografia: Patrícia Araújo (2004). (Análise formal: divisão em planos).
- 69.** Ásia. Francisco Pedro do Amaral, afresco, s.d. Museu do Primeiro Reinado, Rio de Janeiro. Fotografia: Patrícia Araújo (2004). (Análise formal: divisão em planos).
- 70.** África. Francisco Pedro do Amaral, afresco, s.d. Museu do Primeiro Reinado, Rio de Janeiro. Fotografia: Patrícia Araújo (2004). (Análise formal: divisão em planos).
- 71.** América. Francisco Pedro do Amaral, afresco, s.d. Museu do Primeiro Reinado, Rio de Janeiro. Fotografia: Patrícia Araújo (2004). (Análise formal: divisão em planos).
- 72.** África. Francisco Pedro do Amaral, afresco, s.d. Museu do Primeiro Reinado, Rio de Janeiro. Fotografia: Patrícia Araújo (2004). (Análise formal).
- 73.** Europa. Francisco Pedro do Amaral, afresco, s.d. Museu do Primeiro Reinado, Rio de Janeiro. Fotografia: Patrícia Araújo (2004). (Detalhe das copas das árvores).
- 74.** Ásia. Francisco Pedro do Amaral, afresco, s.d. Museu do Primeiro Reinado, Rio de Janeiro. Fotografia: Patrícia Araújo (2004). (Detalhe das copas das árvores)
- 75.** África. Francisco Pedro do Amaral, afresco, s.d. Museu do Primeiro Reinado, Rio de Janeiro. Fotografia: Patrícia Araújo (2004). (Detalhe das copas das árvores).

- 76.** América. s Francisco Pedro do Amaral, afresco, s.d. Museu do Primeiro Reinado, Rio de Janeiro. Fotografia: Patrícia Araújo (2004). (Detalhe das copas das árvores).
- 77.** Europa. Francisco Pedro do Amaral, afresco, s.d. Museu do Primeiro Reinado, Rio de Janeiro. Fotografia: Patrícia Araújo (2004).
- 78.** Europa. Francisco Pedro do Amaral, afresco, s.d. Museu do Primeiro Reinado, Rio de Janeiro. Fotografia: Patrícia Araújo (2004). (Análise formal)
- 79.** Europa. Francisco Pedro do Amaral, afresco, s.d. Museu do Primeiro Reinado, Rio de Janeiro. Fotografia: Patrícia Araújo (2004). (Análise formal)
- 80.** Ásia. Francisco Pedro do Amaral, afresco, s.d. Museu do Primeiro Reinado, Rio de Janeiro. Fotografia: Patrícia Araújo (2004).
- 81.** Ásia. Francisco Pedro do Amaral, afresco, s.d. Museu do Primeiro Reinado, Rio de Janeiro. Fotografia: Patrícia Araújo (2004). (Análise formal)
- 82.** África. Francisco Pedro do Amaral, afresco, s.d. Museu do Primeiro Reinado, Rio de Janeiro. Fotografia: Patrícia Araújo (2004).
- 83.** África. Marten de vos.
- 84.** África. Francisco Pedro do Amaral, afresco, s.d. Museu do Primeiro Reinado, Rio de Janeiro. Fotografia: Patrícia Araújo (2004). (Detalhes do cetro e do toucado).
- 85.** *Tehuti* (Thoth). Iluminura do Papiro de Ani com o 'Livro dos Mortos. Data: -1240. Londres, British Museum. In: <http://warj.med.br/img/txt/med-i133.asp>
- 86.** Ibis of the god Thot. From Thebes. 26th dyn, approx. 600 BC. Plastered and painted wood. http://mv.vatican.va/3_EN/pages/x-Schede/MEZs/MEZs_Sala06_01_026.html

- 87.** Aluá, limões doces e canas-de-açúcar. Jean Baptiste Debret, aquarela, 1826. In: NAVES, Rodrigo. Debret e o Brasil. In: **Revista Nossa História**. Rio de Janeiro: abril de 2004. Ano I / nº 6. pp. 22-26.
- 88.** Interior de Uma Residência de Ciganos. Jean Baptiste Debret, aquarela, 1823. DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. São Paulo: EDUSP / Livraria Itatiaia, 1978. Tomo I, p. 263, prancha 24.
- 89.** África. Francisco Pedro do Amaral, afresco, s.d. Museu do Primeiro Reinado, Rio de Janeiro. Fotografia: Patrícia Araújo (2004). (Detalhe da área onde se encontrava a esfinge).
- 90.** África. Francisco Pedro do Amaral, afresco, s.d. Museu do Primeiro Reinado, Rio de Janeiro. Fotografia: Patrícia Araújo (2004). (Análise formal).
- 91.** América. Francisco Pedro do Amaral, afresco, s.d. Museu do Primeiro Reinado, Rio de Janeiro. Fotografia: Patrícia Araújo (2004).
- 92.** América. Francisco Pedro do Amaral, afresco, s.d. Museu do Primeiro Reinado, Rio de Janeiro. Fotografia: Patrícia Araújo (2004). (Análise formal).
- 93.** América. Francisco Pedro do Amaral, afresco, s.d. Museu do Primeiro Reinado, Rio de Janeiro. Fotografia: Patrícia Araújo (2004). (Análise formal).
- 94.** Retrato da Marquesa de Santos. Francisco Pedro do Amaral, óleo sobre tela, s.d. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro. (Detalhe do rosto).
- 95.** América. s Francisco Pedro do Amaral, afresco, s.d. Museu do Primeiro Reinado, Rio de Janeiro. Fotografia: Patrícia Araújo (2004). (Detalhe do rosto).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
I. AMBIENTE ARTÍSTICO EM PORTUGAL E NO RIO DE JANEIRO NO FINAL DO SÉC. XVIII E INÍCIO DO SÉC. XIX	13.
Principais aulas e instituições portuguesas	17
A posição do artista fluminense na segunda metade do setecentos	24
Século XIX no Rio de Janeiro (1800-1830): panorama geral e principais acontecimentos	27
II. O ARTISTA FRANCISCO PEDRO DO AMARAL	32
Panorama geral sobre a vida e obra de Amaral	33
A formação artística	44
III. A REPRESENTAÇÃO DO MUNDO NO ESPAÇO DOS DEUSES ..	49
O Palacete do Caminho Novo	49
O Salão dos Deuses	56
Breve histórico da representação dos continentes	59
Análise das representações dos continentes do Salão dos Deuses.....	71
Análise iconográfica: uma visão conjunta.....	71
Análise formal: uma visão conjunta.....	79
Europa: análise iconográfica.....	101
Europa: análise formal.....	116
Ásia: análise iconográfica.....	120
Ásia: análise formal.....	137
África: análise iconográfica.....	140
África: análise formal.....	151
América: análise iconográfica.....	153
América: análise formal.....	161
Conclusão do capítulo.....	165

CONCLUSÃO170

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS182

ANEXOS195

INTRODUÇÃO

Os objetos de estudo do presente trabalho são os painéis que ilustram as personificações dos quatro continentes, do artista brasileiro *Francisco Pedro do Amaral*, situados no **Museu do Primeiro Reinado**¹. Nos propomos proceder à análise das obras com o objetivo de elucidar determinadas questões. Trabalhamos com a hipótese de que o pintor teria utilizado o neoclassicismo italiano em detrimento da tradição colonial, nos painéis representativos dos quatro continentes. Nosso objetivo será, portanto, o de observar em que grau é possível perceber os princípios do neoclassicismo italiano do início do século XIX nessas obras de *Amaral*², e analisar a existência de possíveis resquícios da estética praticada na arte colonial. Para alcançarmos nosso objetivo, analisaremos iconográfica e formalmente os painéis de *Francisco Pedro do Amaral*, levando em consideração a estrutura sócio-cultural de que o artista fazia parte.

O artista brasileiro *Francisco Pedro do Amaral* demonstra, não somente devido a sua trajetória e formação, mas também devido ao relevante contexto histórico do qual fez parte, ser artista de considerável interesse para as Artes Plásticas no Brasil. No entanto, apesar de sua justa

1 O Museu do Primeiro Reinado situa-se na Avenida Pedro II, nº 283 – São Cristóvão, Rio de Janeiro.

2 Permitimo-nos, ao longo deste trabalho, nos referirmos a Francisco Pedro do Amaral, em alguns momentos, apenas como Amaral.

relevância para os que se interessam pelo estudo das Artes Plásticas de sua época, não notificamos a existência de informações a seu respeito as quais pudessem ser consideradas de notável significância em termos quantitativos: observamos abrangerem, em média, uma página e meia, em cada fonte pesquisada.

Apesar de esparsas e algumas vezes imprecisas as informações acerca de *Francisco Pedro do Amaral*, seu nome é citado por diversos autores. Essas informações versam basicamente em torno de referências à sua obra e alguns dados biográficos. Muitas das informações sobre *Amaral* repetem-se em algumas das fontes; outras são citadas somente em determinadas fontes. Também há o caso de encontrarmos pequenas divergências referentes à mesma informação em diferentes autores, como é o caso, por exemplo, do que ocorre com relação ao nome que se dá à aula que *Amaral* freqüentou, dirigida por *Manoel Dias de Oliveira*. Enquanto em *Walmir Ayala*³ lemos **Aula Régia de Desenho e Figura**, em *Quirino Campofiorito*⁴ encontraremos **Aula Régia de Desenho e Pintura**⁵.

Um dos primeiros historiadores a citar *Francisco Pedro do Amaral* foi *Manuel de Araújo Porto-Alegre*. Este autor, inclusive, dedica um pequeno artigo especialmente a *Francisco Pedro do Amaral*, que tem por título o próprio nome do artista⁶. Neste estudo, *Porto-Alegre* faz diversas considerações a respeito da trajetória de *Amaral*, apesar deste não poder ser considerado um estudo completo. A importância desse texto, a nosso ver, está em ter sido o primeiro artigo publicado sobre *Amaral* de que se tenha notícia. E não somente isto: apesar de ter sido escrito vários anos após a morte de *Amaral*, o texto possui uma credibilidade especial, pois *Araújo Porto-Alegre* chegou a conviver com *Francisco Pedro do Amaral*, tendo sido seu colega de turma

3 AYALA, Walmir. **Dicionário de Pintores Brasileiros**. Curitiba: Ed. da UFPR, 1997. 429 p.: il.

4 CAMPOFIORITO, Quirino. **História da pintura brasileira no século XIX**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983. 289 p.: il.

5 Na verdade, como iremos constatar durante o desenvolver deste trabalho, a designação correta é a fornecida por Walmir Ayala. [Nota da autora]

6 PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Iconographia brasileira - Francisco Pedro do Amaral. In: **Revista do IHGB**, t.19, 3º trimestre, 1856, n1 23. pp. 375-378.

nas aulas particulares ministradas por *Jean Baptiste Debret*. Portanto, por ter sido o único contemporâneo de *Amaral* a escrever sobre sua trajetória, o texto de *Araújo Porto-Alegre* ganha, a nosso ver, a relevância de um documento histórico.

Apesar de também contemporâneo de *Amaral*, tendo sido inclusive um de seus mestres, *Jean Baptiste Debret*, que também faz referências a *Amaral*, não chegou, no entanto, a dedicar um texto exclusivamente a seu antigo discípulo. Em seu livro **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**, *Jean Baptiste Debret* cita três exposições realizadas com trabalhos de alunos seus, dentre estes *Amaral*. Menciona que “os que mostraram maiores possibilidades foram Francisco Pedro do Amaral, pintor e arquiteto que decorou os palácios imperiais e executou os belos afrescos da sala dos filósofos na Biblioteca Nacional, bem como os arabescos do palácio de D. Maria”⁷. O palácio de D. Maria a que *Debret* se refere é o atual **Museu do Primeiro Reinado**. D. Maria da Glória era filha de D. Pedro I, e foi quem ocupou o **Palacete do Caminho Novo** após o Imperador tê-lo comprado de D. Domitila, em 1829.

Moreira de Azevedo, em um pequeno texto muito semelhante ao de *Araújo Porto-Alegre*, não acrescenta muitos dados além dos daqueles fornecidos por este último. Faz menção, no entanto, a um artigo de jornal da época, chamado **Astréia**, onde encontramos a descrição da pintura de um dos salões da **Biblioteca Nacional**, feita por *Amaral*.

Em seu livro, *Roberto Pontuals* faz breves referências biográficas a respeito de *Amaral*, detendo-se um pouco mais em citar algumas de suas obras, e fazendo referência a outros autores que também mencionam o artista, como *Francisco Marques dos Santos*, *Jean Baptiste Debret*, *Theodoro Braga*, *José Maria dos Reis Júnior* e *Adolfo Morales de Los Rios*.

*Walmir Ayala*⁹ dedica apontamentos apenas um pouco mais extensos do que os encontrados em *Roberto Pontual*, e as informações biográficas são também um tanto mais densas

7 DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. São Paulo: EDUSP / Livraria Itatiaia, 1978. 2v, p.113.

8 PONTUAL, Roberto. **Dicionário das Artes Plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. p. 22.

9 AYALA, Walmir. **Dicionário de Pintores Brasileiros**. Curitiba: Ed. da UFPR, 1997. p. 23.

do que as apontadas por este último autor. *Walmir Ayala* cita alguns dados que não encontramos em *Roberto Pontual*, como, por exemplo, a informação de que *Amaral* teria feito seus primeiros estudos de desenho com *José Leandro de Carvalho*; cita ainda algumas obras de forma mais pormenorizada que *Pontual*, sem, no entanto, como este último, referir-se a outros autores que discorrem sobre *Amaral*.

Em *Adolfo Morales de Los Rios Filho*¹⁰, *Francisco Pedro do Amaral* é citado algumas poucas vezes, e o teor dessas citações refere-se à relação do artista com a **Academia Imperial das Belas Artes**. O autor relaciona os pensionários¹¹ da referida academia, e o nome de *Amaral* aparece incluído na listagem¹². Mais adiante, *Adolfo Morales de Los Rios* refere-se ao artista da seguinte forma: “*Amaral foi o elemento de ligação da arte do Vice-Reinado com a Real, propriamente dita. Pintor decorador, cenógrafo, paisagista e retratista – eis as múltiplas especialidades praticadas, com sucesso, pelo artista patricio*”¹³. Depois dessa referência, o nome de *Amaral* é citado mais uma vez, desta feita como tendo pertencido ao primeiro grupo de discípulos particulares de *Jean Baptiste Debret*, onde *Adolfo Morales de Los Rios* cita a respeito dos discípulos desse mestre, que “*todos alcançaram grande renome na profissão*”¹⁴. Pudemos ainda constatar que *Amaral* não pertenceu ao primeiro grupo de alunos da AIBA, inaugurada em 1826¹⁵; no entanto, seu nome consta dentre os professores substitutos da cadeira de Desenho da **Academia da Imperial das Belas Artes**¹⁶.

José Roberto Teixeira Leite refere-se a *Amaral* como um importante elemento de ligação

10 FILHO, Adolfo Morales de Los Rios. **Ensino Artístico: Subsídio para a sua História**. R J: s.n, 1938. 420 p.

11 A respeito do termo “pensionário”, Los Rios cita que “*os pensionários, designação que hoje corresponde na categoria docente aos cargos de substitutos, aparecem mencionados pela primeira vez em um ato de governo*”.

12 O ano em que *Amaral* torna-se pensionário da Academia é o de 1821. [Nota da autora].

13 FILHO, *op. cit.*, p. 70.

14 FILHO, *op. cit.*, p. 76.

15 FILHO, *op. cit.*, p. 103.

16 O autor cita os 21 alunos de pintura, sendo que o nome de *Amaral* não consta da relação. Mas seu nome surge na página 120, como se segue: “*A composição do professorado da Escola Imperial e Nacional de Desenho, também chamada de Classe de Desenho, era, por sua vez, a que vai a seguir: Henrique José da Silva, professor de desenho; substitutos de pintura, Simplicio Rodrigues da Silva, José de Cristo Moreira e Francisco Pedro do Amaral (...)*”. Este parece ser um indício de que Francisco Pedro do Amaral lecionou Desenho na Academia Imperial de Belas Artes em seus primórdios, por volta de 1826 ou 1827.

entre a pintura colonial e os novos ideais estéticos representados pela **Missão Artística Francesa**, como se pode depreender no seguinte trecho:

“O carioca Francisco Pedro do Amaral pode ser considerado o último dos pintores fluminenses de tradição colonial, servindo de elo de ligação entre essa e as tendências renovadoras implantadas no Brasil pela Missão Artística Francesa de 1816. (...) pertence à chamada Escola Fluminense de pintura, tendo atuado como elemento de ligação entre a pintura colonial herdada do século XVIII e os novos ideais estéticos postos em voga pelos artistas franceses após 1816”.¹⁷

Aliás, a pintura colonial fluminense teria se extinguido com *Amaral*, segundo nos narra também *Quirino Campofiorito*¹⁸. Ao ingressar na aula de *Jean Baptiste Debret*, que começou a funcionar mesmo antes de instituída de fato a **Academia Imperial das Belas Artes**, *Amaral* cativou imediatamente a simpatia de seu mais novo mestre, adquirindo assim o apoio da Corte. Talvez este acontecimento tivesse simbolizado a “ruptura” com a pintura colonial a que se referem *José Roberto Teixeira Leite* e *Quirino Campofiorito* em seus respectivos textos.

Dentre algumas das publicações mais recentes que mencionam *Francisco Pedro do Amaral*, encontramos em *Cybele Vidal Neto Fernandes* um apanhado geral das principais aulas e estudos realizados por *Amaral*, citando seus respectivos mestres. Diz a respeito do artista que “apesar de não ter saído do Brasil para aperfeiçoar-se na Europa, esse pintor certamente conseguiu a melhor formação que um pintor brasileiro poderia ter conquistado”¹⁹. *Cybele Fernandes* comenta ainda a respeito da orientação de “*cunho neoclássico-acadêmico*” demonstrada por *Amaral*, conseqüência de sua formação, e que o teria afastado do gosto rococó típico do final do século XVIII.

¹⁷ TEIXEIRA LEITE *apud* CAMPOFIORITO, 1983.

¹⁸ Campofiorito, Quirino. **História da pintura brasileira no século XIX**. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1983.

¹⁹ FERNANDES, Cybele Vidal Neto. Considerações sobre a pintura do início do século XIX no Rio de Janeiro – Manoel da Costa, Manoel Dias de Oliveira e Francisco Pedro do Amaral. In: **5º Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. A Arte no mundo português nos séculos XVI, XVII e XVIII**. Faro: Universidade do Algarve. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais. Departamento e História, Arqueologia e Patrimônio. Setembro de 2001. p. 413.

A autora *Paula Laclette* escreveu duas monografias que versam em torno de *Amaral*. Em ambos trabalhos, o foco principal da pesquisa é a **Casa da Marquesa de Santos**, sendo que em uma delas *Paula Laclette* aborda os elementos fitomorfos que integram a decoração da casa, e na outra faz uma análise documentária da mesma. Também em ambos projetos, *Laclette* não deixa de fazer referências ao pintor responsável pela decoração da casa, o brasileiro *Francisco Pedro do Amaral*, sendo que em **A Casa da Marquesa de Santos – os elementos fitomorfos** a autora dedica um capítulo de cinco páginas onde expõe dados biográficos do artista.

No presente trabalho, como já mencionado anteriormente, nossos objetos de estudo serão as pinturas parietais dos quatro continentes executadas por *Francisco Pedro do Amaral* no **Salão dos Deuses do Palacete do Caminho Novo**. No entanto, para que possamos analisar adequadamente os painéis representativos dos continentes pintados por *Amaral*, será necessário levarmos em conta algumas questões pertinentes à análise dessas pinturas. Expomos nos parágrafos a seguir uma sinopse dos três capítulos que compõem este trabalho e o propósito de cada um deles.

O **primeiro capítulo** de nosso trabalho abordará as questões pertinentes ao ambiente artístico que cercou *Amaral* desde os primeiros anos de sua formação. Decidimos iniciar pela compreensão do que ocorria em Portugal, em termos de produção artística, entre a segunda metade do século XVIII e inícios do século XIX. Apesar de *Francisco Pedro do Amaral* não ter estudado na Europa, a condição de vice-reinado do Rio de Janeiro, e sua posterior transformação em Reino Unido a Portugal e Algarve, a partir de 1808, tornava as relações entre o Rio de Janeiro e a Metrópole bastante estreitas, de forma que o que ocorresse em Portugal afetaria diretamente a vida da colônia – inclusive em termos artísticos. Apenas a título de exemplo, pois este assunto será devidamente tratado no capítulo primeiro deste trabalho, podemos citar que a **Aula Régia de Desenho e Figura** do Rio de Janeiro, de 1800, foi assentada nos moldes de sua cognata

portuguesa, fundada por D. Maria I, em 1780, na cidade de Lisboa. Outra questão bastante pertinente é a que se refere à notável influência da arte italiana em Portugal, a partir do final do século XVIII, influência esta que naturalmente produziria seus efeitos na colônia. Há ainda o fato de dois antigos mestres de *Francisco Pedro do Amaral* terem adquirido seus conhecimentos na Europa: o brasileiro *Manoel Dias de Oliveira*, e o português *Manoel da Costa*. O estudo do ambiente artístico em Portugal poderá nos possibilitar, portanto, uma gama de informações que nos serão de devida valia quando da análise das imagens das representações dos quatro continentes pintadas por *Francisco Pedro do Amaral*.

Ainda no primeiro capítulo, logo após a parte que tratará de Portugal, estudaremos também os principais aspectos do ambiente artístico no Rio de Janeiro, mais especificamente. Os principais eventos sociais, históricos e artísticos que ocorreram no Rio de Janeiro, e que viriam a contribuir de algum modo na formação artística de *Francisco Pedro do Amaral*.

No **segundo capítulo** faremos um breve histórico biográfico a respeito do artista brasileiro *Francisco Pedro do Amaral*. De acordo com *Hannah Levy*, não somente o contexto histórico no qual uma obra de arte foi produzida, mas também a própria personalidade do artista influenciam em algum grau no produto final de um trabalho artístico²⁰. Após termos dedicado a primeira parte deste trabalho ao entendimento dos principais fatos que ocorreram entre o final do século XVIII e as três primeiras décadas do século XIX, em Portugal e no Rio de Janeiro, sempre relacionando esses fatos às suas conseqüências no âmbito das artes – e mais especificamente no que se refere à pintura - trataremos, no capítulo segundo, primeiramente da trajetória de *Amaral* enquanto artista e cidadão, para depois abordarmos mais especificamente sua formação artística. Este trabalho se fará necessário não somente para compreendermos melhor quem foi *Francisco Pedro do Amaral* e como sua trajetória possa tê-lo levado a compor os painéis representativos dos

20 LEVY, Hannah. A Pintura Colonial do Rio de Janeiro - notas sobre suas fontes e alguns de seus aspectos. In: **Revista do SPHAN** n° 6 ,1942. pp.177-216.

quatro continentes do modo como o fez. Gostaríamos igualmente de estar prestando uma contribuição ao coletarmos e compararmos os dados biográficos acerca de *Amaral*, pois constatamos que poucas informações, tanto bibliográficas e especialmente documentais, existem a respeito deste artista.

No **terceiro capítulo** desenvolveremos o que determinamos como parte principal de nosso trabalho: procederemos às análises iconográfica e formal das obras em questão. Antes de iniciarmos a análise das imagens propriamente ditas, porém, far-se-á necessária uma ligeira apresentação a respeito do **Palacete do Caminho Novo** e do salão onde foram pintados os afrescos representativos dos quatro continentes – o **Salão dos Deuses**, bem como um igualmente breve histórico da representação dos quatro continentes ao longo da história. Nosso objetivo será o de criar um preâmbulo, para os casos em que se fizerem necessárias, no decorrer da análise das imagens, determinadas referências históricas relativamente à representação dos continentes, ou referências às pinturas de *Amaral* em seus aspectos relacionados ao ambiente em que foram pintados. Neste capítulo, partiremos do global para o específico, onde iniciaremos pelo **Palacete do Caminho Novo**, desde sua compra, a reforma a que foi submetida, o objetivo para o qual foi adquirida, seus aspectos arquitetônicos e decorativos, tanto exteriores quanto interiores. Em seguida trataremos do **Salão dos Deuses**, cômodo principal da casa, onde estão situados os painéis representativos dos quatro continentes. Finalmente, antes de partirmos para a análise das pinturas murais que ilustram os continentes por *Francisco Pedro do Amaral*, apresentaremos um breve histórico e introdução acerca da representação alegórica das partes do mundo, enfatizando alguns conceitos imprescindíveis para a melhor compreensão de uma obra artística de tal natureza.

Com relação à análise formal dos painéis dos quatro continentes do **Salão dos Deuses**, esta irá tratar, como o próprio nome já diz, dos aspectos formais da obra, ou seja, dos princípios

fundamentais da composição com os quais o artista²¹ lida durante o fazer artístico. Tomaremos para este fim os conceitos formulados pelo teórico *Heinrich Wölfflin* em seu livro **Conceitos Fundamentais da Historia da Arte**²², como norteadores da análise formal dos painéis representativos dos quatro continentes. Neste livro, o autor faz uma abordagem formalista das obras de arte, contraponto conceitos estéticos que distinguem a arte barroca e a arte clássica. *Heinrich Wölfflin* chega a esses conceitos através da análise comparativa de algumas obras artísticas clássicas e barrocas. Através de suas observações, *Wölfflin* conceitua cinco pares antitéticos, que chamam a atenção do espectador para as principais características formais inerentes às artes clássicas e barrocas, entendidas não como períodos históricos, mas enquanto estilos artísticos, pois segundo *Wölfflin* essas características plásticas estabelecem o fundamento para a construção formal de qualquer obra de artes plásticas. *Heinrich Wölfflin* elaborou os conceitos dos cinco pares antitéticos, sempre contrapondo as características da linguagem visual inerentes ao renascimento e ao barroco. Esses pares antitéticos são assim denominados: **linear e pictórico; plano e profundidade; forma fechada e forma aberta; pluralidade e unidade; clareza absoluta e relativa** do objeto. Vejamos a seguir, de forma sucinta, esses conceitos expressos por *Wölfflin*:

“A evolução do **linear** [estilo renascentista] ao **pictórico** [estilo barroco] (...): em termos mais gerais, a percepção do objeto pelo seu aspecto tangível em contornos e superfícies, de um lado, e um tipo de percepção capaz de entregar-se à simples aparência visual e abandonar o desenho “tangível”, de outro. No primeiro caso, a ênfase recai sobre os limites dos objetos; no segundo, a obra parece não ter limites. A visão por volumes e contornos isola os objetos: a perspectiva pictórica, ao contrario, reúne-os (...). A evolução do **plano** à **profundidade**. A arte clássica dispõe as partes de um todo formal em camadas planas, enquanto a arte barroca enfatiza a profundidade. O plano é o elemento da

21 Já que nesta pesquisa nos propomos a analisar obras pictóricas, iremos nos referir estritamente à arte da pintura. [Nota da autora].

22 WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1996. 348p, il.

linha (...) a desvalorização dos contornos traz consigo a desvalorização do plano, e os olhos relacionam os objetos conforme sejam eles anteriores ou posteriores (...). A evolução da **forma fechada** à **forma aberta**. Toda obra de arte deve ser um todo fechado(...); mas a interpretação dessa exigência do século XVI e no séc. XVII é tão diferente que, em comparação com a forma imprecisa do Barroco, o desenho clássico só poderá ser considerado como arte da forma fechada (...). A evolução da **pluralidade** para a **unidade**. No sistema da composição clássica, cada uma das partes, embora firmemente arraigada no conjunto, mantém uma certa autonomia. (...) Para o observador, isto pressupõe uma articulação, um deslocar-se de parte para parte, operação bastante diferente da percepção como um todo, tão empregada a exigida pelo século XVII (...) no primeiro caso [arte clássica] ela é obtida pela harmonia de partes livres, enquanto no segundo é obtida pela união das partes de um único motivo, ou pela subordinação de todos os demais elementos ao comando incondicional de um único elemento [arte barroca]. A **clareza absoluta e relativa** do objeto. (...) Trata-se da representação dos objetos tais como são, tomados isoladamente e acessíveis ao sentido plástico do tato, e da representação dos objetos tais como se apresentam vistos como um todo, e mais no sentido de suas qualidades não-plásticas (...).²³

Um dado que nos chamou atenção na teoria de *Wölfflin* foi justamente o fato dele contrapor as estéticas clássica e barroca. Tendo como norteadora de nosso trabalho a hipótese de que *Francisco Pedro do Amaral* teria utilizado com restrições o neoclassicismo italiano, em detrimento da tradição colonial, a abordagem específica feita por *Wölfflin* ao classicismo e ao Barroco será bastante significativa e pertinente para nossa pesquisa.

No tocante à análise iconográfica, nosso principal teórico será *Erwin Panofsky*. Os principais estágios propostos por *Panofsky* no primeiro capítulo de seu livro intitulado **O Significado nas Artes Visuais**²⁴ servirão de ponto de apoio para o estudo iconográfico das quatro imagens representativas dos continentes pintadas por *Amaral*. Estes estágios foram denominados por *Panofsky* como *descrição pré-iconográfica, análise iconográfica e*

23 WÖLFFLIN, *op. cit.*, pp. 18-19.

24 PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 3ª edição, 2002. 439 p.: il.

interpretação iconológica. O objetivo desses estágios é o de levar o pesquisador a compreender o que determinadas imagens representam – o que não deixa de estar atrelado a significados peculiares a determinada época histórica. Levando-se em conta o contexto histórico no qual uma obra foi produzida e a formação do artista que a executou, é possível percebermos através da análise da iconografia de uma determinada obra de arte diversas particularidades históricas, sociais, políticas e artísticas, muitas vezes interconectadas. Por esta razão, a análise iconográfica da representação dos quatro continentes por *Amaral* contribuirá, juntamente com a análise formal, para o melhor entendimento da questão proposta em nossa hipótese de trabalho.

Antes de passarmos ao primeiro capítulo desta pesquisa, gostaríamos de expor um pensamento da autora *Fayga Ostrower*, referentemente às possíveis interpretações que podemos fazer de uma obra de arte. Ela ressalta que interpretações subjetivas – pessoais – serão possíveis, já que a experiência de vida de cada espectador é única. No entanto, esta gama de possíveis interpretações nunca poderá extrapolar as possibilidades oferecidas objetivamente pelo conteúdo expressivo da obra. Ou seja, existem certas leis gerais inerentes à linguagem visual, e aquele que analisa uma obra de arte não poderá se furtar a esses aspectos objetivos da composição. A autora assim se refere a esta questão:

“A forma da obra – na disposição exata, concreta, visível de um espaço – é um fator constante. É um conteúdo geral objetivo. A partir desse conteúdo – a forma específica dada à imagem – procuramos conhecer os possíveis significados. Quer dizer, interpretamos os significados. (...) Na interpretação pessoal, nosso subjetivo junta-se ao objetivo, pois cada um de nós entra com sua própria experiência de vida, seus valores e aspirações. E como cada pessoa constitui um ser único, com uma experiência de vida também única, as interpretações que dará serão sempre diferentes das de outras pessoas. Talvez até diferentes em diversos momentos de sua própria vida. Entretanto (...) apesar da grande diversidade de nuances pessoais, as interpretações subjetivas se manterão dentro do leque de

significados possíveis, estabelecidos pela estrutura objetiva da obra.”²⁵

Portanto, a interpretação que daremos às representações dos quatro continentes de *Amaral* apresentará, muito provavelmente, apenas um dos caminhos dentro da gama de interpretações possíveis das obras. No entanto, nossa interpretação será norteada por critérios objetivos, o que, cremos, nos possibilitará, ao final da análise, chegarmos a algumas considerações igualmente objetivas.

I . O AMBIENTE ARTÍSTICO EM PORTUGAL E NO RIO DE JANEIRO NO FINAL DO SÉC. XVIII E INÍCIO DO SÉC. XIX

Até aproximadamente meados do século XVIII, observamos um certo descompasso da arte portuguesa relativamente a outros países europeus, tanto em termos de sistematização do ensino artístico quanto à posição do artista perante a sociedade. A partir das relações com outros países europeus, especialmente Itália, Inglaterra e França, foi possível reorganizar toda a estrutura artística em Portugal. Assim, somente após a inserção estrangeira os artistas portugueses começaram gradativamente a sistematizar o ensino de arte em termos nacionais.

Enquanto na Itália a Renascença levou ao movimento de criação de academias de arte nos séculos XVI e XVII, em Portugal o panorama era bem diferente: em pleno século XVII, a

²⁵ OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1983. pp. 41-42.

posição social do artista português continuava arraigada às tradições medievais. O artista português do século XVIII precisava submeter-se à posição de artífice, e seu aprendizado ainda se dava com os mestres, em suas respectivas oficinas. Ora, se em Portugal do século XVIII ainda persistia o aprendizado com mestres em oficinas, isso significava dizer que as oficinas de pintura persistiam enquanto elementos normatizadores do ensino artístico. O atraso histórico relativamente à Itália era notável; todavia isto não significava que os artistas portugueses estavam alheios à sua situação. É importante frisar que, apesar de ter subsistido até o século XVIII a posição de desprestígio do artista, no século XVII um movimento de busca da liberdade na Pintura já existia, e tomava corpo principalmente tendo por base os escritos dos tratadistas.²⁶

Dentre as influências estrangeiras que mais marcaram a arte portuguesa no século XVIII, está a arte renascentista italiana, influência esta que culminaria na criação da **Academia Portuguesa de Roma**²⁷. Todavia, é importante salientar que a arte italiana não foi a única a influenciar a arte portuguesa, apesar de ter sido sua principal fonte inspiradora: também encontramos a presença da arte inglesa. O neoclassicismo palladiano, que penetrou em Portugal pelo norte do país, exerceu ascendência importante sobre a formação de vários artistas portugueses, como podemos perceber no seguinte trecho:

“Formação realizada fora dos quadros culturais nacionais, como a do lisboeta Costa e Silva, como a dos novos pintores de Mafra, nítida influência, no Norte, do neoclassicismo, palladiano por importação britânica – eis sintomas claros de que a arte portuguesa precisava processar sistematicamente as suas relações com o estrangeiro. Mas, ao mesmo tempo, os artistas nacionais precisavam de sistematizar a sua aprendizagem dentro do próprio país, de transformar os

26 Para maiores informações sobre o assunto: SERRÃO, Vítor. **O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda. Coleção Artes e Artistas, 1983. 480 p.:il.

27 “Já D. João V, criando em Roma, nos anos 20 [17/820], uma Academia Portuguesa das Artes, pretendia acudir à formação de novos artistas que para lá enviava; mas em Portugal só muito tarde ele terá procurado repetir essa iniciativa, pensando em criar aqui [Portugal] uma academia para a qual parece que chegou a encomendar gessos em Roma (...)”. FRANÇA, José Augusto. **A arte em Portugal no século XIX**. Lisboa: Livraria Bertrand, 1966. v. 1, p. 63. [D. João V não chegou a fundar a Academia de Belas Artes em Portugal. Isto ocorreria apenas em 1836, posteriormente, inclusive, à fundação da Academia Imperial das Belas Artes do Rio de Janeiro, que ocorreu em 1816. Nota da autora].

métodos empíricos tradicionais, de acordo com novas necessidades que o contacto com o exterior revelava e impunha”.²⁸

Também a arte francesa teve sua parcela de influência sobre Portugal. O francês mais famoso que atuou naquele país foi *Jean Pillement*. Sua arte vinha fundamentalmente do gosto *Luís XV-XVI*, e apesar de não ter sido unanimidade entre seus contemporâneos, como, por exemplo, para o português *Cyrillo Machado*, que o acusava de “*formar a paleta com escuros cinzentos em todas as cores, e até nas flores, cousa que lhe tirava a transparência e o agrado*”,²⁹ sua produção marcou uma importante fase da arte portuguesa na época. Sua arte, segundo *José Augusto França*, era “*fácil e estereotipada, mas também elegante*”.³⁰ Talvez por essas características tenha sido um dos artistas mais imitados, inclusive por *Manoel da Costa*³¹.

Devemos observar ainda que não somente a arte neoclássica foi praticada em Portugal na segunda metade do setecentos. É importante pontuarmos que o tipo de arte barroca que existia naquele período continuou a conviver com as novas influências trazidas através dos artistas estrangeiros. Segundo *José Alberto Gomes Machado*, o Barroco português setecentista pode ser subdividido em duas vertentes: uma, o “*Barroco de corte, erudito, de matriz italiana e estudada grandiosidade*”; a outra, de um “*Barroco vernáculo, menos aparatoso, mais forte, em que as rupturas se dão insidiosamente no corpo de uma já velha tradição de matriz nacional-maneirista e onde se manifestarão, como verdadeiras glórias artísticas, o azulejo e a talha dourada*”.³² Parece-nos que o tipo de Barroco que podia ser observado na pintura fluminense de um modo geral é o “*Barroco vernáculo*”, que de acordo com *José Alberto Gomes Machado* apresenta

28 FRANÇA, José Augusto. **A arte em Portugal no século XIX**. Lisboa: Livraria Bertrand, 1966. v. 1, pp. 63-64

29 FRANÇA, *op. cit.*, p.

30 FRANÇA, *op. cit.*, p. 79.

31 O artista português Manoel da Costa veio para o Brasil a convite de D. João VI, em 1811, e atuou não somente como pintor, mas também como cenógrafo, arquiteto e decorador, além de ter tido alguns alunos, dentre eles Francisco Pedro do Amaral. Antes de sua vinda para o Brasil, Manoel da Costa atuou em diversos projetos em Lisboa. [Nota da autora].

32 MACHADO, José Alberto Gomes. Novos enfoques sobre a arte luso-brasileira de Setecentos. In: OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; PEREIRA, Sonia Gomes org. **Anais do VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte**. Rio de Janeiro: CBHA / PUC-RIO / UERJ / UFRJ, 2004. v.1, p. 368.

características menos pomposas e resquícios de uma matriz nacional-maneirista. Como em Portugal, obras no estilo Barroco parecem ter sido produzidas no Rio de Janeiro setecentista, concomitantemente ao desenvolvimento da arte neoclássica.

Temos ainda uma outra questão artística a abordar: o Rococó. *Vítor Serrão* parece ser da opinião de que este estilo subordinou-se ao Barroco, na arte portuguesa. Vejamos o que *José Alberto Gomes Machado* narra a este respeito:

“Ainda no livro citado [O Barroco], V. Serrão parece subalternizar o Rococó em relação ao Barroco. No contexto português, tal posição surge como defensável, mas requer algumas *nuances*. Com efeito, a situação artística portuguesa setecentista reveste-se de alguma complexidade, dada a permanência longa do tardo-barroco, as fortes especificidades regionais do Minho, onde o Rococó se afirmará com pujança e irrupção do chamado estilo pombalino”³³

Como podemos observar, diversas *nuances* da arte produzida em Portugal a partir da segunda metade do setecentos devem ser levadas em consideração: o tardo-barroco, de características nacional-maneiristas; o neoclassicismo, de vertentes italiana, inglesa e francesa; o Rococó, em uma versão diferente do Rococó encontrado em outras partes da Europa; e, aliado a tudo isso, a questão dos regionalismos, com suas variantes próprias. Podemos ter um breve panorama do contexto artístico português na segunda metade do setecentos e início do oitocentos, através do seguinte trecho de *José Alberto Gomes Machado*, onde podemos observar que não apenas a arte neoclássica tinha espaço em Portugal daquele período:

“O conservantismo nacional, que já a longa duração do estilo chão atestara, faz com que o Barroco esteja ainda bem vivo, na sua versão mais tardia de sabor classicizante, em pleno reinado de D. Maria I, convivendo já plenamente com o Neoclássico. O Rococó, por seu lado, não encontra entre nós uma afirmação

33 MACHADO, *op. cit.*, p. 369.

comparável à da Europa Central. (...) Parece ter razão V. Serrão, ao fazer depender as várias manifestações do Rococó nacional de certa persistência do espírito barroco, em nova modulação”.³⁴

Concluimos que a situação artística em Portugal entre o final do setecentos e início do oitocentos era complexa. Devemos, por isso, olhar com cautela para a arte produzida em Portugal naquele período, evitando classificações estilísticas generalizadas. Conforme podemos depreender através dos escritos de *José Alberto Gomes Machado*, estilos distintos não apenas conviviam no mesmo período histórico, como também podiam influenciar-se mutuamente.

Principais aulas e instituições portuguesas

Nossa intenção ao expor as principais aulas e instituições vinculadas ao ensino artístico português na segunda metade do século XVIII é entender o novo ambiente e os caminhos percorridos na Metrópole em termos de arte, desde que a mesma começou a tomar rumos diversos daqueles estabelecidos pela tradição medieval vigente até aquele século. Assim, poderemos ter uma visão ampla de como o ensino de arte foi se tornando gradativamente sistematizado em Portugal. Desta forma, também poderemos compreender a origem das influências que afetaram a colônia – em nosso caso, no Rio de Janeiro - e destacar os eventos ocorridos em Portugal que mais diretamente se relacionaram com a pintura fluminense naquele período.

Podemos considerar *D. João V* como um dos iniciadores dos projetos que viriam a renovar a arte portuguesa a partir do setecentos. Na década de 1720, ele criou a **Academia Portuguesa das Artes em Roma**, para onde seriam mandados diversos artistas e estudantes de

³⁴ MACHADO, *op. cit.*, pp. 369-370.

arte no decorrer de todo século XVIII. A **Academia de Roma** era o principal centro de estudos artísticos de Portugal, apesar de ter existido fora desse país; em Portugal propriamente dito, o ensino artístico sistematizado ainda não existia, o que parecia gerar, ao menos em termos de pintura, poucas opções nacionais de qualidade:

“E, no domínio da pintura, as oficinas medíocres continuavam a produzir no país os André Gonçalves que marcariam tristemente o faustoso reinado. A Irmandade de São Lucas, que já existia em 1602, associação de artistas, mas de outros profissionais também, nunca teve papel docente, nem, sequer, de associação de classe, com defesa de prerrogativas, apesar dos esforços que nesse sentido haviam de ser feitos, até ao sonho de uma verdadeira Academia, já nos anos 90 de Setecentos, como veremos”.³⁵

Historicamente, esta mudança gradual no ensino artístico português ocorreu no período do governo do *Marques de Pombal*, nomeado primeiro ministro de Portugal por *D. José*. A reconstrução de Lisboa após terrível terremoto ocorrido em 1755 e a reforma do ensino decorrente da expulsão dos jesuítas³⁶ foram acontecimentos que marcaram a trajetória do político português, e também marcariam o rumo das artes naquele país. A importância da reconstrução de Lisboa para as artes estava na utilização de mão de obra estrangeira, o que possibilitou o contato de artistas portugueses e estrangeiros de modo nunca antes ocorrido:

³⁵ FRANÇA, *op. cit.*, p. 64.

³⁶ Na primeira metade do século XVIII, “(...) a Companhia de Jesus se defronta com a concorrência de outra Ordem religiosa, a da Congregação do Oratório, cujos mestres, mais modernos, começaram a tomar ascendente na vida cultural portuguesa. D. João V deu-lhes aberta protecção tomando decisões a favor dos ortorianos, que se negava a admitir em relação aos jesuítas. [D. João V adoece.] a prolongada doença do monarca, que o distraiu dos negócios públicos durante os últimos dez anos da sua vida, foi motivo de agravamento da situação do país. O sucessor, D. José, tomou logo de início a decisão de criar um Gabinete ministerial com gente que lhe parecesse capaz de reagir ao estilo da governação anterior, chamando para desempenhar funções o diplomata *Sebastião José de Carvalho e Melo* que veio a ser conhecido com o nome de **Marquês de Pombal**. Após a tentativa de assassinio de D. José, manda o Marquês publicar em 12 de Janeiro de 1759 a sentença de expulsão dos jesuítas de todo o território português, por crime de lesa-majestade, com confiscação de todos os seus bens. Cinco meses após a determinação da expulsão da Companhia de Jesus, manda Pombal publicar um alvará, com data de 28 de Junho de 1759, que constitui a primeira providência no sentido de dar remédio a calamitosa situação escolar em que o país se encontrava, extinguindo todas as classes e Escolas. Repudia-se abertamente, e em termos arrasadores, o método de ensino jesuítico e os compêndios que a Companhia usava e exigem-se outros métodos e outros compêndios(...)”.
(<http://www.malhatlantica.pt/germanobagao/ensino/html/areformapombalina.htm>)

“O terremoto não abateu o luxo herdado do reinado anterior [D. João V]. Mas, no regime pombalino coisa nova surgiu. A “Aula do Risco”, criada por Dom João V, a cargo do arquiteto alemão Ludovici, construtor do Convento de Mafra, deu os excelentes arquitetos que secundaram Pombal na reconstrução de Lisboa. Se Dom João V importara do estrangeiro obras de arte, tapeçarias, livros, mapas, material tipográfico e uma conta infindável de pacotilhas de luxo, criando o gosto pelas alfaias, pratarias e tecidos finos, - no tempo de Pombal muitos estrangeiros trabalharam na reconstrução, de maneira que houve uma transfusão de idéias, planos e interesses utilitários”.³⁷

Após a expulsão dos jesuítas, teria início um processo de reforma do ensino que também abarcaria o âmbito das artes. Até então, o ensino estava sob a coordenação dos jesuítas, e sua expulsão “*acarretou o fechamento imediato de 23 colégios e 17 casas de residência em Portugal, bem como o de 25 residências, 36 missões e 17 colégios e seminários no Brasil*”.³⁸ As principais providências no sentido de amparar o ensino em Portugal levariam ainda alguns anos para serem tomadas; porém, tão logo teve início o processo, Portugal presenciou a reforma do ensino feita a pulso firme por *Pombal*, recriando em alguns anos uma estrutura de ensino que os jesuítas haviam levado dois séculos para construir:

“Pombal convence-se então de uma coisa: vencera os Jesuítas sem dúvida; mas o ensino jazia em misérrima condição. (...) A paisagem intelectual era de irrisória pobreza. Portugal não tinha escritores, filósofos, economistas. Resultado deplorável de mais de 150 anos de atraso impostos por aqueles que aspiravam a transformar o Reino numa “ilha da Purificação”, isolada por beatices e superstições. Da noite para o dia não era possível reformar em extensão e profundidade, revolver a terra, plantar, colher frutos apreciáveis. A fundação da Aula do Comércio (alvará de 19 de maio de 1759) constituiu o primeiro passo para a instauração de estudos de contabilidade, economia e comércio em Lisboa.”³⁹

37 SOARES, Teixeira. **O Marquês de Pombal**. Rio de Janeiro: Editora Alba Limitada, 1961. pp. 152-153.

38 SOARES, *op. cit.*, p. 240.

39 SOARES, *op. cit.*, p. 241.

No âmbito das artes, várias instituições de ensino também se sucederiam. As chamadas academias literárias era um dos tipos de instituição de ensino voltado para as artes que se multiplicariam em Portugal. E uma das fundações de maior interesse neste sentido – a **Arcádia** – já apontava para as novas regras sociais:

“(...) É ao período pombalino que, de acordo com os incentivos pedagógicos que a tal norma “iluminada” correspondiam, cabe a organização, muito irregular, de um ensino de “belas” ou “boas artes”. A escola de desenho e de gravura de metais, que na oficina de fundição de Artilharia do Arsenal manteve, desde os anos 50, o abridor de cunhos João de Figueiredo, parece ter sido a primeira organização deste gênero, mas o movimento propriamente pombalino começou apenas com a aula de debuxo do Colégio dos Nobres, inaugurado em 66 (...)”⁴⁰

Até cerca de 1779, outras aulas surgiram, principalmente de desenho e gravura; porém, todas elas destinavam-se a atender as necessidades das indústrias às quais se vinculavam e das quais dependiam. Apenas em 1780, foi fundada a aula que representou “*a primeira manifestação de um ensino artístico organizado de maneira independente (...)*”⁴¹: a **Aula Pública de Debuxo e Desenho**. A aula foi dirigida por *António Fernandes Jácome* até 1800, quando então assume a direção o artista *Vieira Portuense*, em 1802; este é substituído, após sua morte em 1806, por *Domingos de Sequeira*, que podia contar com o auxílio de *José Teixeira Barreto*, nomeado assistente desde 1803. É interessante pontuar que todos esses artistas estudaram em Roma, e que essa aula subsistiu até a fundação da **Academia Portuense de Belas-Artes** em 1837. No entanto, a **Aula de Debuxo e Desenho** não desapareceu propriamente dizendo, mas fundiu-se à **Academia Portuense de Belas-Artes**, cumprindo, desta forma, o projeto inicial de se tornar uma academia. A **Aula de Debuxo e Desenho** de 1780 foi especialmente importante, pois foi nos

40 FRANÇA, *op. cit.*, p. 64.

41 FRANÇA, *op. cit.*, p. 65

moldes dessa aula que a **Aula Régia de Desenho e Figura** do Rio de Janeiro passaria a funcionar a partir de 1800.

Outras aulas se sucederam à **Aula de Debuxo e Desenho** fundada em 1780. Entre 1780 e 1783, o pintor francês *Jean Pillement* abriu uma escola particular, a qual obteria algum sucesso. Em Lisboa, também no ano de 1780, o artista *Cyrillo Machado*, que àquela época havia chegado de Roma há três lustros, põe em prática sua idéia de fundar uma **Academia de Nu**⁴², que seria a primeira de Portugal; no entanto, sua aula não duraria mais que um ano⁴³. Em 1781, *Pina Manique* havia criado uma aula de desenho na **Casa Pia**⁴⁴, entregando sua direção a um “romano” do tempo de *D. João V*, chamado *António Fernandes Rodrigues*. *Pina Manique*,

“(…) que em 93 sonhara criar uma academia, não desistiu porém da aula de nu e em 98 ou 99 estabeleceu no Castelo uma nova escola de pintura, dirigida por um jovem “romano” recentemente regressado: José da Cunha Taborda (1766-1836), futuro pintor da Ajuda. As duas aulas continuariam com variada fortuna até à reforma liberal da Academia”⁴⁵.

As iniciativas expostas até aqui, que compõem o rol das principais tentativas de estabelecimento de algum tipo de sistematização do ensino artístico em Portugal do século XVIII, foram todas particulares. A primeira iniciativa oficial foi tomada pela **Real Mesa Censória**⁴⁶,

42 “Tal idéia já fora experimentada por Vieira Lusitano e por André Gonçalves, que desistiram perante a dificuldade de achar um homem para modelo nu; de igual dificuldade sofreu Cyrillo, mas conseguiu movê-la: Portugal, que “entre as potências civilizadas era a que unicamente carecia de uma aula onde se desenhasse pela natureza nua”, estava servido nesse ponto.” (*Idem*).

43 Em 1785, *Pina Manique* retoma a aula outrora fundada por *Cyrillo Machado*, estabelecendo-a em sua própria residência. Convida artistas como *Machado de Castro*, *Joaquim Carneiro* e *Pedro Alexandrino*, todos da geração seguinte à de *Vieira Lusitano*, para ministrar aulas no curso. Esta academia foi integrada, em certa medida, à Casa Pia, mudando várias vezes de direção, e passou por diversos problemas, devido a questões de intrigas e ciúmes. (FRANÇA, *op cit*, p. 66).

44 “A Casa Pia de Lisboa foi fundada a 3 de Julho de 1780 no reinado de D. Maria I pelo Intendente da Polícia, Diogo Inácio de Pina Manique e mandada instalar no Castelo de S. Jorge na sequência da instabilidade social provocada pelo terremoto de 1755”. (<http://online.expresso.clix.pt/dossiers/casapia/artigo.asp?id=24735311>)

45 FRANÇA, *op. cit.*, p. 66.

46 “(…)Real Mesa Censória, instituída por ordem do Marquês de Pombal [em 1768] com vistas à unificação do sistema de censura anteriormente dividido entre o Santo Ofício, o Ordinário e o Desembargo do Paço. Entre suas atribuições, constava o exame de livros em papéis em circulação entre Portugal e suas colônias. Acreditando que a RMC não cumpria a contento suas atribuições, D. Maria I a substituiu pela Real Mesa da Comissão Geral para o Exame e a Censura dos Livros, mantendo a determinação de controlar a impressão, venda e transporte de livros. Em 1794, novas alterações foram introduzidas no sistema com a extinção da Real Mesa e divisão de suas atribuições entre o Santo Ofício, a autoridade episcopal e o Desembargo do Paço

comandada, em fins de 1781, pelo dominicano *José da Roca*. Assim era estabelecida a **Aula Régia de Desenho de Figura e de Architectura** – idéia provavelmente inspirada pelo projeto da **Companhia das Vinhas do Alto Douro**. Um dado interessante a respeito desta aula era o de que no decorrer dos cursos de desenho, os alunos copiavam estampas e relevos⁴⁷.

Dentro do contexto histórico-artístico de Portugal do final do século XVIII, gostaríamos de destacar as atuações de dois artistas em particular: o brasileiro *Manoel Dias de Oliveira*⁴⁸ e o português *Manoel da Costa*, pois ambos seriam, mais tarde, professores de *Francisco Pedro do Amaral*, no Brasil.

Manoel da Costa foi um artista reconhecido em Lisboa. Nasceu em 1775, tendo recebido boa educação. Estudou com o artista *Pedro Alexandrino de Carvalho*, pintor rococó de maior fama em Portugal no final do setecentos, que consagrou-se nas pinturas de diversos altares e nas decorações de tetos. *Manoel da Costa*, assim como seu mestre, executou diversos trabalhos de pintura decorativa. Um de seus mais famosos trabalhos feitos em Portugal foi a decoração do teto de um dos salões do **Palácio da Ajuda**. Dentre outros trabalhos, estão os executados no **Paço de Belém**, em 1808, além de uma série de painéis decorativos no **Paço de Queluz**.⁴⁹

Manoel da Costa chegou ao Rio de Janeiro em 1811 e morreu em 1819, na mesma cidade. Dentre seus trabalhos feitos no Brasil destacamos a restauração do painel do teto da sala de audiências do **Paço da Cidade**, chamado **O gênio da América caminhando para o triunfo da**

sem que se modificasse, entretanto, a forma de controle à circulação dos livros. Com a transferência da corte para o Brasil, em 1808, instituiu-se, por Alvará Régio, a Mesa do Desembargo do Paço no Rio de Janeiro, destinada, entre outras atividades, a examinar os livros importados e os escritos submetidos à Impressão Régia. A extinção do Santo Ofício em Portugal (1821), fez com que a Secretaria da Censura do Desembargo do Paço de Lisboa passasse a se responsabilizar pela matéria". PENTEADO, Pedro. *Real Mesa Censória, inventário preliminar*. Arquivos Nacionais - Torre do Tombo, Direcção de Serviços de Arquivística e Inventário, Lisboa, Março de 1994. (<http://www.malhatlantica.pt/germanobagao/ensino/html/areformapombalina.htm>)
47 FRANÇA, *op. cit.*, p. 66.

48 Manoel Dias de Oliveira foi pintor, gravador, escultor, professor e ourives. Nasceu em Santana do Macacu, Rio de Janeiro, a 22 de dezembro de 1763, e morreu em Campos dos Goytacazes, no mesmo estado, a 25 de abril de 1837. Era também conhecido pelos codinomes "Brasiliense" e "Romano", por ter estudado, respectivamente, em Portugal e na Itália. Quando regressou ao Brasil, dirigiu a Aula Régia de Desenho e Figura, tornando-se o primeiro professor de nu artístico do país. [Nota da autora].

49 FERNANDES, Cybele Vidal Neto. Considerações sobre a pintura do início do século XIX no Rio de Janeiro – Manoel da Costa, Manoel Dias de Oliveira e Francisco Pedro do Amaral. In: **5º Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. A Arte no mundo português nos séculos XVI, XVII e XVIII**. Faro: Universidade do Algarve. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais. Departamento de História, Arqueologia e Patrimônio. Setembro de 2001. p.: il. pp. 405-420.

humanidade ao mesmo tempo que o sol fazia o giro de oriente para o ocidente, de autoria original de *José de Oliveira Rosa*. Ao restaurar o referido painel, em estilo rococó, o artista português acrescentou algumas modificações, “*transformando-o numa celebração ao Reino Unido, representado por uma figura sustentando um escudo*”.⁵⁰

A formação artística de *Manoel da Costa* adquirida com *Pedro Alexandrino de Carvalho* seguiu o gosto rococó, e muitos de seus trabalhos tenderam para esse estilo. No entanto, com sua formação artística aprimorada na Itália, e tendo tido como irmão o arquiteto português *José da Costa e Silva*, de formação neoclássica, percebemos como parte da formação de *Manoel da Costa* não se furtou à influência classicizante.

Em Portugal, *Manoel Dias de Oliveira* estudou primeiramente no Porto, partindo em seguida para Lisboa, onde estudou então na **Casa Pia de Lisboa**, sob a proteção de *Pina Manique*. Na cidade do Porto, onde se concentrava um grande número de ingleses, *Manoel Dias de Oliveira* tomou contato com o estilo neoclássico mais tipicamente inglês. Ao chegar em Lisboa, esse artista brasileiro continuou recebendo influência da mesma arte de cunho classicizante, pois na capital de Portugal também se podia encontrar o mesmo estilo que predominava no Porto, consagrado no projeto do **Palácio da Ajuda**. Já estudante da **Casa Pia de Lisboa**, o “Brasiliense” recebeu um convite para estudar em Roma. Naquela época, a tradição de se enviarem “bolseiros” para Roma, com o intuito de aperfeiçoar os conhecimentos dos artistas formados em Lisboa e no Porto, era um hábito retomado por *Pina Manique*:

“(…) as artes eram ajudadas a progredir e, em complemento das instituições docentes de Lisboa e do Porto, estabelecia-se uma corrente de bolseiros que partiam para Roma, a reiniciarem a tradição joanina que se desenvolvera em trinta e tantos anos, até 60, e que, graças às iniciativas particulares, nunca totalmente se extinguiu. A iniciativa pertencia agora a Pina Manique e estava

50 FERNANDES, *op. cit.*, pp. 409-410.

ligada à Casa Pia: era entre os discípulos da sua aula de desenho que o intendente da Polícia escolhia os bolsheiros, a partir de 85.” 51

Seguindo para Roma com *Domingos de Sequeira*, *Manoel Dias de Oliveira* tornou-se discípulo de *Pompeu Girolamo Battoni*⁵², na **Academia de São Lucas de Roma**. De acordo com *Cybelle Vidal*,

“Battoni era um entusiasta e defensor, ao lado de J. J. Winckelmann e de Anton Raphael Mengs, da retomada dos valores clássicos na arte. Nesse ambiente Manoel Dias de Oliveira realizou seu pensionato, que durou cerca de dez anos, (1788 a 1798) tendo regressado a Portugal quando a Academia Portuguesa de Roma foi fechada”.⁵³

Podemos perceber que, apesar da pluralidade de estilos que ocorriam em Portugal entre a segunda metade do século XVIII e inícios do século XIX, a orientação acadêmica recebida por *Manoel Dias de Oliveira*, artista brasileiro que se tornaria um dos principais mestres de *Francisco Pedro do Amaral* no Brasil, foi de cunho neoclássico, especialmente do neoclassicismo praticado em Roma, apesar do importante contato que teve também com o neoclassicismo palladiano.

A posição do artista fluminense na segunda metade do setecentos

A pintura fluminense até o final do século XVIII era caracterizada pela predominância de temas religiosos e retratos de figuras ilustres. Os pintores daquele período são designados como pertencentes à **Escola Fluminense de Pintura**. Neste caso, o termo *escola* deve ser

51 FRANÇA, *op. cit.*, pp. 69-70.

52 Pompeu Battoni pertenceu à escola italiana de pintura. Nasceu em 1708 e morreu em 1787. Executou importantes trabalhos na Igreja da Estrela, datados de 1781. Os seus quadros são muito apreciados pelo seu desenho e cores muito cuidadas e harmoniosas, sendo notáveis, os azuis, vermelhos e amarelos. (VITERBO, Souza. **Dicionário histórico e documental dos arquitetos, engenheiros e construtores portugueses ou a serviço de Portugal**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1899. p.112).

53 FERNANDES, *op. cit.*, p. 411.

entendido como alusivo à uma forma de organização tal onde tínhamos um artista mais experiente, chamado mestre, que congregava um grupo de discípulos (artistas iniciantes) para ministrar-lhes seus ensinamentos. Este tipo de “organização” foi, durante muitos séculos, a única forma que os artistas tinham de obter seus conhecimentos, pois, como tivemos a oportunidade de verificar, o ensino sistematizado das artes só teve início em Portugal a partir da segunda metade do setecentos, o mesmo ocorrendo, por consequência, na colônia brasileira.

A influência da Metrópole na arte brasileira, e especificamente aqui citamos a pintura fluminense, era sensível. Tal como em Portugal, o ensino artístico ocorria informalmente, em pequenas oficinas. Essas, por sua vez, geralmente funcionavam na própria residência de alguns poucos mestres. Esses mestres eram artistas mais experientes, que reuniam pequenos grupos de alunos para os quais lecionavam, tendo como base suas experiências artísticas adquiridas nas próprias oficinas, já que até então não havia o ensino sistematizado de arte. Como na Metrópole, onde os pintores portugueses não eram aceitos como artistas liberais, o mesmo acontecia com os pintores da colônia.⁵⁴

Com relação às características gerais da pintura fluminense até o final do século XVIII, esta não parecia transmitir aspectos característicos da arte barroca⁵⁵. A sinuosidade das formas e a carga altamente emotiva do Barroco não são notadas na maioria das obras. Ao contrário: a predominância de uma certa sobriedade, simplicidade e caráter estático opõem-se brutalmente à grandiosidade e à dramaticidade do Barroco. Também o tratamento de claro / escuro não parece apresentar o realismo do referido estilo, pois a luz é distribuída uniformemente sobre a cena

⁵⁴ Podem ser apontados vários indícios de que os artistas coloniais não eram livres, no sentido que damos ao termo hoje. Primeiramente, produziam suas obras, na maioria das vezes, apenas quando encomendadas. Também seguiam um programa de execução rígido, imposto por seus clientes. Esses clientes eram, algumas vezes, figuras ligadas ao governo mas, em sua maioria, reuniam-se em instituições religiosas. Aliás, um dado interessante sobre a pintura colonial de um modo geral, é que sempre esteve ligada, em sua maior parte, às instituições religiosas. Outro fato que aponta para a falta de liberdade dos pintores coloniais é a raridade de obras assinadas. Esse dado evidencia a atitude dos artistas, e mesmo do público, em relação às obras de arte. Sendo a assinatura uma expressão de individualidade, pode-se supor que a não existência da mesma atesta tanto a falta de consciência do próprio artista enquanto indivíduo criador, quanto a falta de reconhecimento do público ao artista como tal. [Nota da autora].

⁵⁵ LEVY, Hannah. A Pintura Colonial do Rio de Janeiro - notas sobre suas fontes e alguns de seus aspectos. In: **Revista do SPHAN n° 6**, 1942. pp.177-216.

representada, e as áreas de sombra passam a impressão de existirem em função da forma, muitas vezes contornando-as.

A historiadora *Hannah Levy*⁵⁶ parece crer na ausência de características barrocas na pintura fluminense, e atribui tal fato à possível falta de habilidade técnica por parte dos pintores: as formas barrocas seriam mais difíceis de serem representadas. Segundo a autora, talvez a falta de uma instituição responsável por um estudo mais dirigido e sistemático de arte teria sido responsável por tal “inabilidade”. A dificuldade de lidar e solucionar determinadas questões plásticas teria levado a um estilo mais sóbrio. No entanto, pensamos se as classificações propostas por *José Alberto Machado*⁵⁷ não poderiam lançar um novo olhar sobre a questão. Talvez a ausência de características barrocas na pintura fluminense até finais do setecentos refira-se ao *Barroco de corte*, de matriz italiana, ou seja, um tipo de Barroco mais grandioso e dramático. Isso não excluiria, no entanto, a influência da arte barroca na pintura fluminense – mas esta influência seria a do *Barroco vernáculo*, com resquícios maneiristas. De qualquer modo, não nos cabe aqui o aprofundamento da questão sobre as características da pintura colonial no Rio de Janeiro, dado a complexidade de tal estudo e os limites impostos pelo objetivo de nosso trabalho.

Devemos pensar que se a Metrópole era a principal fonte de influência européia exercida na arte da colônia, não podemos nos esquecer o quanto Portugal recebeu influências estrangeiras, e atentarmos para a infiltração dessas mesmas influências na colônia portuguesa. Uma das características das obras fluminenses do final do século XVIII, que poderiam apontar para outras influências estrangeiras que não a portuguesa, segundo *Hannah Levy*, é a questão da indumentária das figuras representadas, onde percebemos que as mesmas não condiziam com a realidade da colônia daquela época. De acordo com *Hannah Levy*, dificilmente encontraremos

⁵⁶ *Idem*.

⁵⁷ MACHADO, *op. cit.*, p. 368.

um personagem representado com trajes brasileiros, tampouco portugueses. Aspectos como esse, que podem ser notados em diferentes pintores, poderiam apontar para alguma espécie de fonte em comum. Para *Hannah Levy*, os pintores fluminenses teriam se inspirado em gravuras européias.⁵⁸

Século XIX no Rio de Janeiro (1800-1830): panorama geral e principais acontecimentos

Naquelas três primeiras décadas do oitocentos, identificamos três acontecimentos marcantes no âmbito das artes, no Rio de Janeiro: a **Aula Régia de Desenho e Figura** (1800); a chegada da **Missão Artística Francesa** (1816); a fundação da **Academia Imperial das Belas Artes** (1826). Aliados a esses fatos especificamente relacionados às artes, outros eventos de relevância histórica ocorreram naquele mesmo período, como, por exemplo, a transferência da Corte para o Rio de Janeiro, em 1808 e a proclamação da Independência, em 1822. Ao pontuarmos todos esses eventos, desejamos chamar a atenção do leitor para a agitação social que ocorria naquele período, e de como toda aquela ambientação afetou os rumos que a arte fluminense tomava naquele momento histórico.

O autor *Francisco Marques dos Santos*⁵⁹ expõe sua interessante tese de que o ensino artístico oficial no Rio de Janeiro teria iniciado com a **Aula Régia de Desenho e Figura**, e não com a chegada da **Missão Artística Francesa** em 1816. De fato, a **Aula Régia de Desenho e Figura** foi a primeira iniciativa oficial em termos de ensino artístico no Brasil⁶⁰. Um dos dados

58 Para maiores detalhes, consultar: LEVY, Hannah. A Pintura Colonial do Rio de Janeiro - notas sobre suas fontes e alguns de seus aspectos. In: **Revista do SPHAN** nº 6, 1942. pp.177-216; LEVY, Hannah. Modelos Europeus na Pintura Colonial. In: **Revista do SPHAN** nº 8, 1944. pp. 7-66.

59 SANTOS, Francisco Marques dos. O ambiente artístico fluminense à chegada da Missão Francesa em 1816. In: **Revista do SPHAN**. Rio de Janeiro: 1941. v. 5, pp. 213-238.

60 À D. João, então Príncipe Regente, coube a criação da Aula do Nu, comandada pelo brasileiro Manuel Dias de Oliveira. O chanceler da Relação do Rio de Janeiro, Luiz Beltrão de Gouveia de Almeida, representou em ofício datado de 31 de julho de 1800, a D. João, os argumentos em prol da criação da Aula Régia. Dizia o ofício sobre os benefícios que D. João proporcionaria a

mais interessantes a respeito dessa aula foi de ter sido instituída nos moldes da **Aula Régia de Portugal**, de 1781, e de ter sido dirigida por um brasileiro que estudou em Portugal e na Itália - *Manoel Dias de Oliveira*. Esses dados mostram o quão necessário se faz entendermos o que ocorreu em Portugal naquele período, pois, se da **Aula Régia de Desenho e Figura** não temos conhecimento exato dos procedimentos adotados por *Manoel Dias de Oliveira*⁶¹, podemos nos nortear pelo que este mesmo artista trouxe como bagagem de sua experiência no exterior, pois não acreditamos que seus procedimentos aqui no Brasil tenham diferido muito daqueles que aprendeu em Portugal e na Itália.

Um dos procedimentos comumente adotados não somente na **Aula Régia de Portugal** como também na **Academia de Roma**, era o método acadêmico que consistia em copiar estampas. De acordo com o método acadêmico, o aluno que desejasse estudar o desenho deveria cumprir determinadas etapas que, conforme citado por *Cybele Fernandes*, ocorriam da maneira que se segue: 1) o aluno copiava seu desenho de um outro desenho; 2) seguia-se à etapa anterior o chamado desenho de extremos, que consistia na cópia de partes do corpo humano como mãos, pés, orelhas, nariz, etc.; 3) o aluno reproduzia seus desenhos a partir de modelos em gesso (apenas partes do corpo), como cabeças, pernas, braços, etc. 4) seguia-se então o desenho do corpo humano completo, a partir de uma escultura de gesso; 5) finalmente, o aluno era estimulado a criar uma figura de beleza idealizada, a partir da observação do modelo.⁶²

seus vassallos e aos habitantes do Rio de Janeiro, com a criação de tal Aula. Dessa forma, fora criada, nos mesmos moldes da Aula Régia instituída em Portugal a 23 de agosto de 1781 por D. Maria I, nossa equivalente brasileira, conforme pode ser constatado no trecho que se segue: “*Em carta regia dirigida a Dom Fernando José de Portugal, vice-rei e capitão-general de mar e terra do Estado do Brasil datada do Palácio de Mafra, aos 20 de novembro de 1800, o Príncipe Dom João foi servido criar de novo e estabelecer no Rio de Janeiro a referida Aula Regia de Desenho e Figura, nomeando para regê-la e ensinar Manuel Dias de Oliveira, seu pensionario na Corte de Roma, vencendo o mesmo ordenado que venciam os professores regios de filosofia aqui estabelecidos e pagos pelo cofre do Subsídio Literário*”.

⁶¹ Infelizmente, não se sabe da existência de estatutos da escola de *Manoel Dias de Oliveira*, se é que realmente existiram. Das atividades de sua **Aula Régia de Desenho e Figura** conhece-se apenas um desenho do então aluno *Francisco Pedro do Amaral*, e outros mais de *Clemente de Magalhães Bastos*. [Nota da autora].

⁶² Estas etapas foram narradas verbalmente pela própria autora citada. A referência completa de sua obra que trata do ensino artístico na **Academia Imperial das Belas Artes** é a que se segue: FERNANDES, Cybele Vidal Neto. **Os caminhos da arte. O ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes – 1850 / 1890**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em História Social / IFCS / UFRJ, 2001. (Tese de Doutorado).

Quanto aos desenhos, estampas e esculturas que serviam de referência nas aulas de desenho, era muito comum que, se estes não pertencessem à própria instituição, fossem parte da coleção particular do professor que ministrava a aula. Deprendemos então que era natural que muitas dessas obras particulares – senão todas – fossem de autoria do próprio professor que ministrava a aula. Assim, supomos que *Francisco Pedro do Amaral*, bem como outros alunos da **Aula Régia de Desenho e Figura** do Rio de Janeiro, tenham aprendido diretamente do traçado de *Manoel Dias de Oliveira* – o que nos faz então concluir que mesmo não tendo viajado para Europa, *Francisco Pedro do Amaral*, assim como outros artistas brasileiros de seu tempo, receberam as mesmas influências recebidas por *Manoel Dias de Oliveira*.

Uma das obras de autoria de *Manoel Dias de Oliveira* pode ser observada na **ilustração 1**. Intitulada **Fatto milagrozo de Santa Izabel Rainha de Portugal**, a obra, que atualmente é parte integrante do acervo da Fundação Biblioteca Nacional, é um valioso exemplar do tipo de composição que o *Brasiliense* estudou em Roma, onde vemos como a organização compositiva segue os padrões da arte clássica. Esta gravura foi originalmente feita com o objetivo de ser oferecida como um presente a *Pina Manique*.

Os desenhos de *Clemente de Magalhães Bastos*, que assim como *Francisco Pedro do Amaral* também fora aluno da Aula Régia do Rio de Janeiro, constituem importantes registros daquela aula. O desenho intitulado **Cabeça de Napoleão de Perfil** (1810) (**ilustração 2**), denota a forte influência da arte grega nos ideais de beleza do neoclassicismo italiano; já o desenho de título homônimo, **Cabeça de Homem de Perfil**, também de 1810, (**ilustração 3**) nos remete ao realismo científico, pois podemos identificar a preocupação do artista em mostrar detalhes anatômicos através do jogo de claro / escuro. Notamos que este desenho pode ter sido copiado de uma das figuras que compõem a composição **Fatto milagrozo de Santa Izabel Rainha de Portugal** (**ilustração 4**), provavelmente tendo por base algum estudo feito pelo *Brasiliense*.

A influência do modelo grego de beleza e o realismo científico, propostas presentes nos desenhos que acabamos de mencionar, comprovam, segundo *Ivan Coelho de Sá*, “*que a divulgação dessas propostas não compete, exclusivamente, aos franceses da Missão Artística*”.⁶³ Existem ainda outras obras de *Clemente de Magalhães Bastos* constantes do Acervo da Fundação Biblioteca Nacional: **Cabeça de Napoleão de Perfil** (1812), (**ilustração 5**); **Uma tibia** (1815), (**ilustração 6**), copiada de um natural; e **Friso em rosáceas** (1812), (**ilustração 7**).

A **Aula Regia de Desenho e Figura**, apesar de enfraquecida pela chegada da **Missão Artística Francesa** em 1816, perduraria ainda por alguns anos mais. No entanto, seria extinta em 1822 pelo Decreto 123, de 15 de outubro: “*Manda S. M. o Imperador pela Secretaria de Estado dos Negócios do Imperio participar ao Professor de Desenho Manoel Dias de Oliveira, para sua intelligencia, que há por bem que a Aula do Nu não tenha mais exercício até novas ordens do Mesmo Augusto Senhor*”⁶⁴

A vinda de um grupo de artistas franceses para o Brasil em 1816 é tida muitas vezes como o marco da entrada no Brasil de outras influências artísticas que não as da Metrópole. Entretanto, não devemos deixar de pontuar que vários artistas brasileiros, portugueses, italianos e franceses já estavam estabelecidos no Rio de Janeiro muito antes da chegada da **Missão Artística Francesa**. Portanto, como se pode observar, o ensino artístico sistematizado no Rio de Janeiro não se iniciou com a chegada dos artistas da **Missão Artística Francesa**, e *Francisco Pedro do Amaral* já possuía uma bagagem considerável quando se tornou aluno de *Jean Baptiste Debret*, tendo tido contato com a arte européia (principalmente italiana e inglesa) através dos artistas chegados de Portugal. “*Apesar da renovação artística operada com a vinda da missão francesa em 1816, ate a maioria do segundo imperador, a influencia portuguesa foi assaz absoluta no*

63 SÁ, Ivan Coelho de. *Academias de modelo vivo e bastidores da pintura acadêmica brasileira: a metodologia de ensino do desenho e da figura humana na matriz francesa e sua adaptação no Brasil do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais / EBA / UFRJ, 2004. p. 320.

64 SÁ, *op. cit.*, p. 322.

domínio das artes plásticas, refletindo o que se fazia em Portugal, sobretudo na arquitetura civil".⁶⁵

Apesar da vinda dos artistas franceses para o Rio de Janeiro em 1816 ter envolvido muito mais uma questão política do que de ensino artístico propriamente dito, não podemos deixar de considerar, em sua justa medida, a contribuição deixada pelos artistas da **Missão Artística Francesa**, pois afinal podemos atribuir a seus integrantes uma das primeiras iniciativas no sentido de fundar a primeira academia de artes no Brasil, além do importante legado artístico deixado por artistas como *Jean Baptiste Debret* e *Grandjean de Montigny*.

II. O ARTISTA FRANCISCO PEDRO DO AMARAL

As informações acerca da vida de *Francisco Pedro do Amaral* são esparsas. A carência de fontes documentais primárias relativas à vida do artista brasileiro levou-nos a utilizar como referência principal informações encontradas em fontes bibliográficas, e a organizar essas informações de tal forma que, ao confrontá-las, pudemos ter uma idéia aproximada de quem foi e de como viveu *Francisco Pedro do Amaral*.

Neste sentido, decidimos privilegiar as informações obtidas do texto de *Manuel de Araújo Porto-Alegre*⁶⁶, não somente por ter sido um dos pioneiros na documentação escrita de fatos relativos à História da Arte Brasileira, como também por ter vivido na mesma época que *Francisco Pedro do Amaral* - apesar do texto de *Araújo Porto-Alegre* ter sido escrito anos depois da morte de *Amaral*. Além do mais, observamos que muitos autores que escreveram a respeito de *Francisco Pedro do Amaral* inspiraram-se diretamente no artigo de *Manuel de Araújo Porto-*

⁶⁵SANTOS, Luiz Gonçalves dos. **Memórias para servir à história do reino do Brasil**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1981. Tomo I, p. 85.

⁶⁶ PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Iconographia brasileira - Francisco Pedro do Amaral. In: **Revista do IHGB**, t.19, 3º trimestre, 1856, n1 23. pp. 375-378.

Alegre. Estamos cientes de que todos esses dados, por si só, não garantem a exatidão dos fatos narrados por *Porto-Alegre*, tampouco a cronologia depreendida do texto do autor. No entanto, julgamos os textos do autor acima mencionado um bom ponto de partida para a compreensão da trajetória de *Amaral*, na falta de documentação mais adequada.

Assim, neste capítulo, procederemos a um estudo comparativo das diversas fontes que citam o artista brasileiro *Francisco Pedro do Amaral*, tendo como ponto de apoio e referência principal o texto de *Manuel de Araújo Porto-Alegre* a respeito do pintor. Com base no cruzamento das informações existentes, poderemos projetar a trajetória de *Amaral*, ao menos aproximadamente – o que cremos será útil na abertura de novos caminhos e possibilidades acerca do assunto, bem como nos ajudará nos objetivos deste trabalho.

Panorama geral sobre a vida e obra de Amaral

Sabe-se que *Francisco Pedro do Amaral* era natural do Rio de Janeiro, desconhecendo-se sua data de nascimento; supõe-se que tenha nascido em uma das duas últimas décadas do século XVIII. Faleceu a 10 de novembro de 1830, tendo sido sepultado na Igreja do Hospício, com honras eclesiásticas. No entanto, a maioria das referências que encontramos sobre *Francisco Pedro do Amaral* ocorre a partir de 1800, ano de instauração da **Aula Régia de Desenho e Figura**. A única informação que parece existir a seu respeito, referentemente ainda ao século XVIII, é a de que iniciara seus estudos de desenho com *José Leandro de Carvalho*⁶⁷, o que ocorreu antes de seu ingresso na aula dirigida por *Manuel Dias de Oliveira*:

⁶⁷ Estima-se que *José Leandro de Carvalho* tenha nascido em Muriqui, estado do Rio de Janeiro, no ano de 1834, e que tenha falecido na capital do mesmo estado em data desconhecida. *Francisco Marques dos Santos* sintetiza da seguinte maneira a trajetória profissional de *José Leandro*: “(...) tinha propensão para o desenho e seu padrinho, o cirurgião Muzi, o trouxe para o Rio de Janeiro, onde foi discípulo do pardo Manuel Patola, residente à rua dos Pescadores. Revelando grande talento para a pintura, foi o melhor discípulo daquele desconhecido mestre. Alguns autores dão-no como discípulo de Leandro Joaquim e de Raimundo.

“Na época em que se manifestou a vocação artística d’este laborioso fluminense [Francisco Pedro do Amaral], tinham desaparecido Valentim, Leandro Joaquim, e Raymundo. José Leandro, pelas virtudes naturais, era o artista de maior vulto, porque era o melhor retratista da época. Com José Leandro começou a estudar o desenho Francisco Pedro.”⁶⁸

Ao que tudo indica, *Francisco Pedro do Amaral* teve como primeiro mestre *José Leandro de Carvalho*. No entanto, o modo exato como as aulas transcorriam, quanto tempo a cursou e que trabalhos desenvolveu são informações que infelizmente parecem ter sido perdidas, ou não foram registradas. Após o período de aprendizagem que passou junto a *José Leandro de Carvalho*, *Francisco Pedro do Amaral* ingressou na **Aula Régia de Desenho e Figura**, o que ocorreu em seu próprio ano de instauração; permaneceu aluno da referida aula até 1807, conforme podemos verificar: “Logo que Manoel Dias de Oliveira Brasiliense veio para o Rio de Janeiro como professor régio de desenho, Francisco Pedro foi para a sua aula, onde esteve sete annos, e estudou o modelo vivo” ⁶⁹. Da trajetória de *Francisco Pedro do Amaral* na **Aula de Nu** conhece-se apenas um desenho, conservado atualmente na Fundação Biblioteca Nacional⁷⁰, do qual trataremos mais adiante. No entanto, não foi esta sua primeira obra conhecida publicamente na época.

Uma “miscelânea”, que segundo *Araújo Porto-Alegre* fora oferecida por *Francisco Pedro do Amaral* ao então ministro *Thomaz Antonio Villa-Nova Portugal*, com o objetivo de que este o nomeasse professor substituto da cadeira de desenho da **Aula Régia de Desenho e Figura**⁷¹, causou geral admiração⁷². Apesar da boa impressão causada por *Amaral*, sua

Foi pintor de merecimento e incansável retratista. (...)”. MARQUES DOS SANTOS, Francisco. Artistas do Rio de Janeiro colonial. In: **Estudos Brasileiros**, ano 1, nº 3, Rio de Janeiro, 1938.

⁶⁸ PORTO-ALEGRE, *op. cit.*, pp. 375-378.

⁶⁹ *Idem*.

⁷⁰ Amaral, Francisco Pedro do. Cabeça de Mulher. Desenho a crayon assinado, 1805. Fundação Biblioteca Nacional, Seção de Iconografia.

⁷¹ Ao escrever a respeito do episódio da miscelânea entregue por Francisco Pedro do Amaral ao ministro Thomaz Antonio Villa-Nova Portugal, Araújo Porto-Alegre não menciona a Aula Régia de Desenho e Figura como tendo sido a pretensão de Amaral. No entanto, nos baseamos na cronologia subentendida no texto de Porto-Alegre (apesar de não ser explícita), para concluirmos que o

admissão como substituto não foi possível, “*por causa da projectada vinda dos artistas francezes, que deviam vir fundar uma Academia de Bellas Artes, à qual foi addido Francisco Pedro, mas sem vencimento algum*”⁷³.

Após a tentativa de ingressar como professor substituto da **Aula de Nu**, *Francisco Pedro do Amaral* passou a trabalhar para o cenógrafo português *Manoel da Costa*, pois necessitava prover sua subsistência. Notamos parecer haver um lapso de tempo decorrido entre o término dos estudos de *Francisco Pedro do Amaral* na **Aula Régia de Desenho e Figura** (1807) e o início de seus trabalhos junto ao artista português *Manoel da Costa* (c.1811). Com relação ao que *Francisco Pedro do Amaral* teria feito entre os anos de 1807 e 1811, não encontramos referências. Acreditamos que, além dos trabalhos que apresentou ao ministro *Thomaz Antonio Villa-Nova Portugal*, *Amaral* possa ter executado algumas pequenas encomendas e serviços.

cargo pretendido por Francisco Pedro do Amaral era na Aula Régia de Desenho e Figura. Araújo Porto-Alegre diz que Francisco Pedro do Amaral foi preterido “*por causa da projectada vinda dos artistas francezes*”, o que parece indicar que Amaral mostrou seus trabalhos ao ministro português anteriormente à chegada da Missão Artística Francesa, e por isso o artista carioca não poderia estar pretendendo um cargo de professor na Academia. [Nota da autora].

⁷² Encontramos divergência de opiniões com relação ao objetivo de Francisco Pedro do Amaral ao mostrar sua “miscelânea” ao ministro Thomaz Antonio Villa-Nova Portugal. Em uma nota escrita por Quirino da Silva em um jornal de 1962 (SILVA, Quirino da. Francisco Pedro do Amaral. **Diário da Noite**. São Paulo, 7 de outubro de 1962. Notas de Arte. Recorte de jornal da pasta de Francisco Pedro do Amaral no Museu Nacional de Belas Artes), o autor cita que, de acordo com Moreira de Azevedo*, Amaral teria o intento de conseguir uma colocação na Imperial Academia de Belas Artes, e não na Aula Régia de Desenho e Figura, conforme Araújo Porto-Alegre relata; e que, graças ao trabalho apresentado, se tornou pensionário de Desenho e Pintura da Academia. Inclinamo-nos a acatar a informação fornecida por Araújo Porto-Alegre, não apenas por ter sido contemporâneo de Francisco Pedro do Amaral como também por ter escrito seu artigo sobre o pintor em uma época cronologicamente mais próxima a do fato ocorrido, o que aumenta as chances de sua exatidão.

Há ainda, ao que parece, uma questão de ordem cronológica a ser avaliada no artigo de Quirino da Silva. Logo após o relato de que Francisco Pedro do Amaral teria mostrado seu trabalho ao ministro Thomaz Antonio para obter uma colocação na Academia, Quirino da Silva cita que “*(...)Achando-se, depois, Francisco Pedro do Amaral, sem recursos para viver, foi estudar cenografia com o artista português Manoel da Costa.*”^{*} Segundo Araújo Porto-Alegre, Amaral havia estudado e trabalhado com Manoel da Costa após ter freqüentado a Aula Régia de Desenho e Figura; como Amaral concluiu sua passagem pela referida aula em 1807, e Manoel da Costa chegou ao Brasil em 1811, acreditamos que Amaral tenha se tornado discípulo do artista português logo que este chegou ao Rio de Janeiro. Portanto, o artigo de Araújo Porto-Alegre parece-nos muito mais coerente em termos cronológicos, já que a possibilidade da fundação da Academia Imperial das Belas-Artes somente seria cogitada a partir da chegada dos artistas da Missão Artística Francesa, em 1816, o que torna a ordem dos fatos colocada por Quirino da Silva, ao que parece, inviável. [Nota da autora].

⁷³ PORTO-ALEGRE, *op. cit.*, pp. 375-378. Referentemente à relação de Francisco Pedro do Amaral com a Academia Imperial das Belas Artes, encontramos em Adolfo Morales de Los Rios Filho (FILHO, Adolfo Morales de Los Rios. **Ensino Artístico: Subsídio para a sua História**. Rio de Janeiro: s.n, 1938. 420 p.) , encontramos uma importante indicação. O autor relaciona os pensionários da Academia, e o nome de Amaral aparece incluído na listagem. Mas há uma divergência de informações entre Araújo Porto-Alegre e Adolfo Morales de Los Rios: enquanto o primeiro autor narra que Francisco Pedro do Amaral teria sido pensionário da Academia sem vencimento algum, o segundo atesta que o pintor carioca teria percebido 300\$000 como pensionário da Academia. [Nota da autora].

À época em que *Francisco Pedro do Amaral* tornou-se seu discípulo, *Manoel da Costa* trabalhava como cenógrafo do **Real Teatro de São João**⁷⁴, e era conhecido por possuir um mau temperamento. Em seu artigo sobre *Francisco Pedro do Amaral*, *Araújo Porto-Alegre* narra uma interessante contenda ocorrida entre *Manoel da Costa* e seu discípulo, e que teria vindo a culminar no rompimento da ligação profissional que até então havia entre ambos:

“Costumava este mestre dormir um largo espaço para completar a digestão, e isto o fazia na própria sala de pintura, por cima do tecto do teatro. Um dia em que havia pouco que fazer, e que o mestre, pelo que havia jantado e bebido, promettia um largo somno, veio o demonio tentar a Francisco Pedro, e obriga-lo a esconder as chinellas do mestre, e a pintar no seu lugar outras iguaes; e, para mais augmentar a tentação diabolica, desensofrido, começa a fazer grande barulho na sala de pintura. Manoel da Costa acorda sobresaltado, senta-se, quer calçar-se, mas em vão; seus pés passavam e repassavam no ar, roçavam pelo chão, e nunca enfiavam as chinellas; abaixa-se, e reconhecendo o ardil do seu modesto discípulo, corre para elle com um serrafo, que a não ser a ligeireza de Francisco Pedro, ali ficaria morto.”

Após alguns anos de labor junto ao artista português, *Amaral* passou a trabalhar com o arquiteto italiano *Argenzio*, e logo em seguida com *José Leandro de Carvalho* e *Francisco Ignácio*⁷⁵. À mesma época em que trabalhava com *José Leandro* e *Francisco Ignácio* no **Teatro de São João** – é o que se depreende de um trecho de *Araújo Porto-Alegre* que transcreveremos a seguir -, *Francisco Pedro do Amaral* recebeu a proposta de alguns trabalhos na **Casa Imperial**. Deixou então os trabalhos no teatro, para dar conta dessa encomenda:

⁷⁴ “Inaugurado em 12/10/1813 o Teatro de São João. Nesse teatro, em 26/02/1821, D. João VI e seus filhos prestaram juramento à Constituição do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarve. Em virtude desse fato, em 02/03/1822 passa o Largo do Rocio a chamar-se Praça da Constituição” (BRASIL, Gerson. **História das Ruas do Rio**. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000. 513 p.). Portanto, Largo do Rocio era onde se situava o Teatro de São João; a partir de 1822, o Largo do Rocio passa a se chamar Praça da Constituição. Atualmente denomina-se Praça Tiradentes. [Nota da autora].

⁷⁵ Também ex-discípulo de Manoel da Costa.

“Encarregado pelo mordomo da casa imperial de diversos trabalhos, deixou o teatro e se ocupou exclusivamente da decoração”.⁷⁶

Quando a **Missão Artística Francesa** chegou ao Rio de Janeiro, *Francisco Pedro do Amaral* tornou-se um dos primeiros alunos de *Jean Baptiste Debret*, e também um de seus principais discípulos. Ao ingressar nas aulas particulares de *Debret*, que foram ministradas antes de instituída de fato a **Academia Imperial das Belas Artes**, o artista brasileiro cativou imediatamente a simpatia de seu mais novo mestre. O reconhecimento do talento de *Francisco Pedro do Amaral* por *Jean Baptiste Debret* pode ser verificado através do seguinte comentário, feito pelo artista francês, a respeito da realização das três exposições feitas com trabalhos de alunos da **Academia Imperial das Belas Artes**:

“Os que mostraram maiores possibilidades foram Francisco Pedro do Amaral, pintor e arquiteto que decorou os palácios imperiais e executou os belos afrescos da sala dos filósofos na Biblioteca Nacional, bem como os arabescos do palácio de D. Maria”⁷⁷

Vale ressaltarmos que *Francisco Pedro do Amaral* e *Manoel de Araújo Porto-Alegre* foram colegas nas aulas de *Jean Baptiste Debret*, e que a partir da época em que começou a freqüentar as aulas de *Debret*, *Amaral* executaria diversos trabalhos oficiais, tornando-se um dos principais pintores a serviço da Corte.

⁷⁶ PORTO-ALEGRE, *op. cit.*, pp. 375-378.

⁷⁷ FERNANDES, Cybele Vidal Neto. Considerações sobre a pintura do início do século XIX no Rio de Janeiro – Manoel da Costa, Manoel Dias de Oliveira e Francisco Pedro do Amaral. In: **5º Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. A Arte no mundo português nos séculos XVI, XVII e XVIII**. Faro: Universidade do Algarve. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais. Departamento de História, Arqueologia e Patrimônio. Setembro de 2001. p. 414. (Com relação ao palácio de D. Maria, a autora narra que “*Debret refere-se à D. Maria da Glória, que ocupou o palacete [do Caminho Novo] após a volta de D. Domitila do Canto e Mello para São Paulo*”).

Em 1828, *Francisco Pedro do Amaral* foi encarregado de decorar a Biblioteca Nacional⁷⁸, como nos indica o comentário de *Moreira de Azevedo*: “*Em 1828 sofreu a casa da biblioteca diversos reparos; pintaram-se as salas com elegância, encarregando-se desse trabalho o artista brasileiro Francisco Pedro do Amaral (...)*”⁷⁹. Quem fez-lhe a encomenda foi *Fr. Antonio da Arrábida*, mais tarde nomeado bispo de Anemúria. Infelizmente, esta foi mais uma obra de *Amaral* que não alcançou nossos dias:

“(...) fez o nosso artista a obra que ainda se vê nas duas salas grandes [da Biblioteca Nacional], a qual em breve desaparecerá, porque lhe acontecerá o mesmo que aconteceu às pinturas a fresco na secretaria di império, que foram caídas e cobertas de papel pintado”.⁸⁰

Em visita ao edifício onde outrora funcionara a Biblioteca Nacional, pudemos constatar que, de fato, como havia previsto *Araújo Porto-Alegre*, as pinturas de *Francisco Pedro do Amaral* desapareceram, pois as paredes de todas as dependências do prédio encontram-se recobertas com tinta branca⁸¹. Existe um trecho de artigo de um jornal de 1826 que faz menção à obra feita por *Amaral* na Biblioteca Nacional:

78 Achamos conveniente apresentar um pequeno histórico da origem da Biblioteca Nacional: “*Vindo para o Brasil a Família Real de Bragança transportou consigo a biblioteca do Palácio da Ajuda criada pelos antigos Reis de Portugal (I); e necessitando de um edifício para colocá-la, comunicou o Ministro Conde de Aguiar à Ordem Terceira do Carmo, em 23 de junho de 1810, que El-Rei precisava do pavimento alto da casa onde se achava o hospital da Ordem não só por estar nas condições quanto à capacidade, como também porque permitia abrir por meio de um passadiço comunicação com o Paço*”. (AZEVEDO, *Moreira de. O Rio de Janeiro: sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades*. Rio de Janeiro: Livraria Brasileira Editora, 1969. v. 2, p. 133). Com relação à nota (I) do trecho acima transcrito, lemos: “*A Biblioteca do Palácio da Ajuda foi organizada por D. José I, para substituir a livraria destruída pelo terremoto que assolou Lisboa, em 1º de novembro de 1755. Além das obras adquiridas, incorporaram-se a seu acervo a Biblioteca do Infantado e a Livraria do Colégio dos Jesuítas de Ponta Delgada, a última parcialmente destruída pelos insetos e o desleixo dos homens. Cabe assinalar a magnânima doação do Pe. Diogo Barbosa Machado, Abade de Sto Adrião de Séver, feita entre 1770-1772, composta de livros e estampas de inestimável valor (João de Saldanha da Gama, Catálogo da Exposição de Cimélios da B. N.). A Real Biblioteca atravessou o Atlântico a bordo da fragata Princesa Carlota, barco em lastimável estado de conservação. L.J.S. Marrocos, que a acompanhou, temia sua perda no caso de algum “temporal rijo*”. (AZEVEDO, *op cit*, pp. 146-147). Mais tarde, por consequência do Aviso de 3 de novembro de 1812, o andar inferior também seria desocupado (os doentes da Ordem Terceira do Carmo foram transferidos para o Recolhimento do Parto), e todo o prédio passou a pertencer ao Governo. [Nota da Autora].

79 AZEVEDO, *op. cit.*, p. 135.

80 PORTO-ALEGRE, *op cit*, pp. 375-378.

81 O edifício atualmente integra o patrimônio da Universidade Cândido Mendes. [Nota da autora]

“Hum dos Salões está todo decorado do Pincel do bem conhecido Artista Francisco Pedro, que orna com o seu Nome também esta sua Pátria (e tambem minha). Hum simples Arabesco, enlaçado de festões de bellas flores, destacado de hum fundo, bem escolhido; e he hum verdadeiro encanto, para a vista. Este he o Salão de Historia, e a elle consagro ésta pequena offerta.”⁸²

Este comentário apenas nos fornece uma vaga idéia de como teria sido tal pintura. O mais curioso nesse artigo é, no entanto, sua própria data: o texto foi escrito em ano anterior ao fornecido por alguns autores como sendo o da execução da decoração feita por *Amaral*. Ao tentarmos esclarecer a questão, verificamos que o *Frei Antonio de Arrábida* tomou posse da direção da Biblioteca Nacional no ano de 1822, tendo permanecido no cargo até cerca de 1831, o que não parece deixar dúvidas quanto à pessoa que encomendou a decoração da biblioteca à *Amaral*. Este dado torna possível que a obra tenha sido encomendada tanto por volta de 1826 (data do artigo) quanto por volta de 1828 (data fornecida por alguns autores). Há uma informação em *Moreira de Azevedo* que julgamos interessante citar: “*Em 19 de abril de 1823 caiu um raio no edifício, causando alguns estragos, que foram reparados por Aviso de 24 de abril do mesmo ano (...)*”⁸³. Apesar do autor não fazer menção a possíveis intervenções na parte decorativa do prédio que possam ter ocorrido após a queda do raio, pensamos se *Amaral* não pudesse ter sido convidado a decorar o prédio entre 1823 e início de 1826, tendo retomado os trabalhos em 1828. Se assim não foi, há uma contradição referentemente à cronologia, e inclinamo-nos a achar que o ano fornecido por *Moreira de Azevedo* como sendo o de execução dos trabalhos⁸⁴ estaria inexato, já que o artigo por nós transcrito do **Jornal Astréa** encontra-se micro-filmado no setor de obras raras da Biblioteca Nacional, e é realmente de 1826.

⁸²**Jornal “Astrea”**, nº 33, Sabbado, 9 de setembro de 1826. Rio de Janeiro: Typographia do Diário, 1826. p.132.

⁸³ AZEVEDO, *op. cit.*, p. 135.

⁸⁴“*Em 1828 sofreu a casa da biblioteca diversos reparos; pintaram-se as salas com elegância, encarregando-se desse trabalho o artista brasileiro Francisco Pedro do Amaral (...)*” (*Idem*).

Presumivelmente em 1826 ou 1827, *Francisco Pedro do Amaral* retomou sua relação com a **Academia Imperial de Belas Artes**, se é que houve algum lapso de tempo entre a época em que era pensionário e o fato que narraremos a seguir. Imaginamos, a princípio, se *Amaral* teria sido aluno da Academia, mas nos escritos de *Adolfo Morales de Los Rios Filho* pudemos verificar que *Amaral* não pertenceu ao primeiro grupo de alunos da Academia Imperial das Belas Artes, inaugurada em 1826⁸⁵. O autor cita os 21 primeiros alunos de pintura, sendo que o nome de *Amaral* não consta da relação. Mas seu nome surge novamente um pouco mais adiante, como se segue:

“A composição do professorado da Escola Imperial e Nacional de Desenho, também chamada de Classe de Desenho, era, por sua vez, a que vai a seguir: Henrique José da Silva, professor de desenho; substitutos de pintura, Simplício Rodrigues da Silva, José de Cristo Moreira e Francisco Pedro do Amaral (...)”⁸⁶

Este parece ser um indício de que *Francisco Pedro do Amaral* teria sido pensionista (professor substituto) de Pintura na **Academia Imperial de Belas Artes** em seus primórdios. Por quanto tempo teria lecionado e em que termos, infelizmente, não o sabemos, pois documentos que fizessem referência a tais informações não foram localizados.

Ao que tudo indica, o auge da carreira de *Francisco Pedro do Amaral* ocorreu entre os anos de 1824 e 1829, época em que o artista teve uma vida profissional intensa. Neste período, foi nomeado **Chefe e Diretor das Decorações da Casa Imperial**, tendo executado, neste cargo, inúmeros trabalhos, dentre estes, a **decoração do Palácio dos Vice-Reis**⁸⁷:

“Sóbrio em seu interior, sem apresentar grandes obras de arte, [o Palácio dos Vice-Reis] foi decorado no século de sua construção por José de Oliveira. No

85 FILHO, Adolfo Morales de Los Rios. **Ensino Artístico: Subsídio para a sua História**. Rio de Janeiro: s.n., 1938. p. 103

86 FILHO, *op. cit.*, p. 120.

87 Situado na atual Rua Primeiro de Março, o antigo Palácio dos Vice-Reis é conhecido atualmente como Paço Imperial.

tempo de D. João VI, o artista português Manuel da Costa foi incumbido de vários trabalhos de pintura mural, e mais tarde, no primeiro reinado, o pintor brasileiro Francisco Pedro do Amaral, executou, com maior amplitude, obras de decoração.” 88

Francisco Pedro do Amaral decorou também a **Biblioteca Nacional** que, àquela época, funcionava no antigo **Convento do Carmo**; decorou várias residências particulares, dentre estas o **Palacete do Caminho Novo**; pintou o **retrato da Marquesa de Santos**; foi pensionista na **Academia Imperial de Belas Artes**; trabalhou na decoração efêmera de várias festas; fundou a **Sociedade de São Lucas**, a 22 de abril de 1827, instituição que funcionava como uma associação de pintores que servia tanto aos artistas nacionais quanto aos estrangeiros. *Adolfo Morales de Los Rios Filho* assim se refere à **Sociedade de São Lucas**:

“Deveu-se essa valiosa iniciativa, de caráter cultural e beneficente, ao notável pintor Francisco Pedro do Amaral. Realizava suas sessões na residência do pintor Antonio da Cunha Pereira, à rua Princesa dos Cajueiros. Os respectivos estatutos foram aprovados em 1835. Não há certeza do tempo que durou a entidade (...)”.

89

Infelizmente, os estatutos da **Sociedade de São Lucas** nunca foram localizados. Sabe-se ainda que *José Leandro de Carvalho* fez parte daquela sociedade de pintores, e que quando *Francisco Pedro do Amaral* veio a falecer, a **Sociedade de São Lucas** possuía fundos suficientes para acudir seus associados⁹⁰.

Amaral executou ainda trabalhos como caricaturista. Quando a prensa litográfica chegou ao Brasil, teria auxiliado *D. Pedro I* no uso da mesma, pois o monarca mostrava interesse no manejo da prensa:

88 SANTOS, *op. cit.*, tomo I, p.85.

89 FILHO, Adolfo Morales de Los Rios. **Ensino Artístico: Subsídio para a sua História**. Rio de Janeiro: s.n, 1938. 420 p. 187.

90 PORTO-ALEGRE, *op. cit.*, p.378.

“(…) o seu interesse pelas artes do desenho e da gravura [o de D. Pedro I] cresceu de ponto com os trabalhos da prensa litográfica instalada na Quinta da Boa Vista e na qual se estamparam caricaturas, que tanto deram que falar, executadas por Francisco Pedro do Amaral com a maliciosa colaboração do Monarca, o qual, ao que se apregoa, chegou a freqüentar aulas de desenho na Academia de Belas Artes (...)” 91.

No ano de 1829, *Amaral* decorou os antigos coches da **Casa Imperial**, que foram renovados para o casamento de *D. Pedro I* com *D. Amélia*. A respeito desse trabalho, o artista escreveu um folheto explicativo, oferecido a *Francisco Gomes da Silva*, conhecido por *Chalaça*, folheto este designado como **Explicação Allegorica da Decoração dos Coches de Estado de S.M.I. o Senhor D. Pedro Primeiro (Texto 1)**. Finalmente, em 1830, a carreira de *Francisco Pedro do Amaral* chegou ao fim:

“Adoentado, sofrendo do peito, fez um grande esforço para acabar a illumination que se fez no largo do Rocio em 12 de Outubro de 1830, da qual retirou-se para o leito da morte, e falleceu no dia 10 de Novembro do mesmo anno. Foi sepultado com muitas honras ecclesiasticas nas catacumbas da igreja do Hospício, e lamentado por seus mestres e amigos”.⁹²

De acordo com *Paula Laclette*, o mal que atacou *Francisco Pedro do Amaral* teria sido a tuberculose⁹³. Apesar dos indícios de que *Amaral* tenha sido bastante estimado como artista e homem de seu tempo, e de ter tido uma carreira artística intensa, ao que parece não alcançou o sucesso financeiro.

Lamentamos que tão poucas obras suas tenham chegado aos nossos dias, e também a relativa carência de registros sobre o artista. Relativamente à sua vida pessoal, também são

91DIAS, Demosthenes de Oliveira. **O Solar da Marquesa de Santos**. Rio de Janeiro:Carlos Ribeiro Editor,1972. p.123.

92 PORTO-ALEGRE, *op. cit.*, pp. 375-378.

93 LACLETTE, Paula Parreiras Horta. Francisco Pedro do Amaral. In: **A Casa da Marquesa de Santos: os elementos fitomorfos**. Rio de Janeiro, 1986. pp. 17-64. (Monografia)

escassas as informações. *Araújo Porto-Alegre* sintetiza da seguinte forma o caráter do artista e cidadão *Francisco Pedro do Amaral*:

”Era homem pardo, de estatura média, e de uma physionomia regular e inteligente. Morreu solteiro, e foi o exemplo dos filhos e irmãos, pois cuidou sempre de sua velha mãe e de uma irmã que tinha em companhia. Homem perseverante no estudo, teve a coragem de copiar todos os arabescos de Raphael, todas as composições de Percier, para abandonar pela escola clássica a borrominica em que fora educado por Manoel da Costa. Foi um dos discípulos mais estimados do Mr. Debret, e muito querido de seus collegas Simplicio Rodrigues de Sá, e José Rodrigues Moreira. Fez muitos painéis, dos quaes vimos há pouco duas cópias, mas não sabemos dos originaes; nem onde estão outros como sejam scenographias, interiores de edificios ornados, e muitas paisagens e scenas contemporâneas, das quaes ainda temos uma grande impressão, principalmente de um painel que representava uma fogueira de S. João.”

Em um paiz onde a pintura monumental não existe, pouco há a enumerar, pois que os nossos artistas são obrigados a trabalhar em tudo. Francisco Pedro do Amaral foi dourador, estucador, architecto, scenographo, decorador, paisagista, foi tudo, mas também foi um homem de muito engenho, e um cidadão digno de toda a estima e consideração, e de ser recommendado à posteridade. Si as suas obras o não recommendassem, não abusaria agora da vossa bondade”⁹⁴

O autor dá a entender que *Francisco Pedro do Amaral* possuiu filhos. *Moreira de Azevedo* não faz menção a filhos que *Amaral* possa ter tido: “(...) a necessidade obrigava-o a ser dourador, estucador, arquiteto, cenógrafo, decorador e paisagista, e ainda assim sustentava com dificuldade sua mãe e irmã; para ser bom filho e bom irmão nunca se quis casar;(...)”⁹⁵. É interessante notar que todas as referências a *Amaral*, feitas por *Moreira de Azevedo* e citadas por *Quirino da Silva*, foram, por sua vez, ao que parece fortemente, baseadas no artigo de *Araújo Porto-Alegre*. De qualquer forma, não há como nos apoiarmos em um ou outro autor para

94 PORTO-ALEGRE, *op. cit.*, pp. 375-378.

95 AZEVEDO *apud* SILVA, 1962.

concluirmos se *Amaral* deixou ou não descendentes; isto não deixa de ser lamentável, pois através de uma possível descendência haveria a possibilidade de descoberta de certos dados a respeito do artista.

Apesar de nosso trabalho ter como objetos de estudo algumas pinturas decorativas de *Francisco Pedro do Amaral*, gostaríamos de ressaltar a multiplicidade de atuações de *Amaral* no setor artístico. Além de decorador, atuou também como cenógrafo, caricaturista, dourador, estucador, arquiteto e paisagista, dentre outros. Relativamente às obras ainda existentes de *Francisco Pedro do Amaral*, pudemos constatar que pouquíssimas chegaram aos nossos dias. Além da **decoração do Palacete do Caminho Novo**, onde destacamos **as representações dos Quatro Continentes (ilustração 8)** existe ainda o **retrato da Marquesa de Santos**, de cerca de 1827, adquirido pelo Museu Histórico Nacional (**ilustração 9**); o desenho intitulado **Cabeça de Mulher**, iniciado em 1803 e concluído em 1805, que se encontra na Fundação Biblioteca Nacional (**ilustração 10**); **Projeto para monumento à Constituição de 1824**, também pertencente ao acervo da Biblioteca Nacional (**ilustração 11**); **pintura dos coches da Casa Imperial**, em 1829, e que se encontram atualmente no Museu do Paço Imperial de Petrópolis. Com relação a outros trabalhos de *Francisco Pedro do Amaral*, ao que tudo indica, nada mais existe. Existem, no entanto, menções a obras suas, feitas por diversos autores de renome. Na **tabela 1** listamos as principais obras de *Amaral*, desaparecidas ou não, encontradas nas mais diferentes fontes bibliográficas e documentais.

A formação artística

Pudemos identificar como principais mestres de *Francisco Pedro do Amaral*, *José Leandro de Carvalho* e *Manuel Dias de Oliveira*, que assim como *Amaral* pertenceram à

chamada **Escola Fluminense de Pintura**. Também obteve ensinamentos do cenógrafo português *Manuel da Costa*, e do francês *Jean-Baptiste Debret*.

Francisco Pedro do Amaral iniciou seus estudos artísticos no final do século XVIII, apesar de não ter sido possível, até o presente momento, precisarmos o ano exato em que este fato ocorreu, tampouco existirem referências a trabalhos de *Amaral* realizados naquele período. Sabe-se, apenas, que seu primeiro mestre teria sido *José Leandro de Carvalho*. Já que carecemos de fontes primárias relativamente à atuação artística de *Francisco Pedro do Amaral* no final do século XVIII, podemos ao menos compreender o contexto sócio-cultural que cercava os artistas daquela época, para que possamos deduzir como *Amaral* possa ter iniciado sua vida artística.

Conforme pudemos perceber no capítulo anterior, o aprendizado dos artistas também ocorria como em Portugal do século XVIII: o pintor necessitava freqüentar aulas em pequenos grupos comandados por um mestre – um artista mais experiente – que geralmente ministrava aquelas aulas em sua própria residência. Foi muito provavelmente assim que *Francisco Pedro do Amaral* se iniciou com *José Leandro de Carvalho*.

Apesar de não possuímos nenhuma indicação de como eram os trabalhos artísticos de *Francisco Pedro do Amaral*, executados antes de 1800, deduzimos que as características compositivas básicas não deveriam diferir do esquema geral da época. *Amaral* estudou, tanto com *José Leandro* quanto com *Manuel Dias de Oliveira*, no período referente à chamada **Escola Fluminense de Pintura**⁹⁶. Naquela época, o tipo de composição que vigorava era mais simplificada, com pouca ênfase quanto à composição e cores mais sóbrias. Concomitantemente à

⁹⁶Luiz Gustavo Gavião propõe três fases, mais ou menos distintas, para a Escola Fluminense de Pintura. Esta classificação, de cunho didático, foi realizada a partir da observação de diversas referências encontradas sobre a referida escola. Estas “fases” podem ser assim compreendidas: o primeiro período - do século XVII à aproximadamente meados do século XVIII - foi caracterizado pela tendência a composições mais sóbrias, pesadas e de pouco movimento. Coincide com a época da formação de freis pintores dentro do sistema monástico. Num segundo momento - meados do século XVIII, entre 1740 e 1769, aproximadamente - há o surgimento, digamos assim, da fase “mais barroca” da pintura carioca. Nesse período podemos encontrar obras com composições mais dinâmicas e complexas, sem, no entanto, terem deixado de coexistir com as tendências do período anterior. A terceira fase seria de certa forma um retorno à primeira. De aproximadamente 1769 a inícios do século XIX, as obras voltam a mostrar a simplicidade de um estilo menos agitado. Este período histórico compreenderia a Aula Régia de Desenho e Figura (...). (GAVIÃO, Luiz Gustavo. **Raimundo da Costa e Silva: o Rococó na Escola Fluminense de Pintura**. Rio de Janeiro: PPGAV / EBA / UFRJ, 2003. 162 p.: il. Dissertação de Mestrado).

arte nos moldes coloniais que se produzia no Rio de Janeiro no final do setecentos, tínhamos os ditames neoclássicos trazidos da Europa por *Manoel Dias de Oliveira*. O recurso de cópia de estampas era praticado pelos pintores fluminenses, e com a instauração da **Aula Régia de Desenho e Figura** este recurso era adotado como método acadêmico. No entanto, acreditamos que o hábito de copiar estampas possa ter sido mais intenso antes da instauração da **Aula de Nu**, e que possivelmente o tipo de exercício executado em aulas como a que *Amaral* obteve com *José Leandro* restringia-se a essa prática.

Assim, cremos que, basicamente, a iniciação artística de *Amaral* no século XVIII tenha se dado através de cópias de estampas, de retratos e de composições religiosas, além do aprendizado prático de certas técnicas, como as de douramento e estuque. Tudo isso de modo a atender o limitado campo de trabalho artístico da época, que não permitia espaço para a criação e não oferecia uma formação sistemática de ensino.

O primeiro contato de *Francisco Pedro do Amaral* com o ensino acadêmico institucionalizado aconteceu, conforme dito anteriormente, com a **Aula Régia de Desenho e Figura**, dirigida por *Manuel Dias de Oliveira*. Das aulas de modelo vivo propriamente ditas, podemos ler um interessante artigo publicado no *Spectador Brasileiro*, de 1826, citado por *Ivan Coelho de Sá*:

“O modelo era um homem branco, não muito jovem, descarnado e mesmo malfeito. Os alunos e professor olhavam para o triste indivíduo, mas não o reproduziam sobre o papel, onde apareciam belas figuras, que nada tinham com a imagem viva, mas sim com a imaginação”.⁹⁷

97 SÁ, Ivan Coelho de. Academias de modelo vivo e bastidores da pintura acadêmica brasileira: a metodologia de ensino do desenho e da figura humana na matriz francesa e sua adaptação no Brasil do século XIX ao início do século XX. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais / EBA / UFRJ, 2004, p. 319.

Com relação ao desenho de *Francisco Pedro do Amaral*, intitulado **Cabeça de Mulher**⁹⁸ (**ilustração 10**), pensamos se ele teria sido uma imagem idealizada da observação de um modelo vivo, ou a cópia de alguma estampa ou desenho. Na parte superior da obra, encontramos uma inscrição que diz: “*Comezou(?) o dezenho em 26 de setembro de 1803*”. O desenho foi executado na **Aula Régia de Desenho e Figura**, e este deve ter sido feito, senão durante as próprias aulas, pelo menos com o intuito de ser apresentado como trabalho de curso. Na parte inferior do desenho, lemos: “*Francisco Pedro do Amaral copiou na Aula Regia do Rio de Janeiro no anno de 1805*”. Nesta inscrição, chamou-nos especialmente a atenção o termo “*copiou*”, que aponta para a possibilidade do desenho em questão ter sido inspirado em um outro desenho ou estampa. Sabemos que a **Aula Régia de Desenho e Figura** foi responsável pela gradativa substituição de um tradicional procedimento na pintura colonial: o costume de se utilizar gravuras européias como modelos para a execução de pinturas. Ora, mas se a aula foi responsável pela gradativa substituição do hábito de copiar estampas, não significa dizer que os alunos ficavam totalmente eximidos de recorrerem às mesmas, pois, como verificado anteriormente, este procedimento fazia parte do método acadêmico de ensino. O fato de *Amaral* ter levado cerca de dois anos para concluir o desenho **Cabeça de Mulher**, torna mais provável que este trabalho tenha sido feito através do método de cópia de uma obra de arte, e não da cópia de um modelo vivo. É claro que a possibilidade de *Amaral* ter iniciado o desenho com um modelo e tê-lo concluído posteriormente sem a necessidade da presença do mesmo, também é plausível, ainda mais porque sabemos que quando o modelo posava a intenção de alunos e mestre não era reproduzir o biótipo do modelo, mas de criar uma imagem idealizada a partir do modelo que posava. Conforme *Ivan Coelho de Sá* narra,

98 Cabeça de Mulher. Crayon, 50 x 32,2 cm, 1805. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. [Este desenho é o único trabalho feito por Francisco Pedro do Amaral enquanto aluno da Aula Régia do Rio de Janeiro que chegou aos nossos dias].

“(...) os alunos eram induzidos a esta interpretação do “belo ideal” pelo próprio Manoel Dias de Oliveira, que havia tido uma formação acadêmica neo-clássica romana. O estudo da figura, para ele, ex-aluno de San Luca, tinha como objetivo conciliar o conhecimento científico da anatomia com a idealização (...).”⁹⁹

O modelo provavelmente servia de base para a observação da anatomia do corpo humano, mas o que prevalecia em termos de estética era a imagem idealizada – o que nos remete ao gosto neoclássico italiano. A princípio, o desenho **Cabeça de Mulher** poderia tanto ter sido executado a partir de um modelo, como a partir de uma obra de arte. No entanto, o que nos impede concluir que o desenho **Cabeça de Mulher** tenha tido como base a observação do modelo é justamente o termo “*copiou*”, que aparece na inscrição inferior do desenho. Esse termo nos leva a crer mais fortemente que *Amaral* possa ter copiado seu desenho de um outro desenho, de uma estampa ou mesmo de uma escultura em gesso, ao invés de tê-lo idealizado a partir da observação de um modelo.

Buscando algum tipo de semelhança formal entre o desenho **Cabeça de Mulher** e os **painéis dos Quatro Continentes (ilustração 8)**, ao menos aparentemente esta não parece ocorrer. Porém, independentemente de qualquer semelhança formal ou não com nossos objetos de estudo, e apesar do espaço de aproximadamente duas décadas que separam a execução de **Cabeça de Mulher** dos **Quatro Continentes**, nos questionamos se *Amaral* não poderia ter se inspirado em alguma estampa ou desenho para compor seus continentes, assim como parece ter feito em seu desenho de 1805. (Por que, mesmo sendo essas obras pertencentes a períodos históricos ditos distintos, sabemos que em realidade rupturas drásticas não existem; se na época anterior à chegada da Missão Artística Francesa era freqüente o método de cópia de estampas, devemos atentar para o fato de que isto não era uma característica colonial, mas parte do método de ensino

⁹⁹ SÁ, op cit, p.320.

acadêmico difundido na Europa e que perdurou durante muitas décadas como metodologia de ensino nas Academias).

Com a chegada da **Missão Artística Francesa** em 1816, *Jean Baptiste Debret* também se tornaria professor de *Francisco Pedro do Amaral*. Ao aportar no Rio de Janeiro, os integrantes da **Missão Artística Francesa** depararam-se com uma série de empecilhos, bem como encontraram na cidade uma vida artística própria.

A REPRESENTAÇÃO DO MUNDO NO ESPAÇO DOS DEUSES

O Palacete do Caminho Novo

Faz-se necessário um breve histórico a respeito da origem e construção do solar onde habitou a *Marquesa de Santos*, entre os anos de 1827 e 1829, para que o conhecimento do mesmo nos possibilite compreender a relação entre a construção como um todo e sua decoração.

Ao analisarmos uma construção como a do **Palacete do Caminho Novo**, onde a parte artística, desde a arquitetura do prédio até seus baixos relevos, pinturas e ornamentações pictóricas, coexiste em graciosa harmonia, compreendemos que a independência entre arquitetura, escultura e pintura é relativa. Assim, nosso objetivo ao discursarmos sobre o solar, será a de identificar os elementos que se relacionam com sua decoração pictórica e, mais especificamente, à representação dos quatro continentes por *Francisco Pedro do Amaral*.

Com relação à origem do **Palacete do Caminho Novo**, pudemos encontrar no artigo intitulado **Considerações sobre a pintura do início do século XIX no Rio de Janeiro – Manoel da Costa, Manoel Dias de Oliveira e Francisco Pedro do Amaral**, de *Cybele Vidal Neto Fernandes*, as seguintes referências quanto à origem dos terrenos destinados a abrigarem o palacete de *D. Domitila*:

“Essa residência teve origem quando, (...) D. Pedro I comprou duas chácaras vizinhas, próximas ao Paço Real da Quinta da Boa Vista e as mandou reformar (...) A edificação maior sofreu acréscimos e adaptações para transformar-se no edifício que hoje conhecemos; a menor foi aproveitada para as demais dependências necessárias às acomodações da criadagem, cavalariças, etc”.¹⁰⁰

Logo após a compra do terreno por *D. Pedro I*, em 1824, iniciaram-se as obras do solar. A casa, que já existia, passou por reformas a mando de *D. Pedro I*. Com relação aos responsáveis pela execução das obras do solar, encontramos em *Afonso Arinos de Melo Franco* a seguinte referência:

“(...) O inspirador do seu [do Palacete] estilo neoclássico foi o ilustre **Grandjean de Montigny**, discípulo de *Percier* e *Fontaine*, fundadores do Neoclassicismo francês (...). A planta foi entregue, como ficou dito, a **Pedro José Pézerat**, arquiteto particular de D. Pedro I, desde 1826, e arquiteto público desde 1828. E o construtor foi **Pedro Alexandre Cavroé**, também arquiteto do Imperador. (...) Internamente, nas obras de talha do oratório, trabalhou o frade carmelita **José Antonio do Amor Divino**. Os belos afrescos das paredes e tetos, que ainda hoje subsistem, são obras dos pintor **Francisco Pedro do Amaral**, cuja importância na decoração pictórica do Palacete do Caminho Novo exige que dele se faça menção especial. (...) Gilberto Ferrez, no exaustivo trabalho que dedica aos seus antepassados artistas, (...) afirma que **Marcos e Zeferino [Ferrez]** *executaram toda a obra de estuque, interna e externa, da casa da Marquesa de Santos.*”¹⁰¹

A ordem exata em que transcorreram as obras no **Palacete do Caminho Novo** não nos parece muito clara. Parece claro, no entanto, que ao menos a reforma arquitetural se iniciou no próprio ano de 1824¹⁰²; entretanto, relativamente à decoração pictórica, não temos uma

100 100 FERNANDES, Cybele Vidal Neto. Considerações sobre a pintura do início do século XIX no Rio de Janeiro – Manoel da Costa, Manoel Dias de Oliveira e Francisco Pedro do Amaral. In: **5º Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. A Arte no mundo português nos séculos XVI, XVII e XVIII**. Faro: Universidade do Algarve. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais. Departamento de História, Arqueologia e Patrimônio. Setembro de 2001. p. 414.

101 FRANCO, Afonso Arinos de Melo. **O Palacete do Caminho Novo Solar da Marquesa de Santos**. Rio de Janeiro: UEG, 1975. pp. 24- 27.

102 Encontramos referência de que o início da reforma teria sido no ano de 1826 (FRANCO, 1975). No entanto, de acordo com a ficha de cadastro de tombamento do **Palacete do Caminho Novo**, transformado atualmente no **Museu do Primeiro Reinado**, constante dos arquivos do IPHAN, o ano de reforma é 1824-27. O autor do projeto foi *Pedro José Pezerat* (antigo aluno das Escolas Politécnica e Real de Arquitetura de Paris). O prédio foi tombado em 20/03/1938, na categoria arquitetura civil residencial. O documento confirma que o prédio foi adquirido por *D. Pedro* em 1824, ocupando a área de duas chácaras. A

indicação contundente. Poderíamos cogitar se a decoração não teria sido feita por último, o que nos remeteria para o ano de 1827 como possível data de início da pintura dos afrescos. Porém, o seguinte trecho parece refutar a possibilidade de as pinturas terem sido iniciadas em 1827:

“[O] “Retrato áulico de D. Domitila de Castro Canto e Melo” “(...) foi provavelmente executado em 1827 por Francisco Pedro do Amaral (c.1790-1830), pintor que nesse mesmo ano completa o ciclo de afrescos e decorações do Palacete do Caminho Novo. A Viscondessa e Marquesa de Santos fora agraciada a 4 de abril com o fitão da Ordem de Santa Isabel que ostenta na tela. Assim paramentada deve ter posado para o artista pouco depois desta data, na residência nova que ela só então passa a ocupar”.¹⁰³

Com a possibilidade de que o retrato de *D. Domitila* tenha sido pintado em 1827, possibilidade esta indicada pela data da aquisição do adereço com que a retratada aparece na tela, podemos deduzir que as decorações do solar devem ter sido concluídas por volta de março ou abril de 1827, supondo-se que a informação fornecida na citação acima seja exata (de que *D. Domitila* poderia ter posado para o pintor na *residência nova que ela só então passa a ocupar*). Se assim o foi, e levando em consideração que *D. Domitila* provavelmente se mudou somente após completada toda a reforma do solar, podemos supor que a decoração do mesmo não tenha sido iniciada em 1827, considerando-se o espaço de tempo relativamente curto para decorar todo o palacete. Então, o início da execução das pinturas poderia ter ocorrido entre os anos de 1824 (aquisição do solar) e 1826. Considerando-se, no entanto, que o início da decoração pictórica

construção original, ainda de acordo com o documento, foi de arquiteto português de nome desconhecido. Acreditamos seja provável que o ano do início da reforma tenha sido 1824, conforme a documentação do IPHAN, e não 1826, conforme cita *Adolfo Morales de Los Rios*. [Nota da autora].

¹⁰³ Esta informação consta na placa que se refere ao Retrato da Marquesa de Santos, em exposição no Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro. [Nota da autora].

provavelmente ocorreu apenas após o término da reforma arquitetural, estimaríamos o ano de execução das pinturas como sendo o de 1826.¹⁰⁴

Quanto à autoria de todas as pinturas do solar, há autores que são da opinião de que *Francisco Pedro do Amaral* teria trabalhado com colaboradores, enquanto outros acreditam que o artista brasileiro tenha trabalhado sozinho. Segundo *Paula Laclette*, “*Para o trabalho decorativo de Francisco Amaral, o período (...) foi escasso, uma vez que só pode ter sido iniciado após o término da construção [reforma arquitetural]. Pode ser provável que ele tenha convidado colegas pintores para participarem do trabalho*”¹⁰⁵. Para *Paula Laclette*, portanto, a possibilidade de *Amaral* ter trabalhado com colaboradores era viável. O autor *Demóstenes de Oliveira Dias*, de opinião semelhante, afirma: “*(...) com Amaral, colaboraram Nicolau Antônio Taunay e Debret, ambos da Missão Francesa, nos painéis pictóricos dos tetos*”¹⁰⁶. Já para *Edson Mota*, artista responsável pela restauração das pinturas decorativas do palacete, em 1965, a possibilidade de *Amaral* ter trabalhado com colaboradores é refutável: “*(...) Edson Mota, o ilustre pintor, crítico e restaurador de pinturas, que recuperou o Palacete do Caminho Novo, por incumbência da UEG, a quem consultamos a respeito dessa afirmativa, não se mostrou inclinado a aceitá-la. Para Edson Mota a presença útica de Francisco do Amaral é inconfundível e documentada pelo monograma por ele, Edson, restaurado*”.¹⁰⁷ No artigo em que *Manoel de Araújo Porto-Alegre* faz uma breve biografia sobre *Francisco Pedro do Amaral*, não encontramos uma referência

104 Por não ter sido localizado nenhum documento primário que tratasse especificamente da encomenda dos afrescos do solar, a única possibilidade com que nos deparamos para estimar ao menos uma data aproximada do início da execução dos painéis foi através de uma análise dedutiva a partir dos textos escritos a respeito da construção e reforma do solar. [Nota da autora].

105 LACLETTE, Paula Parreiras Horta. *Francisco Pedro do Amaral*. In: **A Casa da Marquesa de Santos: os elementos fitomorfos**. Rio de Janeiro, 1986. p. 22. (Monografia)

106 DIAS, Demosthenes de Oliveira. **O Solar da Marquesa de Santos**. Rio de Janeiro: Carlos Ribeiro Editor, 1972. In: FRANCO, Afonso Arinos de Melo. **O Palacete do Caminho Novo Solar da Marquesa de Santos**. Rio de Janeiro: UEG, 1975. p. 25. [Entendemos a opinião de *Demóstenes de Oliveira Dias* de que *Amaral* possa ter trabalhado com colaboradores; gostaríamos apenas de ressaltar que olhamos com cautela a afirmação do autor de que seus colaboradores teriam sido *Jean Baptiste Debret* e *Nicolau Antônio Taunay*. Nota da autora].

107 É curioso notar que a referência ao monograma feito por *Amaral* em uma das pinturas é ressaltada também pelo autor *Demosthenes Dias*: “*Essas alegorias primorosas [dos quatro continentes], pintadas a óleo sobre a parede, são da autoria do brasileiro Francisco Pedro do Amaral, sendo que a figura representativa da Europa está monogramada FA; e estiveram muito tempo deterioradas, a ponto de estarem ameaçadas de destruição, mas foram restauradas pela habilidade e competência de Edson Motta*”. De fato, pudemos verificar, no painel que representa a **Europa**, uma pequena marca em tinta vermelha pouco legível, próxima ao canto inferior esquerdo, colocada na área que representa um embrulho [Nota da autora].

objetiva à possibilidade de mais de um pintor ter trabalhado na decoração do **Palacete do Caminho Novo**. Pelo contrário, seu texto dá a entender que o pintor brasileiro teria trabalhado sozinho: “*Depois da bibliotheca, passou Francisco Pedro a pintar a fresco todo o palacio da marquezia de Santos. Nesta obra desenvolveu elle um grande talento de compositor e poeta (...)*”¹⁰⁸.

Diante dessas opiniões divergentes, inclinamo-nos a acatar a opinião de que *Amaral* poderia ter recorrido a alguns colaboradores, pois o prazo para decorar o solar teria sido provavelmente curto para que apenas um artista terminasse toda a decoração. Além do mais, era comum que os artistas trabalhassem com colaboradores. A este respeito, inclusive, gostaríamos de pontuar uma interessante observação feita por *Paula Laclette*, onde a autora comenta em sua obra **A Casa da Marquesa de Santos: os elementos fitomorfos**, a respeito de uma inscrição, encontrada por ela, em uma das pinturas do solar: “*No painel que numeramos de 6º, no croquis, com medalhão representando dois jovens com indumentária um tanto mourisca, surpreendeu-nos o aparecimento em baixo, à esquerda, de uma assinatura onde leio Barbosa (fotos: 19, 20 e 41).*”¹⁰⁹ A autora não chega a indicar provas pontuais sobre a possível assinatura por ela encontrada, mas o fato de *Amaral* ter tido outras responsabilidades paralelamente à decoração do solar, é um dado que a nosso ver aumenta as chances do artista ter solicitado a parceria de colaboradores. Não nos cabe, no entanto, julgar a autoria de cada uma das pinturas do **Palacete do Caminho Novo**; basta sabermos que, confirmada através de vários autores, como, por exemplo, *Antonio da Cunha Barbosa, Francisco Marques dos Santos e Manoel de Araújo Porto-Alegre*¹¹⁰, a autoria dos painéis dos quatro continentes do **Salão dos Deuses**, objetos de estudo

108 PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Iconographia brazileira - Francisco Pedro do Amaral. In: **Revista do IHGB**, t.19, 3º trimestre, 1856, nº 23. p. 377.

109 LACLETTE, Paula Parreiras Horta. Francisco Pedro do Amaral. In: **A Casa da Marquesa de Santos: os elementos fitomorfos**. Rio de Janeiro, 1986. pp. 25-26. (Monografia)

110 CUNHA BARBOSA, Antonio da. Aspecto da arte brazileira colonial. Estudos sobre artes. Ver. Trim. Do IHGB. Tomo LXI – parte I. pp. 89-154. **Francisco Pedro do Amaral**. pp. 113-114; MARQUES DOS SANTOS, Francisco. O ambiente artístico fluminense à chegada da Missão Francesa em 1816. In: **Revista do SPHAN**. Rio de Janeiro: 1941. v. 5, pp. 213-238;

de nosso trabalho, não é posta em dúvida em nenhuma fonte consultada. Todas indicam a participação de *Francisco Pedro do Amaral* na decoração pictórica do **Solar da Marquesa de Santos**, senão como o único autor, ao menos como o principal deles. Assim, mesmo que o artista tenha trabalhado com colaboradores, podemos deduzir que ao menos a autoria dos painéis dos quatro continentes pertence realmente a *Francisco Pedro do Amaral*, já que estes são as principais obras pictóricas do solar.

Analisemos, agora, o resultado da reforma do **Palacete do Caminho Novo** após sua aquisição por *D. Pedro I*. Deixaremos a palavra com a autora *Cybele Fernandes*, que assim descreve o exterior do edifício:

“(...) De franca tendência neoclássica, é um edifício de dois pavimentos, fachada com pórtico e frontão triangular, tímpano adornado com relevos; portas e janelas em cantaria, entablamento com friso em relevo, vasos de mármore sobre as platibandas. As laterais são ritmadas com frontão central e tímpano igualmente decorado. A fachada posterior é de gosto requintado: parte central da construção avança em curva formando um recinto circular que se destaca do corpo do edifício. Esse corpo avançado é valorizado por duas escadas que se encurvam e o abraçam, descendo de cada lado e lançando-se sobre o jardim.”¹¹¹

O exterior do palacete, bem ao gosto neoclássico da época, pode ser visualizado nas **ilustrações 12, 13, 14 e 15**. Note-se que não apenas a arquitetura como também a decoração exterior do edifício denota a presença neoclássica, expressa através dos ornamentos em gótico (ilustração 13). Dando continuidade à apreciação da construção, *Cybele Fernandes* nos narra a seguir uma breve descrição do interior do palacete:

MARQUES DOS SANTOS, Francisco. As bellas artes no primeiro reinado (1822-1831). In: **Estudos brasileiros**. A-II. Vol. 4, nº 11, 1940, Rio de Janeiro; PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Memória sobre a antiga escola fluminense de pintura. In: **Revista do Instituto Histórico Geographico Brasileiro**, Rio de Janeiro, t. 3, pp.547-557, 1841; PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo Iconographia brasileira - Francisco Pedro do Amaral. In: **Revista do IHGB**, t.19, 3º trimestre, 1856, nº 23. pp. 375-378; PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo Apontamentos sobre a academia de belas artes. Anno V, 1939, nº 47-48, p.3. 111 FERNANDES, *op. cit.*, pp. 414-415.

“Combinando com a ordenação e harmonia neoclássicas do exterior do edifício a organização interna é também das mais felizes, considerando-se o partido arquitetônico e os materiais nobres empregados na construção – mármore, granitos, madeiras de lei – que conferem ao mesmo elegância e requinte. O acesso principal do edifício dá-se por um vestíbulo revestido em mármore; ao fundo colunas em arquivoltas antecedem a escadaria de acesso ao segundo nível. A escadaria ergue-se em um lance único e divide-se à esquerda e à direita, em dois acessos que conduzem ao *Salão da Aurora*, localizado na parte central do edifício. Essa escadaria é iluminada por clarabóia fechada com vitral, decorada com relevos e pinturas.”¹¹²

O acesso principal do palacete pode ser apreciado na **ilustração 16**. A autora continua a descrever o interior do palacete, desta vez detendo-se especialmente no segundo pavimento:

“O palacete recebeu fino tratamento decorativo, destacando-se especialmente as dependências do andar superior, onde painéis em relevo e pintura, em diferentes temáticas, conferem individualidade a cada recinto visitado. O *Salão da Aurora*, central, liga-se à direita com o *Salão da Música*, que se abre para o *Salão da Águia*; à esquerda o *Salão da Aurora* liga-se ao *Salão dos Deuses*, que se comunicam com o *Salão da Flora*. Os relevos em estuque, na temática mitológica, combinam-se com os painéis pintados, decorando harmonicamente os tetos e paredes laterais, revestindo todas as superfícies num ciclo narrativo de temática variada, nos quais os painéis são sempre envoltos por grinaldas, pássaros, molduras que se entrelaçam à moda dos grotescos renascentistas romanos”.¹¹³

A ocorrência dos grotescos, verificada no exterior do edifício (**ilustração 13**), repete-se em seu interior (**ilustrações 17 e 18**), em maior abundância, reforçando a presença de traços característicos do neoclassicismo na decoração do edifício. Todavia, percebemos que a decoração do **Palacete do Caminho Novo** não é totalmente neoclássica. Vários elementos decorativos nos

¹¹² FERNANDES, *op. cit.*, p. 415.

¹¹³ *Idem*.

remetem a um certo espírito do período anterior (Rococó), como, por exemplo, as diversas curvas e contracurvas. Segundo a autora *Myriam Andrade Ribeiro Oliveira*¹¹⁴, alguns dos elementos que caracterizam o gosto Rococó são a utilização de motivos naturalistas de árvores, pássaros e outros pequenos animais, arranjos de flores e vegetais, motivos estes que podem ser encontrados na decoração do **Palacete do Caminho Novo**.

O Salão dos Deuses

Ao adentrarmos o **Museu do Primeiro Reinado**, além da nobreza emanada pela arquitetura do solar, não imaginamos a agradável surpresa que teremos ao atingirmos o segundo andar do prédio. Subindo a escadaria, podemos vislumbrar o que nos aguarda: todo decorado com pinturas murais atribuídas a *Francisco Pedro do Amaral*, o segundo andar surpreende pela graciosidade da sua decoração, a começar pela própria galeria de contorno da escadaria. Interessa-nos, porém, determo-nos no **Salão dos Deuses (ilustração 19)**, e, especificamente, na relação entre o salão e as pinturas das personificações dos quatro continentes (**ilustrações 20 e 21**).

Faz-se imprescindível observarmos o **Salão dos Deuses** como um todo, que, aliás, recebeu esta denominação devido ao tratamento em relevo do teto (**ilustração 22**). Conforme descrição de *Cybele Fernandes*,

“(...) o medalhão central foi dedicado aos deuses do Olimpo, havendo ainda mais quatro medalhões de esquina, dois nos lados do comprimento da sala, ladeados por dois menores, e dois nos lados da largura da sala, igualmente ladeados por

114 OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. **O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p.33.

dois menores. Ao centro Júpiter é representado com seus atributos – o cetro, os raios e a águia – símbolos que remetem à justiça, à ordem e à autoridade.

As demais divindades o ladeiam: à direita estão sentados Juno e Mercúrio; Marte, Vênus e Apolo aparecem num plano mais recuado. À esquerda estão sentados Minerva e Netuno; Ceres e Vulcano aparecem mais atrás. Nos dois grupos aparecem ainda, à direita, as Três Graças (Agláia, Tália e Eufrosina) e à esquerda as Três Horas (Eunomia, Dirce e Irene). Nos quatro medalhões de esquina foram representados ainda os gêmeos Castor e Pólux. O tema dos demais medalhões é a Deusa Ceres, protetora da Agricultura, Minerva, como deusa da Sabedoria, acompanhada de livros como atributo, e Andrômeda.

O teto é circundado por uma sanca muito elaborada, trabalhada com elementos da tipologia clássica (óvulos, dentículos, folhas em ritmo geométrico) dourados e policromados. Em cada lado quatro figuras femininas representam simbolicamente os quatro elementos: **Ar** (manto esvoaçante) **Água** (plantas aquáticas), **Fogo** (mãos sobre pira quadrangular) **Terra** (cinto e grinalda de flores). Nas paredes de comprimento destacam-se os painéis dos Quatro Continentes: a **Europa** e a **Ásia**, que se colocam respectivamente em frente à **América** e à **África**. Em cada parede de largura da sala foram abertas duas portas; nos painéis entre as portas foram pintados jarrões de flores contornados por elementos em grotresco. O tom da sala tem o verde como cor dominante, sobre o qual se destacam a coloração ocre dos estuques e o colorido alegre da pintura decorativa. Essas representações foram realizadas, grosso modo, em painéis definidos por molduras delicadas em curvas e contracurvas, à moda dos grotescos elementos da tipologia Luís XVI marcam as áreas decoradas com temáticas variadas ou simplesmente cobertas com grinaldas de flores de diferentes espécimes, visitadas por pássaros esvoaçantes. Nesse conjunto ganharam destaque especial, pelas suas proporções e pelo sentido da representação, os quatro painéis dos **Continentes**".¹¹⁵

Como podemos observar, a ocorrência de imagens alegóricas no **Salão dos Deuses** não se restringe aos painéis representativos dos continentes. A utilização de imagens alegóricas parece emprestar um certo quê de poesia ao ambiente. Podemos notar ainda uma certa hierarquia na disposição das imagens no salão: os deuses são representados no teto (que poderia ser associado simbolicamente ao céu); as figuras mundanas são representadas nas paredes, logo

115 FERNANDES, *op. cit.*, p. 416.

abaixo das imagens dos deuses (as figuras parietais poderiam ser associadas à terra, ao mundo dos mortais).

O fato de ter sido o **Salão dos Deuses** um local de recepção para bailes requer um olhar para os painéis dos continentes que não deve desconsiderar tal fato, pois o torna necessário para compreendermos algumas questões relativas aos painéis dos quatro continentes. Vejamos, por exemplo, o caso dos pares de árvores representados nos quatro painéis. Enquanto que nos painéis da **Europa** e da **Ásia** essas árvores estão representadas na metade esquerda das respectivas composições - do ponto de vista de quem observa os painéis frontalmente -, nas representações da **América** e da **África** as árvores estão posicionadas no lado direito. Gostaríamos de chamar a atenção do observador para o que nos parece ser o principal motivo para tal posicionamento das árvores nos painéis. Sendo o principal acesso ao **Salão dos Deuses** feito através do **Salão Aurora**, de forma que quem entra no **Salão dos Deuses** através do mesmo tem à sua direita a visão, respectivamente, dos painéis da **América** e da **África** (onde as árvores se posicionam na metade vertical direita dos painéis); e, à esquerda, dos painéis da **Europa** e **Ásia** (onde as árvores se apresentam à esquerda). Acreditamos que *Amaral* tenha levado em conta a relação dos painéis com o espaço do **Salão dos Deuses** como um todo, e não apenas a visão dos painéis isoladamente, quando optou pelo posicionamento das árvores em cada uma das composições. Sem desconsiderar as questões compositivas de cada obra em particular, parece-nos que *Amaral* se preocupou com a visão que o espectador teria dos painéis com relação ao salão como um todo. Assim, para quem adentra o recinto, as árvores de todos os painéis estão voltadas para a porta principal (**ilustrações 20 e 21**).

Também por sua localização no salão, dois painéis parecem destacar-se dos demais: a personificação da **América** (primeiro painel à direita da entrada principal) e da **Europa** (primeiro painel à esquerda). Notamos que o painel da **América** recebe um certo destaque em relação ao

Salão dos Deuses, justamente por estar posicionado, assim como o painel da **Europa**, próximo à porta de entrada do salão. No entanto, conforme questões iconográficas que serão devidamente tratadas mais adiante nos apontam, o destaque conferido ao painel da **América** não é suficiente para suplantar a supremacia do continente representado no painel da **Europa**, o que faz deste último painel o principal dentre as quatro representações dos continentes. Quanto à ideologia implícita na hierarquia subentendida nas questões simbólicas dos painéis, é bem significativa a relação entre as imagens da **Europa** e da **América** no salão: em posições diametralmente opostas, a personificação da **Europa** parece fitar a da **América**, que desta forma não escapa a seu “olhar” vigilante, constante e atento.

Todas as representações dos continentes interagem com o espectador a partir do momento que este entra no salão. Os rostos de quase todas as figuras voltam-se para a porta principal de entrada: parecem estar “recepcionando” os visitantes (**ilustrações 20 e 21**). No caso do painel da **Europa**, a mulher não parece deixar de fazer o mesmo, mas o faz de forma diferenciada da que encontramos nos demais painéis. Ela não tem sua cabeça voltada para a porta como as demais figuras, mas parece olhar fixamente para o espectador assim que ele entra no salão. Esta seria, talvez, mais uma maneira de destacar o continente europeu dos demais, sempre no sentido de mostrar sua superioridade e soberania. Além disto, dessa maneira, a **Europa** também cumpre seu propósito de “zelar” pela **América**, não deixando de fitá-la por um instante sequer.

Breve histórico da representação dos continentes

A representação dos continentes era uma atitude extremamente difundida na época das

grandes descobertas. Não é difícil entender o porquê deste fato, já que assim poderiam ser divulgadas as peculiaridades das novas terras conquistadas. Sem contar, ainda, a relevância política para a determinação de acordos de repartição de terras, e o interesse pelo registro das características dos novos povos descobertos.

Notamos que as imagens alegóricas das partes do mundo são sempre representadas por pessoas. Com relação ao uso de figuras humanas como forma de representação dos continentes, encontramos na autora *Ana Maria Belluzzo*¹¹⁶ uma explicação para tal fato. Essa explicação remonta à época medieval, quando haviam apenas três continentes conhecidos. Segundo a autora, a representação da **Ásia**, **África** e **Europa** encontrada em mapas-múndi medievais derivava de antecedentes romanos, onde a Igreja transferia para as figuras dos filhos de Noé – *Shem*, *Japheth* e *Ham* – a ilustração das três raças do mundo: os semitas, os jaféticos e os hamitas. Cada raça corresponderia a uma parte do mundo, e tornou-se tradição então representá-los com figuras humanas.

Quanto à iconografia das representações alegóricas mais antigas dos continentes, essas tinham por base descrições antigas do mundo, feitas por um determinado povo, muitas vezes fantasiosas. Esta mesma realidade se aplicou, em parte, quando da descoberta do continente americano. Desde suas primeiras representações, as figurações da **América** refletiam tudo aquilo que descobridores e conquistadores viam no novo continente. Essas visões da **América** transmitiam versões muitas vezes tortuosas:

“Antes do descobrimento, quando o feudalismo ainda imperava na Europa, lendas absurdas habitavam o imaginário popular, com respeito às terras distantes e desconhecidas. Não é de surpreender, portanto, que nos primeiros tempos após a descoberta ainda existissem muitas versões desencontradas e tortuosas a respeito

116 BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **O Brasil dos Viajantes**. São Paulo: Objetiva Metalivros, 1999. v. 1, 156 p, il.

da vida das criaturas que habitavam o novo mundo”.¹¹⁷

As representações da **América** geralmente exibiam atributos que faziam referência ao canibalismo supostamente praticado pelos habitantes do Novo Mundo. Apresentamos nas **ilustrações 23 a 28** alguns exemplos dessas representações alegóricas da **América**. Apesar de numerosas as representações da **América** onde são exibidos atributos de canibalismo, gostaríamos de pontuar que é possível encontrarmos também algumas representações onde buscava-se uma imagem mais positiva dos indígenas americanos. É o caso, por exemplo, daquelas divulgadas por *Jean de Léry*, (1534-1611), estudante de teologia francês. Esse viajante “(...) divulgou imagens dos índios [Tupinambás] com formas clássicas; utilizou modelos da Antiguidade Clássica para estabelecer uma valorização positiva dos homens do Novo Mundo (...)” ¹¹⁸ (**ilustração 29**). Existem ainda imagens alegóricas da **América** em que o atributo do canibalismo não está presente, como as mostradas nas **ilustrações 30 a 33**.

Apesar das descrições em sua maioria desconstruídas da realidade, as representações da **América** podem ser consideradas preciosos documentos das respectivas épocas em que foram produzidas. Isto porque são testemunhos não apenas de uma dada época, mas também da mentalidade de diferentes povos, culturas, artistas e momentos históricos, manifestando diferentes visões do novo continente descoberto.

Concomitantemente à descoberta de novos domínios pelas nações mais antigas, havia um movimento humanista que procurava resgatar a imagem grega do universo, através da figura de *Pan*¹¹⁹. Assim, novas metáforas foram criadas, inclusive as que se referiam aos quatro continentes. A respeito desse resgate da imagem grega do universo, *Ana Maria Belluzzo* cita que:

¹¹⁷ PORTELLA, Isabel Maria Carneiro de Sanson. A questão da representação indígena nas pinturas da América Portuguesa dos séculos XVI e XVII. In: OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; PEREIRA, Sonia Gomes org. **Anais do VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte**. Rio de Janeiro: CBHA / PUC-RIO / UERJ / UFRJ, 2004. p. 309. v.1

¹¹⁸ PORTELLA, *op. cit.*, p. 301. Ilustração: Índios tupinambás guerreiros.

¹¹⁹ BELLUZZO, *op. cit.*, p 73.

“Pan, o deus pagão, oferecia uma alternativa à interpretação religiosa da criação, significando o universo com seus quatro elementos: terra, ar, água e fogo. As alegorias dos quatro continentes, aparentemente personificações cosmográficas, compõem imagens já carregadas de valorizações culturais”.¹²⁰

Esta passagem da autora nos parece bastante elucidativa, ao nos dar uma referência sobre a origem da associação entre a representação das partes do mundo e os quatro elementos. Esta origem estaria ligada à divindade pagã, *Pan*, que significava o universo através dos quatro elementos. Entendendo que, nos tempos remotos nos quais encontramos as primeiras significações para a representação das partes do mundo, o universo, conforme o concebemos modernamente, não era conhecido, podemos compreender a palavra “*universo*”, na citação acima descrita, como o próprio mundo; desta forma, os elementos terra, fogo, água e ar teriam sido associados aos próprios continentes.

A grande alavanca propulsora de uma espécie de predileção pela temática da representação alegórica das partes do mundo foi desencadeada pela descoberta do quarto continente – a **América**. Existem relatos da representação da **Europa**, **Ásia** e **África**, como já foi dito, anteriores à época das grandes descobertas; no entanto, nunca houve tamanha ênfase ao tema como a dada após a descoberta do quarto continente. Assim, a partir do século XVI, novos procedimentos para as representações alegóricas dos continentes foram traçados. O principal autor neste sentido foi *Cesare Ripa*¹²¹, cuja iconografia abrangeu não somente a representação dos continentes, mas uma gama extensa de alegorias e personificações, e perdurou como fonte de consulta para diversos artistas durante quase três séculos. De acordo com *Roelof Van Straten*, a primeira edição de **Iconologia** foi publicada em 1593 em Roma, e era destituída de ilustrações. A segunda edição, que também não possuía imagens, mas apenas a descrição textual das mesmas,

¹²⁰ *Idem*.

¹²¹ RIPA, Cesare. **Iconologia**. BUSCAROLI, Pietro (org.) e PRAZ, Mario (pref.). Milano: TEA, 1993.

foi publicada em Milão, em 1602. Somente na terceira edição, de 1603, foram incluídas as ilustrações referentes às descrições feitas por *Cesare Ripa*¹²².

Desde as primeiras edições do livro de *Cesare Ripa*, várias outras foram publicadas. Não nos foi possível localizar todas as edições, o que acreditamos não seja essencial para demonstrar a seguinte observação: notamos que as ilustrações não eram rigorosamente as mesmas, em duas edições consultadas (*Ripa*, 1709; 1993). As ilustrações da edição italiana, de 1993 (**ilustrações 34 a 37**), segundo *Ana Maria Belluzzo*, foram baseadas em xilogravuras da edição de 1618; por sua vez, “os desenhos que deram origem às gravuras da edição de 1618 são atribuídos a *Giuseppe Cesari, dito Cavalier d’Arpino*”¹²³. Na imagens da edição inglesa, intitulada **Iconologia: or, moral emblems** (1709) (**ilustrações 38 a 41**), pudemos averiguar algumas diferenças relativamente às xilogravuras da edição italiana de 1993, o que não chega a comprometer a iconografia proposta por *Ripa*. Os principais atributos de cada continente são os mesmos em ambas edições, e o aspecto geral das composições também se assemelham, salvo diferenças nos trajes, na disposição dos objetos na cena e da aparência das figuras humanas que personificam os continentes.

Vemos que, de fato, as imagens que ilustram a iconografia proposta por *Ripa* não se repetiam, necessariamente, nas diferentes edições. Temos, assim, uma amostra de como as interpretações das explicações alegóricas de *Cesare Ripa* puderam variar de acordo com o artista, a época e localidade, mesmo que as imagens representadas tenham tido por base a mesma origem (no caso, a descrição proposta por *Cesare Ripa*).

Devemos pontuar ainda que os quatro continentes descritos por *Cesare Ripa* não são em verdade alegorias, mas personificações, como podemos constatar através do conceito exposto por *Roelof Van Straten*:

122 VAN STRATEN, Roelof. **An Introduction to Iconography**.USA: Gordon and Breach, 1994. p.29.
123 BELLUZZO, *op. ci.t.*, p. 75.

“We can generally define a personification in the visual arts as a human or anthropomorphic figure who represents an abstract Idea or concept (...). Personifications can be clothed or naked, almost always have objects accompanying them, and might also be surrounded by plants and animals. These ornaments, called attributes, have specific meanings and illustrate the characteristics and qualities of the personified abstraction. Apart from attributes, personifications may also have distinctive physical traits (...). A personification can also be an “allegorical figure” but not an “allegory” (...)” 124

A diferença básica entre uma alegoria e uma personificação está em que, nesta última, apenas uma figura humana está presente na composição, enquanto que numa alegoria temos vários personagens – o que nos faz depreender que as representações dos continentes de *Francisco Pedro do Amaral* são personificações. O que caracteriza uma determinada personificação ou uma alegoria, no sentido de mostrar ao observador o que a figura está representando, são os atributos a ela associados. Atributos são objetos ou símbolos de alguma forma conectados com a personificação. Eles permitem que o espectador correlacione a personificação com o conceito abstrato que ela representa, além de transmitir alguma característica referente à representação em si mesma, como sua importância, algum traço de caráter ou determinadas qualidades. Geralmente, se referem a qualidades de caráter, pois personificações geralmente não possuem histórias pessoais¹²⁵.

Uma correta análise dos atributos associados a determinada personificação e / ou alegoria é de fundamental importância, mas não somente para identificar de forma correta o conceito representado na respectiva imagem. O estudo iconográfico pode, em verdade, revelar muito mais

124VAN STRATEN, *op. cit.*, p.25. (“Podemos geralmente definir uma personificação nas artes visuais como um humano ou figura antropomórfica que representa uma idéia ou conceito abstrato. (...) Personificações podem estar vestidas ou nuas, quase sempre tendo objetos as acompanhando, e podem também estar cercadas por plantas e animais. Estes ornamentos, chamados atributos, têm significados específicos e ilustram as características e qualidades da abstração personificada. Afora os atributos, personificações podem também ter traços físicos distintivos (...). Uma personificação também pode ser uma “figura alegórica” mas não uma “alegoria”(...)”). [Tradução da autora].

125 VAN STRATEN, *op. cit.*, pp. 48 e 50.

do que isto: ele faz da obra de arte um verdadeiro documento de sua época. Em se tratando de atributos, por exemplo, o primeiro fato que se deve ter em mente é o de que estes não carregam o mesmo significado e importância, que dependem do local e da época em que a obra de arte foi produzida. Portanto, não é possível estabelecer uma ciência generalizada em se tratando de estudo semiótico: devem ser levados em consideração dados como localidade, período e o contexto sócio-cultural no qual determinada obra foi produzida.

“O historiador de arte terá de aferir o que julga ser o significado intrínseco da obra ou grupo de obras, a que devota sua atenção, com base no que pensa ser o significado intrínseco de tantos outros documentos da civilização historicamente relacionados a esta obra ou grupo de obras quanto conseguir: de documentos que testemunhem as tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, período ou país sob investigação. Nem é preciso dizer que, de modo inverso, o historiador da vida política, poesia, religião, filosofia e situações sociais deveria fazer uso análogo das obras de arte. É na pesquisa de significados intrínsecos ou conteúdo que as diversas disciplinas humanísticas se encontram num plano comum, em vez de servirem apenas de criadas umas das outras”.¹²⁶

Assim, apesar da iconografia da representação dos quatro continentes possuir, digamos, uma “fórmula” de representação, o que possibilita a identificação da imagem representada com cada uma das quatro partes do globo, o significado intrínseco, psicológico desses tipos de imagens alegóricas não pode ser estabelecido em manuais. Estes podem apenas apontar determinada solução compositiva, e estabelecer certos padrões como, por exemplo, dizer que os atributos do arco e da flecha identificam a personificação da **América**, ou que o globo é um atributo associado à **Europa**. E, mesmo assim, o uso dos atributos pode variar (a título de exemplificação temos o atributo do jacaré, que nem sempre aparece nas representações da **África**). Isto ocorre porque, como já foi dito, o significado simbólico dos continentes atrela-se

¹²⁶ PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979. p 63.

aos aspectos culturais de determinada localidade, bem como das experiências vividas por cada um dos membros desta mesma cultura. “A Europa não tem o mesmo sentido para um europeu que nela vive, que para um americano que a visita; para um africano, que dela se emancipa; para um nativo da Oceania etc”.¹²⁷ Assim, a não ser que o objetivo de determinada pesquisa seja o de proceder a um estudo comparativo entre diferentes culturas – o que não é o nosso caso – pensamos que a busca da compreensão de determinadas representações dos continentes através de outras imagens do mesmo tipo seja de importância secundária, porque elas estariam imbuídas de histórias diferentes.

Então, a melhor maneira de analisar alegorias ou personificações é relacionando-as à realidade do local e época em que foram produzidas. Apesar de reconhecermos a utilidade de se verificar uma possível identidade visual com outras representações de mesma natureza, cremos que a chave do entendimento da representação dos quatro continentes por *Francisco Pedro do Amaral* repouse sobre as relações entre suas pinturas e os principais acontecimentos históricos e até mesmo cotidianos da época, levando-se em conta possíveis interferências da maneira pessoal do artista de ver aqueles acontecimentos. Portanto, associando informações oriundas de textos da época (ou referentes à mesma) e a simbologia geral das imagens, bem como a análise formal das mesmas, poderemos chegar a uma interpretação do significado inerente às representações dos continentes pintadas por *Francisco Pedro do Amaral*.

Apesar de não termos encontrado imagens alegóricas dos quatro continentes nas quais pudéssemos identificar semelhanças contundentes com as imagens representadas por *Francisco Pedro do Amaral*, é provável que o artista brasileiro tenha tido contato com representações alegóricas das quatro partes do mundo, o que teria ocorrido especialmente através das inúmeras festas públicas que ocorreram no Rio de Janeiro no início do século XIX, em algumas das quais

¹²⁷ CHEVALIER, *op. cit.*, p. 274.

Amaral tomou parte como pintor decorador. Naqueles eventos, costumava-se utilizar, como parte da decoração da cidade, representações alegóricas dos quatro continentes.

As festas públicas que ocorriam àquela época tinham um cunho eminentemente político, como podemos verificar através dos comentários de *Marcello Otávio N. de C. Basile* a respeito da obra **Pátria coroada: o Brasil como corpo político autônomo - 1780-1831**, da historiadora *Iara Lis Franco Schiavinatto Carvalho de Souza*:

“Neste movimento de adesões a dom Pedro e de demarcação de uma esfera de decisão centrada no Rio de Janeiro, para o qual concorria a própria presença do príncipe e a imagem da monarquia constitucional como único sistema capaz de assegurar a ordem política e social, as festas públicas da realeza constituíram um elemento capital. (...) Uma série de festas desse tipo teve lugar no Rio de Janeiro, entre 1808 e 1831. Reverenciavam, a cada ano, os aniversários dos membros da família real, os batizados, os casamentos e mesmo a memória, como nos funerais, da realeza, celebrando, ainda, atos políticos marcantes, como a chegada da Corte, a elevação do Brasil à condição de Reino ou a aclamação de dom João; e isto sem falar nas festas religiosas, que contavam sempre com a presença do monarca, contribuindo para criar uma certa mística em torno do mesmo. Promovidas conjuntamente pelas câmaras, pela Igreja e pelos quartéis, tais festas eram celebradas nas mais diversas localidades brasileiras, apresentando, em geral, os mesmos elementos formais: iluminações, cortejos, desfiles de tropas, arcos do triunfo, brados de saudação, missas, *Te Deum*, bailes, danças típicas, fogos de artifício e até touradas e carros alegóricos; imagens, emblemas e falas que ritualizavam os acontecimentos celebrados e instituíam um novo espaço de sociabilidade. As festas reais revestiam-se, portanto, de um amplo caráter cívico, mobilizando milhares de pessoas dos mais diversos segmentos sociais em todo o Brasil, configurando uma liturgia política que valorizava o espaço público como forma de afirmação do poder real, da pessoa do imperador e do novo pacto social. Imbuíam-se, assim, de um cunho eminentemente pedagógico, definindo e difundindo valores, padrões de comportamento e lugares sociais, que ensejavam uma noção de ordem.”¹²⁸

128 SOUZA, Iara Lis Franco Schiavinatto Carvalho. *Pátria coroada: o Brasil como corpo político autônomo - 1780-1831*. São Paulo, Unesp, 1999. 396 p. In: *O Demiurgo da Nação. Comentários de Marcello Otávio N. de C. Basile*. P.5

Dado o carácter político daquelas festas, entendemos que, em todos os seus aspectos - cerimoniais, desfiles, danças, decoração -, procurava-se reverenciar e homenagear as figuras imperiais. Dessa forma, as festas pareciam ter o objetivo subliminar de promover sentimentos patrióticos e de amor incondicional à figura do soberano.

“(...) Assim como as demais, estas festas envolviam uma forte “economia afetiva entre o soberano e o súdito”, construindo “uma noção de Brasil como sociedade una e regulada, enfeixada na *persona* real, capaz de reunir os brasileiros através dos sentimentos cívicos, do amor ao soberano e à pátria, e não apenas por intermédio dos projetos e racionalidades políticos dos homens de Estado e de saber” 129

Observando os aspectos decorativos de tais festas, especificamente as representações alegóricas das partes do mundo, podemos ter uma idéia de como as imagens alegóricas dos continentes adequavam-se ao contexto histórico em questão. Em uma das festas em homenagem à Corte - o casamento de *D. Pedro I* com *D. Maria Leopoldina*, em 1817 - fazia parte das comemorações, como de costume, o desfile de carros alegóricos e a apresentação de grupos de danças. De acordo com *Luiz Gonçalves dos Santos*, a abertura do desfile foi feita com a entrada do **Carro da América**, assim denominado, pois simbolizava o continente em questão. Uma figura feminina, a **América**, vinha em cima do carro, enquanto grupos de pessoas em trajes indígenas dançavam e acompanhavam o mesmo, abrindo o cortejo:

“(...). Em um pedestal de esmalte cor de pérola, que ocupava o centro do carro, e todo revestido de flores, estava assentada a América, ricamente ornada de uma opa de setim branco bordada de ouro, e orlada com um grande franjão do mesmo, tendo um manto real de veludo carmesim bordado ricamente de ouro, com coroa na cabeça do mesmo metal: sustentava na mão direita um estandarte com as

129SOUZA, Iara Lis Franco Schiavinatto Carvalho. Pátria coroada: o Brasil como corpo político autônomo - 1780-1831. São Paulo, Unesp, 1999. p. 254. In: O Demiurgo da Nação. Comentários de Marcello Otávio N. de C. Basile. p. 5.

armas do Reino-Unido, e com a esquerda como que depunha a aljava, setas, e arco (...) Precediam este magnífico carro vinte e quatro índios com saiotas de penas, e cocar das mesmas, com os cabelos soltos, e armados de arco e flexas, os quais, depois que o carro agou a praça, girando em roda dela, e veio pousar defronte da real tribuna, formaram uma dança mui divertida (...).¹³⁰

Com relação ao **Carro da América**, as descrições nos dão apenas uma idéia de como eram os trajés e as imagens que representavam alegoricamente o continente americano. Todavia, apesar do destaque dado às representações da **América**, não apenas a representação da **América**, mas também dos demais continentes, parecia ser bastante comum nas primeiras décadas do século XIX, no Rio de Janeiro. Em seu livro **Memórias para servir à História do Reino do Brasil**, *Luiz Gonçalves dos Santos* dedicou algumas páginas à descrição das festas que ocorriam na cidade. Nessas descrições, encontramos relatos recorrentes de decoração que utilizava imagens alegóricas dos continentes, como podemos constatar na passagem que se segue:

“O terceiro carro (...) representava o triunfo do Rio de Janeiro por ocasião dos desposórios dos seus augustos Príncipes Reais. (...) Nos quatro ângulos estavam as quatro partes do mundo, que todas conhecem do cetro do senhor Rei D. João VI, e cada uma delas ricamente adornada tinha no pedestal os versos alusivos (...).¹³¹

As representações dos continentes podiam ser vistas não apenas nos carros que faziam parte dos cortejos, mas também na própria decoração da cidade e das casas de nobres e populares:

“Na Rua da Ajuda na casa do desembargador juiz de fora, presidente do senado da Câmara, Luís Joaquim Duque Estrada, havia um transparente, no meio do qual estas letras: J. VI. Eram sustentadas por cinco figuras, que em outras tantas bandeiras davam a ler – Europa, América, África, Ásia, Austrália – e no cimo

130 SANTOS, Luiz Gonçalves dos. **Memórias para servir à história do reino do Brasil**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1981. Tomo II, pp. 210-211.

131 SANTOS, *op. cit.*, pp.213-214.

estes versos: Nas cinco partes todos campos ara, E se mais Mundo houvera lá chegára.” 132

Um aspecto interessante que percebemos na utilização das representações alegóricas das partes do mundo, descrita acima, está no que parecia ser a idéia central daquele costume no contexto histórico específico do Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XIX. Podemos perceber a intenção de exaltar a Corte portuguesa perante as outras nações do mundo. O pensamento que parecia vigorar a este respeito na época, ou pelo menos que se queria impor, era o de que o poder da Corte era tão magnífico ao ponto não somente de ser glorificado em todos os cantos do globo, como também capaz de conquistá-los: “*Nas cinco partes todos os campos ara. E se mais Mundo houvera lá chegára*”. O uso difundido de imagens alegóricas dos continentes no contexto fluminense daquela época parecia se revestir, portanto, da função primordial de exaltar o poder da Corte. Podemos associar de modo coerente a ocorrência desse mesmo tema no **Salão dos Deuses**: por ter sido um ambiente onde a figura de *D. Pedro I* era reverenciada nas festas que ocorriam no palacete, as personificações dos continentes pintadas por *Amaral* podem ser vistas ao mesmo tempo como alusão e reverência ao poder do Imperador.

Gostaríamos de frisar que não somente através das festas públicas *Francisco Pedro do Amaral* pode ter tido contato com imagens alegóricas representativas dos continentes. Outra imagem que *Amaral* possivelmente conheceu foi a **América** representada por *José de Oliveira Rosa*, em painel denominado **O gênio da América**, pintado no Paço da Cidade e modificado posteriormente por *Manoel da Costa* e mais tarde pelo próprio *Amaral*.

132 SANTOS, *op. cit.*, p. 172. Nas representações alegóricas dos continentes, a quinta parte do mundo começa a ser representada somente a partir do final do século XVIII: “*Os europeus iniciaram a colonização do continente somente no final do século XVIII, quase 300 anos após a descoberta da América*”. (<http://www.sepoangol.org/oceania.htm>)

Análise das representações dos continentes do Salão dos Deuses

Análise iconográfica: uma visão conjunta

Antes de iniciarmos a análise iconográfica dos painéis representativos dos quatro continentes executados por *Francisco Pedro do Amaral*, faz-se mister explicitarmos os conceitos teóricos que irão nortear essa análise. O principal ponto de referência que tomamos para procedermos à análise iconográfica das obras são os conceitos expostos por *Erwin Panofsky* em seu livro **Significado nas Artes Visuais**¹³³. No capítulo um, intitulado *Iconografia e Iconologia: Uma Introdução ao Estudo da Arte da Renascença*¹³⁴, estão as principais apreciações de *Panofsky* que servirão de base ao nosso trabalho.

O primeiro ponto que gostaríamos de esclarecer é quanto ao uso do termo “análise iconográfica”. Deduzimos que este termo pode ser utilizado tanto de modo genérico, ao se referir ao processo da análise como um todo, quanto de modo específico, quando nos referimos a uma das três etapas teóricas do processo. Vejamos o que *Panofsky* diz a respeito, primeiramente, de seu sentido genérico (análise iconográfica = análise da iconografia): “*Iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma.*”¹³⁵. Para proceder à análise do tema ou mensagem de uma obra, o autor propõe três etapas interpretativas que, segundo ele, são distintas teoricamente, mas que na análise prática podem se confundir: *descrição pré-iconográfica, análise iconográfica e interpretação iconológica*¹³⁶.

Gostaríamos então de pontuar a terminologia por nós adotada para este trabalho. Optamos por utilizar o termo “análise iconográfica”, de um modo geral, para nos referirmos ao

133 PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 3ª edição, 2002. 439 p.: il.

134 PANOFSKY, *op. cit.*, pp. 47-87.

135 PANOFSKY, *op. cit.*, p. 47.

136 PANOFSKY, *op. cit.*, p. 64.

processo de análise da iconografia como um todo, e não apenas a uma de suas etapas. Também julgamos desnecessário nomear, no decorrer de nossa análise, as etapas descritas por *Panofsky* da qual estivermos tratando, já que notamos que elas algumas vezes se confundem, sendo irrelevante para o resultado final da pesquisa traçar limites entre as três etapas. O mais importante, a nosso ver, é deixar claro que os procedimentos da *descrição iconográfica*, *análise iconográfica* e *interpretação iconológica* propostos por *Panofsky*, foram por nós seguidos, com o intuito de interpretarmos as representações dos quatro continentes pelo artista brasileiro *Francisco Pedro Amaral*.

Iniciaremos a análise iconográfica dos painéis representativos dos continentes levando em conta o conjunto da obra, destacando os elementos comuns às mesmas, bem como suas principais diferenças. Como já foi dito, nos nortearmos pelos conceitos de *Panofsky*, levando em conta as três etapas do processo de análise da iconografia das obras. Na fase da *descrição pré-iconográfica*, apenas narraremos os motivos artísticos presentes na obra analisada; na etapa da *análise iconográfica*, associaremos os motivos artísticos (ou objetos representados) a determinada simbologia que os identifica com uma imagem específica; na *interpretação iconológica*, estudaremos o valor simbólico das imagens, ou seja, seus significados dentro de um contexto sócio-cultural específico. Levaremos em conta, no entanto, sempre que necessário, os “*princípios corretivos de interpretação*”¹³⁷, recomendados por *Panofsky*. Segundo o autor, estes princípios fazem parte da História da Tradição, e a cada etapa da análise iconográfica corresponde um destes princípios.

Para a descrição pré-iconográfica, onde a experiência prática de quem analisa a obra de arte pode ser considerada como um instrumento de apreensão dos motivos pictóricos, faz-se necessário recorrer à *história do estilo*, pois “*nossa experiência prática é indispensável e*

137 PANOFSKY, *op. cit.*, p. 65.

*suficiente, como material para a descrição pré-iconográfica, mas não garante sua exatidão*¹³⁸. A história do estilo é, segundo Panofsky, *“a compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, objetos e eventos foram expressos pelas formas*¹³⁹. Utilizamos nossa experiência prática, mas o *“locus histórico*¹⁴⁰ da obra em questão não pode ser ignorado.

“Embora acreditemos estar identificando os motivos com base em nossa experiência prática pura e simples, estamos, na verdade, lendo “o que vemos”, de conformidade com o modo pelo qual os objetos e fatos são expressos por formas que variam segundo as condições históricas”.¹⁴¹

A fase da análise iconográfica *“pressupõe a familiaridade com temas específicos ou conceitos, tal como são transmitidos através de fontes literárias, quer obtidos por leitura deliberada ou tradição oral (...) No entanto”,* continua Panofsky, *“(...) embora o conhecimento dos temas e conceitos específicos transmitidos através de fontes literárias seja indispensável e suficiente para uma análise iconográfica, não garante sua exatidão*¹⁴² Panofsky nos remete então ao princípio corretivo da análise iconográfica: a História dos Tipos. Esta diz respeito ao modo pelo qual, *“sob diferentes condições históricas, temas ou conceitos foram expressos por objetos e eventos*¹⁴³”.

A interpretação iconológica *“requer algo mais que a familiaridade com conceitos ou temas específicos transmitidos através de fontes literárias*¹⁴⁴ Segundo Panofsky, se nós desejamos compreender os princípios básicos que nortearam a execução de determinada obra de arte, e que se encontram subjacentes na mesma, na maioria das vezes não encontraremos em um livro específico a chave para tal entendimento. Se realmente desejamos captar e compreender as

138 PANOFSKY, *op. cit.*, p. 55.

139 PANOFSKY, *op. cit.*, p. 65.

140 PANOFSKY, *op. cit.*, p. 58.

141 PANOFSKY, *op. cit.*, p. 58.

142 PANOFSKY, *op. cit.*, pp. 58-59.

143 PANOFSKY, *op. cit.*, p. 65.

144 PANOFSKY, *op. cit.*, p. 62.

mensagens subjacentes em uma obra de arte, necessitamos de uma determinada faculdade mental a que o autor chama de “*intuição sintética*”¹⁴⁵, e que aliada à História dos Sintomas Culturais, poderá nos dar a chave para uma análise iconológica coerente. E, definindo a História dos Sintomas Culturais conforme *Panofsky*, esta é “*a compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, tendências essenciais da mente humana foram expressas por temas e conceitos específicos*”.¹⁴⁶

A utilização de manuais que descreviam a iconografia de determinadas imagens, como já tivemos a oportunidade de pontuar, foi muito comum até inícios do século XIX. Cremos que, em se tratando de uma alegoria ou personificação, dificilmente um artista executaria sua obra sem tomar por base uma determinada referência visual ou textual. Não poderia ter sido diferente com *Francisco Pedro do Amaral*. Apesar de não termos encontrado imagens alegóricas dos continentes inteiramente semelhantes às pintadas por *Amaral* – como realmente não encontramos –, acreditamos que o artista brasileiro tenha tomado por base uma ou mais referências, que podem ter sido tanto visuais (tomadas diretamente de outras obras) ou textuais (das explicações alegóricas das imagens a serem representadas).

Assim, tendo como fundamento teórico os conceitos de *Erwin Panofsky*, nosso estudo iconográfico terá como parâmetros principais a pesquisa em fontes visuais e textuais referentes à representação dos quatro continentes, bem como o entendimento do contexto histórico no qual as obras de *Francisco Pedro do Amaral* foram produzidas.

Iniciando nosso estudo das representações dos quatro continentes do **Salão dos Deuses** pela descrição pré-iconográfica de seus elementos em comum (**ilustração 8**), observamos a presença de uma figura feminina, cercada de alguns objetos e tendo ao fundo determinada paisagem. A primeira pergunta que poderíamos fazer é a do porquê encontrarmos apenas figuras

¹⁴⁵ *Idem*.

¹⁴⁶ PANOFSKY, *op. cit.*, p. 65.

femininas representando os quatro continentes nos painéis de *Francisco Pedro do Amaral*. *Roelof Van Straten*, no segundo capítulo de seu livro, na parte em que trata da iconologia de *Cesare Ripa*, nos conta que este último baseava-se em um único método de construção de suas personificações, que era sempre o de utilizar uma figura humana tradicional ou antropomórfica¹⁴⁷. Quanto ao fato de ser esta figura feminina ou masculina, *Van Straten* narra que *Ripa* baseava-se na terminologia do idioma italiano para tal definição. Caso a terminação da palavra à qual a personificação se referisse fosse feminina, esta seria representada por uma mulher; caso a palavra tivesse terminologia masculina, seria representada por um homem¹⁴⁸. Apesar de, ao confrontarmos as representações alegóricas dos continentes descritas por *Cesare Ripa* (**ilustrações 34 a 37**) com os painéis de *Amaral*, não encontrarmos uma semelhança pontual entre as imagens de ambos, esse dado não exime a hipótese de que *Amaral* tenha optado por figuras femininas para representar os continentes por uma certa influência da iconologia de *Cesare Ripa*. Apesar de as imagens alegóricas dos continentes terem sido na maioria das vezes representadas por uma figura feminina, pode ocorrer de encontrarmos algumas imagens com figuras masculinas representando os continentes. É o caso, por exemplo, de *E. e H.*, onde a **África** e a **América** são personificadas na figura de um homem (**ilustrações 42 e 43**). A influência de *Ripa* no tocante à escolha de figuras femininas por *Francisco Pedro do Amaral* para representar os continentes do **Salão dos Deuses** é possível, já que os manuais de *Ripa* influenciaram, de forma abrangente, várias gerações de artistas durante séculos. Além disso, sabemos, também, que *Amaral* tinha conhecimento do manual de *Cesare Ripa*¹⁴⁹.

Retomando os painéis, em cada figura podemos destacar algumas similaridades. Suas

147 VAN STRATEN, *op. cit.*, p. 31. (Cesare Ripa parece ter seguido a tradição antiga que utilizava figuras humanas na representação de imagens alegóricas. Maiores detalhes no subtítulo “Histórico geral da representação dos continentes e alguns conceitos”, p. 6 deste capítulo). [Nota da autora].

148 *Idem*.

149 Francisco Pedro do Amaral escreveu um folheto explicativo para os coches que decorou para o segundo casamento de D. Pedro I. Nesse texto, Amaral escreveu: “*tudo conforme iconologia de Cesare Ripa*” (vide **anexos, texto 1**).

feições apresentam traços idênticos, bem como seus tipos físicos e altura. Observamos que nenhuma das figuras está de mãos vazias: todas ostentam ou estão apoiadas em algum objeto. Também notamos estarem todas descalças, bem como possuem algum tipo de adereço sobre suas cabeças. O espaço que ocupam em cada uma das composições é similar, sendo de aproximadamente 1/3 da largura e 2/3 da altura dos painéis, desconsiderando-se, nesse caso, a área verde que emoldura as composições.

A figura feminina que representa a **Europa** é a única que está em posição totalmente frontal em relação ao espectador. Na personificação da **Ásia** vemos os quadris da mulher virados para a direita, enquanto seu tronco, braços e cabeça reclinam-se para a esquerda. Na personificação da **África**, vemos seus quadris posicionados frontalmente, e a parte superior do corpo da modelo volta-se para a direita, assim também como ocorre com a **América**, que tem no entanto a parte inferior do corpo voltada para a esquerda. Outro dado curioso é o de que apenas a **África** e a **América** apresentam-se com os seios desnudos. Seria este fator um indicativo de que ambos continentes seriam vistos como primitivos?

Relativamente ao cenário, os objetos de cena, bem como as paisagens, variam de painel para painel. Como exceções, temos a presença comum a todos os painéis de duas árvores que se entrecruzam ao fundo; as bananeiras que aparecem na **Ásia** e na **América**; os cetros que tanto a **Europa** como a **África** ostentam em suas mãos direitas; as palmeiras que aparecem em três painéis, exceto no da **Europa** (apesar de poderem estar representando tipos diferentes e palmeiras).

As duas árvores entrecruzadas parecem possuir um simbolismo comum aos quatro painéis. Atentando-se primeiramente para a simbologia da árvore, verificamos que, antes de tudo, esta está relacionada à própria vida: ela é um “*cosmo vivo, em perpétua regeneração*”¹⁵⁰.

150 CHEVALIER *op. cit.*, p. 84.

Esta idéia central da simbologia da árvore – não importando a que espécie pertença – não esgota a gama de interpretações que ela pode gerar; todavia, todas giram em torno dessa idéia central de “*cosmo vivo*”. Podemos estabelecer outras idéias que são recorrentes na simbologia da árvore, quais sejam a da **ambivalência** (por remeter a uma questão dual) e **verticalidade** (por causa de sua ascensão para o céu)¹⁵¹. Todas essas idéias possuem uma conexão com os painéis dos quatro continentes. A idéia do cosmo vivo sugere movimento, uma natureza que está em permanente processo, e que por isso traz mudanças ao longo do tempo. Nestas mudanças podem estar implícitas as transformações que culminaram nas situações políticas daquela época, bem como todas as mudanças prometidas por aquele novo quadro político. A questão da **ambivalência** é uma constante nos quatro painéis: quase todos os simbolismos podem ser interpretados em seu aspecto dual, destacando-se, como tônica principal de toda essa alternância de contrastes simbólicos na iconografia dos continentes, a questão do aspecto público (as festas, as recepções que ocorriam no **Salão dos Deuses**) e privado (a casa em si, a intimidade de *D. Domitila* e *D. Pedro I*). A idéia da **verticalidade** pode referir-se à ligação entre os continentes (o mundano, representado nas paredes do salão) e o Olimpo (o divino, representado no teto).

Devemos analisar o significado simbólico das árvores com cautela, não deixando de levar em conta um dado que não deve ser negligenciado ou observado isoladamente: o fato das árvores aparecerem aos pares nos painéis. Desta forma, o simbolismo do número dois atrela-se à análise do simbolismo da árvore em si. Segundo *Chevalier*¹⁵², o número dois simboliza a divisão primordial, em seu aspecto mais radical, formando desta forma o que denominamos de pares antitéticos. Assim, temos masculino e feminino, razão e emoção, criador e criatura, matéria e espírito, exemplos de alguns conceitos duais presentes nos painéis dos continentes, e que teremos a oportunidade de observar quando da análise individual dos painéis.

151 CHEVALIER, *op. cit.*, pp. 84-90.

152 CHEVALIER, *op. cit.*, p. 346.

Na Antiguidade, atribuía-se ainda ao número dois o princípio feminino¹⁵³. É bastante significativo este simbolismo, ao constatarmos que todas as personificações dos continentes são mulheres e que a pessoa para quem se destinava a casa era também uma mulher. De acordo com *Chevalier*, dentre as inúmeras ambivalências que o número dois pode representar, está a do princípio que tanto pode representar o germe de uma evolução criadora como o de uma involução desastrosa¹⁵⁴. Talvez o número possa estar apontando, dentro do contexto do **Salão dos Deuses**, para todas as possíveis glórias e alegrias, mas também para todos os possíveis enganos e suas conseqüências, relativamente à figura de D. Pedro I. O número dois serviria, portanto, como um lembrete de cautela sobre determinados atos: *“O dois exprime, então, um antagonismo que de latente se torna manifesto; uma rivalidade, uma reciprocidade, que tanto pode ser de ódio quanto de amor: uma oposição, que pode ser contrária e incompatível mas também complementar e fecunda”*.¹⁵⁵

Quanto ao colorido das composições, observamos que *Amaral* trabalhou preponderantemente com as cores primárias, e com a secundária verde, alcançando a variação dos tons através da mistura com o preto. A cor que, no entanto, recebe especial destaque é o verde, que dá a tônica não somente aos painéis dos continentes através das belas molduras que os circundam, como também a todo o **Salão dos Deuses**. Talvez *Amaral* estivesse fazendo referência às matas tão abundantes e características de nosso país, optando pelo verde como cor predominante. Mas o verde (das matas, da terra) também é mediador, estando entre o quente (vermelho infernal) e o frio (azul celeste), e, portanto, entre o baixo e o alto. È uma cor que acalma, refresca, e é essencialmente *humana*. *“O verde é o despertar das águas primordiais, o verde é o despertar da vida. Vixenu, que carrega o mundo, é representado sob a forma de uma*

153 *Idem*.

154 *Idem*.

155 *Idem*.

tartaruga de cara verde (...).¹⁵⁶ O verde pode ser interpretado, no contexto do **Salão dos Deuses**, como a cor que representa o mundo, e nada mais coerente que tê-lo como cor que circunda os painéis dos quatro continentes.

É interessante constatar como o artista conseguiu lidar tão bem com as linguagens formal e simbólica ao compor os painéis dos quatro continentes. *Francisco Pedro do Amaral* dá conta, simultaneamente, dos aspectos formais e iconográficos de cada painel enquanto obras independentes, sem perder, no entanto, a visão de conjunto: a relação dos painéis entre si, e também a relação entre os mesmos e o salão, deixando transparecer toda uma trama política e social inerente à sua época.

Análise formal: uma visão conjunta

Antes de procedermos à análise formal de cada uma das personificações dos quatro continentes gostaríamos de analisá-las em conjunto, ressaltando as características em comum e destacando algumas diferenças, assim como o fizemos relativamente à análise iconográfica. Para a análise formal das composições representativas dos continentes do **Salão dos Deuses**, nos nortearmos pelos conceitos expostos por *Heinrich Wölfflin* em seu livro **Conceitos Fundamentais da História da Arte**.¹⁵⁷

Heinrich Wölfflin elaborou os conceitos de cinco pares antitéticos, que contrapõem as características da linguagem visual inerentes à arte do renascimento e do Barroco, entendidos enquanto estilos artísticos. Esses pares antitéticos são assim denominados: *linear e pictórico; plano e profundidade; forma fechada e forma aberta; pluralidade e unidade; clareza absoluta e relativa do objeto.*

¹⁵⁶ CHEVALIER, *op. cit.*, p. 939.

¹⁵⁷ WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1996. 348p, il.

Segundo *Heinrich Wölfflin*, o caráter **linear** ou **pictórico** de uma obra é determinado por seus aspectos tangíveis: “*O caráter tangível da modelação é que decide se um desenho pode ser classificado como linear, mesmo quando sombras totalmente não-lineares pairam sobre a obra como um simples sopro*”.¹⁵⁸. Depreendemos, através deste extrato de *Wölfflin*, que uma obra linear não exclui uma certa característica pictórica, e vice-versa. O que determinará se uma obra é linear ou pictórica é a predominância de um desses aspectos.

Nas representações dos quatro continentes, observamos que a apreensão das obras através de uma visão próxima não difere da visão que temos à distância. Este tipo de impressão (estando próximo ou afastado o espectador) em que temos o mesmo tipo de leitura dos contornos da obra ocorre devido à característica linear dos volumes. Enquanto nos contornos pictóricos a apreensão isolada dos objetos de cena raramente é possível, a obra linear permite que tomemos cada traço isoladamente. Neste sentido os painéis de *Amaral* apresentam uma linearidade evidente.

Observemos, por exemplo, os trajes das figuras dos painéis: na personificação da **América**, vemos o esmero com que o pintor desenhou cada pena da tanga da índia, e no cinturão sobreposto à tanga podemos inclusive observar o rendado em detalhes (**ilustração 46**). O mesmo tipo de tratamento linear ocorre no adorno da cabeça e no colar (**ilustração 47**). O toucado da personificação da **África** também recebe tratamento individualizado dos detalhes (**ilustração 48**). O mesmo ocorre na riqueza dos detalhes dos trajes da personificação da **Ásia** (**ilustração 49**) e no traçado sóbrio da representação da **Europa** (**ilustração 50**).

A linearidade nos painéis de *Amaral* apresenta-se com destaque em vários outros momentos das composições, como nos detalhes dos atributos e no contorno da vegetação (**ilustrações 51 a 55**). É importante atentarmos que, em termos formais, o que determina a

158 WÖLFFLIN, *op. cit.*, p. 57.

linearidade ou o aspecto pictórico na obra é a articulação dos elementos luz e sombra. “*De um modo geral, podemos dizer que é uma combinação cada vez mais forte de luzes e sombras que prepara o terreno para a concepção definitivamente pictórica*”.¹⁵⁹ Ou seja, são os contrastes marcantes de luz e sombra que irão tornar uma determinada composição pictórica, pois a luz e a sombra terão adquirido características tais que não ficam limitadas à forma, ganhando, neste sentido, autonomia dentro da composição. Observamos nos painéis que os efeitos de luz e sombra não extrapolam os limites dados pelo contorno linear dos objetos representados; antes, acompanham ou, em alguns momentos, chegam a formar esses limites (**ilustrações 56 a 59**).

Neste caso, luz e sombra não são trabalhadas como elementos em si, autônomos; antes, estão subordinados à forma. Lembremos que a ênfase na forma é uma característica da obra de tendência linear, ao contrário da obra de tendência pictórica, onde encontramos maior ênfase na luz. As áreas de luz e sombra nas representações dos quatro continentes de *Amaral* contribuem para a formação predominantemente linear das obras, emprestando maior ênfase à forma, não apenas pela maneira uniforme com que a luz é distribuída nas composições, como também pelo modo como as áreas de sombra são utilizadas para delimitar contornos. Cabe ressaltar, no entanto, que essa linearidade não é absoluta, pois em alguns momentos observamos que alguns contornos se dissolvem, como em certas áreas representativas do céu e da vegetação, o que não chega a contradizer a característica predominantemente linear das composições. O modo linear de tratamento da forma nos remete ao tipo de representação renascentista, denotando a tendência clássica dos painéis dos continentes do **Salão dos Deuses**.

Referentemente aos conceitos de **plano** e **profundidade**, *Wölfflin* explica que “*a arte clássica dispõe as partes de um todo formal em camadas planas, enquanto a arte barroca*

159 WÖLFFLIN, *op. cit.*, pp. 60-61.

ênfatiza a profundidade".¹⁶⁰ O termo "*ênfatiza*" deve ser analisado com atenção, pois indica que o efeito de profundidade pode ocorrer na arte clássica. Vejamos o que *Wölfflin* escreve a esse respeito:

“(…) a arte, tão logo se assenhorou das regras de perspectiva científica e da profundidade [época do Renascimento], passou consciente e coerentemente a reconhecer nos planos a forma de representação efetivamente válida; ela poderá ser interrompida aqui e lá por motivos característicos da representação em profundidade, mas no conjunto acabará prevalecendo como forma básica obrigatória”.¹⁶¹

Podemos dizer que o aspecto plano é obtido através da disposição predominantemente horizontal dos objetos pictóricos colocados na cena. As formas são distribuídas de acordo com linhas planas¹⁶². Já o efeito de profundidade, característico da arte barroca, é obtido por direções diagonais, que afastam os objetos pictóricos no espaço compositivo, de modo a criar a sensação de distância, ou seja, de afastamento em direção ao fundo. Mas isto não significa dizer que as diagonais não possam ocorrer no estilo clássico ou que horizontais e verticais não surjam nas composições barrocas. O que devemos atentar é para o tipo de direção que estrutura toda a composição, determinando assim sua disposição geral em planos ou em profundidade. Quando a ênfase recai sobre as direções diagonais (arte barroca), percebemos como estas estabelecem o eixo central da composição, e como são nitidamente acentuadas. Em muitos casos, chegam a deslocar o centro geométrico da obra para uma de suas laterais. Na arte clássica, no entanto, o motivo principal geralmente permanece centralizado, e as direções diagonais estabelecidas na composição ocorrem a partir das direções horizontais e / ou verticais. O efeito visual das possíveis articulações entre verticais, horizontais e diagonais pode ter suas conseqüências assim explicadas:

¹⁶⁰ WÖLFFLIN, *op. cit.*, p. 18.

¹⁶¹ WÖLFFLIN, *op. cit.*, p. 100

¹⁶² WÖLFFLIN, *op. cit.*, p. 110.

“No primeiro caso [arte clássica] verifica-se um empenho pela representação no plano, que articula a imagem em camadas dispostas paralelamente à boca de cena; no segundo [arte barroca], a tendência a subtrair os planos aos olhos, a desvalorizá-lo e tomá-los insignificantes, na medida em que são enfatizadas as relações entre os elementos que se dispõem à frente e os que se encontram atrás, e o observador se vê obrigado a penetrar até o fundo do quadro”.¹⁶³

Nas representações dos quatro continentes do **Salão dos Deuses**, a sensação que temos é a de um certo caráter estático das imagens, proporcionado pela predominância de direções verticais e horizontais. Vejamos, através da análise formal das principais relações espaciais articuladas nos painéis, como se fundamenta este processo. Primeiramente, faz-se necessário entendermos o conceito de centro geométrico e sua importância na análise formal de uma obra.

De acordo com *Fayga Ostrower*¹⁶⁴, *centro geométrico* é o ponto imaginário que se localiza ao centro de qualquer composição. Uma forma de determinarmos este centro de maneira mais ou menos exata seria traçando duas grandes diagonais a partir dos cantos que limitam o espaço compositivo: a primeira poderia partir do canto superior esquerdo e cruzar toda composição até alcançar o canto inferior direito; e a segunda diagonal seria traçada do canto superior direito até o inferior esquerdo. A partir do centro geométrico, traçaremos uma vertical e uma horizontal de forma a atravessar toda a composição e dividi-la em quatro quadrantes (**ilustrações 60 a 63**). Assim, da mesma maneira que temos as composições divididas horizontalmente em duas metades semelhantes em tamanho, o mesmo ocorre verticalmente. Diante dessa estrutura em cruz traçada a partir do *centro geométrico*, podemos observar que nos painéis dos quatro continentes, em termos de direção espacial, a tônica das composições é dada principalmente pelo jogo entre horizontais e verticais, com especial destaque para a verticalidade

¹⁶³ WÖLFFLIN, *op. cit.*, p. 99.

¹⁶⁴ OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1983. 358 p.: il.

(não apenas devido à quantidade de verticais que aparece nas obras, mas principalmente devido à sua hierarquia dentro do conjunto, que valoriza a própria orientação vertical dos painéis). Observamos que outras direções nos painéis são articuladas em função dessas direções fundamentais: as verticais e horizontais secundárias existentes reforçam este sentido espacial nas composições (**ilustrações 60 a 63**). Quanto às diagonais, notamos que algumas delas são traçadas de modo discreto: com pouca ênfase em seus ângulos, aproximam-se mais, em aparência, das verticais e horizontais (**ilustrações 60 a 63**).

A ênfase formal que recai sobre as figuras humanas nos painéis de *Amaral* pode ser justificada por outros parâmetros. Além da verticalidade e de seus posicionamentos relativamente ao *centro geométrico*, há ainda a relação estabelecida entre as figuras e o *centro visual* da composição. Como já foi dito, o primeiro elemento visual que atrai nosso olhar nos painéis representativos dos continentes são as mulheres neles representadas, sendo que nosso olhar é especialmente voltado para a área dos rostos das figuras. Vejamos como *Fayga Ostrower* conceitua *centro visual*, em oposição ao conceito de *centro geométrico*:

“(...) existem sempre dois centros, dois núcleos: um, que é o *centro geométrico*, produzido pelo cruzamento dos eixos centrais, e o outro, que é o *centro visual perceptivo* da área. O centro perceptivo estará sempre colocado um pouco *acima* do centro geométrico, a fim de compensar o peso visual da base através de um intervalo espacial maior. (...) A posição exata do núcleo perceptivo não pode ser determinada de antemão, teoricamente; sempre é uma questão de sensibilidade e vai depender concretamente das proporções da superfície, isto é, da extensão visível em cada uma das direções. Por exemplo, quanto mais comprido for um retângulo, mais subirá o centro visual da área, a fim de poder compensar uma área inferior proporcionalmente mais pesada”.¹⁶⁵

Dito isto, torna-se mais fácil compreender o porquê de nosso olhar tender a recair

165 OSTROWER, *op. cit.*, p. 47.

primeiramente sobre as figuras femininas, e especialmente sobre a metade superior das figuras. Primeiramente, há a tendência da identificação maior com a figura humana do que com qualquer outro elemento representado. Buscamos quase que instintivamente, quando há uma figura humana presente na obra de arte, observar o rosto da mesma. No caso da representação dos quatro continentes, o posicionamento da cabeça das mulheres dentro das respectivas composições parece ser um fator a mais que contribui e reforça a relevância compositiva das figuras. Com exceção da **Ásia**, onde o posicionamento da cabeça da figura não está tão exatamente localizado no eixo vertical como nas demais figuras (o que não chega a comprometer sua orientação espacial predominantemente vertical), percebemos que suas cabeças estão justamente no eixo vertical principal das composições, um pouco acima do *centro geométrico*, ou seja, justamente na altura do *centro visual perceptivo* da composição. Podemos traçar um triângulo imaginário, onde sua base é a própria linha horizontal principal, e, seu ápice, a região da cabeça, ou *centro visual perceptivo* (**ilustrações 64 a 67**). A forma triangular confere estabilidade, contribuindo assim para a relevância visual dessa área e conseqüentemente dos elementos representados nela. Nas personificações da **Europa** e da **Ásia** o olhar das figuras é direcionado para o observador, apelando fortemente para sua atenção. Esse recurso não é utilizado na **África** e na **América**, porém os adereços que ornamentam suas cabeças produzem o mesmo efeito.

Há ainda a questão do tamanho da área ocupada pelas figuras. Todas elas ocupam boa porção da área pictórica: traçando-se linhas verticais, a largura determinada pelas linhas que tangenciam as laterais das figuras equivalem a aproximadamente um terço da área compositiva (**ilustrações 64 a 67**). Portanto, as figuras das mulheres são o ponto central dos painéis. Visualmente, por ocuparem a área central da composição, estando os objetos de cena apenas compondo o cenário, e também pelo fato da própria disposição das figuras (suas relações com a verticalidade, e com os centros geométrico e visual perceptivo das composições) fazer com que o

observador se detenha primeiramente nelas. Há ainda a questão simbólica, pois todos os elementos da imagem estão iconograficamente associados às figuras femininas que representam os quatro continentes.

A partir do que chamamos centro geométrico, traçamos duas grandes linhas – uma vertical e outra horizontal – que seccionam as composições em quatro quadrantes (**ilustrações 64 a 67**). Com essa estrutura básica estabelecida, podemos analisar de que maneira determinada composição foi articulada em termos formais. No caso dos painéis de *Amaral*, pudemos perceber como as verticais e horizontais configuram as direções fundamentais das obras, e de como a verticalidade apresenta-se como a tônica principal em termos de direção espacial (**ilustrações 60 a 63**). No entanto, apesar de nos citados painéis as verticais aparecerem como configurações principais, a disposição em planos é determinada pela horizontalidade. Na representação dos quatro continentes do **Salão dos Deuses**, esta disposição em planos aparece no conjunto das obras como um critério que parece se sobrepôr à categoria *profundidade*, proposta por *Wölfflin*:

“A arte clássica dispõe as partes de um todo formal em camadas planas, enquanto a arte barroca enfatiza a profundidade. O plano é o elemento da linha, a justaposição em um único plano sendo a forma de maior clareza: a desvalorização dos contornos traz consigo a desvalorização do plano, e os olhos relacionam os objetos conforme sejam eles anteriores ou posteriores”.¹⁶⁶

Podemos perceber a divisão em camadas através das horizontais suavemente dispostas na composição (**ilustrações 68 a 71**). Percebemos que o artista não separa as composições em camadas de modo rígido, pois se em alguns momentos notamos a linha horizontal firme que limita os planos, estas são freqüentemente interrompidas por objetos de cena colocados entre dois planos distintos da área compositiva. Mas, de um modo geral, a sensação de que os elementos

¹⁶⁶ WÖLFFLIN, *op. cit.*, pp. 18-19.

pictóricos foram dispostos na cena respeitando-se uma disposição em planos, parece-nos notória. As diagonais, como já tivemos a oportunidade de frisar, não são dramáticas, e as poucas que apresentam uma angulação mais acentuada (como é o caso das construções atrás da figura que representa a **Europa** e a direção indicada pelos braços da personificação da **Ásia**) não chegam a “quebrar” o padrão de direções elementares que rege as composições.

Apesar do uso da perspectiva indicar uma sensação acentuada de distanciamento entre os objetos pictóricos na maioria dos painéis (este recurso parece não ter sido enfatizado no painel da **América**), o critério utilizado nas representações dos continentes é totalmente diverso daquele que vemos em obras barrocas. *“Todo quadro possui sua profundidade. Entretanto, ela produzirá efeitos diferentes, dependendo de o espaço estar dividido em camadas, ou se apresentar como movimento homogêneo em direção ao fundo”*¹⁶⁷ Portanto, o que devemos examinar não é a existência ou não da sensação de profundidade em uma obra, mas o modo como o elemento profundidade foi desenvolvido. Ao confrontar esta característica estética das artes clássica e barroca, Wölfflin afirma que:

“A redução dos objetos através da perspectiva sempre foi do conhecimento dos artistas. Todavia, o fato de se colocar o pequeno ao lado do grande não significa, necessariamente, obrigar o observador a relacionar no espaço esses elementos de grandezas diferentes. (...) Leonardo da Vinci aconselha aos pintores que coloquem diante dos olhos o polegar, a fim de se convencerem do tamanho incrivelmente reduzido com que se apresentam as figuras mais distantes, se comparadas às formas mais próximas. O próprio Leonardo tomou todas as precauções para não se ater a esse tipo de fenômeno. Os artistas do Barroco, em contrapartida, recorreram freqüentemente a esse motivo; escolhendo o ponto de vista mais próximo possível, eles intensificaram a súbita atrofia da perspectiva”.¹⁶⁸

¹⁶⁷ WÖLFFLIN, *op. cit.*, p. 111.

¹⁶⁸ WÖLFFLIN, *op. cit.*, pp. 114-115.

O modo de lidar com a perspectiva que observamos nos quatro painéis representativos dos continentes pintados por *Francisco Pedro do Amaral* parece apontar para a estética clássica. A maneira como o pintor utilizou a perspectiva nos referidos painéis não se apresenta como um fenômeno isolado, estando coerente com outros aspectos apontados anteriormente, como a linearidade e a divisão em planos.

Antes de tratarmos dos pares antitéticos **forma fechada / aberta** nos painéis de Amaral, vale fazermos uma observação no que se refere à estética. Toda obra de arte, para que possua qualidade, deve ser “fechada”, pois de acordo com *Wölfflin*, “*toda obra de arte que possui uma forma, é um organismo. Seu traço essencial reside no caráter da inevitabilidade, segundo o qual nada pode ser alterado ou removido, devendo tudo ser exatamente como é*”.¹⁶⁹ Ainda segundo *Wölfflin*, este caráter de inevitabilidade está diretamente relacionado à qualidade de uma determinada obra, onde seus elementos devem manter uma relação espacial com o todo, de forma que nada que participe da composição pareça “sobrar”. Neste sentido, costuma-se dizer que uma obra de qualidade deve ser “fechada” em si mesma. No entanto, ao se referir ao par antitético forma fechada / aberta, *Wölfflin* está ressaltando não o caráter qualitativo, mas dois princípios distintos com os quais se pode chegar ao caráter de inevitabilidade de uma obra. Portanto o termo “forma fechada” pode designar duas idéias distintas. A esse respeito, *Wölfflin* narra que:

“Seria desejável que houvesse uma designação especial, que possibilitasse a distinção inequívoca entre a composição fechada, no sentido qualitativo, e o simples princípio de um estilo do tipo tectônico, que recorre no séc. XVI e se opõe ao estilo atectônico do séc. XVII. Embora encerrem um indesejável duplo sentido, foram adotados para o título os conceitos forma fechada e forma aberta, pois, sendo bem generalizados, caracterizam melhor o fenômeno em questão do que os termos tectônico e atectônico (...)”.¹⁷⁰

169 WÖLFFLIN, *op. cit.*, p. 167.

170 *Idem*.

Apesar de admitir não ser desejável o uso de um termo único para designar as idéias distintas contidas nas expressões *forma fechada*, e *forma aberta*, *Wölfflin* justifica sua insistência no uso do termo por falta de outro que exprima melhor o fenômeno. Portanto, assim como *Wölfflin*, adotaremos este termo, e caso se faça necessária a menção do aspecto qualitativo que o termo “obra fechada” encerra, faremos a devida distinção. Agora, vejamos o que *Wölfflin* cita sobre o conceito forma fechada em oposição ao conceito de forma aberta:

“Por forma fechada entendemos aquele tipo de representação que, valendo-se de recursos mais ou menos tectônicos, apresenta a imagem como uma realidade limitada em si mesma, que em todos os pontos, se volta para si mesma. O estilo de forma aberta, ao contrário, extrapola a si mesmo em todos os sentidos e pretende parecer ilimitado, ainda que subsista uma limitação velada, assegurando justamente o seu caráter fechado, no sentido estético”. 171

Por recursos “mais ou menos tectônicos” (forma tectônica = forma fechada), compreendemos que *Wölfflin* se refere a uma certa flexibilidade permitida pelo conceito de forma fechada, ou seja, apesar de apresentar uma realidade plástica predominantemente limitada em si mesma, esta característica não precisa reger a composição de modo absoluto. Veja-se que:

“O conceito de forma fechada absolutamente não deve ser associado apenas àquelas realizações sublimes, nas quais triunfa a forma rígida, como *A Escola de Atenas*, ou a *Madona Sistina*. Não se deve esquecer que, mesmo no contexto de sua época, estas composições representam um tipo tectônico particularmente rígido e que, ao lado delas, sempre existiu uma forma mais livre, sem um esqueleto geométrico, que pode igualmente ser considerado uma “forma fechada”, no sentido que lhe atribuímos”. 172

Nos painéis dos quatro continentes, as composições apresentam um caráter

171 WÖLFFLIN, *op. cit.*, p.168.

172 WÖLFFLIN, *op. cit.*, p. 168.

predominantemente fechado, apesar de não notamos uma rigidez neste sentido. O caráter fechado de uma obra é fortemente favorecido por seu aspecto linear, que apresenta cada forma representada de maneira bastante distinta e objetiva. É assim que percebemos os elementos pintados em cada uma das composições de Amaral: a forma de cada objeto pictórico encerra-se em si mesmo, dado este fortemente favorecido pelo tipo de contorno que os determina. Todavia, não é somente o contorno das formas que estabelece o caráter fechado nos painéis dos continentes: a organização espacial e as relações estabelecidas entre os objetos de cena também apontam para este aspecto.

Um dos aspectos que se liga às relações estabelecidas entre as diversas formas dentro da composição refere-se à hierarquia dos objetos pictóricos representados. *Wölfflin* diz que: “*No séc. XVI [arte clássica], os componentes de um quadro ordenam-se em torno de um eixo central ou, quando isto não ocorre, de sorte a manterem um equilíbrio perfeito entre as duas metades dos quadros.*”¹⁷³ Observamos que as figuras femininas apresentam-se como o eixo central dentro dos respectivos painéis representativos dos continentes. As personificações encontram-se posicionadas ao centro do espaço compositivo, em posições verticalmente orientadas. Ao observarmos a linha vertical que passa pelo centro geométrico dos painéis dos quatro continentes de Amaral, perceberemos que todas as figuras estão posicionadas em função desta linha vertical principal, ou seja, elas estão colocadas bem ao centro de suas respectivas áreas compositivas. Aliás, o *centro geométrico* da composição está bem próximo ao centro dos corpos das figuras, conferindo-lhes grande estabilidade compositiva e reforçando o destaque dado às figuras dentro da composição. Vejamos o significado das relações estabelecidas a partir da articulação visual decorrente do jogo de direções espaciais básicas presentes nas obras:

173 WÖLFFLIN, *op. cit.*, p. 169.

“A arte clássica é a arte das verticais e das horizontais bem definidas. Os elementos manifestam-se com total nitidez e precisão. Quer se trate de um retrato ou de uma figura, de um quadro que narre uma história ou de uma paisagem, no quadro predominam sempre as oposições entre as linhas horizontais e as verticais. Todos os desvios são medidos em relação à forma primitiva pura”.¹⁷⁴

Quando tratamos da característica plana dos painéis dos continentes, tivemos a oportunidade de demonstrar como as composições são articuladas a partir de direções verticais e horizontais, e de como as diagonais existentes pouco se desviavam das direções básicas. Além de, mais uma vez, termos uma característica clássica evidenciada nas obras de Amaral, podemos observar como *Wölfflin* relaciona a verticalidade e a horizontalidade à tendência tectônica de uma obra clássica:

“Para o séc. XVI é natural o preenchimento da tela de acordo com as superfícies planas já estabelecidas. O conteúdo ordena-se dentro do quadro de tal maneira, que um parece existir em função do outro, sem que com isso se busque um efeito determinado. As linhas das bordas e os ângulos são elementos considerados importantes, na medida em que fazem parte da composição como um todo”.¹⁷⁵

Um dos aspectos que ocorre na abordagem tectônica de uma pintura, é que temos a sensação nítida da participação dos próprios limites físicos da tela nas direções principais estabelecidas na composição. Ou seja, as direções das bordas do quadro – geralmente verticais e horizontais, formando um retângulo ou quadrado – participam da obra pictórica em si. As horizontais e / ou verticais do espaço compositivo remetem então a um paralelismo com as bordas do quadro. É como se as direções principais do quadro tivessem sido traçadas a partir dos limites da área compositiva. Este princípio, recorrente na arte clássica, difere totalmente da abordagem barroca:

174 WÖLFFLIN, *op. cit.*, p. 170.

175 WÖLFFLIN, *op. cit.*, p. 169.

“No séc. XVII o conteúdo emancipa-se dos limites do quadro. O artista procura evitar a todo custo que a composição pareça concebida para um plano determinado. (...) A diagonal, que para o Barroco constitui a direção principal, já representa um abalo para o aspecto tectônico do quadro na medida em que nega, ou pelo menos dissimula, tudo que diz respeito aos ângulos retos da cena”.¹⁷⁶

Nos painéis dos quatro continentes, a moldura que encerra as composições é bastante peculiar. A sensação que temos é a de que as molduras foram sobrepostas às cenas, recortando um pedaço de uma cena maior. Temos um misto de pequenas diagonais nos cantos dos limites das composições, uma forma ligeiramente arqueada na parte superior da moldura, e horizontais e verticais contornando as imagens (**ilustrações 20 e 21**). Apesar da variedade de direções encontradas nas molduras que circundam as imagens dos continentes, de um modo geral, a tônica visual das mesmas é dada pelas horizontais e verticais, com especial destaque para esta última, já que as composições são verticalmente orientadas. Podemos perceber então a intencionalidade dos ângulos retos vistos nas cenas representadas, que se articulam de modo a “obedecerem” a orientação espacial básica das molduras. Assim, as diagonais tornam-se secundárias relativamente às verticais e horizontais, de modo que o aspecto tectônico do quadro é corroborado através hierarquia de suas principais direções.

A questão da simetria também é abordada por *Wölfflin*. Diríamos que, “(...) *embora a composição clássica pareça extrair sua vida justamente da igualdade absoluta de suas partes*”, não é este o tipo de abordagem que parece acontecer nas representações dos continentes de Amaral. No entanto, as composições estão bem longe de apresentar a assimetria típica do gosto barroco. Segundo *Wölfflin*:

“A simetria também não foi a forma geral de composição do séc. XVI, mas ela se instaurou com facilidade e , mesmo quando não a encontramos elaborada de maneira tangível, percebemos sempre a existência de um equilíbrio evidente entre

¹⁷⁶ *Idem*.

as duas metades do quadro. O século XVII transformou esse equilíbrio estável em um equilíbrios instável: as duas metades do quadro já não são iguais”.¹⁷⁷

De acordo com o autor, a simetria da obra não necessita estar elaborada de maneira tangível para ser classificada como tal. A existência de um equilíbrio evidente entre as duas metades do quadro configura um caráter simétrico. É este tipo de abordagem que parece estar presente nos painéis de *Amaral*: se não encontramos uma simetria perfeita, vemos, entretanto, que o pintor parece ter se preocupado em estabelecer contrapontos para cada elemento pictórico representado. Observemos, por exemplo, o painel da **África (ilustração 72)**. À coluna tombada no primeiro plano, à esquerda, contrapõe-se uma outra coluna tombada à direita (**72a**). Às duas pequenas árvores à esquerda opõem-se às duas grandes palmeiras à direita (**72b**). Para o bloco de cimento horizontalmente disposto atrás da egípcia, à esquerda, temos áreas semelhantes em formato à direita do painel (**72c**). Ao bloco de cimento verticalmente disposto à esquerda do painel podemos fazer um contraponto com as colunas no plano mais distante na metade vertical direita do painel (**72d**). Nos outros painéis, os mesmo tipos de relações poderão ser notados.

Ao percebermos na representação dos quatro continentes a predominância de formas fechadas em oposição às formas abertas vemos, neste dado, um interessante indicativo para a análise de mais um conceito antitético nas composições: **pluralidade** (clássico) e **unidade** (barroco). Segundo *Wölfflin*,

“O princípio da forma fechada já pressupõe que a obra seja concebida como uma unidade. Somente quando a totalidade das formas for percebida como um todo é que se poderá compreendê-la como uma composição subordinada a determinadas regras, não importando tratar-se de uma obra do estilo tectônico ou de uma outra de ordenação mais livre”. 178

177 WÖLFFLIN, *op. cit.*, pp. 171-172.

178 WÖLFFLIN, *op. cit.*, p. 211.

Assim como *Wölfflin*, ao tratar dos conceitos forma fechada / aberta, teve o cuidado em distinguir o uso do termo forma fechada como designativo de dois princípios distintos – um qualitativo e o outro característico de um estilo específico –, onde o primeiro diz respeito a toda e qualquer obra de arte, e o segundo está especificamente relacionado à estética clássica, vemos o autor demonstrar a mesma preocupação com o termo *unidade*. Assim, toda obra respeitável deve possuir unidade compositiva, ou seja, estar subordinada a determinadas regras dentro de sua realidade plástica específica. No entanto, ao tratar do par antitético unidade / pluralidade, *Wölfflin* refere-se ao conceito de unidade como uma estética de construção da obra onde a parte se submete ao todo, como teremos oportunidade de observar mais detalhadamente a seguir.

Cada forma dentro de uma obra de arte constitui um todo formal, o qual o artista precisa dar conta plasticamente, e que por sua vez subordina-se a um todo maior. Portanto, independentemente da época ou do estilo, as formas criadas pelo artista se apresentarão como um pequeno universo em si mesmo, dentro do universo maior da obra. O que poderá diferir uma dada época de outra é a concepção que se faz da forma. E, de acordo com *Wölfflin*, essa diferença de concepções, no caso das artes clássica e barroca, residiria em uma visão em detalhe e uma visão em conjunto.¹⁷⁹

Para a arte barroca, a concepção que norteia a execução da obra é a visão de conjunto: uma ou mais partes do todo perde sua autonomia, e a obra apresenta-se então como uma unidade indivisível, um conjunto contínuo¹⁸⁰. Na arte clássica, ocorre o oposto: cada forma, ao mesmo tempo em que é autônoma, pois é perfeitamente identificável como um objeto em si, remete-nos imediatamente ao todo da obra. Utilizando-nos das palavras de *Wölfflin* para exemplificarmos tal fenômeno, temos que:

“É impossível ver os olhos sem constatar, ao mesmo tempo, o formato maior de

179 WÖLFFLIN, *op. cit.*, p. 212.

180 WÖLFFLIN, *op. cit.*, pp. 214-215.

suas órbitas e o modo como elas se colocam entre a testa, o nariz e a maçã do rosto; à horizontalidade dos olhos e da boca responde a verticalidade do nariz: na forma reside uma força capaz de despertar a atenção de forçá-la a uma visão global da multiplicidade dos elementos”.¹⁸¹

É justamente este tipo de concepção que constatamos ao observarmos os painéis dos quatro continentes. Entendemos que com relação ao rosto das figuras, ao mesmo tempo em que percebemos cada elemento fisionômico (nariz, olhos, boca, sobrancelhas) individualmente, ou seja, identificamos a pequena área vertical ao centro do rosto como um nariz, por exemplo, esta mesma área que denominamos nariz nos remete imediatamente ao conjunto do rosto, que por sua vez nos remete ao todo maior da cabeça, e assim sucessivamente.

De acordo com *Wölfflin*, “a Itália sempre demonstrou uma certa preferência pela representação nítida de cada parte”¹⁸². Na constatação da marcante influência da arte italiana (neoclássica) sobre a arte portuguesa no final do século XVIII e inícios do século XIX¹⁸³, encontramos o devido respaldo da adequação dessa afirmação de *Wölfflin* na análise da representação dos quatro continentes. De fato, cada objeto pictórico, em todos os painéis dos continentes, sem exceção, apresentam-se com absoluta nitidez – até mesmo os objetos muito pequenos ou mais distantes. Estaria neste dado um indício de influência da arte italiana nos painéis de *Amaral*?

Nas categorias **clareza** e **obscuridade**, *Wölfflin* inicia, mais uma vez, por fazer uma distinção entre o que seja clareza / obscuridade da obra em seu sentido universal¹⁸⁴ e no sentido restrito à estética do clássico e do barroco. Neste último caso, *Wölfflin* esclarece:

“Enquanto a arte clássica coloca todos os meios de representação a serviço da

181 WÖLFFLIN, *op. cit.*, p. 212.

182 WÖLFFLIN, *op. cit.*, p. 214.

183 A este respeito, consultar o capítulo um deste trabalho.

184 “Toda época exige de sua arte que ela seja clara, e dizer de uma obra que ela é obscura sempre significou uma maneira de criticá-la” (WÖLFFLIN, *op. cit.*, p. 269).

nitidez formal, o Barroco evita sistematicamente suscitar a impressão de que o quadro tenha sido composto para ser visto e de que possa ser totalmente apreendido pela visão.” 185

Mesmo dentro da arte clássica – onde a nitidez é um de seus pressupostos formais – *Wölfflin* relativiza esse conceito de nitidez. *Wölfflin* alega, por exemplo, que em uma cena histórica não podemos esperar que as figuras sejam necessariamente vistas dos pés à cabeça, mesmo nas obras clássicas mais ortodoxas.¹⁸⁶

“No século XVI, o desenho encontra-se totalmente a serviço da clareza. Não é imprescindível que todas as perspectivas sejam explícitas, mas percebe-se que em cada forma está presente o impulso de auto-revelar-se. Por mais que eventualmente o grau máximo de nitidez na representação dos detalhes não seja alcançado – o que pode ocorrer em um quadro de conteúdo mais rico - , jamais haverá resquícios indistintos ou confusos. Até mesmo a forma mais vaga pode ser entendida de algum modo. Sobre o motivo principal, entretanto, incidem todos os esforços no sentido de uma visibilidade perfeita”.¹⁸⁷

Portanto, cada forma dentro de uma composição apresenta-se não somente identificável enquanto objeto formal, porém podemos percorrer cada um de seus detalhes de forma clara. É justamente desse modo que apresentam-se as personificações dos continentes de *Amaral*. Tomando-se, apenas a título de exemplo, o painel da *Ásia*, vemos na representação de alguns detalhes dos trajes da personificação uma pequena amostra do que acabamos de expor. *Amaral*, ao pintar os botões na roupa da mulher, desenhou cada um deles individualmente, de modo que podemos identificar os botões com absoluta clareza. O mesmo ocorre, por exemplo, com as pulseiras no braço direito da personificação da *África*, onde vemos desenhadas conta por conta.

Este tipo de tratamento da forma, onde os detalhes são raramente negligenciados, ocorre

185 WÖLFFLIN, *op. cit.*, p. 270.

186 WÖLFFLIN, *op. cit.*, p. 271.

187 WÖLFFLIN, *op. cit.*, p. 272.

nos quatro painéis dos continentes, denotando uma característica tipicamente clássica. Aliás, um outro aspecto clássico pode ser notado nas obras de Amaral: a pura frontalidade (como na personificação da **Europa**), e o perfil exato (rosto da personificação da **África**)¹⁸⁸. Segundo *Wölfflin*, esses ângulos e visão elementares, como os da frontalidade pura e do perfil exato, são característicos da busca da arte clássica pela simplificação formal:

“(...) o desenho clássico sempre buscou um tipo e representação que fosse capaz de esgotar totalmente o problema da nitidez formal. Todas as formas são obrigadas a mostrar o que possuem de mais característico. Os diversos motivos são desenvolvidos em contrastes expressivos. É possível medi-los com rigor em toda a sua extensão”.¹⁸⁹

Nos painéis de *Amaral*, observamos que em alguns momentos das composições, principalmente na representação da vegetação, o conceito de clareza não é notado em seu sentido absoluto. Neste sentido, observemos, por exemplo, a copa dos pares de árvores presentes em cada um dos painéis. Em todos eles, e especialmente nas árvores do painel da **Europa**, *Amaral* absteve-se de pintar cada folha individualmente (**ilustrações 73 a 76**). A este respeito, podemos encontrar em *Wölfflin* a seguinte explicação:

“(...) é óbvio que mesmo na arte clássica não existe sempre a possibilidade de conferir à imagem uma clareza formal absoluta. Uma árvore vista a uma certa distância sempre nos mostrará suas folhas reunidas na impressão de uma massa. Mas não existe aí qualquer contradição. Fica evidente que o princípio da clareza não deve ser entendido no sentido estritamente material, e que é necessário considerá-lo, antes de mais nada, um princípio de ordem decorativa. O que importa não é saber se cada folha da árvore é visível ou não, mas se a fórmula com que o artista caracteriza a folhagem é clara e inteligível em todos os seus pontos”.¹⁹⁰

¹⁸⁸ *Idem*.

¹⁸⁹ *Idem*.

¹⁹⁰ WÖLFFLIN, *op. cit.*, p. 273.

Nos painéis de *Amaral*, o fato das folhas das árvores não serem visíveis individualmente não descaracteriza o aspecto de clareza do conjunto da obra, pois vemos que até aqui – na representação das copas das árvores – *Amaral* não se furtou à orientação neoclássica. Conforme *Wölfflin*, o que importa não é o fato de *cada folha da árvore ser visível ou não, mas se a fórmula com que o artista caracteriza a folhagem é clara e inteligível em todos os seus pontos*. Neste aspecto, podemos perceber como *Amaral* deixa a forma que representa as árvores absolutamente inteligíveis em toda sua extensão. Apesar de lançar mão de uma certa característica pictórica, pois notamos como o desenho parece ser dado por manchas de tinta ao invés de linhas - o que poderia conseqüentemente remeter a uma certa obscuridade da forma -, vemos, ao contrário, que o pintor deixa claramente delineada a forma geral da árvore, em todos os seus pontos. Percebemos que, apesar de não notarmos uma linha propositalmente traçada em várias áreas das copas das árvores, vemos, no entanto, a delimitação dos contornos através de linhas formadas por contrastes de cor ou de claro e escuro (**ilustrações 73 a 76**). Assim, vemos que a clareza dos objetos, em oposição à obscuridade, é a característica formal que prevalece na representação dos quatro continentes.

O uso da paleta reduzida também nos lembra uma das características do neoclassicismo. Observamos que *Amaral* faz uso constante das cores primárias, preferindo, dentre as secundárias, o matiz verde. Dentro desse espectro limitado de cores, o pintor usa uma certa gama de variações, criadas principalmente através da mistura do branco com as cores de sua paleta. Para os tons mais escuros, parece fazer uso das cores em seu estado puro, ou de misturar determinado matiz ao preto.

De acordo com *Wölfflin*, podemos classificar o uso da cor como pictórica e não pictórica:

“Os conceitos quadro tátil e quadro visual já não podem ser aplicados aqui diretamente, mas a oposição entre cor pictórica e não-pictórica baseia-se em uma diferença de concepção bastante semelhante, na medida em que a cor, no primeiro caso, é considerada um elemento dado, e no segundo a variação na aparência é o essencial: o objeto monocromático “brinca” nas mais variadas cores. Naturalmente, sempre se aceitaram certas variações na cor local, de acordo com a sua posição em relação à luz. O que se verifica agora, porém, é um pouco mais do que isso: abala-se a noção de cores básicas que se impõem uniformemente; a aparência oscila nos mais variados tons e, sobre a totalidade do mundo, a cor paira como um brilho, algo oscilante e em perpétuo movimento”.

191

O autor contrapõe, no trecho acima, os dois tipos de tratamento da cor por ele definido: pictórico e não-pictórico. No tocante ao tratamento cromático tipicamente clássico, observamos que cada cor possui seu próprio lugar (que é o da forma a que está vinculada) e que dentro do espaço formal que a cor preenche, não há uma concentração substancial de matizes, ou seja, “*as cores básicas (...) se impõem uniformemente*”. Observemos ainda o seguinte comentário:

“Para Leonardo ou Holbein [ou seja, para o pensamento inerente à arte clássica], a cor é uma substância bela, que mesmo no quadro possui uma realidade concreta e um valor em si mesma. O manto pintado de azul ganha o seu efeito por meio da mesma cor material que o manto tem ou deveria ter na realidade. A despeito de certas diferenças nos espaços claros e escuros, a cor permanece basicamente a mesma. Por conseguinte, Leonardo exige que as sombras sejam pintadas apenas com uma mistura de preto e cor local. Esta é a “verdadeira” sombra”.¹⁹²

Através deste comentário de *Wölfflin*, entendemos que a cor, para a arte clássica, vincula-se à realidade concreta dos objetos pintados; que a cor permanece essencialmente a mesma, a despeito das eventuais diferenças impostas pelo tratamento de luz e sombra; e que a cor, na arte clássica, vincula-se à forma.

191 WOLFFLIN, *op. cit.*, p. 68

192 WÖLFFLIN, *op. cit.*, p. 69.

Observando os quatro painéis representativos dos continentes pintados por *Amaral*, percebemos que estes princípios clássicos do uso da cor aplicam-se às composições. As cores são escolhidas para preencher determinada forma de acordo com os dados reais do objeto pictórico a que se vincula: o céu é azul, a vegetação é verde, o tom de pele é semelhante ao real. Cada cor possui o seu lugar, ou seja, se um determinado objeto é pintado de azul, ele é apenas azul. Isto significa dizer que certos fenômenos cromáticos visíveis na natureza, como a aparência das cores complementares na sombra, não eram utilizados como recursos pictóricos na arte clássica. Curioso é notarmos que isto não ocorria por desconhecimento de tais ocorrências por parte dos artistas clássicos: *Leonardo da Vinci* tinha conhecimento desses fenômenos. Para *Wölfflin*, tratava-se então de uma questão de opção por um determinado gosto decorativo, e não uma questão de observação da natureza¹⁹³. Assim, observamos como *Amaral* executou um tratamento cromático tipicamente clássico, ao abster-se, por exemplo, de aplicar cores complementares nas sombras, deixando apenas uma cor predominar em cada área distinta das composições. Como consequência deste tipo de uso das cores é que temos cada uma delas circunscritas a uma determinada forma: “*não existe no estilo clássico nenhuma impressão de cor que não se encontre ligada a uma impressão de forma*”.¹⁹⁴

Europa: análise iconográfica

Temos como personificação da **Europa** uma mulher posicionada frontalmente ao espectador, na área central da composição, tendo sua mão esquerda apoiada em uma pequena construção arquitetônica, enquanto que a mão direita segura um cetro. Veste trajes greco-romanos nas cores azul, branca e vermelha, com detalhes em dourado no barrado da túnica azul.

¹⁹³ *Idem*.

¹⁹⁴ WÖLFLIN, *op. cit.*, p.72.

Uma fita vermelha amarrada um pouco acima de sua testa pende por sobre seus ombros, acompanhando o formato traçado por suas madeixas presas. Também uma espécie de coroa de trigo pode ser vista sobre sua cabeça. Descalça, a mulher apóia-se em sua perna direita, tendo sua perna esquerda voltada um pouco à frente (**ilustração 77**).

No plano mais próximo do espectador, além da própria personificação da **Europa**, vemos vários objetos dispostos ao redor da figura. Do lado esquerdo do painel, observamos a presença de guirlandas, um busto, uma partitura, uma paleta suja de tinta com alguns pincéis, vasos, um elmo, jóias, e um embrulho. Ao lado direito da figura, temos alguns livros em cima da pequena construção onde a mulher apóia a mão esquerda; alguns mapas; um globo; um compasso entre o globo e um dos mapas. O plano de fundo é composto principalmente por construções em estilo clássico, dispostas em perspectiva, além de alguma vegetação incluindo duas árvores. O cenário é tipicamente romano.

Este é o painel de *Amaral* onde a natureza ganhou menor destaque. Talvez isto indique que este seja o continente mais civilizado, sendo assim o mais adiantado em termos de conhecimento e sabedoria. Encontramos no livro de *Cesare Ripa*, intitulado **Baroque and Rococo Pictorial Imagery**¹⁹⁵, no texto alusivo à descrição da imagem alegórica da **Europa**, a seguinte frase: “*It leads the rest of the world, for, being the most fertile of all, it supplies the material for all activities. The men themselves are most ingenious and intelligent and honor the true God*”.¹⁹⁶ O mesmo sentido ideológico aparece em outro texto de *Ripa*, desta vez pertencente a uma outra obra sua, intitulada **Iconologia: or, moral emblems**¹⁹⁷: “*All which shows it to be the principal Part of the World, for Religion, Arts and Arms*”¹⁹⁸. A pretensa

¹⁹⁵RIPA, Cesare. **Baroque and rococo pictorial imagery**. NY: Dover Publications, 1971. 200 p.: il.

¹⁹⁶ ‘Ela conduz o resto do mundo por ser a mais fértil de todas, ela supre os materiais para todas as atividades. Os homens são por si mesmos mais engenhosos e inteligentes e honram o verdadeiro Deus.’ RIPA, Cesare. **Baroque and rococo pictorial imagery**. NY: Dover Publications, 1971. p. 102. [Tradução da autora].

¹⁹⁷ RIPA, Cesare. **Iconologia: or, moral emblems**. London: Benj. Motte, MDCCIX.

¹⁹⁸ “Tudo que a mostre [a Europa] como a parte principal do mundo, pela religião, artes e armas”. RIPA, Cesare. **Iconologia: or, moral emblems**. London: Benj. Motte, MDCCIX. p. 47. [Tradução da autora].

superioridade do homem europeu relativamente às demais partes do mundo fica explícita nestas afirmações. Esta superioridade é fundamentada na sabedoria, nas artes e na fé do europeu, superiores se comparadas às outras partes do mundo: *“The faith of Christ, and wit, and arts have always reigned in these parts”*¹⁹⁹. Mesmo em contextos históricos diferentes, vemos que a ideologia de supremacia da **Europa** sobre os demais continentes repetiu-se ao longo da história. Esta mesma idéia de soberania do continente europeu parece estar manifestada no ambiente do **Salão dos Deuses**, como teremos a oportunidade de verificar.

Faz-se necessário apontarmos para um outro aspecto, fundamental do pensamento da sociedade dos séculos XVIII e XIX, e que muito se adapta à interpretação iconológica do painel da **Europa**: a questão do Iluminismo, que desde a época do Renascimento - onde podemos identificar as bases de seu surgimento - constituía o pensamento e o modo de agir do homem europeu²⁰⁰. Nas bases do pensamento iluminista encontram-se os conceitos de civilização, cultura, progresso e humanidade, conceitos estes recorrentes em vários aspectos da iconografia do painel da **Europa**.

Vejamos, pois, algumas mensagens que a interpretação simbólica dos atributos do painel da **Europa** encerra. Começando pela própria figura da mulher, chama-nos de imediato a atenção o cetro, a coroa de trigo e a fita em sua testa. Detendo-nos primeiramente na simbologia do **cetro**, encontramos as seguintes referências:

"O cetro prolonga o braço, é um sinal de força e de autoridade. (...) Ele simboliza, principalmente, a autoridade suprema: ... *modelo reduzido de um grande bastão de comando: é uma vertical pura, o que o habilita a simbolizar, primeiramente, o homem enquanto tal; em seguida, a superioridade deste homem feito chefe. E, enfim, o poder recebido de cima. O cetro dos nossos soberanos ocidentais é, na verdade, o modelo reduzido da coluna do mundo que as outras civilizações*

¹⁹⁹ "A fé do Cristo, e inteligência, e artes sempre reinaram nestas partes". RIPA, Cesare. **Baroque and rococo pictorial imagery**. NY: Dover Publications, 1971. p. 102. [Tradução da autora].

²⁰⁰ FALCON, Francisco José Calazans. **O Iluminismo**. São Paulo: Editora Ática, 1986. 95 p.

assimilam explicitamente com a pessoa do seu rei ou sacerdote (...) Na tradição grega, o cetro simboliza menos a autoridade militar, em si, do que o direito de fazer justiça."²⁰¹

Note-se que, na extremidade superior do cetro pintado por *Amaral*, encontra-se representada a imagem de um homem (**ilustração 80**), o que nos remete à idéia iluminista do mesmo como centro da criação. Com seu longo cetro que toca o chão e tem sua extremidade superior direcionada para o alto, identificamos nele o símbolo do homem enquanto tal, e da superioridade do homem feito soberano, superioridade esta recebida de cima, ou seja, aprovada pelas forças divinas. Não nos esqueçamos de que, no teto do **Salão dos Deuses** (para onde o cetro está apontado), temos o poder divino representado por figuras mitológicas. Uma outra interpretação do simbolismo do cetro, mais especificamente relacionada ao contexto da época em que o painel foi pintado, refere-se à própria figura de *D. Pedro*. Como o cetro pode simbolizar a superioridade do homem feito chefe, podemos entender o cetro da personificação da **Europa** como uma alusão ao poder soberano de *D. Pedro*, uma referência a respeito de sua superioridade de Imperador.

O **trigo**, vegetal que fez do pão um dos alimentos mais antigos da humanidade, era, na comemoração da união entre *Deméter* e *Zeus*, uma forma de prestar homenagens à deusa, aludindo a seus poderes de fecundidade e de iniciadora dos mistérios da vida. Também pode ser associado à morte e à ressurreição, o que coloca o trigo como símbolo da imortalidade. “*Entre os gregos e os romanos, os sacerdotes espargiam trigo ou farinha sobre a cabeça das vítimas, antes de imolá-las. Esse gesto não seria como se derramassem sobre elas o sêmen da imortalidade ou a promessa de ressurreição?*”²⁰². Mas existe ainda um outro simbolismo do trigo: o do dom da

²⁰¹CHEVALIER, *op. cit.*, pp. 226-227.

²⁰²CHEVALIER, *op. cit.*, p. 906.

vida, representado pelo seu poder primordial de nutrir²⁰³. Neste sentido, o trigo pode ser novamente relacionado aos deuses, sempre velando pelos mortais. No entanto, mesmo em toda sua onipotência e onipresença, os deuses não se eximem ao direito de escolher, dentre os mortais, aqueles que serão seus mensageiros diretos. Estes serão feitos imortais por suas qualidades que os fazem merecedores do contato direto com os deuses, e que os representam sobre a face da terra. Tal poder soberano era atribuído à figura do monarca. O modo como o governante era visto e tratado, ou seja, como ser superior, era comum na época. Isto pode ser percebido através das diversas homenagens prestadas, e também através do rebuscamento com que se costumava dirigir a palavra ao soberano, ou mencionar seu nome²⁰⁴.

A respeito da **fita** que adorna a cabeça da personificação da **Europa**, podemos verificar que:

"(...) a fita pode figurar um diadema, um colar, uma coroa, (...). A forma circular que toma então, evoca, à maneira do círculo, uma participação na imortalidade, na perfeição, em uma ação generosa, até mesmo heróica (...) A fita recompensa um ato de coragem ou uma vida que se distingue, marca um sucesso, um triunfo, uma realização. Seu símbolo é orientado no sentido da manifestação de uma vitória".²⁰⁵

Podemos ver neste aspecto simbólico da fita uma forma de reverenciar a figura do Imperador. “A fita recompensa um ato de coragem ou uma vida que se distingue, marca um sucesso, um triunfo, uma realização”. Este aspecto poderia referir-se, por exemplo, ao ato que culminou na independência política do Brasil, e que teve como figura que simbolizou tal ato *D. Pedro I*. Lembremos que essa referência pode não ter sido deliberadamente transmitida por *Amaral*, o que não significa que não possa estar presente na simbologia do painel.

²⁰³CHEVALIER, *op. cit.*, p. 907.

²⁰⁴ Uma das fontes onde pode ser verificado o que acabamos de mencionar é o livro “Memórias para servir à História do Reino do Brasil, de Luiz Gonçalves dos Santos (1981). A obra, produzida na mesma época dos acontecimentos narrados (1810-1821), denota por isso mesmo todo o linguajar típico da época, além de citar vários hábitos do referido período, na cidade do Rio de Janeiro. A menção a membros da Corte, em especial à pessoa do monarca, era sempre bastante pomposa.

²⁰⁵ CHEVALIER, *op. cit.*, p. 432.

Toda reverência em torno da imagem dos governantes (primeiramente *D. João VI*, depois *D. Pedro I*) era culturalmente normal na época, podendo ser vista como uma conduta estrategicamente incutida no inconsciente coletivo por parte da nobreza. Toda aquela pompa para com os monarcas era conveniente, principalmente levando-se em conta a situação delicada pela qual o governo português vinha passando aqui no Brasil, desde a chegada da Corte em 1808²⁰⁶. Com relação à *D. Pedro* especificamente, aproximadamente à mesma época em que *Amaral* pintou os painéis, um impasse envolvendo o Imperador começava a tomar corpo, com o sério risco de abalar sua supremacia de Imperador do Brasil:

“Quatro anos após a declaração da Independência, a popularidade de d. Pedro não era mais a mesma. Os problemas causados pela primeira legislatura, dominada por adversários políticos, e seu ruidoso romance minavam o seu prestígio. O imperador foi aconselhado a viajar à frente de batalha na Província Cisplatina, região ao sul do Brasil (atual Uruguai) que lutava pela sua independência, uma tentativa de reverter o quadro”.²⁰⁷

Talvez, por causa do abalo à popularidade de *D. Pedro*, pudéssemos aplicar uma outra possível interpretação que o atributo da fita pode encerrar:

(...) [mas] a fita que distingue pode também encerrar um ser em sua vaidade e comprometer o seu desenvolvimento espiritual. Seres são estrangulados com fitas. Pode-se também entender o estrangulamento com fita no sentido moral e psicológico”.²⁰⁸

Para ampliarmos as possibilidades de interpretação do atributo da fita, devemos levar em

²⁰⁶ Mesmo anteriormente a 1808, um quadro desfavorável já se formava. No Brasil, alguns movimentos de emancipação tinham ocorrido em diferentes partes da colônia ainda no século XVIII; em 1817, houve a revolução pernambucana. Além disso, havia ainda a questão da invasão napoleônica, e a posição delicada de Portugal perante a França e a Inglaterra. Para maiores detalhes sobre a situação política de Portugal e suas relações com o Brasil, consultar o texto “**Retrato de um rei**” (NEVES, 2004).

²⁰⁷ BULCÃO, Clóvis. A austríaca que amou o Brasil. In: **Revista Nossa História**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, setembro de 2004. Ano I, nº 11, pp. 30-33.

²⁰⁸ CHEVALIER, *op. cit.*, p. 432.

conta também o aspecto simbólico de sua cor. Como “*A cor da fita poderá modificar, matizar as interpretações de cada caso em particular*”²⁰⁹, vejamos o que o simbolismo da cor vermelha encerra:

"Universalmente considerado como o símbolo fundamental do princípio de vida, com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho, cor de fogo e de sangue, possui, entretanto, a mesma ambivalência simbólica destes últimos, sem dúvida, em termos visuais, conforme seja claro ou escuro. O vermelho-claro [cor da fita que adorna a cabeça da Europa], brilhante, centrífugo, é diurno, macho, tônico, incitando à ação, lançando, como um sol, seu brilho sobre todas as coisas, com uma força imensa e irredutível. (...) O vermelho vivo, diurno, solar, centrífugo, incita à ação; ele é a imagem de ardor e de beleza, de força impulsiva e generosa, de juventude, de saúde, de riqueza, de Eros livre e triunfante (...). Mas, encarnando o arrebatamento e o ardor da juventude, o vermelho também é, por excelência, nas tradições irlandesas, a cor **guerreira** (...) Assim, com essa simbólica guerreira, parece que o vermelho perpetuamente é o lugar da batalha - ou da dialética - entre céu e inferno, fogo ctônico e fogo urânico. (...)"²¹⁰

A “batalha” ou “dialética” permanece: podemos, através da dualidade presente no simbolismo dos atributos da fita e da cor vermelha, nos remeter ao aspecto também dialético da imagem de *D. Pedro I* naquele contexto: o de soberano supremo, mas também de um homem com sua reputação por ser abalada. De qualquer forma, no caso da representação da **Europa**, a **cor vermelha da fita** que orna a cabeça da figura parece reforçar os atributos de poder e heroísmo conferido pela fita, apesar da existência do aspecto dual. Assim, os aspectos positivos da imagem de *D. Pedro* parecem prevalecer, pois, afinal, se pensarmos que *Amaral* prestava serviços para a Corte, seria incoerente que o pintor deixasse de exaltar a figura do Imperador (o que também não eximia a possibilidade de que o pintor deixasse transparecer, de modo inconsciente, outros matizes do contexto histórico que vivenciou).

A referência à **cor púrpura** também é muito significativa, e notamos que esta cor está

209 CHEVALIER, *op. cit.*, p. 433.

210 CHEVALIER, *op. cit.*, pp. 944-946.

presente nas vestes da **Europa**. Ela aparece nos detalhes da túnica azul, formando direções diagonais que convergem para o ombro direito da figura, num movimento ascendente semelhante ao do cetro:

“(...) Um vermelho suntuoso, mais *maduro* e ligeiramente violeta, torna-se o emblema do **poder**, que logo é observado para uso exclusivo. É o púrpura: essa variedade de vermelho *era em Roma a cor dos generais, da nobreza, dos patrícios: ela tornou-se, conseqüentemente, a cor dos Imperadores (...)*”²¹¹

A cor púrpura apresenta-se então como mais uma alusão ao Imperador; portanto, não parece ser em vão que a encontramos presente nos detalhes da túnica que veste a personificação da **Europa**. Com relação à **cor azul** da túnica, sabemos que esta cor,

“(...) é a mais **profunda** das cores: nele [no azul], o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito, como diante de uma perpétua fuga da cor. O azul é a mais **imaterial** das cores: a natureza o apresenta geralmente feito apenas de transparência, i.e.; de vazio acumulado, vazio de ar, vazio de água, vazio do cristal ou do diamante. O vazio é exato, puro e frio. O azul é a mais **fria** das cores e, em seu valor absoluto, a mais **pura**, à exceção do vazio total do branco neutro. O conjunto de suas aplicações simbólicas depende dessas qualidades fundamentais. (...)”²¹²

No barrado da túnica azul, há ainda detalhes em dourado; juntamente com a calça branca que a figura veste por debaixo da túnica, temos uma combinação pictórica bastante significativa:

“O azul e o branco, cores marianas, exprimem o desapego aos valores deste mundo e o arremesso da alma liberada em direção a Deus, i. e., em direção ao *ouro* que virá ao encontro do branco virginal, durante sua ascensão no azul-

²¹¹ *Idem*.

²¹² CHEVALIER, *op. cit.*, p. 107.

celeste”.213

A cor **azul**, a nível psíquico, simboliza o pensamento; a cor **púrpura** – cor dos imperadores, como já foi dito –, estando sobreposta ao azul da túnica, faz com que uma das interpretações possíveis seja a de que o poder atribuído ao Imperador era baseado na razão, e comunicava-se com o poder divino, o que está manifesto pela direção ascendente dos detalhes em púrpura da túnica, e do cetro. A cor azul nos remete ainda a outro aspecto, relacionado aos acontecimentos históricos inerentes àquela época: estamos nos referindo ao Iluminismo. A preponderância do azul, que simboliza o pensamento, nas vestes da **Europa**, nos faz entender que a personificação está “vestida”, ou seja, envolvida pela razão. Aliás, não somente na questão cromática como em outros aspectos da composição notamos a mensagem iluminista, que exalta a razão e o conhecimento: este era o poder maior que se podia ter ou alcançar, e este poder pertencia ao continente europeu.

A personificação da **Europa** parece estar demonstrando ainda, através do vermelho da fita, ser uma guerreira, ardorosa, impulsiva, forte e triunfante, mas ainda assim generosa. Como a cor vermelha também é representativa da riqueza, apesar de aparecer em pouca quantidade no painel da **Europa**, seu uso como coloração da fita que adorna o alto da testa da figura a coloca em uma posição dentro da composição que permite que seu valor simbólico tenha um peso considerável. Assim, associando todas as cores presentes na vestimenta e adorno da figura, compreendemos que a riqueza transmitida no painel da **Europa** está associada a suas conquistas, sua sabedoria e seu poder soberano.

Vejamos agora a cor dos cabelos da figura. Dentre as quatro personificações representadas por *Amaral*, notamos que a que representa a **Europa** é a única que foi pintada com **cabeleira loura**. Este dado não parece ocorrer por acaso, já que:

213 CHEVALIER, *op. cit.*, p. 108.

"Entre os antigos, deuses, deusas e heróis eram louros; e mesmo Dionísio (...) não tardou a tornar-se, diz Eurípides, *um belo jovem de olhos negros e de tranças louras*. Porque essa cor loura simboliza *as forças psíquicas emanadas da divindade*. E a Bíblia confirma essa tradição: o rei Davi é de um louro ruivo (1 Samuel 16,12), tal como será representado o Cristo, em numerosas obras de arte. (...) Entre os celtas, uma cabeleira loura é sinal não apenas de beleza masculina ou feminina, mas de uma beleza de reis. (...) Esse privilégio do louro provém de sua cor solar, cor de pão cozido, de frumento (ou trigo candial, i.e., aquele que produz a farinha mais alva: o melhor trigo) maduro; é uma manifestação do calor e da maturidade(...)".²¹⁴

Assim, os cabelos louros identificam a figura da **Europa** com os deuses, podendo ela mesma ser vista como uma espécie de divindade. Simboliza ainda o heroísmo, a beleza e a maturidade, bem como sua condição soberana. A coroa de trigo em sua cabeça parece reforçar essas características.

O poder e a soberania da **Europa** é indicado ainda por outros atributos. O desejo de poder supremo é apontado pela presença do **elmo**, à esquerda da figura. As idéias ligadas a este objeto são as de potência, invulnerabilidade e invisibilidade²¹⁵. Quanto a este último aspecto, podemos pensar que, simbolicamente, o elmo tem a capacidade de ocultar os pensamentos, conferindo, dessa forma, invulnerabilidade a quem o usa. Apesar do elmo não estar vestindo a cabeça da personagem, esta interpretação convém ao simbolismo do painel como um todo. Também podemos pensar que o fato da personificação não estar vestindo o elmo demonstraria que ela não deseja "ocultar" seus pensamentos, pois quer, ao contrário, "mostrar" uma mensagem: esta se encontra veiculada nos diversos atributos que transmitem, de forma simbólica, as qualidades de supremacia e poder conferidos à **Europa** através do conhecimento e da razão. Assim, o desejo do *poder supremo* é confirmado através da presença do atributo do capacete. Um detalhe

214 CHEVALIER, *op. cit.*, p. 560.

215 CHEVALIER, *op. cit.*, p.184.

significativo no elmo é o pequeno **dragão** que o adorna. Símbolo do imperador, “*o dragão é sinal de bom augúrio, sua aparição é a consagração dos reinados felizes*”. Por ser associado ao raio, e a fertilidade, “*simboliza, assim, as funções régias, e os ritmos da vida, que garantem a ordem e a prosperidade. É por isso que se tornou o emblema do imperador*”. 216

Alguns atributos posicionados no primeiro plano, à esquerda da figura, referem-se às artes. A **partitura** representa a música; a **paleta** e os **pincéis** remetem à pintura; e o **busto** nos lembra a arte da escultura. Com relação ao busto, este parece ter sido feito seguindo-se o modelo clássico romano. É interessante observarmos que o tom acinzentado deste busto é o mesmo encontrado nas construções do segundo plano, bem como na bancada do primeiro plano. Além da alusão à arte da escultura, a intenção de transmitir a idéia de que Roma é a “cabeça do mundo” é uma interpretação possível, e pode estar subentendida na semelhança tonal entre o busto e as construções ao fundo. Veja-se que,

“(…) quando os romanos, ao cavarem fundações de um templo de Júpiter, descobriram enterrado um crânio de dimensões excepcionais, os adivinhos interpretaram esse fato como um sinal de futura grandeza de Roma, que viria a tornar-se a cabeça do mundo”. 217

Portanto, o simbolismo da cabeça pode referir-se aqui à capacidade de governar, bem como de ordenar e instruir. E a semelhança tonal entre a cabeça esculpida e as construções tipicamente romanas poderia estar associando esta capacidade de liderança à Roma. Dentro do ambiente político-sócio-cultural da época, sabemos que Roma era tida como modelo, em vários aspectos, para outras nações: em termos estritamente artísticos, por ter sido o berço do neoclassicismo, e em termos políticos e sociais por seus ideais iluministas. Cabe ressaltar que,

216 CHEVALIER, *op. cit.*, p. 350.

217 CHEVALIER, *op. cit.*, p.152.

quando falamos em “social” e “artístico” separadamente, isto deve ser compreendido a nível didático. Isto porque o pensamento iluminista permeava todos os aspectos da sociedade, inclusive o artístico, de forma que não podemos falar sobre Iluminismo como um acontecimento à parte. A própria retomada do classicismo nas Artes foi fundamentada em bases iluministas.

Na alegoria da **Europa** do livro **Baroque and Rococo Pictorial Imagery** de *Cesare Ripa* (**ilustração 44**), podemos observar diversos atributos que também estão presentes no painel de *Amaral*, a nosso ver um indicativo de que o pintor brasileiro buscou referenciais em obras ou descrições iconográficas: “*At her feet lie books, a plan for a fort, a compass, a palette with brushes and a mahlstick, and a bust and chisel. Nearby are other instruments for measurement and a globe. A heap of boxes and bales, a barrel, and moneybags refer to commerce*”.²¹⁸ Este texto nos foi bastante revelador, pois através dele pudemos identificar um dos atributos presentes no painel da **Europa** do **Salão dos Deuses**: entendemos que o pequeno **embrulho**, localizado no terceiro quadrante, próximo ao elmo e ao grande jarro dourado, seria uma alusão ao comércio, um dos atributos que identificam a personificação da **Europa** (**ilustração 77**).

A **folha de louro**, que está representada nas guirlandas próximas à base do cetro, conecta-se ao simbolismo da imortalidade (como todas as plantas que permanecem verdes no inverno), adquirida através da vitória. Esse simbolismo foi perfeitamente assimilado pelos romanos, que deram mostras disso ao elegerem o louro como emblema da glória. Esta glória refere-se tanto às guerras quanto ao espírito²¹⁹. Além disso, ainda segundo *Chevalier*, “*O louro tinha outrora a reputação de proteger do raio. Sua folhagem é usada para coroar os heróis, os gênios e os sábios. Árvore apolínea, significa também as condições espirituais da vitória, a sabedoria unida*

218 “Aos seus pés estão livros, um planta para um forte, um compasso, uma paleta com pincéis e um apoio para pincéis, busto e cinzel. Próximo estão outros instrumentos de medida e um globo. Uma pilha de caixas e embrulhos, um barril, e sacos de dinheiro referem-se ao comércio” RIPA, *op. cit.*, p. 102 (1971). [Tradução da autora].

219 CHEVALIER, *op cit.*, p. 561.

ao heroísmo".220

É bastante curioso notar que a flecha, um dos atributos da representação da **América**, painel que está localizado de frente para o painel da **Europa**, representa o raio. Seria apenas coincidência? De qualquer forma, por um lado as guirlandas de louro apontam para algumas características que se repetem em outros atributos do painel da **Europa**, como a imortalidade e a sabedoria; por outro, parecem indicar que a **Europa**, guerreira e corajosa, conquista as outras partes do mundo, que devem glorificá-la e reconhecer sua supremacia, pois ela seria a mais bela, a mais velha e por isso a mais sábia dentre todas as outras partes do globo.

Observemos, agora, o pequeno conjunto formado pelo globo, o compasso e os mapas, à direita da figura humana. Segundo *Chevalier*, o **globo**, sustentado em uma das mãos de determinada figura alegórica, está associado à autoridade de um soberano, que se estende por outros territórios e que possui caráter totalitário. A figura do globo surge como atributo da **Europa** não apenas na personificação pintada por *Amaral* (**ilustração 77**), como também na alegoria representada no livro **Baroque and Rococo Pictorial Imagery**, inspirada nos textos de *Cesare Ripa*. (**ilustração 44**). Em ambas imagens, o globo localiza-se em torno da figura humana, ao invés de estar em uma de suas mãos. A interpretação simbólica que encontramos em *Chevalier* refere-se ao globo sustentado em uma das mãos da imagem alegórica; todavia acreditamos que este seja apenas um detalhe, e que o fato do globo encontrar-se nas mãos ou ao redor da figura não altera o significado simbólico do atributo. “*Sua forma esférica pode ter, com efeito, um duplo significado: a totalidade geográfica do universo e a totalidade jurídica de um poder absoluto.*”²²¹ De acordo com *Chevalier*, o poder indicado pelo globo deve ser interpretado como sendo ilimitado, mas apenas em seu sentido de totalidade jurídica: “*ela designa o território limitado [geográfico] sobre o qual se exerce o poder [jurídico] de um*

220 CHEVALIER, *op cit.*, p. 561.

221 CHEVALIER, *op cit.*, p. 472.

personagem: esse poder é ilimitado".²²² Portanto, encontramos no atributo do globo uma alusão ao poder ilimitado da **Europa** sobre as outras partes do mundo, o que poderia ser interpretado, mais especificamente no caso do painel da **Europa** pintado no **Salão dos Deuses**, ao poder ilimitado de D. Pedro I.

O **compasso**, posicionado próximo ao globo, é mais um elemento que se harmoniza com o elaborado jogo de significados contidos no painel da **Europa**:

"Numa linguagem literária (...) o compasso é considerado entre nós como o emblema das ciências exatas, do rigor matemático, por oposição à fantasia imaginativa, à poesia. (...) O compasso (...) é um importante **símbolo cosmológico**, uma vez que serve para *medir* e para traçar o *círculo*, (...) Dante cantou o Deus Arquitecto: *Aquele que, com o seu compasso, marcou os limites do mundo e determinou, dentro deles, tudo o que é visível e tudo o que está oculto* (...). O compasso foi interpretado como imagem do pensamento a desenhar ou percorrer os círculos do mundo. Traçando as imagens do movimento, e móvel ele mesmo, o compasso tornou-se o símbolo do **dinamismo construtor**, atributo das atividades criadoras. (...) ".²²³

Tendo como forte aspecto simbólico a característica de poder “traçar os limites do mundo”, pensamos se o atributo do compasso poderia ser associado às grandes navegações. Conectado ao simbolismo do globo e dos **mapas**, essa interpretação nos parece possível, o que nos remeteria à glória dos tempos em que Portugal se destacou perante o mundo como principal nação a desbravar os oceanos, posição esta que ocupou durante muitos séculos. Assim poderíamos ver, no conjunto formado pelo globo, pelos mapas e pelo compasso, uma possível alusão ao poder de Portugal.

Parece redundante dizermos que o atributo do **livro** remete-nos à ciência e à sabedoria;

²²² *Idem.*

²²³ CHEVALIER, *op cit.*, p. 268.

mas ele é também o símbolo do universo, já que este é considerado *um imenso livro*²²⁴. Como o painel da **Europa** é o único que apresenta livros como atributos, interpretamos esse fato como indicativo de que este continente seria visto como o “centro do universo”. O atributo do livro nos remete ainda ao importante movimento filosófico que influenciou marcadamente Portugal, e em contrapartida o Rio de Janeiro, desde meados do século XVIII: o Iluminismo. Deve-se aos ideais iluministas uma série de reformas político administrativas, iniciadas no governo de D. José, com influência decisiva sobre os parâmetros educacionais em Portugal, com suas devidas conseqüências na Colônia. A origem européia do movimento iluminista poderia ser uma das justificativas para os atributos dos livros presentes no painel da **Europa**.

A **cidade de Roma**, representada neste painel através de vários elementos, mas principalmente pelas construções arquitetônicas ao fundo, era a preferida como símbolo do continente europeu, pois durante o século XVIII e parte do XIX foi o referencial da arte neoclássica, por ter sido capital intelectual da mesma. É interessante notarmos que o sistema de perspectiva, presente na arte clássica, foi utilizado na elaboração espacial dos elementos arquitetônicos no fundo do painel, assim como no pequeno patamar onde foram dispostos vários atributos, no primeiro plano, à esquerda (**ilustração 77**).

Podemos identificar algumas construções arquitetônicas típicas da capital da Itália, como uma Coluna, a Cúpula da Basílica de São Pedro e um Obelisco. Com relação a este último elemento arquitetônico, devemos lembrar que a utilização de obeliscos como elemento decorativo era comum no Rio de Janeiro da época, sendo que alguns obeliscos foram utilizados na arquitetura efêmera das festas, outros como monumentos permanentes da cidade. A igreja de São Pedro, construção religiosa mais notável da alta renascença, sugere os conceitos de fé e espiritualidade, e nos lembra que através da busca dos ideais de perfeição divina, podemos

224 CHEVALIER, *op. cit.*, p. 555.

ascender à Deus. De acordo com *Cesare Ripa*, a verdadeira religião é representada por um templo circular, aberto em toda a sua lateral e sustentado por colunas (**ilustrações 34, 38 e 44**). Apesar de não encontrarmos este mesmo tipo de templo no painel representativo da **Europa do Salão dos Deuses**, podemos observar que *Amaral* não deixou de fazer referência à religião, representando-a através da **Basílica de São Pedro**, ao invés do templo aberto indicado por *Ripa*. Isto não significa que *Amaral* não possa ter buscado nas descrições de *Ripa* uma fonte de referência. O pintor brasileiro pode ter mesmo se inspirado na descrição de *Ripa*, mas, neste caso, teria adaptado o atributo da religião de acordo com os costumes de sua época²²⁵. Além do mais, é interessante pontuarmos que a **Basílica de São Pedro** teve, na sua origem, planta circular projetada por *Bramante*, coroada pela cúpula externa de *Michelangelo*.

As várias alusões à cidade de Roma no painel da **Europa** parecem apontar para a influência do neoclassicismo italiano na arte portuguesa. Poderíamos dizer, devido à abundância de elementos iconográficos que nos remetem à capital do neoclassicismo, que Roma estaria representando o continente europeu neste painel de *Amaral*. Contudo, os atributos dos mapas, compassos e globo parecem nos remeter também a Portugal, o que pode indicar o elo entre Itália e Portugal, criado através da influência marcante da arte italiana sobre a arte portuguesa.

Europa: análise formal

A figura feminina localiza-se ao centro da composição, e a linha vertical principal traçada

²²⁵A Basílica de São Pedro é uma marco da arquitetura do Alto Renascimento, e desde então passou a ser a principal construção arquitetônica a simbolizar o catolicismo. D. Pedro I, por meio da Carta de 1824, declarou o catolicismo como religião oficial de Brasil (O Primeiro Reinado. www.culturabrasil.pro.br/primeiorenado.htm), o que não poderia ser diferente, porque a religião era extremamente importante, mesmo no século XIX, na fase do Regalismo (maior importância do Estado sobre a Igreja) que se sucedeu à fase da Catequese no Brasil.

a partir do centro geométrico perpassa o corpo da figura, de modo a dividi-la em duas metades aproximadamente semelhantes em proporção - o que remete a uma relativa simetria. (**ilustração 60**). As construções ao fundo, o limite vertical da bancada no primeiro plano, a direção do tronco da árvore à esquerda e a angulação do patamar no terceiro quadrante parecem acentuar a verticalidade da figura, assim como as direções horizontais da bancada no primeiro plano e a base do frontão da construção à esquerda da figura ajudam a suavizar a predominância das direções verticais.

É interessante pontuar que da região dos cotovelos até a área que representa a cabeça, notamos uma forma triangular que centraliza nossa atenção imediatamente para esta parte do quadro (**ilustração 64**). Outros fatores também nos fazem perceber essa parte como de grande interesse compositivo: o fato de a figura estar posicionada frontalmente; o olhar direcionado diretamente para o observador; a posição das áreas representativas do cabelo e da fita vermelha que adorna a cabeça da figura que enfatizam a orientação triangular desta área. Isso tudo aliado ao próprio fato de estar este “triângulo” na metade horizontal superior, na área na qual se localiza o centro perceptivo da composição, estando a base deste triângulo na linha horizontal que divide a composição em quadrantes. Podemos nos deter consideravelmente no rosto da figura, pois esta área se encontra muito bem delimitada, tanto em termos de cor quanto em termos lineares. Até mesmo as áreas de sombra são linearmente dispostas, como se tivessem sido geometricamente desenhadas e apresentando um recorte bem distinto. A este respeito, podemos encontrar uma importante observação em *Wölfflin*: “*Na arte clássica, a luz e a sombra são tão importantes quanto o desenho (em sentido estrito) para a definição de forma. Cada luz tem a função de caracterizar a forma, em seus detalhes, e de articular e ordenar o conjunto*”.²²⁶ Entendemos que luz e sombra, neste caso, não se configuram como elementos autônomos, mas vinculam-se à

226 WÖLFFLIN, *op cit*, p. 274.

forma, contribuindo para a sua modelação. É justamente o que percebemos nos painéis de *Amaral*. Na área do rosto da personificação da **Europa**, é possível exemplificar o que *Wölfflin* descreve: as áreas de sombra circunscrevem-se em espaços claramente delimitados, remetendo inclusive a um certo geometrismo (**ilustração 57**).

“A pintura, com seus pigmentos que tudo cobre, tem por objetivo básico a criação de superfícies, razão pela qual se distingue do desenho mesmo quando este permanece monocromático. Linhas estão presentes e podem ser percebidas por toda parte, mas apenas como limites de superfícies plasticamente sentidas e modeladas pelo senso táctil. A ênfase está na noção. O carácter tangível da modelação e que decide se um desenho pode ser classificado como linear, mesmo quando sombras totalmente não-lineares pairam sobre a obra como um simples sopro. Para a pintura, a arte dos sombreados é naturalmente evidente. Ao contrário do desenho, porém, onde os contornos são desproporcionalmente enfatizados em relação à modelação das superfícies, obtém-se aqui o equilíbrio. No primeiro caso, os contornos funcionam como uma moldura na qual estão encerradas as sombras modeladoras; no segundo, os dois elementos aparecem como uma unidade, e a precisão plástica absolutamente uniforme dos limites da forma é o correlativo da precisão plástica absolutamente uniforme da modelação”.²²⁷

Apesar do grande peso visual da área do painel da **Europa** onde podemos traçar o triângulo imaginário, o artista parece ter dado conta, talvez de maneira deliberada, de criar recursos pictóricos para que nossa visão não se detivesse apenas nessa região. A partir do rosto da figura, percebemos diversas “saídas” para outras áreas da composição. Uma delas é através da semelhança formal e pictórica entre a área de sombra que delimita o nariz à esquerda e a área na veste que separa e ao mesmo tempo delimita o tronco e o braço e se estende até a cintura, também à esquerda, indicadas na **ilustração 78** pelas linhas verticais vermelhas. Nosso olhar é suavemente conduzido através da sinuosidade dos cabelos e da fita que adorna os mesmos, para a

²²⁷ WÖLFFLIN, *op cit*, p. 57.

área que representa as vestes da figura, como podemos verificar através da linha de cor verde na **ilustração 78**. A partir daí nosso olhar pode seguir diversas direções. Pode se deter, por exemplo, na própria área azul da veste.

Observando as outras áreas de tom púrpura que se sobrepõem à grande área azul da vestimenta da figura (representadas pelas linhas rosas na **ilustração 78**), notamos que a origem, ou a convergência, de quase todas elas, é o ponto de origem da grande área púrpura que delimita a área das vestes e do braço da figura, ou seja, da que se inicia no ombro direito da figura e que está representada pela grande linha de cor vermelha na mesma ilustração. Dentre as áreas púrpuras que se sobrepõem à túnica azul apenas esta se dispõe de maneira praticamente vertical. Todas as outras áreas púrpuras da roupa da figura formam algum ângulo a partir do ombro direito. Essas formas diagonalmente dispostas emprestam um certo dinamismo não somente a esta área do painel, como também à composição de um modo geral, pois criam uma variação de ritmos nas direções predominantemente verticais e horizontais da obra.

Além disso, as diagonais da área azul da roupa da figura podem conduzir nosso olhar para outras regiões, como podemos verificar na **ilustração 79**. Seguindo com o olhar as direções que apontam para a área que representa as pernas da figura, notamos que enquanto a perna esquerda está na posição vertical, a direita está levemente inclinada, com o pé direito formando uma linha invisível que intercepta uma grande diagonal presente no primeiro plano da composição, indicada pela linha laranja na **ilustração 79**. Essa diagonal delimita as regiões de luz e sombra da área que representa o chão, tendo em uma de suas extremidades a representação de um mapa. Esse mapa, que compõe a diagonal do chão, tem uma de suas extremidades ocultada pela presença do globo, unido visualmente ao mapa não só pela semelhança tonal e por suas formas arredondadas, como também pela presença de um compasso, que toca ambos os objetos. O compasso, por sua vez, aponta para um outro mapa, branco, encostado verticalmente na bancada onde a modelo apóia-se.

O conjunto de livros representados no chão, próximo ao globo, também forma uma diagonal que aponta para o mapa encostado na bancada. Note-se que a direção deste mapa não é totalmente vertical: ele forma um pequeno ângulo que pende para a esquerda, a partir do qual podemos traçar uma diagonal que irá tangenciar a diagonal formada pelo braço esquerdo da mulher e o conjunto de livros (**ilustração 79**, linhas azuis). Todo esse interessante jogo de direções nos faz pensar no conceito de forma fechada de *Wölfflin*:

“Toda obra de arte deve ser um todo fechado (...); mas a interpretação dessa exigência do século XVI e no séc. XVII é tão diferente que, em comparação com a forma imprecisa do Barroco, o desenho clássico só poderá ser considerado como arte da forma fechada (...)”²²⁸

A composição do painel da **Europa** apresenta-se como uma estrutura visual que, em todos os pontos, se volta para si mesma. A análise das áreas pictóricas da **Europa** por nós exposta evidencia esse dado. Ao continuarmos essa mesma análise referente às direções formadas pelos objetos e aos caminhos visuais por eles traçados iremos notar que essa característica repete-se por toda a composição. A infinidade de leituras que nosso olho pode fazer ao examinar a obra e os diversos caminhos visuais pelos quais podemos optar nos permitem adentrar outras áreas do painel, dando-nos sempre, porém, a possibilidade de regressarmos ao ponto inicial. Ao mesmo tempo em que cada um dos objetos da composição parece possuir uma existência autônoma, ou seja, possuem uma realidade formal em si mesmos, percebemos que há uma relação estabelecida entre todas as formas da composição, de modo que qualquer elemento formal que fosse eventualmente suprimido comprometeria o equilíbrio geral da composição. Isto parece ocorrer por que, não apenas nos objetos isolados, como nas relações espaciais estabelecidas entre os mesmos, percebemos o princípio da forma fechada de *Wölfflin*. Aliás, a

²²⁸ WOLFFLIN, *op. cit.*, p. 19.

forma fechada dos objetos pictóricos ocorre devido a um outro conceito característico da arte clássica – a linearidade -, que de acordo com *Wölfflin*, é o aspecto que se refere à tangibilidade da forma²²⁹, onde os objetos representados devem apresentar uma modelação tal que transmita um caráter tátil – a mesma sensação que temos ao apreciarmos o painel da **Europa**.

De um modo geral, ao adentrarmos o **Salão dos Deuses**, a sensação que temos da personificação da **Europa**, primeiro painel situado à esquerda de quem entra no salão, é a de transmitir sabedoria, proteção e uma certa austeridade temperada de graça celestial. A **Europa** surge como uma soberana que sabe reinar com firmeza e doçura, e que tem seus olhos atentos a tudo e a todos que a observem.

Ásia: análise iconográfica

A personificação da **Ásia** (**ilustração 80**) é representada por uma mulher ricamente trajada, que parece dançar de forma leve e descontraída, parecendo quase flutuar - apenas as pontas de seus pés tocam o solo. Uma saia vermelha estampada com desenhos de ramagens e flores estilizadas, também em tom vermelho, destaca-se em seu traje. Um barrado azul - ou talvez uma outra saia por baixo da saia vermelha - deixa entrever uma espécie de calça branca por debaixo de toda a veste. Uma espécie de vestido curto de meia manga, com sua saia recaindo sobre a saia maior, é preso à cintura por um cinto azulado. O matiz esverdeado desse tecido brilhoso não apenas harmoniza-se com os tons de verde da vegetação como também cria um contraste com as áreas vermelhas da composição, principalmente a da saia. A mulher parece fazer alguma coreografia com um véu de tecido esvoaçante, por sobre sua cabeça. Um outro véu também recobre suas vestes, preso ao corpo pelo cinto azulado. Para completar seu rico traje, um

²²⁹ WÖLFFLIN, *op cit*, p. 57.

lenço listrado em azul e branco e uma pulseira em seu braço esquerdo.

Um único elemento arquitetônico é distinguível ao fundo: um pagode chinês. Porém, a figura não parece vestir-se à maneira chinesa, como se poderia supor devido à presença do pagode ao fundo. De acordo com *Maria Eugênia Cardoso* e *Marcelo Miranda*²³⁰, o país representante da **Ásia** seria a Índia. A vegetação predomina no segundo plano, com destaque para os dois coqueiros, à esquerda, e a copa de uma bananeira, à direita. No primeiro plano do painel da **Ásia**, temos atributos tais como pérolas, sedas, tapetes, um cálice de ouro, uma espada, um turbante, e um leque de plumas. A figura da **Ásia** está colocada sobre uma espécie de patamar. Quase todos os atributos encontram-se sobre este patamar, salvo o objeto à frente do pé esquerdo da figura e uma parte do tecido branco à direita do espectador, que pende por sobre o degrau. Ainda no primeiro plano temos, à direita, uma construção que lembra a entrada de um pequeno templo.

Com relação aos trajes da figura, a seda, que no século XIX era considerado um tecido nobre²³¹, parece estar representada na vestimenta da personificação da **Ásia** (a blusa, a sobressaia e a calça). A textura brilhosa do tecido representado no traje da figura, por apresentar um “caimento” mais encorpado, também poderia ser identificado como cetim²³². Encontramos em mais de um livro que citam as inúmeras festas que ocorriam nas primeiras décadas do século XIX, no Rio de Janeiro²³³, referências ao uso da seda e do cetim nas decorações de festas onde

230 CARDOSO, Maria Eugênia; MIRANDA, Marcelo José Ibrahim de. Salão dos Deuses. In: **Pasta do Acervo do Museu do Primeiro Reinado**. p.46.

231 A autora *Maria Beatriz Nizza da Silva*, apresenta uma classificação dos tecidos mais utilizados no século XIX, que determinava a posição social de quem os utilizasse: “Tecidos finos: sedas, sedas francesas, linhos (tidos como luxo puro, segundo a autora), cetins, nobrezas pretos e ‘veludinhos’”. SILVA, Maria Beatriz Nizza da. **Vida Privada e cotidiano no Brasil vol. 4 - Na Época de D. Maria e D. João VI**. “O traje” (Capítulo 3). In: <http://www.unip.br/nidem/biblioteca/silva.asp>

232 Acreditamos que, para nossa análise, seja irrelevante comprovar se o tecido em questão é a seda ou o cetim, já que não causará interferência no significado desta análise que seja um ou outro, pois o sentido utilitário de ambos era o mesmo nas primeiras décadas do século XIX.

233 AZEVEDO, Moreira de. **O Rio de Janeiro: sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades**. Rio de Janeiro: Livraria Brasileira Editora, 1969. v. 1, 572 p., il; DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1978. 2v.: il; EDMUNDO, Luiz. **O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice-Reis**. Brasília: Ed. Senado Federal, Conselho Editorial, 2000. 480 p.: il; FILHO, Adolfo Morales de Los Rios. **O Rio de Janeiro Imperial**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000. 549p, il; GRAHAM, Maria. **Diário de uma viagem ao Brasil e de uma estada nesse país durante parte dos anos de 1821, 1822 e 1823**. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1956. XVII, 403 p.: il; SANTOS, Luiz Gonçalves dos. **Memórias**

populares tomavam parte. Este fato pode ser constatado, por exemplo, no trecho que se segue, referente à parte da descrição do terceiro carro a desfilar durante as comemorações dos desposórios de *D. Pedro de Alcântara* e *D. Maria Leopoldina Josefa Carolina*, e que representava o triunfo do Rio de Janeiro:

“(...) na frente aparecia uma carranca asiática com bigodes compridos, e um turbante: a cada lado, e em alguma distancia estavam dois grifos dourados sustentando nos bico, festões de flores, os quais circundavam todo o carro; este era guarnecido de molduras de talha dourada, os claros, e rebaixos eram cobertos de *cetim*, galões e fios de pérolas, e pedras preciosas, (...)”²³⁴

Não apenas nos carros alegóricos podiam ser vistas peças de cetim ou seda como parte da decoração; podia-se constatar o uso desses tecidos também nas vestimentas e acessórios das festas:

“Conduzia este carro dezesseis dançarinos, e oito músicos, vestidos os primeiros à trágica asiática, com grande riqueza, sendo os seus gibões de veludo carmesim com bordadura de ouro, os jalecos de *cetim* amarelo, e as cascas de *setim* azul claro (...) Depois que desceram do carro executaram uma bela dança, tendo nas mãos faixas de *seda* azul, e amarela (...) Os máscaras, representavam os heróis do Tejo, traziam calças de seda cor de pérola, (...) as ninfas do Rio, que os acompanhavam, fingiam nuas pelo vestido e meia de seda cor de carne, um sandal descia do ombro esquerdo até meia perna direita, e este era de seda cor de pérola, bordado, e franjado de prata (...)”²³⁵

Citamos alguns exemplos do uso de tecidos como a seda e o cetim nas festas que ocorreram até as três primeiras décadas do oitocentos, pois *Amaral* provavelmente teve amplo contato com aqueles eventos. O modo de decorar festas e ambientes nobres ou publicamente

para servir à história do reino do Brasil. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1981. Tomo I, 350 p. il; SANTOS, Luiz Gonçalves dos. **Memórias para servir à história do reino do Brasil.** Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1981. Tomo II, 336 p. il.

234 SANTOS, *op cit*, tomo II, p. 214.

235 SANTOS, *op cit*, tomo II, pp. 215-216.

freqüentados provavelmente influenciou o pintor brasileiro na execução de seus painéis representativos dos continentes, pois aqueles eram os costumes correntes de sua época. Gostaríamos de pontuar ainda que não somente durante determinados eventos, mas também no dia a dia podia-se constatar determinados costumes, como aqueles referentes aos trajes mais característicos. A este respeito, pode-se consultar, por exemplo, *Adolfo Morales de Los Rios Filho*²³⁶, que nos narra alguns interessantes costumes de indumentária da época, onde a seda e o cetim também apareciam com destaque.

O uso difundido da seda (e do cetim) àquela época poderia ser em parte justificado por um alvará expedido em 6 de outubro de 1810, que isentava tanto a produção quanto o comércio de tecidos de algodão, seda ou lã, de taxas alfandegárias, conforme podemos verificar no seguinte trecho:

“Finalmente, querendo Sua Alteza Real facilitar todos os meios de fazer prosperar a industria, e por conseqüência o comércio de umas para outras capitancias deste Estado, e favorecê-los por um modo vantajoso, foi servido ordenar, pelo alvará de 6 de outubro [de 1810], que todo o fio de algodão, e todos os tecidos, e estamparias dele, e igualmente de seda, ou lã, que se fabricarem nesta Corte, ou nas capitancias do Brasil, quer seja produção de fabricas estabelecidas por provisão da Real junta do Comércio, ou do trabalho particular dos seus habitantes, fiquem isentos de pagar todos, e quaisquer direitos nas Alfândegas.”²³⁷

De qualquer modo, o uso recorrente da seda e do cetim e as facilidades alfandegárias que incentivavam sua produção não tornavam esses tecidos menos nobres, pois era justamente em situações que evidenciavam suntuosidade que podemos encontrar o uso da seda e do cetim naquela época. As festas que reuniam pessoas da elite e populares num mesmo evento eram

236 FILHO, Adolfo Morales de Los Rios. **O Rio de Janeiro Imperial**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000. pp.376-389.
237 SANTOS, *op cit*, tomo I, p. 260.

aquelas dedicadas a homenagear a Corte, como, por exemplo, as famosas festas da Aclamação. Dado o objetivo de tais festas, o requinte das decorações fazia-se obrigatório, bem como a participação de toda a população do Rio de Janeiro. Mas, assim como nas festas em homenagem à Corte, a utilização da seda e do cetim nos trajos e decoração parecia ser uma alusão e homenagem à excelência das classes mais nobres, em especial à própria Corte, o uso desses tecidos na decoração de residências particulares parecia ter o mesmo efeito. Deste modo, a representação da seda / cetim nos trajes da personificação da **Ásia** do **Salão dos Deuses** parece nos remeter não apenas ao luxo que o oriente representava, mas também reverenciar a figura de *D. Pedro*, bem como fazer referência à nobreza dos frequentadores do **Salão dos Deuses**. Assim, a seda e o cetim podem ser associados aqui ao glamour das classes privilegiadas da primeira metade do século XIX.

Com relação ao simbolismo do **véu**, podemos dizer que este representa o misterioso e o oculto. Na língua árabe, véu é *hijab*, e significa “*o que separa duas coisas*”²³⁸. Seu simbolismo alterna-se, dependendo se é usado ou retirado; no primeiro caso, significa o conhecimento que está oculto, e, no segundo, o conhecimento revelado. Em *Chevalier e Gheerbrant* encontramos que “*na tradição cristã monástica, tomar o véu significa separar-se do mundo, mas também separar o mundo da intimidade na qual entramos numa vida com Deus*”.²³⁹ No painel da **Ásia** o véu está suspenso por sobre a cabeça da figura, deixando seu rosto totalmente visível, porém cobrindo parcialmente a parte superior de sua cabeça. A mulher parece retirar o véu enquanto sorri gentilmente; poderíamos interpretar esse detalhe como um convite a compartilharmos de parte da intimidade da anfitriã (*D. Domitila*), pois ela “*revela-se*” e “*oferece-se*” para o público ao erguer seu véu. No entanto, o fato de estar o véu recobrindo parcialmente a cabeça da figura, e a presença de mais um véu que orna parte de seu traje, parece comunicar que um certo mistério é

238 CHEVALIER, *op cit*, p. 950.

239 *Idem*.

mantido. Assim, os dois aspectos do conhecimento representados pelo véu, o oculto e o revelado, podem estar referindo-se aqui ao público e ao privado, facetas do indivíduo perante a sociedade.

É interessante notarmos que outros aspectos da vestimenta da personificação da **Ásia** apontam para o modo de vestir-se característicos da elite fluminense da época (**ilustração 80**). É o caso, por exemplo, da manga que se ajusta aos braços da figura: “*Por fim, as incômodas mangas armadas foram substituídas pelas completamente justas ao braço.*”²⁴⁰ Ou, ainda, do modo como o vestido se ajusta ao corpo da figura, deixando sua cintura mais delgada e seu busto e quadris mais arredondados: “*A saia também se torna mais arredondada e em lugar de lisa se apresenta com pregas e laçarotes. (...) As senhoras começam a apertar-se com coletes de fortes barbatanas; daí o estufamento dos seios e das ancas (...)*”.²⁴¹ E, finalmente, a estampa que ornamenta o tecido vermelho da saia – uma espécie de chita – também era típico da época, quando podia-se observar um gosto acentuado pela decoração com ramagens de flores. Podemos compreender então que a vestimenta da personificação da **Ásia** não parece ter sido representada com trajes tipicamente orientais, pois *Amaral* demonstra ter se inspirado no próprio modo de trajar característico das primeiras décadas do século XIX no Rio de Janeiro.

Passemos agora à análise dos atributos que circundam a personificação da **Ásia**. Um dos simbolismos da **espada**, segundo *Chevalier* e *Gheerbrant*, refere-se ao poder imperial²⁴². No entanto, “*às vezes a espada designa a palavra e a eloquência, pois a língua, assim como a espada, tem dois gumes*”.²⁴³ Faz-se interessante notarmos que o tipo de espada representada no painel da **Ásia** é a cimitarra, de feitio tipicamente oriental²⁴⁴. Pensamos se no atributo da espada presente no painel da **Ásia** poderia estar implícito o simbolismo da palavra e da eloquência,

240 FILHO, *op cit*, p. 382.

241 *Idem*.

242 CHEVALIER, *op cit*, p. 393.

243 *Idem*.

244De acordo com a definição de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, a cimitarra é um “*sabre oriental de lâmina larga e recurva, e que tem um só gume*”. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. p. 472.

porém apresentando apenas um “*gume*”, ou seja, uma faceta possível, que seria a palavra do próprio Imperador. Assim, poderíamos perceber, no simbolismo da cimitarra, uma alusão ao absolutismo de *D. Pedro I*. Ao lembrarmos que o **Salão dos Deuses** era o local onde não somente ouvia-se boa música, dançava-se e recitava-se versos, mas também um local onde assuntos políticos importantes podiam ser tratados, compreendemos o quanto ambas interpretações associadas à cimitarra, quais sejam a do poder imperial e a da alusão à soberania da palavra de *D. Pedro*, se inseriam naquela realidade social.

Por sobre a espada está arranjado um colar de pérolas, e, ao seu lado, uma taça de ouro. A **pérola** representa o princípio *yin*²⁴⁵ dos orientais, e, neste sentido, abrange os conceitos de feminilidade, lua e água. Na simbólica oriental, além de representar a riqueza, atribui-se à pérola propriedades afrodisíacas e fecundantes, sendo utilizada como talismã. Na China, é símbolo de imortalidade. Acreditamos que as pérolas no painel da **Ásia** não estão pintadas por sobre a espada por mera coincidência ou por razões puramente plásticas. Como já foi dito, a espada representa o poder, a eloqüência da palavra, da razão, e a vida pública, associando-se, assim, a princípios primordialmente masculinos; em contrapartida, a pérola é um símbolo do feminino por excelência, ligado à lua, à água e à fecundação, que são também princípios femininos. Logo, percebemos a dualidade entre masculino e feminino, e talvez até, pelo fato das pérolas se sobreporem à espada, uma possível alusão à influência do princípio feminino sobre o masculino, ou seja, a influência da *Marquesa de Santos* sobre *D. Pedro I*. “(...) na carta de 4 de maio de 1827, o imperador dizia a dona Domitila: “Mande dizer o que quer de mim...” e, em outra não datada, recomendava-se: “Tu me mandas” e nesta pedia-lhe “as suas determinações para tudo”.²⁴⁶ Frases como estas, transcritas das cartas que *D. Pedro I* endereçava à *Marquesa de*

245 “No taoísmo, o princípio feminino, passivo, terrestre, absorvente, frio e obscuro; com ele coexiste o yang”. (FERREIRA, *op cit*, p. 2101.)

246 RANGEL, Alberto. **Cartas de D. Pedro I à Marquesa de Santos**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, Arquivo Nacional, 1984. p. 191.

Santos, chegaram a levantar suspeitas, entre os historiadores, sobre a possível influência de *D. Domitila* nos negócios do governo.

Alguns autores, como *Homem de Melo*, chegam a afirmar essa influência: “*O Imperador dom Pedro apaixonou-se por uma mulher perdida, que, exercendo sobre o seu ânimo um ascendente notável, veio a ter uma grande influência nos negócios políticos do país*”.²⁴⁷ Outros, como *Alberto Rangel*, discordam totalmente desse ponto de vista, alegando que nunca surgiram provas contundentes que apontassem para a dita influência de *D. Domitila* nos assuntos do Império brasileiro. Então, porque interpretarmos o colar de pérolas sobre a espada, pintados no painel da *Ásia*, como uma espécie de alusão à interferência de *D. Domitila* sobre as decisões do Imperador? Para esclarecer esta questão, cabe analisarmos o que ocorria na época, independentemente das afirmações dos historiadores e da veracidade ou não das mesmas. Em 11 de dezembro de 1826, ocorreu o falecimento da Imperatriz *D. Leopoldina*.²⁴⁸ Houve um certo escândalo em torno de sua morte, pois se acreditava que o que havia minado fatalmente sua saúde fora o romance entre *D. Pedro* e a favorita, fato este que era do conhecimento de *D. Leopoldina*. Portanto, a partir de sua morte, intensificaram-se os bochichos em torno do romance real. Dizia-se, inclusive, que *D. Domitila* estava de tal forma envolvida na vida de *D. Pedro* que chegava a opinar nos assuntos do Império. Podemos ter uma idéia das dimensões que tomaram tais comentários através do seguintes trecho:

“Pasquinadas e caricaturas afluíram, de fins de agosto de 1826 a meados de setembro seguinte, pelos muros da cidade do Rio de Janeiro e andavam de mão em mão na Corte, celebrando a má vontade da opinião pública contra dona Domitila. (...) Numa dessas alegorias (...), dona Leopoldina apunhalava a rival de São Paulo, enquanto dom Pedro implorava o perdão da vítima. Noutra mostrava-se dona Domitila puxando as rédeas do cavalo que representava dom Pedro. Essa

²⁴⁷ *Idem*.

²⁴⁸ RANGEL, *op cit*, p. 163.

alusão importava na apreciação do que ainda atualmente se questiona, o predomínio da favorita. (...) em verdade muito se murmurava na Corte sobre a influência de dona Domitila nos negócios públicos”.²⁴⁹

Temos uma idéia da opinião pública a respeito de *D. Domitila* e de seu envolvimento com o Imperador através do trecho acima transcrito. Se *Francisco Pedro do Amaral* transmitiu ou não sua opinião pessoal a respeito do romance de *D. Pedro* quando pintou o painel da *Ásia*, pouco importa; basta sabermos que, justamente à época em que o artista executava os painéis dos quatro continentes, a opinião geral aceita pelo público como verídica a respeito das relações de *D. Domitila* com os negócios públicos poderia estar expressa no simbolismo do colar de pérolas cuidadosamente disposto por sobre a espada.

A **taça** apresenta um simbolismo bastante amplo, e pode ser sintetizado em dois significados básicos: *abundância e imortalidade*.²⁵⁰ O simbolismo da imortalidade é recorrente neste painel, o que parece reforçar sua significância dentro do contexto da casa. Notamos também que o aspecto dual é uma constância não somente no painel da *Ásia*, como em todos os outros; ele nos permite, portanto, uma interpretação das “duas faces da moeda”, em cada um dos atributos onde essa dualidade fica evidenciada. Os aspectos masculino e o público referem-se ao poder imperial, exaltando a figura do imperador *D. Pedro I* e a “imortalidade” (=continuidade, permanência) de seu império e de sua figura; os aspectos feminino e o privado poderiam ser relacionados à *Marquesa de Santos* e à própria casa, apontando para o desejo de continuidade, talvez não somente das festas e relacionamentos sociais que se travavam naquele ambiente, como também do frescor, alegria e relativo esplendor desfrutados pela Marquesa naquele momento de sua vida. “*Na literatura mística do Islã, a taça simboliza geralmente o coração, entendido no*

²⁴⁹ RANGEL, *op cit*, p.205.

²⁵⁰ CHEVALIER, *op cit*, p.858.

sentido de intuição, de esfera mais sutil da alma".²⁵¹ Sabemos que a taça relaciona-se ainda a essência de uma revelação. Estando ligada à intuição e aos aspectos mais sutis da alma, podemos dizer que se trata de um símbolo do aspecto feminino, e, portanto, do misterioso. Assim, estando a taça próxima à espada e às pérolas, podemos pressupor um convite sedutor à possibilidade de uma revelação, tanto em seu aspecto público – através das conversas políticas eram travadas naquele ambiente – quanto em seu aspecto privado – entrar na casa significava, de certa forma, entrar na intimidade da vida da anfitriã.

Analisemos agora o **leque**, à esquerda da figura. Identificamos o material utilizado na confecção do mesmo como sendo de **plumas de pavão**. Embora imediatamente façamos do pavão uma imagem de vaidade, essa ave é antes de tudo um símbolo solar, por causa do círculo formado por sua cauda quando aberta.²⁵² Apesar de não termos a figura do animal em si representada no painel da **Ásia**, o fato do leque ser confeccionado com plumas de pavão é suficiente para remeter à simbologia da ave, principalmente ao percebermos que o formato do leque está nitidamente associado ao formato da cauda aberta de um pavão. Sendo um símbolo solar, o pavão representa o **elemento fogo**, como pode ser constatado no trecho a seguir:

“(...) a identificação da serpente com o elemento água confirma o parentesco do pavão com o Sol, com o elemento fogo, o anti-térmico da água. O pavão é (...) no **Bardo-Thodol**, o trono de Buda **Amitabha**, ao qual correspondem a cor vermelha e o elemento fogo. É ainda nesse caso o símbolo da beleza e do poder de transmutação (...) Sem dúvida, se trata aí, acima de tudo, de um simbolismo da imortalidade. (...) Nos **Jataka** budistas, o pavão é uma forma do **Bodhisattva**, sob a qual ele ensina a renúncia aos apegos mundanos. No mundo chinês, o pavão serve para exprimir os votos de paz e de prosperidade. Ai é também chamado de *alcoviteiro*, ao mesmo tempo porque é utilizado como chamariz e porque basta o seu olhar, dizem, para fazer uma mulher conceber”.²⁵³

251 CHEVALIER, *op cit*, p. 859.

252 CHEVALIER, *op cit*, pp. 692-693.

253 CHEVALIER, *op cit*, p. 693.

Tendo como um dos simbolismos a beleza e a imortalidade, identificamos no leque de plumas de **pavão** uma possível alusão à vaidade da *Marquesa de Santos*. A *renúncia aos apegos mundanos* parece ser um simbolismo bastante contraditório dentro do espaço luxuoso da casa; no entanto, é, digamos, politicamente adequado, e faz sentido também devido às inúmeras referências ao poder divino presente no salão. A crença no divino, e o desejo de agradar aos “deuses” são revelados na anunciação da necessidade de se renunciar aos apegos mundanos, presente no simbolismo do pavão.

Servindo para atizar o fogo, o **leque** simboliza o sacrifício ritual. “*É igualmente emblema de dignidade real, na África e na Ásia, do mesmo modo que, no Extremo Oriente, do poder dos mandarins e do poder imperial*”.²⁵⁴ Buscando o significado do leque para os orientais, pois afinal é o continente asiático que está representado neste painel, seu simbolismo parece adequar-se ao contexto social daquela época. Assim, temos mais uma vez a figura de *D. Pedro I* exaltada e aclamada como um imperador digno e poderoso. Para os taoístas, o leque relaciona-se ao pássaro, e neste sentido torna-se um “*instrumento de liberação da forma*”, um “*símbolo do voo para o país dos imortais*”.²⁵⁵ Associando este simbolismo ao painel da *Ásia*, poderíamos interpretar “*o voo para o país dos imortais*” como uma forma de reverência ao Imperador, que por sua superioridade de soberano se tornaria imortal. Talvez por ser um objeto de uso feminino, pudéssemos também associar o leque de plumas de pavão ao desejo da *Marquesa de Santos* de se tornar ela mesma imortal, de não ser esquecida, ou seja, o desejo de ser “glorificada”. Este desejo estaria diretamente ligado à questão da vaidade, também expressa no simbolismo do pavão. Ao abrir sua casa às pessoas que a freqüentavam, a anfitriã proporcionava às mesmas não somente a oportunidade de compartilharem da intimidade representada pelo

254 CHEVALIER, *op cit*, p. 544. [Os grifos são nossos].

255 CHEVALIER, *op cit*, p. 544.

espaço da casa em si, mas também de conhecerem outros aspectos de sua intimidade, como aqueles relacionados à sua personalidade.

A **cor vermelha** presente no leque, no tapete, na espada e principalmente na saia, também possui uma conotação especial:

"No Extremo Oriente, o vermelho também evoca de uma maneira geral o calor, a intensidade, a ação, a paixão. É a cor de **rajas**, a tendência *expansiva*. Em todo o Extremo Oriente, é a cor do fogo, do Sul, e, às vezes, da *secura* (...). É também a cor do sangue, da vida, da beleza e da riqueza; é a cor da união (...) Cor da vida, é também a da imortalidade (...) No Japão, a cor vermelha é usada quase que exclusivamente pelas mulheres. É um símbolo de sinceridade e de felicidade. De acordo com certas escolas xintoístas, o vermelho designa a harmonia e a expansão.(...) quando se quer desejar felicidade a alguém num aniversário, sucesso em um exame etc., colore-se o arroz de vermelho".²⁵⁶

Aliando-se aos votos de paz e prosperidade transmitidos por um dos simbolismos do pavão, o vermelho, ao simbolizar a felicidade, a harmonia e a expansão, parece fazer com que o painel da **Ásia** seja um convite ao puro êxtase prometido àqueles que freqüentavam o **Salão dos Deuses**. Na celebração do poder soberano de *D. Pedro I* estaria a promessa da felicidade, presente em vários aspectos simbólicos do painel. Simbolizando também a paixão, o calor e a intensidade, a cor vermelha parece conter a essência do romance entre o Imperador e *D. Domitila*, o que se revela talvez àqueles que saibam ler esta mensagem, implícita na cor que mais se destaca neste painel.

O **turbante** é o “*símbolo de dignidade e de poder em três planos diferentes: nacional, para o árabe; religioso para o muçulmano; profissional (profissões civis em oposição às militares)*”.²⁵⁷ Simbolicamente, talvez a idéia de poder nacional representada pelo turbante fosse

²⁵⁶ CHEVALIER, *op cit*, p. 946.

²⁵⁷ CHEVALIER, *op cit*, p. 916.

a que mais conviesse ao contexto dentro do qual o painel da **Ásia** foi pintado. No entanto, é possível que alguns atributos estejam presentes nos painéis mais por uma questão decorativa do que por possíveis alusões às questões políticas e sociais da época. O turbante, que era um adorno tradicionalmente associado às culturas orientais, poderia estar representado no painel da **Ásia** simplesmente como uma alusão ao continente asiático.

Quanto à paisagem e ao plano de fundo do painel da **Ásia**, o continente asiático parece estar bem caracterizado. O único elemento arquitetônico distinguível ao fundo é um pagode chinês. Os dois tipos de árvores que mais se destacam na vegetação (a palmeira e a bananeira), também são consideradas típicas do continente em questão. No entanto, é interessante notarmos que estes mesmos tipos de árvores também estão presentes na representação da **América**. Ao tentarmos buscar uma possível relação entre os painéis da **Ásia** e da **América** através dos atributos da palmeira e da bananeira, que ambos têm em comum, encontramos em algumas fontes que discorrem sobre a origem da bananeira as seguintes informações:

“Não se pode indicar com exatidão a origem da bananeira, pois ela se perde na mitologia grega e indiana. Atualmente admite-se que seja oriunda do Oriente, do sul da China ou da Indochina. Há referências da sua presença na Índia, na Malásia e nas Filipinas, onde tem sido cultivada há mais de 4.000 anos”.²⁵⁸

“As bananas são, provavelmente, oriundas do quente e úmido sudeste asiático, de onde provêm os mais antigos registros de seu cultivo e as mais antigas lendas construídas a seu redor. Para muitos, a antiguidade e a origem asiática da banana são fatos incontestáveis”.²⁵⁹

De acordo com os trechos acima transcritos, a origem precisa da

258 <http://www8.ufrgs.br/tecvege/feira/mpfruta/banana/origem.htm>

259 <http://www.bibvirt.futuro.usp.br/especiais/frutasnobrasil/banana.html>

bananeira ainda não pôde ser constatada. No entanto, percebemos uma tendência a se acatar a origem asiática da planta. O mais interessante, porém, são os relatos de que a banana, de espécies ao que parece desconhecidas para os descobridores do Novo Mundo naquela época, foi encontrada na América quando eles aqui chegaram:

“Segundo Moreira (1999), as bananeiras existem no Brasil desde antes do seu descobrimento. Quando Cabral aqui chegou, encontrou os indígenas comendo in natura bananas de um cultivar muito digestivo que se supõe tratar-se do ‘Branca’ e outro, rico em amido, que precisava ser cozido antes do consumo, chamado de ‘Pacoba’ [ou Pacova] (...). A palavra pacoba, em guarani, significa banana. Com o decorrer do tempo, verificou-se que o ‘Branca’ predominava na região litorânea e o ‘Pacova’, na Amazônica”.²⁶⁰

A existência da banana no continente americano antes da chegada dos navegantes europeus é citada ainda em outras fontes, como, por exemplo, no texto que se segue:

“Antes da chegada dos europeus à América, ao que tudo indica, existiam algumas espécies de bananeiras nativas. Seus frutos, porém, não eram comidos crus, necessitando de preparo ou de cozimento prévio, não constituindo parte principal da dieta das populações autóctones. Presume-se que foi apenas a partir do século XV, portanto, que a banana, seu cultivo e seus usos foram introduzidos no continente americano”.²⁶¹

Sabe-se que várias espécies de plantas foram trazidas do Oriente para o Brasil, pois

²⁶⁰ <http://www8.ufrgs.br/tecvege/feira/mpfruta/banana/origem.htm>. (A referência completa que no trecho acima se faz a “Moreira (1999)” é a seguinte: MOREIRA, R. S, Banana Teoria e Prática de Cultivo. 2ª Edição, Fundação Cargill, São Paulo, 1999, 299p.

²⁶¹ <http://www.bibvirt.futuro.usp.br/especiais/frutasnobrasil/banana.html>

entre 1680 (governo *D. João IV*), até finais do século XVIII (governo *D. José*) um intenso intercâmbio ocorreu entre Brasil e Índia:

“Sabe-se (...) que o conhecimento científico circulava entre as regiões do império colonial português, que a prática científica era dinâmica e que novos hábitos iam sendo absorvidos pelas diferentes culturas. Esse processo de transmissão de conhecimentos se desenvolveu a partir de 1680 e durante todo o século seguinte, quando foi intensificada a transplantação de vegetais da Índia para a América portuguesa, como parte das medidas adotadas pelo rei *D. João IV* em seu governo (1640-1656) diante das mudanças no Império português – com o poderio político, militar e econômico abalado pelo avanço holandês e inglês sobre os mares orientais, Portugal passa a considerar o Atlântico peça vital no processo de reaquecimento da economia”.²⁶²

O artigo de *Márcia Moisés Ribeiro* cita alguns dos vegetais que foram transplantados para o Brasil, como o gengibre, a canela, o cravo, a pimenta e a noz-moscada, além de algumas árvores frutíferas, como a mangueira, a jaqueira e *algumas espécies de palmeiras*. Apesar de *Márcia Moisés Ribeiro* não mencionar a bananeira em seu artigo, pensamos que tenha sido provável que mudas de bananeiras orientais também tenham sido trazidas para o Brasil, mesmo porque, “*presume-se que foi apenas a partir do século XV (...) que a banana, seu cultivo e seus usos foram introduzidos no continente americano*”.²⁶³ De qualquer modo, a presença de bananeiras e palmeiras nos painéis representativos da **Ásia** e da **América** é significativa, podendo estar apontando para o intenso intercâmbio científico que ocorreu entre esses continentes entre os séculos XVII e XVIII.

Finalmente, gostaríamos de mencionar o atributo da **dança**. O painel da **Ásia**, dentre as

262 RIBEIRO, Márcia Moisés. O Oriente é aqui. In: **Revista Nossa História**. Rio de Janeiro: Janeiro de 2004. Biblioteca Nacional. Ano I / nº 3. pp. 84-87.

263 <http://www.bibvirt.futuro.usp.br/especiais/frutasnobrasil/banana.html>

personificações representadas no **Salão dos Deuses**, é o que apresenta a figura humana menos estática, principalmente devido à configuração diagonal formada pela postura da mulher (**ilustração 80**). A indicação de um certo movimento na figura da mulher nos pareceu estar sugerida também pelo posicionamento de seus pés: observe que eles parecem estar quase que totalmente suspensos do chão. Devido a estes dados, pensamos se a mulher não poderia estar executando algum tipo de dança. Pintada num salão que era destinado a receber convidados para as festas da casa, não seria de todo improvável o fato de termos uma pintura ilustrando uma possível alusão à dança. Com relação à dança enquanto atributo, *Chevalier* e *Gheerbrant*, comentam:

“O que é essa febre, capaz de apoderar-se de uma criatura e de agitá-la até o frenesi, senão a manifestação, muitas vezes explosiva, do Instinto de Vida, que só aspira rejeitar toda a dualidade do temporal para reencontrar, de um salto, a unidade primeira, em que corpos e almas, criador e criação, visível e invisível, se encontram e se soldam, fora do tempo, num só êxtase. A dança clama pela identificação com o imperecível; celebra-o”.²⁶⁴

É interessante a observação feita por *Chevalier* e *Gheerbrant* sobre a questão da dualidade. Os autores mencionam a dualidade como uma característica do que é temporal. O tempo, enquanto característica da esfera de existência humana, nos remete ao fato de que nada permanece, tudo é perecível. Através da dança, seríamos capazes de tomarmos contato com o atemporal, ou seja, com a esfera do uno, do imperecível: a dança seria um instrumento de intermediação entre o humano e o divino. Portanto, a dança é sagrada, pois através dela teríamos a chance de superar nossa condição humana e nos religarmos ao nosso aspecto divino. O autor discorre ainda sobre o simbolismo da dança em algumas regiões, as quais destacamos a Índia e a China:

²⁶⁴ CHEVALIER, *op cit*, p. 319.

“Na Índia, o protótipo da dança cósmica é o *tandava* de *Xivanataraja*. Inscrita num círculo de chamas, essa dança simboliza ao mesmo tempo a criação e a pacificação, a destruição e a conservação (...). Nas tradições chinesas, a dança, ligada ao ritmo dos números, permite organizar o mundo. Ela pacifica os animais selvagens, estabelece a *harmonia entre o Céu e a Terra*”.²⁶⁵

A figura que dança pode ser interpretada ainda como uma espécie de mediadora entre o dualismo de alguns conceitos presentes no painel da **Ásia**, quais sejam o dos aspectos público e do privado, do masculino e feminino, do coração e da razão, do perecível e do imperecível. A leveza emanada deste painel, através da dança que a figura parece executar, impregna de tal forma quem o observa que é capaz de ela mesma, a leveza, tornar-se um atributo:

“A sensação ou as imagens oníricas de leveza, que evocam a dança, um véu transparente e flutuante, a graça móvel de certos gestos, a música, tudo que é aéreo, vaporoso, ascensional, têm relação com os símbolos da elevação. Todos esses signos simbolizam uma aspiração a uma vida superior, a uma redenção da angústia já em fase de se realizar, a uma liberação que pode ser buscada ou por meio da evasão – seria uma leveza enganadora –, ou pela superação – seria a leveza verdadeira”.²⁶⁶

É adequado ainda pensarmos o quanto o modo como a modelo é representada parece condizer com o objetivo principal para o qual foi criado o **Salão dos Deuses**. Sendo o painel onde a figura feminina foi mais requintadamente trajada, a representação da **Ásia** suscita alegria, graça, suntuosidade, riqueza e luxo, sentimentos esses associados aos eventos para os quais o salão se destinava. De forma poética, pode-se dizer que as danças que ali ocorriam impregnavam o ambiente e se materializavam através deste painel. Ou, contrariamente, o painel da **Ásia** inspirava e convidava os freqüentadores daquele salão aos suaves encantos da dança, o que, de uma forma ou de outra, fazia da dança o elo de ligação entre o material (representado pelas

²⁶⁵ CHEVALIER, *op cit.*, p. 320. [grifo nosso].

²⁶⁶ CHEVALIER, *op cit.*, p. 547.

pinturas dos quatro cantos do mundo nas paredes do salão) e o espiritual (representado pelas divindades esculpidas no teto).

Ásia: análise formal

Apesar de não chegar a fugir ao esquema básico em cruz presente em todos os painéis, esta composição é a que apresenta a figura feminina que mais escapa à verticalidade (**ilustração 61**). Vemos que a modelo, da cintura para cima, reclina-se para a sua direita, ao mesmo instante em que parece pender um pouco para frente, em direção ao espectador: basta notar seu pé direito que aponta para a frente. Também como nos outros painéis, a rigidez da verticalidade e horizontalidade é amenizada pela inserção de linhas diagonais secundárias não somente na figura como em todo o painel. Na modelo que representa a **Ásia**, as principais diagonais são traçadas pelo movimento dos braços e dos pés e pela inclinação de seu tronco.

As formas circulares fazem-se presentes (**ilustração 81**). Uma das que mais nos chamam a atenção neste painel é a formada pelo tecido quadriculado sob os pés da mulher. Não fica bem claro se o formato do tecido é realmente arredondado, pois outros objetos de cena não deixam à vista todo o seu contorno. No entanto, a configuração que se apresenta para o observador é de que se trata de uma forma arredondada. Outras configurações circulares importantes são dadas pelo formato do leque de plumas e os pequenos círculos presentes em cada pluma; a taça; o turbante; as contas dos colares de pérolas; o lenço que envolve o pescoço da bailarina; o formato roliço de seu corpo, especialmente seu tronco e quadris; a copa das árvores e a configuração do pagode chinês ao fundo.

Observemos agora algumas direções paralelas estabelecidas no painel da **Ásia**. A configuração dada pelo contraste entre a áreas escura e clara do céu é a de uma diagonal, que

forma um contraponto com a diagonal formada pelos pés da personificação da **Ásia**, como indicam as linhas laranja da **ilustração 81**. Uma outra diagonal que acompanha o movimento indicado pelos braços da figura pode ser traçada, tangenciando o ponto mais alto dessa área, indicado pela extremidade da mão esquerda da mulher (**ilustração 81**, linha rosa). Notamos que esta linha encontra-se com a linha laranja no segundo quadrante, e a vertical que podemos traçar a partir desse ponto perpassa uma das colunas do templo no primeiro plano, reforçando o sentido vertical da área onde estão representados o templo e a bananeira (linha laranja tracejada). Ainda com relação às linhas que se encontram na parte superior do segundo quadrante da composição, notamos que outra diagonal, traçada a partir de uma das extremidades da linha laranja formada pelos pés da figura, tem o mesmo ponto de inserção no segundo quadrante (linha púrpura). Algumas linhas traçadas a partir das direções diagonais apontadas pelas folhas das palmeiras estabelecem uma relação entre esta área e a que representa a mulher: observe como duas dessas diagonais delimitam a região do braço à direita, e como outra tem a mesma angulação da inclinação do tronco da mulher, à esquerda (linhas verdes). Outras relações estabelecidas por direções diagonais neste painel podem ser observadas através das linhas de cor amarela indicadas na **ilustração 81**.

O jogo de inter-relações estabelecidas pelas diversas direções (diagonais, verticais e horizontais) é praticamente infinito. Buscamos ressaltar, através dos exemplos de direções diagonais mostrados na ilustração 81, não apenas o dinamismo estabelecido pelas várias direções que nosso olhar pode seguir no painel, mas também apontar para o modo como os objetos e áreas da composição estão visualmente relacionados. Observamos ser este o painel onde *Francisco Pedro do Amaral* deu maior destaque às direções oblíquas, bem como às circulares. Considerando o que *Fayga Ostrower* diz a respeito de direções diagonais e circulares – que

emprestam muito mais dinamismo à composição do que verticais e horizontais²⁶⁷ -, isto pode ter se dado pela necessidade de conferir maior movimento à composição, talvez por estar a figura feminina possivelmente executando passos de dança.

A vegetação é relativamente diversificada. Como em todos os outros painéis, o cuidado em não transformar as áreas que representam a vegetação em uma massa pictórica única, porém de destacar as peculiaridades de cada planta através do desenho minucioso das mesmas, está presente nesta composição. Vejamos o que *Wölfflin* escreve sobre “a representação da infinidade de folhas das árvores e arbustos”:

“Também aqui a arte clássica procurou reproduzir a árvore típica com todas as folhas, ou seja, na medida do possível procurou reproduzir a folhagem mostrando cada uma das folhas nitidamente. Mas é obvio que existem limites bem definidos para uma tal exigência. Mesmo vista a pequena distância, a soma das formas isoladas une-se em uma massa, e nem mesmo o pincel mais fino é capaz de acompanhá-la em detalhes. Não obstante, também aqui a arte plástica do estilo linear saiu-se vitoriosa. Se não é possível reproduzir cada uma das folhas com uma forma bem definida, reproduz-se, então, o tufo de folhas, o grupo de folhas com forma determinada. E desses tufos de folhas, a princípio totalmente nítidos, começou a se desenvolver, incentivada por uma interpretação cada vez mais viva de massas claras e escuras, a árvore não-linear do séc. XVII, na qual as massas de cores são colocadas lado a lado sem que a mancha isolada pretenda ser congruente com a forma da folha que lhe serviu de base”.²⁶⁸

O que observamos no painel que representa a *Ásia* é que *Amaral* teve o cuidado de reproduzir as folhagens das diversas árvores e plantas de maneira individualizada (**ilustração 80**). Em alguns momentos da composição, como na representação da vegetação ao fundo, no primeiro quadrante, isto não foi possível, e a área se apresenta como uma massa pictórica mais homogênea. No entanto, conforme *Wölfflin* narra no trecho acima, para a arte clássica, “se não é

²⁶⁷ OSTROWER, *op cit*, p. 47.

²⁶⁸ WÖLFFLIN, *op cit*, pp. 65-66.

possível reproduzir cada uma das folhas com uma forma bem definida, reproduz-se, então, o tufo de folhas, o grupo de folhas com forma determinada". É justamente este modo de proceder que se apresenta no painel de *Amaral*. Mesmo ao misturar branco nesta região de vegetação do primeiro quadrante, o que a identifica até certo ponto com a região do céu, criando uma espécie de "fusão", este efeito não faz com que deixemos de ver a área da vegetação com seus contornos nitidamente delimitados. Assim, podemos dizer que o painel da *Ásia* nos remete ao caráter predominantemente linear próprio da arte clássica.

África: análise iconográfica

A personificação da *África* é representada por uma figura feminina posicionada bem ao centro da composição (**ilustração 82**). Esta figura encontra-se com seu corpo em posição 3 / 4, sendo que seu rosto está totalmente em perfil, com a cabeça virada para a esquerda. Esta mulher ostenta uma espécie de cajado em sua mão direita, e está vestida com uma túnica que deixa seus seios totalmente à mostra. A saia azul, com barrado em tom vermelho terra, tem um tecido listrado nas cores amarela e vermelha sobre si. Uma espécie de véu cor de pérola circunda seus ombros, pendendo sobre suas costas e seu braço esquerdo, perpassando seus quadris e costas. Para completar sua vestimenta, um ornamento em sua cabeça nas cores azul, amarelo e vermelho.

No cenário, em primeiro plano, vemos alguns poucos objetos que na verdade parecem constituir as ruínas de algum templo, e uma vegetação um pouco mais densa à direita da figura. No plano de fundo, mais plantas e algumas construções. Vemos ainda uma massa pictórica que representa uma vegetação relativamente densa à esquerda da figura feminina. Observamos que as construções ao fundo concentram-se todas no segundo quadrante da composição.

No painel que representa a personificação da *África*, temos o Egito como expressão do

continente. Isto é evidenciado em vários aspectos do painel: no segundo plano percebemos dentre as construções as pirâmides e, mais próximo, ruínas de templos. A vegetação também é egípcia, destacando-se o papiro, a flor de lótus e a palmeira. Também é esboçado um deserto ao fundo. Nos trajes da figura, o Egito é também identificado, especialmente no ornamento da cabeça e no olhar da figura. Dentre as representações dos quatro continentes pintadas por *Amaral* esta é a única que mostra o rosto da figura totalmente de perfil, o que nos remete ao método da visão compósita característica da arte egípcia, onde a cabeça sempre é representada de perfil.

A figura que representa a **África** possui o tom de pele mais escuro, comparativamente às outras personificações pintadas por *Amaral*. O fato de ter sido escolhido um país da África do Norte para ser representado no referido painel é curioso, pois os africanos que foram trazidos para o Brasil não procediam daquela região. Talvez isto possa ser interpretado como uma forma de desprezo às culturas africanas que tiveram uma relação mais direta com o Brasil. Todavia, há ainda um outro fator, talvez mais pontual que o primeiro, que poderia justificar a opção pelo Egito como país representante do continente africano: a utilização de decoração egípcia estava extremamente em voga na Europa no início do século XIX, o que teve sua devida repercussão no Brasil. Isto pode ser verificado pelos relatos e descrições das festas que ocorriam naquela época na então capital do Reino Unido, e que podemos encontrar em autores como *Luiz Gonçalves dos Santos* e *Maria Graham*²⁶⁹. Sabe-se que no continente europeu, àquela época, havia um grande interesse pelos motivos egípcios, ocasionados pelas descobertas oriundas das inúmeras escavações que estavam sendo feitas no Egito.

Houve ainda um fato em especial que muito provavelmente contribuiu para reforçar as atenções ao estilo de decoração egípcia introduzido no Brasil: em 1826, uma encomenda destinada à Argentina, constituída de algumas múmias e outros objetos egípcios, ficou

269 SANTOS, Luiz Gonçalves dos. **Memórias para servir à história do reino do Brasil**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1981. Tomo I, 350 p. il.; GRAHAM, Maria. **Diário de uma viagem ao Brasil e de uma estada nesse país durante parte dos anos de 1821, 1822 e 1823**. São Paulo: Cia.Ed.Nacional, 1956. XVII, 403 p.: il.

impossibilitada de chegar ao seu destino. *D. Pedro I* foi quem adquiriu a encomenda. A seguir, transcrevemos o texto que cita o episódio:

“O Imperador mandou arrematar em hasta publica cinco múmias e outros objectos ethnographicos do Egyto, e de tudo isto fez dádiva ao Museu. Esta valiosíssima collecção de antiguidades egypcias destinava-se à Republica Argentina e tinha sido encommendada pelo governo de D. Emmanuel Rosas.

Chegaram ellas alli, porém, quando já tinha sido aniquilado o poder do tyranno; e o governo que lhe succedeu não quis sustentar os compromissos do seu antecessor.

Por virtude desta circumstancia, o italiano Fiego, que vinha realisar a encommenda, trouxe para o Rio de Janeiro a collecção e fel-a vender em hasta publica. (...)”.²⁷⁰

Chegamos a cogitar se *Francisco Pedro do Amaral* não teria tido contato com essas peças egípcias adquiridas por *D. Pedro*, e de tê-las copiado ou nelas se inspirado para encontrar algumas das soluções compositivas do painel da **África**. Não nos inclinamos a crer, no entanto, na possibilidade de que o pintor tenha utilizado tais referências. Isto porque, após visita ao **Museu Nacional**, no qual tivemos contato com algumas dessas peças, não pudemos identificar nenhuma semelhança direta entre as imagens expostas e as reproduzidas por *Amaral* no painel da **África**. De qualquer modo, parece-nos bastante razoável atribuímos a preferência pelo Egito como representante do continente africano aos fatos que acabamos de relacionar.

Um dos atributos presentes no painel da **África** é a **flor de lótus**. As **flores de lótus**, representadas no canto inferior direito da composição, encerram um simbolismo altamente significativo. São, antes de tudo, símbolos do Egito por excelência, apesar de também aparecerem relacionadas a outras culturas, como as da Índia e da China. Por sua ligação vital com a água, pois é no meio aquoso que a flor de lótus nasce e sobrevive, associamos o painel da

²⁷⁰LACERDA, João Batista de. **Fastos do Museu Nacional do Rio de Janeiro**.RJ:Imprensa Nacional,1905, p.13.

África ao elemento água:

“Flor que se poderia dizer a primeira e que desabrocha sobre águas geralmente estagnadas e turvas com uma perfeição tão sensual e soberana que é fácil imaginá-la, *in illo tempore*, como a primeira aparição da vida sobre a imensidade neutra das águas primordiais. Assim aparece na iconografia egípcia – como a primeiríssima; (...)”.²⁷¹

A referência à “*perfeição sensual*” da flor de lótus nos remete imediatamente aos seios desnudos da figura egípcia. Assim, a intenção de apontar para a questão da sensualidade parece pertinente.

“(…) A flor do lótus é pois, antes de tudo, o sexo, a vulva arquetípica, garantia da perpetuação dos nascimentos e dos renascimentos. Do Mediterrâneo à Índia e à China, sua importância simbólica, de manifestações tão variadas, se deriva, tanto no plano profano como no sagrado, desta imagem fundamental”.²⁷²

Na literatura galante chinesa, também é costume associar a flor de lótus à vulva, e diz-se que “o título mais lisonjeiro que se pode dar a uma cortesã é o de “**Lótus de Ouro**”.²⁷³ É interessante percebermos que a relação entre *D. Domitila* e *D. Pedro I* a identificava como uma cortesã perante a sociedade da época. Pensamos se os seios desnudos da figura que representa a **África** poderiam ser uma referência à sensualidade da própria *Marquesa de Santos*. Isto, no entanto, se configura apenas como uma possível interpretação; a outra se referiria ao fato de que, em várias representações alegóricas da **África**, como por exemplo na que podemos observar na **ilustração 83**, assim como em muitas representações da **América (ilustrações 25 a 32)**, a figura humana que personifica esses continentes está geralmente semi-nua. Assim, os seios desnudos da personificação da **África** do **Salão dos Deuses** poderia ser uma alusão à nudez encontrada na

²⁷¹ CHEVALIER, *op cit*, p. 558.

²⁷² *Idem*.

²⁷³ *Idem*.

descrição iconográfica de outras representações da **África**.

Os budistas e os indianos atribuem um sentido mais espiritual à flor de lótus²⁷⁴. Brotando muitas vezes de águas impuras (simbolicamente associadas ao mundo), o lótus conserva-se, no entanto, imaculado. Cremos que podemos estabelecer, através desse simbolismo, uma relação dual entre o profano e o sagrado representados pela flor de lótus, e que poderia estar se referindo, neste sentido, à relação entre as figuras parietais (o mundo), e as representadas no teto (o divino).

Os adornos utilizados pela figura – o **cetno** e o **tocado** – nos chamam especial atenção pelo seu simbolismo. Com relação ao cetno, podemos constatar que este, "(...) prolonga o braço, é um sinal de força e de autoridade. Quebrar o cetno significa renunciar ao poder. (...) O cetno mágico das deusas egípcias era um símbolo de alegria - a alegria de poderem executar as suas vontades".²⁷⁵

Diferentemente do cetno na representação da **Europa**, o cetno ostentado pela personificação da **África** não parece transmitir a mesma simbologia de poder soberano. Antes de tudo, chama-nos a atenção seu comprimento, bem menor comparativamente ao da representação da **Europa**, não chegando sequer a tocar o solo. Não obstante não podermos afirmar que este cetno está quebrado, seu tamanho reduzido pode estar indicando a mesma simbologia do cetno quebrado: a de um poder que foi renunciado²⁷⁶. Apesar de ainda apresentar-se “prolongando o braço” da figura, seu alcance já não é mais o mesmo. Além disso, sua coloração também é significativa:

“(...) Segundo Kandinsky (...) a profundidade do azul tem *uma gravidade solene, supra-terrena*. Essa gravidade evoca a idéia da morte (...). Já se disse, também, que os egípcios consideravam o azul como **a cor da verdade**. A Verdade, a Morte e os Deuses andam sempre juntos (...) e é por isso que o azul-celeste é

²⁷⁴ *Idem*.

²⁷⁵ CHEVALIER, *op. cit.*, pp. 226-227.

²⁷⁶ CHEVALIER, *op. cit.*, p. 226.

também o limiar que separa os homens daqueles que governam, do Além, seu destino”.²⁷⁷

O cetro, pintado de **azul**, reforça o simbolismo da “morte” do poder egípcio, entendido enquanto o poder soberano de um império que reina sobre outros povos, como um dia o foi o império egípcio. Esta parece ser uma verdade confirmada pelos deuses, já que o azul é a “cor da verdade” e a “*Verdade, a Morte e os Deuses andam sempre juntos*”. É importante notarmos ainda, além da cor e comprimento do cetro, o pequeno detalhe que ornamenta a extremidade superior do mesmo. Olhando atentamente, temos a impressão de ver uma figura bastante semelhante à cabeça de uma ave, encimada por uma espécie de penacho estilizado (**ilustração 84**). Pesquisando os principais deuses da mitologia egípcia, encontramos uma imagem que chamou-nos especialmente a atenção: a do deus egípcio *Thot* (**ilustração 85**). Este deus, geralmente representado por um homem com cabeça de íbis, foi no antigo Egito o deus da sabedoria:

“Trata-se de um deus cordato, sábio, assistente e secretário-arquivista dos deuses. Divindade à qual era atribuída a revelação ao homem de quase todas as disciplinas intelectuais: a escrita, a aritmética, as ciências em geral e a magia. Era o deus-escriva e o deus letrado por excelência. Havia sido o inventor da escrita hieroglífica e era o escriba dos deuses; senhor da sabedoria e da magia.(...) Thot preside a medida do tempo (...).Representado como um íbis ou um homem com cabeça de íbis, ou ainda um babuíno.”²⁷⁸

Podemos comparar a imagem do deus *Thot* (**ilustração 85**) e da íbis (**ilustração 86**), ave que o representa, ao detalhe do cetro da personificação da **África** (**ilustração 84**), e assim averiguarmos uma possível semelhança. A ave que está representada no cetro da personificação da **África** parece apresentar alguma semelhança com a íbis. O comprimento do bico e do pescoço

²⁷⁷ CHEVALIER, *op. cit.*, pp.107-108.

²⁷⁸ <http://www.cultodavida.online.pt/story/2004/3/26/15205/1588>

da ave representada no cetro é bem menor que o da íbis representada na **ilustração 86**. No entanto, isto por si só não descarta a possibilidade de se tratar da mesma espécie de ave, pois a imagem criada por *Amaral* poderia estar estilizada.

A possibilidade de alusão ao deus *Thot* no painel da **África** torna-se coerente por algumas razões. Uma delas diz respeito ao próprio fato de *Thot* ter sido o deus da sabedoria e da razão. Estas características poderiam ser relacionadas à atmosfera iluminista dos princípios do século XIX. Outro motivo é a analogia que acreditamos poder ser feita entre a íbis²⁷⁹ e a flor de lótus: pelo fato de ambas viverem perto das águas, poderiam estar fazendo uma alusão ao **elemento água** neste painel.

Quanto ao adereço utilizado para adornar a cabeça da figura egípcia, este é constituído por uma espécie de diadema dourado próximo à testa (**ilustração 84**). Atrás deste diadema, em tons de azul escuro e dourado, um enfeite que parece imitar o formato do cabelo num penteado tipicamente egípcio (cabelos lisos escorridos até os ombros). Este enfeite possui detalhes semelhantes ao de penas de ave. Existe ainda uma pequena figura na parte frontal do toucado: a princípio, tendemos a identificar a figura como uma pequena serpente, mas, devido à ave representada no cetro e aos detalhes semelhantes a penas no toucado, cogitamos a possibilidade de se tratar, mais uma vez, da figura de uma íbis, tal qual ocorre no cetro.

A simbologia do **toucado** é similar à simbologia dos cabelos, já que a palavra francesa *coiffure* pode significar tanto “penteado” quanto o que se coloca na “cabeça”²⁸⁰

“Os penteados são maneiras de captar, dominar, ou utilizar a força vital contida na cabeleira. É um meio de aproximação do eixo ou centro da vida, esposando

279 Segundo definição do Dicionário Aurélio (FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. p.1068), a íbis é um “*gênero de aves pernaltas, ciconiiformes, com várias espécies espalhadas pelas regiões quentes da Europa e N. da África*”. Por aves ciconiiformes, encontramos que este termo relaciona-se a uma “*ordem de aves neórnites, neógnatas de porte geralmente grande, asas medíocres, pernas e pescoço longos, dedos livres ou com membrana reduzida, hálux longo; vivem perto da água e se alimentam sobretudo de peixes (...)*” (FERREIRA, op. cit., p.469)

280 O autor utiliza a língua francesa como referência provavelmente por ser seu idioma natal. [Nota da autora]

sua forma, alongada em raio ou alargada em disco solar. Assim, o penteado pode tornar-se signo distintivo da profissão, da casta, do estado, da idade, do ideal, ou seja, de tendências inconscientes”.²⁸¹

O simbolismo do toucado pode apontar também para uma *função*, uma *situação* ou *vocação*²⁸². Algumas vezes, o significado do toucado pode ser associado ao da coroa ou do diadema. Neste caso, de acordo com seu formato, pode simbolizar *a conformidade com a terra, o impulso para o céu, ou a acumulação numa pessoa dos poderes celestiais*²⁸³.

A personificação da **África** tem como trajes uma túnica sobreposta a uma longa saia azul com barrado de coloração marrom avermelhada, e um tecido branco que pende dos ombros da figura. A túnica, que apesar de bem ajustada ao corpo deixa os seios da egípcia totalmente à mostra, é feita de um tecido com listras horizontais, na cores vermelha e amarela. Em *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*²⁸⁴, encontramos reproduções de figuras de escravos que se trajavam com tecidos de estampado semelhantes ao da túnica que veste a personificação da **África**. E não somente a túnica: quanto ao tecido esvoaçante que envolve a egípcia, também encontramos imagens bastante semelhantes nos desenhos de *Debret* (**ilustração 88**). É possível, portanto, que *Amaral* tenha se inspirado nos trajes típicos dos escravos para compor a vestimenta da personificação da **África**, como uma espécie de alusão à escravidão como uma das características que identificavam o continente africano. Outro fator a ser considerado é que *Amaral* talvez não tenha utilizado, necessariamente, os desenhos de *Debret* como referenciais do modo de trajar dos africanos, pois para isso bastava apenas a observação das ruas povoadas de escravos para a apreensão de seus tipos de vestimenta. No entanto, gostaríamos de pontuar a semelhança dos traços de *Amaral* e *Debret* na execução dos trajes (**ilustrações 82 e 88**).

281 CHEVALIER, *op. cit.*, p. 707.

282 CHEVALIER, *op. cit.*, p. 708.

283 CHEVALIER, *op. cit.*, p. 707.

284 DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1978. 2v.: il.

Simbolizando “*a solidez de um edifício, seja ele arquitetural quer seja social ou pessoal*”²⁸⁵, vemos que as **colunas** no primeiro plano encontram-se caídas, podendo significar que o império de outrora (colunas erguidas ao fundo da composição, bem longínquas) não se sustenta mais (**ilustração 82**). Esta mensagem parece estar implícita não somente nos simbolismo das colunas do primeiro plano e no cetro, mas também na folha de papiro esmagada pelo pé direito da figura (**ilustração 54**). O papiro, que deu origem ao papel, e que por isso tem sua simbologia associada à do livro, era,

“No tempo em que ele cobria, em moitas cerradas, as extensões pantanosas do delta do Nilo, (...) a imagem vigorosa do mundo em gestação; transformado em coluna com contornos, sustenta o templo, quadro dos renascimentos cotidianos do universo. Verdejante e vivaz, signo de alegria e de juventude (=verde, em hieróglifos), é o cetro mágico das deusas; serve para formar buquês esplêndidos, emblemas de triunfo e de alegria que se oferecem aos deuses e aos mortos.”²⁸⁶

Portanto, poderíamos dizer que o papiro, representado no painel da **África do Salão dos Deuses**, já não sustenta mais os templos; já não é mais o cetro mágico da deusa, tampouco representa neste painel o triunfo e a alegria do império egípcio; pelo contrário: ao ser pisado, poderia estar indicando o fim de uma era, no caso a do poder supremo do Império egípcio de outrora. Todavia, esse poder parece não ter sido de todo perdido: outras folhas de papiro continuam inteiras no primeiro plano, e o cetro, de uma forma ou de outra, ainda existe. Ou seja, apesar de não possuir o poder soberano de outrora, o Egito ainda é capaz de exercer algum tipo poder. Diríamos que esse poder seria o do encanto exercido por aquela cultura, pois, nas primeiras décadas do século XIX, havia um grande interesse pela temática egípcia na Europa, e em contrapartida no Rio de Janeiro. Lembremos que, como já mencionado anteriormente, temas

285 CHEVALIER, *op. cit.*, p. 265.

286 CHEVALIER, *op. cit.*, p. 683.

egípcios eram recorrentes principalmente na decoração das festas.

Na reprodução fotográfica da representação da **África** constante da pasta de documentos do **Museu do Primeiro Reinado**, arquivada na biblioteca do **Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, podemos observar, representada entre o primeiro e segundo planos da composição, uma **esfinge**. A foto que consta na pasta do **IPHAN** foi tirada logo após a restauração da decoração do **Palacete do Caminho Novo**, realizada por *Edson Motta*, em 1965. Atualmente, a esfinge não se encontra mais visível no painel da **África (ilustração 89)**. O que houve, exatamente, com esta área da composição não temos certeza; talvez algum tipo de dano causado pela ação do tempo no painel explique tal fenômeno. De qualquer maneira, decidimos buscar uma interpretação para a imagem da esfinge, já que foi originalmente idealizada por *Amaral*.

No antigo Egito, a esfinge, caracterizada pelo corpo de um leão deitado, com cabeça humana e olhar que intrigava pelo mistério que emanava, vigiava as grandes necrópoles. No caso, estas necrópoles estão representadas neste painel da **África**, através das pirâmides ao fundo.

“A Esfinge sempre guarda essas necrópoles gigantes; o seu rosto pintado de vermelho contempla o único ponto no horizonte onde nasce o sol. É a guardiã das entradas proibidas e das múmias reais; escuta o canto dos planetas; à beira das eternidades, vela sobre tudo o que foi e tudo o que será; (...) Na realidade, (...) representariam (...) uma força soberana, impiedosa para com os rebeldes, protetora dos bons”.²⁸⁷

Não sabemos se a esfinge pintada por *Amaral* tinha originalmente “*o seu rosto pintado de vermelho*”, pois a reprodução fotográfica do painel à qual nos referimos está em preto e branco. Nesta composição de *Amaral*, a esfinge não estava posicionada próxima às pirâmides, como acontece com a esfinge egípcia mais famosa, que se localiza no prolongamento da pirâmide

²⁸⁷ CHEVALIER, *op. cit.*, p. 389.

de *Quéfren*, nas redondezas das pirâmides de *Gizé*. Esta esfinge formava uma horizontal, que delimitava o primeiro e o segundo plano da composição. Na verdade, esta parecia ser a característica mais significativa da simbologia da esfinge no painel da **África**: sua posição na composição. Observe que *Chevalier* narra que:

“No curso de sua evolução no imaginário, a esfinge veio a simbolizar o inelutável. A palavra esfinge faz pensar em enigma, evoca a esfinge de Édipo: um enigma opressor. Na realidade, a esfinge se apresenta no início de um destino, que é, ao mesmo tempo, mistério e necessidade”.²⁸⁸

Poderíamos dizer que, simbolicamente, o passado estaria representado no plano atrás da esfinge, passado este pelo qual ela estaria velando e deste modo conservando-o digno de admiração e respeito. No entanto, a esfinge também poderia estar contemplando o presente: o fim da majestade e soberania do império egípcio de outrora, representados simbolicamente no primeiro plano da composição pelas ruínas, pelo tamanho reduzido do cetro e pela folha de papiro esmagada. Mas o fato daquele grande império do passado, que foi o egípcio, ter perdido seu lugar de soberano do mundo para outros impérios, não apagou o encanto e a magia despertados pela antiga civilização egípcia, mesmo tantos séculos após sua queda. Assim, o Egito merece, neste painel de *Amaral*, a permanência de seu encanto, apesar de implícita na hierarquia dos painéis do **Salão dos Deuses**, a hegemonia do continente europeu.

África: análise formal

Como no painel da **Europa**, a vertical principal do painel da **África** (**ilustração 62**), é reforçada por outras verticais importantes, como a da grande coluna à esquerda do observador, as

²⁸⁸ CHEVALIER, *op. cit.*, p. 390.

colunas integrantes do que parecem ser as ruínas de um templo, à direita e ao fundo, os troncos de duas pequenas árvores, entre a figura feminina e a coluna, à esquerda, além da própria verticalidade da postura da modelo. A horizontalidade é reforçada por diversas linhas que podem ser traçadas desde a base onde está a modelo até o segundo plano da composição.

O eixo central em cruz é suavizado por diversas diagonais. Uma dessas diagonais que mais nos chama a atenção é a indicada pelo objeto na mão direita da mulher (**ilustração 90**). Ao mesmo tempo em que parece suavizar a verticalidade da figura, esse objeto também cria uma tensão com a direção criada pelo olhar da figura, o que tende a trazer nosso olhar de volta ao eixo central. A parte inferior deste objeto aponta diretamente para o pé esquerdo da modelo. A partir daí, se traçarmos uma linha vertical ascendente, ela irá percorrer toda a perna esquerda da figura, sendo interceptada, na altura da cabeça, pela linha traçada pelo seu olhar (**ilustração 90**).

Outra diagonal importante é a traçada pelas duas grandes árvores ao fundo. A mais próxima da figura estabelece um paralelo com a lateral da metade inferior do corpo da figura, no terceiro quadrante, sendo que a segunda árvore parece equilibrar a tensão gerada pelas duas diagonais citadas (**ilustração 90**).

Com relação à direção indicada pelo tronco da palmeira que encontra-se à direita, se traçarmos uma linha descendente a partir do tronco da árvore, veremos que ela irá se encontrar com a linha formada pelo cetro, na área da imagem que representa o pé esquerdo da figura (**ilustração 90**). Um centro de tensão forma-se então nesta área, onde podemos constatar que o ponto de encontro entre as linhas traçadas a partir do tronco da árvore e do cetro forma o ângulo de um grande “v”, que tem suas extremidades terminando próximas aos cantos superiores do painel. Do centro do vértice formado por essas duas diagonais traçamos a linha vertical que intercepta a horizontal criada pelo olhar da figura. A tensão gerada pelas linhas imaginárias que aparecem por toda a composição permite-nos apreciar cada área da mesma, como se nosso olhar

seguisse uma espécie de “labirinto” que sempre retorna aos mesmos pontos de origem.

Podemos observar como *Amaral* relaciona áreas pictóricas distintas através de uma mesma direção que tangencia diferentes objetos pictóricos. É o que ocorre com a diagonal que podemos traçar, por exemplo, a partir de uma das laterais do tecido branco que envolve a egípcia. Esta diagonal tangencia parte do tecido, a mão esquerda da mulher, a copa de uma das árvores e a base da coluna tombada no terceiro quadrante, formando uma grande diagonal paralela à diagonal traçada a partir do centro geométrico (**ilustração 90**). Este é um exemplo de solução formal que cria unidade entre objetos pictóricos aparentemente distintos. Também poderia ser uma maneira de relacionar os elementos que estão na frente com os que estão mais recuados, sem abrir mão da disposição em planos.

Formas circulares também aparecem em alguns pontos da composição. As mais notórias são as formadas pelas copas das árvores e pelas bases das colunas, formando um contraponto entre a metade superior e a inferior do painel. Note-se que as formas circulares das bases das colunas tombadas formam um eixo diagonal, e a personificação da **África** localiza-se no meio desta linha imaginária (**ilustração 90**, linha púrpura). A sensação que temos é que os vários elementos do painel coexistem em função do elemento principal da composição: a figura feminina que representa a personificação da **África**. “*No séc. XVI [arte clássica], os componentes de um quadro ordenam-se em torno de um eixo central ou, quando isto não ocorre, de sorte a manterem um equilíbrio perfeito entre as duas metades do quadro*”.²⁸⁹ Nos painéis de *Amaral*, vemos como as articulações formais são estabelecidas em torno das figuras humanas – eixos centrais das composições.

A linha vertical traçada a partir do pé esquerdo da figura parece emprestar-lhe um eixo de equilíbrio estável. Talvez também esteja contribuindo, deliberadamente ou não, para as

289 WÖLFFLIN, *op. cit.*, p. 169.

características subjetivas de soberania e sobriedade que observamos na imagem da mulher. Isto gera uma outra tensão, em termos psicológicos, que é a do contraste entre a dignidade emanada pela figura diante da ruína de seu império – pois é essa a sensação que temos ao observarmos as construções arquitetônicas dispostas neste painel. A figura parece nos remeter a um horizonte distante – representado pela linha de seu olhar –, a uma época de soberania e poder – poder este representado pelo cetro – mas que agora tem seu império desmoronado.

América: análise iconográfica

A **América** é representada por uma figura feminina de pé, disposta ao centro da composição (**ilustração 91**). O corpo da figura reclinase para o lado direito da mesma, enquanto seu rosto direciona-se para sua esquerda. Seu ponto de apoio está na perna direita. Com o joelho esquerdo levemente dobrado, sua postura emana delicadeza e graciosidade. Essa é a figura de uma índia que carrega em sua mão direita um arco e flecha, enquanto seu braço esquerdo dobra-se na altura de seu ombro para que sua mão ostente um papagaio.

Quanto aos trajes da índia, estes se resumem a uma tanga e alguns adornos. Enfeitando o pescoço da figura, um colar composto por uma tira azul, com o que parecem ser sementes nas cores vermelha e preta pendendo da tira azul, e um pedaço de um tecido semelhante a uma renda por debaixo do colar, ajudando a compô-lo. Um cocar de penas pontiagudas, unidas por uma espécie de diadema de pequenas sementes. A tanga, feita de penas arredondadas, possui um curioso cinturão em tecido rendado envolvendo as ancas da índia. A posição 3 / 4, o cocar, a tanga de penas, o arco e flecha em uma das mãos e um papagaio em outra, são atributos típicos da simbologia da **América**, principalmente a do Sul. É bastante provável que o continente americano esteja representado aqui pelo próprio Brasil.

Não encontramos nenhuma construção arquitetônica nesta composição. O único tipo de construção existente é o de algumas ocas, ao fundo. Em contrapartida, a vegetação se faz bastante densa. Vemos no primeiro plano uma planta à esquerda da figura, e à sua direita algumas frutas: abacaxi, caju, fruta-de-conde, laranja, uvas, pitangas e bananas, duas frutas que podem ser um mamão e uma manga, e mais quatro não identificadas. Bananeiras e coqueiros compõem o cenário de fundo.

Ao tentarmos fazer alguma associação entre a **América** de *Francisco Pedro do Amaral* e a imagem alegórica preconizada por *Cesare Ripa*²⁹⁰, diríamos que apenas a presença do arco e flecha e o corpo seminu parece criar o elo de ligação entre as duas imagens (**ilustrações 91 e 37**). Iconograficamente, pouquíssimo da imagem da **América** pintada por *Amaral* relaciona-se com a imagem preconizada por *Ripa*. Aliás, um elemento que encontramos neste último, muito característico e repetido ao longo dos séculos em outras representações da **América** é o atributo do canibalismo, absolutamente ausente no painel de *Amaral*, o que faz a representação da **América do Salão dos Deuses** diferir do padrão geral de representação do novo continente ao longo dos séculos.

Geralmente representada por uma visão muito mais negativa, sugerida pelos atributos de canibalismo, presentes nas várias imagens alegóricas da **América**, o painel de *Amaral*, em contrapartida, mostra uma representação da **América** muito mais amistosa e em harmonia com a natureza. O papagaio é tido na imagem como o animal representante da fauna americana, e sua relação com a índia expressa harmonia entre os nativos e a natureza. Portanto, uma das principais mensagens contidas neste painel de *Amaral* parece ser a da integração e convívio pacífico com a natureza no Novo Mundo. O fato de praticamente só existir como cenário a vegetação que simboliza a flora tropical não apenas induz à idéia de paraíso, como também

²⁹⁰ RIPA, Cesare. **Iconologia**. BUSCAROLI, Pietro (org.) e PRAZ, Mario (pref.). Milano: TEA, 1993.

indica tratar-se este continente de um local de muitas possibilidades a serem desvendadas.

As características físicas da personificação da **América** sugerem um forte indício de europeização. A moça apresenta pele clara, traços peninsulares e trajes estilizados, não condizentes com os costumes e biótipo do indígena brasileiro. Apesar do cenário selvagem que cerca a figura da índia no painel de *Amaral*, talvez possamos associar a “europeização” da figura ao conceito de “índio civilizado”, citado por *Hélio Vianna*:

“Desde a viagem do naturalista português Alexandre Rodrigues Ferreira, em fins do século XVIII, ainda no período colonial, consagra-se a prática de distinguir os indígenas que mantêm a vida tribal daqueles que, por vezes de distintas procedências, conviviam nos centros missionários nas cidade e vilas do interior (...) os outros [os índios que conviviam nos centros missionários] chamavam-se índios do lugar tal ou qual, aludindo ao trabalho das missões religiosas destas localidades. Tais denominações de cunho geográfico antecipam e sedimentam a categoria aparentemente paradoxal dos “índios civilizados” (...) A alcunha “índios civilizados” decerto já faz uma referência indireta à humanidade das populações nativas, à sua capacidade de adequar-se ao progresso e à civilização. Merece ser entendida, portanto, como um estágio entre os “bugres” e a maneira como os brasileiros das classes dominantes revitalizadas pela presença da corte portuguesa a partir de 1808 querem se ver representados”.²⁹¹

Parece-nos viável a interpretação de que, apesar de viver em ambiente ainda pouco “civilizado”, o índio, representado no painel da **América do Salão dos Deuses**, apresenta possibilidades de adaptação ao progresso, mostrando-se receptível à “europeização” (estas possibilidades de adaptação estariam implícitas no biótipo europeu da índia e em seus trajes estilizados). Poderíamos ainda ampliar esta interpretação e associá-la à relação entre a Europa e o Brasil, no sentido de que este muito ainda teria a se beneficiar da “civilização” e da “civilidade” européia.

²⁹¹ VIANNA, Hélio. *Narrativas de uma brasilidade nascente e representações do outro: as coleções orientais e indígenas do Museu Nacional, mudanças na estética e nas mentalidades do século XIX*. Trabalho apresentado no XVI Congresso Internacional de Estética. Rio de Janeiro: julho de 2004. pp.3-4.

O cenário deste painel constitui-se em uma **floresta**. Em muitas culturas, a floresta é tida como um santuário natural. Neste sentido, simboliza o lugar dos segredos. Portanto, entrar na floresta é penetrar nos mistérios divinos. Vemos que:

“Etimologicamente, a palavra *santuário* tem parentesco com as palavras *céu* (**nemos**), **abóbada** (indo-europeu), **luz** e **santidade**. A árvore, cujas raízes mergulham na terra e cujo cimo toca o céu, é o intermediário obrigatório entre o homem e a divindade”.²⁹²

Portanto, a conexão entre o humano e o divino no painel da **América** parece estar estabelecida através do simbolismo da floresta. No canto inferior esquerdo de quem observa o painel, notamos um cesto repleto de **frutos**. O fruto, de um modo geral, simboliza a abundância e as origens²⁹³. É na floresta, portanto, que encontramos nossas origens; é ela, ainda, que nos nutre na sua abundância de recursos, além de ajudar a estabelecer as relações entre o homem e o divino.

Quanto ao arco e a flecha que a índia ostenta, detenhamo-nos primeiramente no significado simbólico da **flecha**. Ela é o símbolo da penetração, e, como tal, “*a flecha identifica-se ao relâmpago, ao raio (...). Mas a flecha como relâmpago – ou como raio solar – é o traço de luz que traspasa as trevas da ignorância: portanto, é um símbolo do conhecimento (...)*”.²⁹⁴ Este conhecimento simbolizado pela flecha origina-se da relação entre os homens e os deuses: estes últimos o transmitem aos primeiros. Para tanto, é necessário que o homem esteja conectado ao divino, para que receba o conhecimento do alto – a flecha é um instrumento desta conexão.

“(…) A flecha simboliza também o pensamento que conduz a luz e o órgão criador, que abre para fecundar, que desdobra a fim de permitir a síntese... é

²⁹² CHEVALIER, *op. cit.*, p. 801.

²⁹³ CHEVALIER, *op. cit.*, p. 453.

²⁹⁴ CHEVALIER, *op. cit.*, p. 75.

ainda o traço de luz, que ilumina o espaço fechado, porque o abrimos. Representação do raio solar, elemento fecundante também ele, e separador de imagens (...) Ela é, igualmente, (...) símbolo dos intercâmbios entre o céu e a terra (...) No seu sentido descendente, é um atributo do poder divino (...).295

Lembremos da etimologia da palavra santuário, na qual um de seus parentescos relaciona-se à palavra luz²⁹⁶. A flecha conduz a luz presente no santuário da floresta e “*abre para fecundar*” a própria terra, pois que no painel da **América** a flecha ostentada pela índia direciona-se justamente para o solo. Esta interpretação torna-se especialmente interessante ao notarmos que a flecha aponta também para os frutos. Achamos ainda pertinente interpretarmos essa “luz” como um dos mistérios divinos que a floresta encerra, mas que ao mesmo tempo permite a abertura de um canal entre o divino e o humano. Vejamos como a simbologia do **arco** associa-se à da flecha:

“O arco significa **a tensão de onde brotam nossos desejos**, ligados ao nosso inconsciente. O Amor – o Sol – Deus, todos três possuem aljava, arco e flechas. A flecha implica sempre um sentido macho. Ela penetra. Ao manejar o arco, o Amor, o Sol e o Deus exercem um papel de **fecundação**. Da mesma forma o arco, com suas flechas, é por toda parte símbolo e atributo do amor, da tensão vital, entre o s japoneses como entre os gregos ou os mágicos xamânicos dos montes Altai. Na base desse simbolismo, encontra-se o conceito de tensão dinamizante definido por Heráclito como expressão da força vital, material e espiritual. O arco e as flechas de Apolo são a energia do Sol, seus raios e seus poderes fertilizadores e purificadores. Em Jó, **29**, 20, o arco simboliza a força: *...Minhas raízes estendidas até a água, o orvalho pousando em minha ramagem, minha honra ser-me-á sempre nova, em minha mão meu arco retomará força*”.²⁹⁷

O arco sintetiza a força do conhecimento e da luz transmitidos pela flecha, e ambos

295 CHEVALIER, *op. cit.*, p. 435.

296 CHEVALIER, *op. cit.*, p. 801.

297 CHEVALIER, *op. cit.*, p. 76.

simbolizam o amor e a tensão vital presentes nesta relação do divino com o humano. No painel da **América**, o amor divino transmite o conhecimento que gera a força que nutre a terra (razão da existência dos homens). Esta união entre o Céu e a Terra é produtiva, porque gera frutos (as frutas representadas no canto inferior esquerdo da composição atestam a qualidade dessa relação). Em suma, o arco e a flecha são os condutores do amor (entendido aqui como conhecimento) que vem do Céu, indispensável para que a Terra produza seus frutos, pois esta, apesar de ser o berço dos homens, necessita da força oriunda do Céu para cumprir sua missão.

“Segundo o **I-Ching**, a terra é o hexagrama **k’uen**, a *perfeição passiva*, recebendo a ação do princípio ativo, **K’ien** [céu]. Ela *sustenta*, enquanto o céu *cobre*. Todos os seres recebem dela o seu nascimento, pois é mulher e mãe, mas a terra é completamente submissa ao princípio ativo do Céu (...)” .298

É interessante salientarmos que o sentido de “conhecimento” encontrado no painel da **América** não é o mesmo encontrado no painel da **Europa**. Neste último, observamos que o conhecimento é um poder inerente ao continente europeu, uma característica divina representada no painel da **Europa**, a ponto de praticamente equiparar o continente europeu ao nível dos deuses. Assim, o conhecimento representado no painel da **Europa** estaria num “nível evolutivo” mais adiantado – e usamos o termo *evolução* porque as idéias evolucionistas são um dos pontos centrais da ideologia iluminista –, garantindo a pretensa superioridade do continente europeu. No painel da **América** o conhecimento chega à “terra”, mas ainda não desenvolveu seus frutos plenamente: basta observarmos o estado “não-civilizado” representado no painel da **América**: a falta de intervenção do homem, evidenciada pela ausência de construções arquitetônicas; os trajés da figura, a natureza intocada. O continente americano, assim representado, é mostrado como se estivesse na infância da civilização, o que poderia estar transmitindo, neste sentido, a mensagem

298 CHEVALIER, *op. cit.*, p. 878.

subliminar de uma suposta inferioridade, relativamente ao continente europeu. Todavia, isto não parece ser de todo ruim. Existe uma mensagem positiva nesta visão da **América**, que se refere a este continente como um local paradisíaco, e que contém ao mesmo tempo uma promessa de progresso.

A ligação entre o homem e o divino, bem como a natureza desta ligação, poder ser percebida também na simbologia do pequeno **pássaro** pousado em uma das mãos da Índia:

“Os documentos mais antigos entre os textos védicos mostram que o pássaro ou ave (em geral, sem especificações particulares) era tido como um símbolo da **amizade dos deuses para com os homens** (...) São os pássaros que, atacando as serpentes, propiciam a vitória dos arianos sobre os bárbaros que se opõem ao seu avanço (...) [os hindus vêem] a amizade divina sob a forma de um pássaro que se esforça para defender a alma contra as empresas demoníacas do espírito do mal”.

299

Além de reafirmar a ligação pacífica entre os deuses e a personificação da **América**, já subentendida pela simbologia do arco, das flechas e dos frutos, e pela relação entre o céu e a terra expressos neste painel, o trecho acima nos revela mais dois aspectos inerentes ao atributo do pássaro. Em um deles, o pássaro parece revestir-se do poder de *proteger* contra as “*empresas demoníacas do espírito do mal*”, o que poderia ser interpretado como qualquer obstáculo interposto entre o continente americano (mais especificamente o Brasil) e seu futuro inevitável (aprovado pelos deuses e “vigiado” pela **Europa**): o progresso. Talvez o simbolismo do pássaro possa ser interpretado como um lembrete de que, ao se tratar de assuntos de interesse da nação, nada que obste seu progresso deveria ser cogitado, o que equivaleria dizer que a supremacia de *D. Pedro I* não deveria ser questionada. A passagem que diz que os pássaros, ao atacarem serpentes “*propiciam a vitória dos arianos sobre os bárbaros que se opõem ao seu avanço*”,

299 CHEVALIER, *op. cit.*, pp. 687-688.

parece muito adequada se pensarmos no ambiente político que foi se formando desde 1822, quando numerosos conflitos ocorreram, basicamente porque o Brasil havia adquirido sua “independência” apenas a nível político.

O pássaro representa ainda a alma como tal, bem como seu aspecto imortal. Neste sentido, ele exerce o papel de “*intermediário entre a terra e o céu*”³⁰⁰. Veja-se que o simbolismo da imortalidade é recorrente, já que o encontramos também no atributo do leque de plumas de pavão do painel da **Ásia**, assim como na coroa de trigo da **Europa**. Os pássaros possuem o poder de se comunicarem com os deuses – e vemos, pelo semblante da índia, que a relação entre os deuses e a **América** é agradável e amistosa.

América: análise formal

Do ponto de vista estrutural básico da composição, a **América** não difere dos outros continentes de *Amaral*. A configuração triangular ao centro da composição parece enfatizar a relação entre a índia e a pequena ave (**ilustração 67**). Além disso, a semelhança formal e pictórica entre o cocar da índia e a cauda da ave reforça a ligação entre as duas figuras. Enquanto que no painel da **Europa** a fita vermelha que pende da frente da figura serve como elemento que conduz o olhar do espectador para outras áreas da composição (**ilustração 78**), vemos que no painel da **América** o principal recurso neste sentido parece ser a direção descendente indicada pelo braço direito da índia (**ilustração 92**). A direção diagonal do arco e flecha na mão direita da índia aponta para o conjunto de frutas no canto inferior esquerdo da imagem (linha laranja tracejada). O formato abaulado indicado pelo conjunto de frutas (linha verde) não permite que o espectador desvie o olhar do quadro, mas volte a percorrê-lo.

300 CHEVALIER, *op. cit.*, p. 688.

A direção curvilínea apontada pelo cesto de frutas é indicada não tanto pela forma dos objetos pictóricos em si, mas pela forma criada entre o jogo de luz e sombra: vemos como a parte inferior do conjunto de frutas está numa penumbra que se estende para além dos limites de sua área. O tom mais escuro dessa área do conjunto de frutas é o mesmo do chão à direita do cesto, e da vegetação à esquerda do mesmo. Assim, ao redirecionar seu olhar para outras partes da composição, o observador tanto pode seguir a área de sombra horizontalmente, pela direita do cesto de frutas, ou verticalmente, pela esquerda do mesmo (setas cor de laranja, **ilustração 92**).

Percorrendo com o olhar a direção indicada à direita do cesto de frutas, podemos observar a solução encontrada pelo artista para que nosso olhar continuasse a se movimentar pela composição, em sentido vertical: a área de sombra, que a partir do cesto de frutas se estende até o canto inferior direito do painel, cria a mesma forma curvilínea indicada no canto inferior esquerdo, e tem sua continuidade, em sentido vertical, no pequeno conjunto de plantas imediatamente acima dessa área (**ilustração 92**). O mesmo ocorre se percorrermos a área de sombra pelo lado esquerdo do cesto. É como se tivéssemos uma forma em “U” criada pelas áreas de sombra, forma esta que contorna os limites da composição, tomando toda a área inferior do painel e parte da superior (**ilustração 93**). Com este recurso, *Amaral* parece ter dado conta de enfatizar a verticalidade do painel, ao mesmo tempo em que circunscreveu toda a composição em um espaço bem definido. E a maneira como o pintor dispôs o espaço pictórico, onde os elementos da composição acompanham uma estrutura estabelecida – no caso a forma em “U” – nos faz pensar no conceito de forma fechada de *Wölfflin*³⁰¹. Além do mais, vemos nesta característica estrutural do painel da **América** a manifestação de um outro conceito: o da pluralidade. De acordo com este conceito, somos capazes de distinguir cada objeto representado em sua forma individualizada, ao mesmo tempo em que cada um deles não deixa de estar

301 WÖLFFLIN, *op. cit.*, pp. 167-200.

fortemente arraigado ao conjunto: “*No sistema da composição clássica, cada uma das partes, embora firmemente arraigada no conjunto, mantém uma certa autonomia.(...) Para o observador, isto pressupõe uma articulação, um deslocar-se de parte para parte, operação bastante diferente da percepção como um todo(...)*”.³⁰². No caso do painel da **América**, observamos como os elementos pictóricos que margeiam a composição podem ser nitidamente identificados, ao mesmo tempo em que participam da forma em “U” que ordena seus próprios limites.

Em todas as representações dos continentes de *Amaral*, a verticalidade é a direção predominante. No entanto, temos a impressão de que no painel da **América**, a direção vertical é sutilmente mais enfatizada. Percebemos este dado não somente pela posição da figura principal e da forma em “U” que contorna o painel, mas também de certas peculiaridades de áreas específicas do mesmo. É o caso, por exemplo, da bananeira na metade superior esquerda do painel. A forma oval descrita pelas extremidades de suas folhagens possui ao centro um eixo vertical bem definido, de onde partem as folhas de direções diagonais (**ilustração 92**). Notamos que as folhagens, em seu conjunto, apresentam uma orientação predominantemente vertical: as diagonais indicadas não são muito dramáticas, de modo que os ângulos formados não se afastam muito da orientação vertical. Inclusive a forma oval descrita pela copa da árvore tende à verticalidade. As diagonais indicadas contribuem para impedir a rigidez característica da verticalidade pura.

Além das direções diagonais, *Amaral* também utilizou curvas para criar recursos expressivos. Novamente, ressaltamos que estas direções – diagonais e curvas – apresentam-se como direções secundárias em todos os painéis dos continentes. No entanto, exercem um importante papel expressivo dentro das composições, pois “*divergindo de horizontais e verticais,*

302 WÖLFFLIN, *op. cit.*, p.19.

*e contrastando com suas qualificações estáticas, as outras direções – diagonais, curvas e espirais – se nos afiguram de maior mobilidade; tornam-se dinâmicas”.*³⁰³

Vejam como as diagonais e curvas foram articuladas no painel da **América**. Uma das diagonais mais acentuadas da composição pode ser traçada a partir da direção indicada pelo arco e flecha, onde teremos uma linha que toca o canto superior direito da composição em uma de suas extremidades e o inferior esquerdo na outra. Essa diagonal tangencia a ave e a lateral interna do conjunto de árvores no primeiro quadrante, além de transpassar o cesto de frutas (**ilustração 92**). Ela divide a composição em duas partes mais ou menos equidistantes, sendo que a cabeça da índia, um dos pontos principais da composição, mantém-se por completo na metade superior.

Uma das principais formas circulares presentes nesta composição pode ser notada na área em torno da figura da mulher. Acima da cabeça da índia, notamos uma forma abaulada – uma espécie de “cúpula” – insinuada por uma linha curva que une a extremidade da bananeira (à esquerda) e de uma das palmeiras (à direita). A curva criada completa-se conforme observamos na **ilustração 93**, encerrando o corpo da índia dentro de uma forma oval. Este recurso cria uma força expressiva que faz com que nosso olhar detenha-se atentamente nesta região do quadro. Note ainda que a forma oval indicada nesta área da composição é semelhante àquela indicada na região em torno da bananeira (**ilustração 92**).

É possível estabelecer um paralelo formal entre algumas direções configuradas na paisagem e a própria figura da índia. A massa de vegetação em primeiro plano, no canto direito de quem observa a obra, bem como algumas folhagens da bananeira à esquerda, formam uma direção paralela de ângulo similar ao de outras paralelas presentes no corpo da índia (**ilustração 93**, linhas púrpura). Temos uma diagonal indicada no primeiro plano, formada pela diferença de

303 OSTROWER, *op. cit.*, p. 47.

luz e sombra e pelo próprio cesto de frutas, que coincide com uma diagonal semelhante, formada pelos pés da figura (**ilustração 93**, linhas verdes). Três frutas do conjunto inferior esquerdo traçam uma direção que remete ao braço que segura a ave (**ilustração 93**, linhas marrons). Muitas outras relações formais podem ser encontradas na composição. Apesar dessas semelhanças serem algumas vezes discretas, possibilitam a interação das partes com o todo, e conduzem nosso olhar por toda a composição. Todas essas semelhanças formais fazem com que cada elemento disposto no painel seja indispensável. Apesar de cada um deles apresentar uma forma em si mesmos bem distinta, não poderiam ser destacados do todo compositivo sem causar prejuízo ao equilíbrio formal do painel.

A *América*, primeiro painel à direita de quem entra no **Salão dos Deuses**, como já foi dito, parece sintetizar o desejo – que talvez seja um dos mais profundos do homem – de contato com a paz prometida pela conexão pura e inocente com a natureza. E no painel de *Amaral*, a natureza parece responder prontamente ao desejo de comunhão pacífica representado pela índia européia-ameríndea em vários aspectos da composição, e especialmente simbolizado pela ave tranqüilamente pousada na mão da índia.

Conclusão do capítulo

É interessante notarmos que as personificações dos continentes do **Salão dos Deuses** parecem apresentar traços fisionômicos idênticos, bem como tipo físico e altura. A primeira idéia que nos ocorreu com relação a este dado, estaria relacionada às próprias características da estética clássica. Observamos que os tipos físicos das personificações, representados por formas esguias de contornos roliços, rostos e narizes afilados, olhos amendoados e semblantes tranqüilos, parecem estar associados ao protótipo de beleza idealizada do neoclassicismo de vertente greco-romana. Este tipo de beleza idealizada justificaria a semelhança entre as figuras.

Todavia, uma outra questão que poderia justificar a semelhança formal entre as personificações dos continentes diz respeito a uma hipótese que surgiu em torno dos painéis, e que se refere à uma possível semelhança entre as figuras femininas representadas e a *Marquesa de Santos*. Segundo *Demosthenes de Oliveira Dias* haveria a possibilidade de a figura feminina que representa a **América** ter os traços fisionômicos da *Marquesa de Santos*, possibilidade esta que, apesar de não ter nenhum fundamento aparente, nos pareceu interessante comentar:

“No andar superior, o salão nobre, onde se encontram os mais belos painéis, medindo cada um 2,40 mts de altura por 1,40 mts de largura, em que figuras femininas de tamanho natural, representam as quatro partes do mundo, sendo naquele relativo à América o rosto da figura, segundo há quem afirme, mas sem fundamento, seria a Marquesa.”³⁰⁴

Demosthenes de Oliveira Dias não chegou a apontar a origem de tal hipótese. Também se atém a mencionar apenas o painel da **América** como sendo a possível reprodução do semblante da *Marquesa de Santos*. Sabendo-se que o **Palacete do Caminho Novo** foi construído e decorado com o intuito de ser um presente de *D. Pedro I* para *D. Domitila de Castro Canto e Melo*, poderíamos cogitar que, senão todas, ao menos algumas pinturas do solar tenham tido a figura da própria *Marquesa de Santos* como modelo ou fonte de inspiração. Na falta de comprovação adequada, pensamos que o **Retrato da Marquesa de Santos**, pintado por *Amaral* em 1827, seria um bom referencial para procedermos a um estudo comparativo, pois supomos que o pintor não tenha se distanciado dos traços reais de *D. Domitila*, devido à própria natureza da obra. Assim, na falta de outra imagem que retrate a fisionomia da *Marquesa de Santos* naquela época, utilizaremos o retrato feito por *Amaral* como referencial, comparando-o inicialmente ao semblante da índia que representa a **América**.

304 DIAS, Demosthenes de Oliveira. **O Solar da Marquesa de Santos**. Rio de Janeiro: Carlos Ribeiro Editor, 1972. p.123.

A primeira impressão que temos, ao olharmos para as obras (**ilustrações 94 e 95**), é a de que se tratam de figuras semelhantes, porém ainda assim distintas. Ao observarmos suas faces, alguns detalhes poderiam derrogar a possibilidade de se tratar da mesma pessoa; no entanto, analisando-se os rostos das figuras com bastante cautela, alguns dados relevantes podem ser notadas. O primeiro aspecto que devemos considerar refere-se ao posicionamento dos rostos das figuras, que se encontram em perfis não somente orientados em direções contrárias como também proporcionalmente diferentes. Enquanto a **América** tem sua face voltada para a sua esquerda, o rosto da **Marquesa de Santos** está voltado para a direita. Também nos pareceu que a metade do rosto de cada figura que se apresenta mais oculta (face esquerda da **América** e direita da **Marquesa**) são proporcionalmente diferentes, sendo a da **Marquesa** ligeiramente menor, o que insinua, portanto, que esta figura estaria num perfil menos frontal. Há ainda um outro detalhe que pode ser determinante na análise dessas imagens: percebemos que a **América** possui um sorriso discreto esboçado em sua face, e que o mesmo não acontece no **retrato da Marquesa de Santos**. Esse dado poderia determinar, por exemplo, o porquê do rosto da índia parecer mais cheio que o de *D. Domitila*, pois ao sorrirmos, mesmo que discretamente, nossas faces parecem mais arredondadas. Assim, não poderíamos concluir que as imagens possuam formatos de rostos diferentes, se levarmos em conta esses dados, acontecendo justamente o inverso: relevando as pequenas diferenças nos traços fisionômicos por força das posições diferenciadas das cabeças e do fato de estar uma das figuras esboçando um leve sorriso, poderíamos dizer que as figuras possuem o mesmo formato de rosto (**ilustrações 94 e 95**).

Passando agora à análise dos detalhes fisionômicos, um dos aspectos que mais nos chamou a atenção foi o formato dos lábios das modelos. Ambas figuras possuem lábios pequenos, com a metade superior mais fina que a inferior, e de formato semelhante ao do desenho de um pequeno coração, com o canto dos lábios ligeiramente arrebitados. As áreas do

buço são idênticas, assim como os queixos e o formato do maxilar das figuras. Focando apenas a parte da face que vai da região um pouco acima do lábio superior até a área abaixo do queixo, percebemos que a semelhança desta área do rosto das duas mulheres é pontual. Os olhos e a testa também apresentam semelhanças. Ambas figuras apresentam olhos grandes e arredondados, com considerável porção das pálpebras superiores à mostra, como se os olhos estivessem semi-cerrados. A cor castanha e a expressão um tanto lânguida é a mesma na índia e em *D. Domitila*; o formato das pálpebras inferiores também nos parece bastante similar, apresentando-se ligeiramente mais protuberantes as da **América** que as da **Marquesa**, fato este devido ao sorriso que a índia esboça. A **Marquesa** possui a testa mais alta, e não fosse este detalhe, poderíamos dizer que se tratam de testas idênticas, pois os formatos se aproximam muito. O traçado da sobrancelha é o mesmo: ambas iniciam e terminam em áreas correspondentes nas duas obras. Com relação ao nariz, pareceu-nos que o de *D. Domitila* é ligeiramente mais arrebitado; no entanto, ao observarmos o formato das narinas e o perfil as diferenças não parecem ser significativas.

Baseados na análise das imagens acima descritas, poderíamos dizer que as duas obras tiveram a mesma fonte de referência, pois a semelhança de muitos traços, em especial a da área que representa a boca, poderiam apontar para esta possibilidade, principalmente sabendo-se que as duas obras foram pintadas para a mesma pessoa, na mesma época. Um último argumento que poderia ser levantado contra a possibilidade de *D. Domitila* estar retratada no **Salão dos Deuses** seria o de dizer que a **América** pareceria com o **retrato da Marquesa de Santos** por se tratar da presença do estilo do mesmo pintor, ou seja, seriam os traços pictóricos característicos de *Amaral*. No entanto, comparando as imagens do painel da **América** e do **Retrato da Marquesa de Santos** a outras obras atribuídas a *Amaral*, como, por exemplo, o desenho **Cabeça de Mulher (ilustração 10)**, ficamos com a impressão de que esse argumento não procede.

Assim, após uma série de análises comparativas, poderíamos dizer que *D. Domitila* estaria retratada na personificação da **América**. A descoberta de outros documentos que comprovassem esta teoria seria bastante útil para definir esta questão. No entanto, na falta de outras evidências, diríamos que a imagem de *D. Domitila* pode ter sido reproduzida na personificação da **América** do **Salão dos Deuses**. Relativamente aos outros continentes, a impressão que temos é de que são variações do biótipo de um único modelo. Pode ser que, de acordo com a possibilidade levantada por *Demosthenes de Oliveira Dias, Francisco Pedro do Amaral* tenha tido a intenção de retratar *D. Domitila* mais pontualmente no painel da **América**, mas cremos na possibilidade de que não tenha deixado de emprestar alguns traços de *D. Domitila* às outras personificações dos continentes. Por que *Amaral* teria dado especial destaque a este continente, neste sentido? A opção mais viável, na falta de provas da interferência da Marquesa, é a de que o próprio pintor elegeu o painel da **América** para representar as feições da mesma. O que o levou a optar pelo painel da **América** para tal feito pode ser explicado por interesses históricos incorporados pelos indivíduos que se inseriram naquele contexto histórico. Além de sabermos de toda predileção em torno da representação dos continentes a partir do descobrimento do continente americano, relatos de como as representações alegóricas dos continentes apareciam no contexto específico do Rio de Janeiro do início do século XIX também servem para denotar o quanto e como aquelas representações se faziam presentes naquela época, com especial destaque para a **América**. Além do mais, situando-se a capital do Reino Unido neste continente, nada mais coerente que atribuir um certo destaque à representação da **América**, sem, é claro, deixar de reverenciar a majestade e superioridade do continente europeu.

“A expressão mais imediata da intenção artística se encontra nos esboços. Eles nos revelam aquilo a que o artista dá importância essencial: vê-se como ele pensa. (...) o material é diferente segundo o estilo. O estilo em que domina o desenho

serve-se da pena ou do grafite duro, o pictórico usa o carvão , a sanguina macia ou até o pincel largo de aquarela. No primeiro, tudo é linha, tudo é delimitado e de contornos nítidos, sendo o contorno o elemento principal de expressão (...)”³⁰⁵

Podemos observar que, conforme as palavras de *Wölfflin*, “o estilo em que domina o desenho [linear] serve-se da pena ou do grafite duro”, e é justamente o tipo de estilo que se revela na maneira de construir a imagem de *Amaral*: contornos firmes bem nítidos, onde o desenho é inteiramente delimitado pela linha. Esta característica linear dos painéis representativos dos continentes de *Amaral* pode ser notada mesmo sem a necessidade de análise do esboço das obras.

CONCLUSÃO

Antes de analisarmos as questões estéticas pertinentes à representação dos quatro continentes do **Salão dos Deuses**, fazem-se necessárias algumas considerações de cunho teórico. A primeira delas é entendermos a acepção do termo “neoclássico” em nosso trabalho. Para isso, devemos pensar que um dos teóricos de maior importância na segunda metade do século XVIII foi *J. J. Winckelmann*.

“Imitação não significa para Winckelmann adesão ao preceito naturalista ou cópia pura e simples dos exemplos do passado. A imitação distingue-se da cópia: enquanto esta representa a subserviência ao modelo, a primeira implica, ao contrário, a atualização de uma concepção estética, derivada de condições externas perfeitas, capaz, portanto, de apontar o caminho para uma arte perfeita e para uma vida perfeita. Imitar significa reconstituir um momento único da história da humanidade, no qual natureza e forma se integraram de tal modo a ponto de constituir uma totalidade: graças a ela a arte, informada pelo divino, transcendeu o plano físico e se transformou em metafísica.”³⁰⁶

³⁰⁵WÖLFFLIN, Heinrich. **Renascença e barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1989. p. 40-41.

³⁰⁶GUINSBURG, J. **O Classicismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. p. 272.

Winckelmann acreditava que o belo só podia ser encontrado na natureza, e que na Antiguidade Clássica soube-se captar este belo de forma ímpar. Por isso, aconselhava os artistas de sua época a buscarem a beleza da natureza no estudo das obras clássicas, pois aqueles “*sabiamente captaram a simplicidade da natureza, reduzindo as formas naturais às expressões mais simples e utilizando esse conceito e suas inter-relações nas criações artísticas*”³⁰⁷.

Ao estudar a Arte Clássica, *Winckelmann* subdividiu a expressão do belo na arte grega em quatro fases análogas a quatro momentos encontrados no Renascimento italiano. Essas fases foram determinadas como se segue:

“(...) O “**estilo antigo**” era (...) representado pelos escultores anteriores a Fídias e pelos antecessores de Rafael. O “**estilo sublime**” abarcava o século de Fídias e as expressões de Rafael e Michelangelo. Inscreviam-se no “**estilo belo**” Praxíteles, Lisipo e Apeles, de um lado, e Correggio e Reni, de outro. O “**estilo de imitação e decadência**” aplicava-se ao final da trajetória da escultura grega, até a queda do Império Romano, e a artistas como os Carracci e Maratta”.³⁰⁸

Em seu livro **Clássico e Anticlássico**³⁰⁹, *Giulio Carlo Argan* parece fazer uma “subdivisão” na fase dita sublime do Renascimento italiano: chama a arte de *Rafael* de “clássica” e a de *Michelangelo* de “anticlássica”. Esta distinção advém do fato de que, durante o período histórico compreendido como Renascimento, diversas manifestações deste mesmo estilo ocorreram, sendo que no período compreendido entre cerca de 1500 a 1530 encontramos o tipo de manifestação artística que chamamos de Alto Renascimento: nesta fase ocorreu a expressão mais pura do classicismo, e o principal pintor representante deste período foi *Rafael*. Portanto, a

307 FERNANDES, Cybele Vidal Neto. **Os caminhos da arte. O ensino artístico na Academia Imperial de Belas Artes – 1850 / 1890**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em História Social / IFCS / UFRJ, 2001. (Tese de Doutorado). p. 167.

308 GUINSBURG, J. **O Classicismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. p. 264.

309 ARGAN, Giulio Carlo. **Clássico e anticlássico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 497 p.: il.

arte de *Rafael* é considerada como a manifestação mais pura do classicismo renascentista. Com relação ao estilo sublime, *Annateresa Fabris* narra que:

“A **idéia clássica condensa-se no estilo sublime**, cujos germes já estavam presentes no período anterior. Este, apesar de duro, era exato nos contornos e notável pelo domínio técnico. O estilo sublime desenvolve-se no período de liberdade, quando a arte deixa de imitar a natureza e se volta para o ideal. O que era duro e pronunciado torna-se mais livre e natural; a violência dos gestos e das atitudes é atenuada; a técnica não é mais tão aparente; as figuras são belas e grandiosas”.³¹⁰

Comprendemos que era a vertente clássica representada por *Rafael* que seria retomada a partir de meados do século XVIII, e que, representada pelas teorias de *Winckelmann*, receberia o nome de neoclassicismo. Note-se que:

“Nessa época [c. 1775] a teoria de J. J. Winckelmann, segundo a qual a Grécia era o manancial da verdadeira arte, era compartilhada por artistas e intelectuais do chamado *Círculo de Roma*. Para ele, e para os pioneiros do ideal neoclássico, a busca da beleza era a tarefa suprema e essa beleza encontrava-se na natureza. Era aconselhado aos artistas imitarem os antigos, que sabiamente captaram a simplicidade da natureza, reduzindo as formas naturais às expressões mais simples e utilizando esse conceito e suas inter-relações nas criações artísticas”.³¹¹

Os artistas participantes do chamado *Círculo de Roma*, adeptos das teorias de *Winckelmann*, acreditavam que o ideal de beleza deveria ser buscado na Antiguidade greco-romana. Esta, por sua vez, via na natureza o principal manancial de inspiração da perfeição estética. Porém, mesmo acreditando ser a natureza a única fonte verdadeira na busca do belo,

310 *Idem*.

311 FERNANDES, *op. cit.*, pp. 166-167.

devemos entender que esta busca não se baseava em um mero esforço copista, ou seja, na mera cópia fiel do que a natureza apresentava a nossos olhos. Esta busca deveria ser permeada muito mais pelo intelecto do que pelo o que os olhos dos artistas podiam encontrar na natureza, pois esta apenas oferecia a base necessária e a única possível, mas, mesmo assim, ainda era passível de pequenas imperfeições, que deveriam ser superadas pela idealização. Com relação a alguns dos artistas que começaram a pensar a arte dessa forma, sabemos que:

“Dessa inovação estética participaram personalidades de grande prestígio, como Robert Adam, Joseph Marie Vien, Pierre Subleyrás, Pompeo Batoni, Hamilton, Domenico Corvi, José Gades e outros (...). Encontra-se, na pintura desses artistas, a primeira reação contra o “pitoresquismo” barroco, manifestada por um retorno à arte de Correggio e de Rafael, passando por Domenichino, Reni, Carracci e Poussin. Tal ecletismo, combinado às vezes com detalhes arqueológicos e com elementos da temática greco-romana, ainda não pode ser apropriadamente qualificado de “neoclássico”. Em que pese seu interesse pela Antiguidade, esses artistas não chegaram a simpatizar inteiramente com o espírito do mundo clássico. Suas composições, conquanto realizadas com uma clara vocação para o clássico, ainda conservam o sabor da época anteriores. São pinturas de intenção classicista, realizadas por pintores de tradição barroca, que não conseguem escapar à influência estilística do passado, mesmo quando se colocam exigências de tipo teóricas”. 312

Importa notarmos na citação acima a alusão a *Pompeo Batoni* como uma das personalidades que tiveram “*uma primeira reação contra o pitoresquismo do barroco*”. Lembremos que *Pompeo Batoni* foi professor de *Manoel Dias de Oliveira* na **Academia de São Lucas de Roma**, e que este é um dado importante para compreendermos que, apesar de *Francisco Pedro do Amaral* nunca ter estudado na Europa, não significava dizer que este artista brasileiro não teve contato com as novas teorias artísticas que surgiram na segunda metade do século XVIII – no caso, através de seu mestre *Manoel Dias de Oliveira*. Importa notarmos ainda

312 MIRABENT, Isabel Coll. **Saber ver a arte neoclássica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 48.

a vertente teórica que norteou *Pompeu Batoni*, e por conseqüência *Manoel Dias de Oliveira* e aqueles que viriam a ser seus alunos no Brasil, ou seja, o retorno, defendido por *Winckelmann*, ao classicismo da fase dita sublime, mais especificamente ao classicismo de *Rafael*. Note-se ainda que outros artistas renascentistas também eram recomendados, como *Correggio*, *Domenichino*, *Reni*, *Carracci* e *Poussin*.

Uma outra questão colocada na citação anterior deve ser fortemente considerada: a autora *Isabel Mirabent* afirma que “(...)esses artistas não chegaram a simpatizar inteiramente com o espírito do mundo clássico. Suas composições, conquanto realizadas com uma clara vocação para o clássico, ainda conservam o sabor da época anterior (...)”. Apesar da atitude neoclássica conter em si um antagonismo relativamente às estéticas do Barroco e do Rococó, segundo *Isabel Mirabent* alguns artistas que estudavam a arte clássica e que se diziam adeptos dos ditames neoclássicos apresentavam em suas obras traços que nos remetem aos estilos citados. Não obstante isto soar como um contra-senso, torna-se perfeitamente plausível ao tomarmos ciência de que esses artistas não tiveram uma formação inteiramente neoclássica:

“O barroco iniciou-se em fins do século XVI e seu primeiro impulso partiu da Itália. O rococó sofreu um contra-ataque do neoclassicismo, o qual acabou sucumbindo na Inglaterra, França e Itália por volta de 1760. Não obstante, longe dos centros criativos, nas mais remotas regiões de que a civilização ocidental tomou posse, sobretudo na América Latina, o barroco manteve-se ainda por alguns anos depois de 1800. A ausência de coordenação no tempo entre os vários estilos praticados na Europa é um fenômeno notável da arte dos séculos XVII e XVIII. Vários estilos coexistem em regiões vizinhas, às vezes no mesmo país. Em determinado momento diferentes artes podem não estar em sincronia. Às vezes a arquitetura se encaminha para o classicismo, enquanto as artes menores são barrocas (...)”.³¹³

313 BAZIN, Germain. **Barroco e Rococó**. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p.2-3.

Como podemos perceber, a orientação barroca recebida por muitos artistas que mais tarde se tornariam simpatizantes do neoclassicismo, não deixaria de se insinuar em suas obras. Ao estudarmos um determinado período histórico, devemos pensar que rupturas drásticas não acontecem, principalmente quando tratamos de períodos de transição. Há ainda que se considerar os fatores regionais, o que torna a compreensão e classificação dos diferentes estilos uma tarefa delicada. No caso do neoclassicismo que despontava na Europa em meados do setecentos, seu desenvolvimento coexistiu com outros tipos de estética, o que não seria diferente no caso do Brasil. No Rio de Janeiro de finais do século XVIII e inícios do século XIX, percebemos a presença de uma arte de tendência muito mais rococó do que barroca, tendência esta que se mesclaria aos novos ditames neoclássicos.

“O neoclassicismo constituiu a culminação dessa idéia clássica da arte que inspirou alguns artistas mesmo durante a plena efervescência do barroco (...) o que nunca impediu que a França e a Inglaterra continuassem com formas de expressão francamente barrocas, embora não estivessem, na realidade, conscientes disso, pois a consciência de uma idéia barroca de arte oposta ao classicismo surgiu depois – no século XVII os principais artistas barrocos estavam convencidos de alimentar um profundo respeito pela Antiguidade. Seria fútil tentar reduzir esse período a um fenômeno de bipolaridade: clássico versus barroco; há obras de arte que não podem ser facilmente enquadradas em um ou outro desses conceitos (...)”.³¹⁴

Apesar de na citação acima *Germain Bazin* referir-se especificamente à França e à Inglaterra, suas observações são aplicáveis ao caso da arte fluminense, ressalvada as observações “*em plena efervescência do barroco*” e “*com formas de expressão francamente barrocas*”. Muitos artistas estrangeiros, assim como alguns artistas fluminenses que manifestaram o gosto pela arte da Antiguidade e que haviam tido uma formação no gosto artístico anterior muitas vezes

314 *Idem.*

manifestaram em suas obras mais de uma tendência estética. Segundo *Bazin*, a classificação de uma determinada obra como pertencente a um estilo ou outro seria uma tarefa vã, pois “*há obras de arte que não podem ser facilmente enquadradas em um ou outro desses conceitos*”. É interessante observarmos que os próprios artistas não tinham uma consciência da arte que praticavam como um antagonismo estético entre clássico x Barroco / Rococó, pois muitos estavam convencidos de que possuíam um forte respeito pelas teorias neoclássicas.

Com relação a nosso tema de estudo, notamos que ao observarmos o **Palacete do Caminho Novo**, é possível percebermos a forte presença do estilo neoclássico na construção como um todo, permeado por um certo espírito do Rococó em parte de sua decoração interior, o que, aliás, nos remete a *Bazin* quando diz que “*às vezes a arquitetura se encaminha para o classicismo, enquanto as artes menores são barrocas*”. Mas, e com relação aos nossos objetos de estudo mais especificamente – os painéis representativos dos quatro continentes do **Salão dos Deuses**?

Através da investigação por nós feita ao longo deste trabalho pudemos perceber, através das análises formal e iconográfica dos painéis em questão, que estes se nos apresentaram com tendências estéticas fortemente neoclássicas. Devemos ressaltar que nos referimos aqui estritamente às quatro pinturas representativas dos continentes do **Salão dos Deuses**, excetuando-se, inclusive, a moldura que imita uma renda em fundo verde que observamos em torno dos painéis, assim como todo o restante da decoração do salão.

Antes de elaborarmos qualquer argumentação de teor estético relativamente às personificações dos continentes pintadas por *Francisco Pedro do Amaral*, lembremos algumas das principais características do neoclassicismo, expostas, de modo conciso, como se segue:

“Tendo como centro Florença e Roma, a arte clássica distingue-se por uma **atitude sintética**. Longe de ser descritiva, como a arte do *Quattrocento*, a **expressão**

clássica é concisa e essencial: trabalha com **poucas figuras, enfatiza o sentido dramático da composição, elimina os acessórios supérfluos, confere primazia ao corpo humano**, pois seu **objetivo é emocionar o espectador** e não diverti-lo como no século anterior. Ao mesmo tempo em que a forma ganha uma nova dimensão, **a expressão do sentimento é moderada**, adquirindo aquela reserva conhecida como “**serenidade clássica**”. **O idealismo da arte clássica não contradiz a realidade, nem enfatiza a monumentalidade em detrimento da caracterização precisa.** Herdeira do *Quattrocento*, **a expressão clássica exalta a vida contemporânea, mas sua maior necessidade de dignidade só é satisfeita pela seleção de tipos, costumes, arquiteturas, que raramente se encontrariam reunidos na realidade.** A beleza do corpo está naquilo que reflete uma impressão de calma e força (...).³¹⁵

No decorrer de nossa pesquisa, chegamos a relacionar, de maneira breve, a representação dos quatro continentes ao contexto mais amplo do **Salão dos Deuses** o que, de fato, não poderia deixar de ser pontuado, já que os painéis fazem parte de um conjunto maior que é o **Palacete do Caminho Novo**. No entanto, gostaríamos de frisar que, em termos estéticos, esta relação não se comunica plenamente com o palacete como um todo, já que, como dissemos, parte da decoração interior nos remete ao Rococó, e que indícios que apontassem para esta estética não foram por nós encontrados em nenhuma das quatro composições.

Ao olharmos os painéis do **Salão dos Deuses**, é possível percebermos de imediato algumas características que remetem ao classicismo. Uma delas está no uso de poucas figuras – no caso, apenas uma por painel. A **atitude sintética** era largamente utilizada na estética clássica, pois apenas a figura ou conjunto de figuras estritamente necessários para a transmissão da mensagem da obra deveria ser utilizada. Qualquer **elemento supérfluo** era **evitado**, principalmente no tocante a aspectos decorativos, pois a obra clássica, diferentemente da obra rococó, era feita com o intuito de instruir ou emocionar o espectador, ao invés de simplesmente

315 GUINSBURG, *op. cit.*, p. 265. [os grifos são nossos].

diverti-lo³¹⁶. Por esta razão, a análise iconográfica das obras fez-se importante para detectarmos possíveis mensagens contidas nos afrescos – o que, de fato, acabou resultando em algumas considerações a respeito de determinados aspectos históricos da época em que as pinturas foram executadas. Não pretendendo afirmar a presença inquestionável de quaisquer considerações por nós feitas neste sentido, pois outros tipos de leitura poderiam ser feitas sobre os painéis, cremos que de qualquer modo a mera possibilidade de associar as obras a fatos relativos à época em questão pressupõe a presença de uma ou mais mensagens a serem lidas por quem observa as obras, o que parece apontar para uma das características da estética clássica.

Uma outra característica dos painéis de *Francisco Pedro do Amaral* que aponta para a **atitude sintética** das obras diz respeito aos atributos que circundam as personificações: todos eles possuem um propósito simbólico nas respectivas composições. Nenhum objeto de cena participa da composição sem um propósito, sendo que esta observação é válida tanto do ponto de vista iconográfico quanto formal.

Com relação à expressão das personagens, observamos a ausência de sentimentos extremados, e em todas elas notamos a **expressão de serenidade** a que *Annateresa Fabris* se refere, pois “*a beleza do corpo está naquilo que reflete uma impressão de calma e força*”. Assim, observamos nas figuras que representam os quatro continentes do **Salão dos Deuses** expressões serenas e um tanto quanto contidas, mesmo nos painéis da **América** e da **Ásia**, onde as figuras parecem esboçar em seus semblantes uma expressão de contentamento.

Notamos que a expressão corporal, em todos os painéis, também é contida. Apesar de quase todas as personificações parecerem apresentar um certa movimentação em suas posturas (excetuamos aqui a personificação da **Europa**, que a nosso ver apresenta-se como a mais estática dentre as figuras), esta movimentação apresenta-se com um certo caráter estático, como se as

316 *Idem*.

posturas estivessem “congeladas”. Poderíamos dizer que plasticamente isto ocorre devido ao caráter linear das composições. Os contornos bem delimitados definem a forma de maneira objetiva, de modo que cada objeto pictórico torna-se perfeitamente tangível. Isto contribui para produzir o caráter estático que transmite a impressão de “congelamento” da imagem.

A predominância do **aspecto linear**, como já tivemos oportunidade de citar, é uma das características principais da obra clássica³¹⁷. O destaque conferido à linha e ao desenho tornou a cor um aspecto secundário como consequência disto. Conforme *Isabel Mirabent* comenta, na arte clássica, “*a preocupação com a linha superou em muito a preocupação com a cor*”³¹⁸. A autora justifica ainda a valorização da linha na obra clássica, dizendo que esta “*(...) deveu-se à sua identificação com a essência intelectual, que encerra a substância permanente das coisas*”³¹⁹. Por esta razão notamos que os contornos são bem delimitados, e isto é especialmente sentido se na composição não existirem sombras³²⁰. Nas representações dos continentes do **Salão dos Deuses**, o foco de luz parece incidir sobre as composições frontalmente, o que faz com que as áreas de sombra pareçam exercer a função básica de delimitar os contornos dos objetos, reforçando o aspecto linear e dando ênfase à forma. Por este motivo, os limites entre as áreas de luz e sombra nos painéis nos remetem à expressão utilizada por *Isabel Mirabent*, ao narrar que na arte clássica “*a luz é fria e cortante*”. Este tipo de tratamento de luz e sombra não apenas parece ajudar a delimitar mais precisamente os contornos dos objetos como também empresta um certo caráter solene às composições³²¹.

Com relação ao uso da **cor**, superposições, mesclas e gradações são evitadas, e cada cor ocupa um espaço bem definido dentro da composição. Na escala cromática da obra clássica normalmente há o predomínio de cores primárias, fato que pode ser notado nos painéis de

317 WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1996. 348p, il.

318 MIRABENT, *op. cit.*, p. 50.

319 MIRABENT, *op. cit.*, p. 51.

320 *Idem*.

321 *Idem*.

Francisco Pedro do Amaral. Uma explicação para a valorização do desenho em detrimento da cor é dada por *Isabel Mirabent*: “a linha por si só basta para proporcionar o conhecimento de uma forma. As imagens, por influência dos vasos gregos e dos artistas do Renascimento italiano, são planas, produto de um desenho firme e decidido”³²². Nos painéis dos quatro continentes, todos os contornos se mostram bem definidos, de modo que a forma de todos os objetos representados apresenta um aspecto tangível. A cor é distribuída pela composição como se tivesse a mera função de preencher as formas dos objetos pictóricos, não demonstrando possuir uma autonomia enquanto elemento plástico dentro das composições. Portanto, identificamos tanto no modo como a cor é utilizada quanto nos matizes escolhidos para compor os painéis representativos dos quatro continentes características da arte neoclássica.

O modo como o espaço é definido nos painéis da **Europa**, **Ásia**, **África** e **América**, também deixa entrever um dos aspectos marcantes das composições neoclássicas. O espaço nestes painéis configura-se em planos, e a sensação de profundidade é dada por uma perspectiva simples, centralizada. A presença de formas geométricas também é sentida nas composições, além de elementos que nos remetem à Antiguidade clássica, especialmente no painel da **Europa**.

Por todos os aspectos que enumeramos ao longo de nosso trabalho, concluímos que, apesar de pintados em um ambiente que mescla estéticas diferentes, principalmente nas decorações pictóricas, os painéis representativos dos quatro continentes executados pelo artista brasileiro *Francisco Pedro do Amaral* parecem apresentar características que nos remetem fortemente ao gosto neoclássico, onde ousaríamos excluir a presença de aspectos estéticos diferentes do mencionado. Como os afrescos do **Salão dos Deuses** que foram objeto de estudo do presente trabalho mostram-se, no contexto mais amplo do **Palacete de Caminho Novo**, como as principais obras pictóricas deste conjunto arquitetônico, tomamos este dado como um indício

322 MIRABENTE, *op. cit.*, pp. 62-63.

de que o conhecimento das teorias neoclássicas mostrava-se pontual no Rio de Janeiro do início do século XIX, apesar da coexistência com o estilo que predominou na arte colonial fluminense. A nosso ver, a **Aula Régia de Desenho e Figura** pode ser considerada como o marco oficial da entrada no Rio de Janeiro dos ditames neoclássicos que desde meados do século XVIII tomavam corpo na Europa. No entanto, também devem ser considerados como acontecimentos decisivos neste sentido o intenso intercâmbio de artistas estrangeiros, principalmente após a chegada da Corte no Rio de Janeiro. Influenciados pelo que se passava na Europa, esses artistas trouxeram para o Brasil os valores artísticos que permeavam aquele continente.

Portanto, finalizaríamos retomando nossa hipótese de trabalho, com relação à qual *Francisco Pedro do Amaral* teria utilizado o neoclassicismo italiano em detrimento da tradição colonial, na representação dos quatro continentes do **Salão dos Deuses**, e diríamos que, levando-se em conta estritamente as quatro composições, é justamente este dado que parece se nos apresentar.

ANEXOS

1. EXPLICAÇÃO ALLEGORICA DA DECORAÇÃO DOS COCHES DE ESTADO DE SMI O SENHOR D.PEDRO PRIMEIRO. FRANCISCO PEDRO DO AMARAL.
IN: **PUBLICAÇÕES ARCHIVO NACIONAL**. RIO DE JANEIRO: OF. GR. ARCH. NAC, 1917.V.17, PP.245-248.

2. RELAÇÃO DE OBRAS DE FRANCISCO PEDRO DO AMARAL.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS

ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. São Paulo: Editora Unicamp, 1999. pp.75-152

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 709 p.: il.

_____. **Clássico e anticlássico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 497 p.: il.

ARAÚJO, José de Souza Azevedo Pizarro e. **Memórias Históricas do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948. v.7, 317 p. (9v).

AZEVEDO, Moreira de. **O Rio de Janeiro: sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades**. Rio de Janeiro: Livraria Brasileira Editora, 1969. v.1, 572 p., il.

_____. **O Rio de Janeiro: sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades**. Rio de Janeiro: Livraria Brasileira Editora, 1969. v.2, 615 p. il.

_____. **Curiosidades : notícias e variedades historicas brasileiras**. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1873. 214 p.

BANDEIRA, Júlio; XEXÉO, Pedro Martins Caldas; CONDURU, Roberto. **A Missão Francesa**. Rio de Janeiro: Editora Sextante Artes, 2003. 204 pp. il.

BARDI, Pietro Maria. **Arte no Brasil**. São Paulo: Abril Cultural, 1982. 319 p.: il.

BAZIN, Germain. Artes mecânicas e artes liberais. In: **História da história da arte**. Rio de Janeiro: Ed. Martins Fonte, 1986. pp 3-9.

_____. **Barroco e Rococó**. São Paulo: Martins Fontes, 1993. 313 p.: il.

BRAGA, Theodoro. **Artistas pintores no Brasil**. São Paulo: São Paulo Ed., 1942. 251 p.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **O Brasil dos Viajantes**. São Paulo: Objetiva Metalivros, 1999. v. 1, 156 p, il.

BRASIL, Gerson. **História das Ruas do Rio**. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000. 513 p.

CAMPOFIORITO, Quirino. **História da pintura brasileira no século XIX**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983. 289 p.: il.

_____. **Pintores Fluminenses**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, s.d. não paginado, il.

CAVALCANTI, Nireu Oliveira. **Rio de Janeiro Centro Histórico 1808-1998 – Marcos da Colônia**. Rio de Janeiro: Dresdner Bank Brasil, 1998. 143 p.: il.

COSTA, Luiz Xavier da. **O ensino das belas-artes nas obras do Real Palácio da Ajuda (1802 a 1833)**. Lisboa: Imprensa Moderna, 1936. 159 p.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. São Paulo: EDUSP / Livraria Itatiaia, 1978. 2v.: il.

DIAS, Demosthenes de Oliveira. **O Solar da Marquesa de Santos**. Rio de Janeiro: Carlos Ribeiro Editor, 1972.

EDMUNDO, Luiz. **O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice-Reis**. Brasília: Ed. Senado Federal, Conselho Editorial, 2000. 480 p.: il.

ETZEL, Eduardo. **O Barroco no Brasil**. São Paulo: Melhoramentos, 1974. 314 p.: il.

FALCON, Francisco José Calazans. **O Iluminismo**. São Paulo: Editora Ática, 1986. 95 p.

FILHO, Adolfo Morales de Los Rios. **Ensino Artístico: Subsídio para a sua História**. Rio de Janeiro: s.n, 1938. 420 p.

_____. **O Rio de Janeiro Imperial**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000. 549p, il.

FRANCO, Afonso Arinos de Melo. **O Palacete do Caminho Novo Solar da Marquesa de Santos**. Rio de Janeiro: UEG, 1975. 93 p.: il.

FRANÇA, José Augusto. **A arte em Portugal no século XIX**. Lisboa: Livraria Bertrand, 1966. v. 1, 482 p.:il.

FREIRE, Laudelino. **Um século de pintura: apontamentos para a história da pintura no Brasil: de 1816-1916**. Rio de Janeiro: Fontana, 1983.

GOMBRICH, E. H. **Norma e Forma**. São Paulo: Martins Fontes, 1990. 215 p.: il.

_____. "A Ruptura na tradição: Inglaterra, América e França, Final do Século XVIII e começo do XIX". In: **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988. 506 p.: il.

GRAHAM, Maria. **Diário de uma viagem ao Brasil e de uma estada nesse país durante parte dos anos de 1821, 1822 e 1823**. São Paulo: Cia.Ed.Nacional, 1956. XVII, 403 p.: il.

GUINSBURG, J. **O Classicismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. 389 p.: il.

HAUSER, Arnold. **Teorias da Arte**. Lisboa: Editorial Presença, 1988. 358 p.

HONOUR, H. **Neoclassicismo**. Madri: Xarait, 1982. 244 p.

JONES, Stephen. **A arte do século XVIII**. São Paulo: Círculo do Livro, 1985. 88 p.: il.

LACERDA, João Batista de. **Fastos do Museu Nacional do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1905, p.13.

MACEDO, J. M. de. **Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s.d. 439 p.

MARAVALL, José Antonio. **A cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica**. São Paulo: Edusp, 1997. 418 p.

MIRABENT, Isabel Coll. **Saber ver a arte neoclássica**. SP: Martins Fontes, 1991. 78p, il.

- MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de; TRINDADE, Joelson Bitran; LOURENÇO, Maria Cecília França; TARASANTCHI, Ruth S. **Um olhar crítico sobre o acervo do século XIX: reflexões iconográficas: memórias e textos.** SP: Pinacoteca do Estado, 1994. 78 p.: il.
- NAVES, Rodrigo. Debret, o Neoclassicismo e a Escravidão. In: **A Forma Difícil.** São Paulo: Editora Ática, 1997. 285 p.: il.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. **O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 343 p.: il.
- OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte.** Rio de Janeiro: Editora Campus, 1983. 358 p.: il.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais.** SP: Ed. Perspectiva, 3ª edição, 2002. 439p.: il.
- _____. **Estudos de iconologia – temas humanísticos na arte do renascimento.** Lisboa: Editorial Estampa, 1995, 237p.: il.
- PEREIRA, Ângelo. **Os filhos D'el Rei D. João VI.** Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, MCMXLVI. 583 p.: il.
- PEVSNER, N. **Academias de arte: pasado y presente.** Madrid: Cátedra, 1982. 198p.
- PISTRUCCI, Filippo. **Iconologia ovvero immagini di tutte le cose principali.** Milano: Presso Paolo Tosi e Comp., 1819. Tomo II. 144p. il.
- PRAZ, M. **Gusto Neoclássico.** Milano: Rizzoli, 1974. 403 p.: il.
- RANGEL, Alberto. **Cartas de D. Pedro I à Marquesa de Santos.** Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, Arquivo Nacional, 1984. 633 p.
- REIS JÚNIOR, José Maria dos. **História da Pintura no Brasil.** São Paulo: Leia, 1944.

RIBEIRO, Flexa. **Historia Critica da Arte**. Brasil: Editora Fundo de Cultura, 1965. 430 p.

RIPA, Cesare. **Iconologia**. BUSCAROLI, Pietro (org.) e PRAZ, Mario (pref.). Milano: TEA, 1993.

_____. **Iconologia: or, moral emblems**. London: Benj. Motte, MDCCIX.

_____. **Baroque and rococo pictorial imagery**. NY: Dover Publications, 1971. 200 p.: il.

SANTOS, Luiz Gonçalves dos. **Memórias para servir à história do reino do Brasil**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1981. Tomo I, 350 p. il.

_____. **Memórias para servir à história do reino do Brasil**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1981. Tomo II, 336 p. il.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As Barbas do Imperador - D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 623 p, il.

SERRÃO, Vítor. **O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda. Coleção Artes e Artistas, 1983. 480 p.:il.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. **Vida Privada e cotidiano no Brasil vol. 4 - 'Na Época de D. Maria e D. João VI'**. "O traje" (Capítulo 3). In: <http://www.unip.br/nidem/biblioteca/silva.asp>

SOARES, Teixeira. **O Marquês de Pombal**. Rio de Janeiro: Editora Alba Limitada, 1961. 270 p.

SOUZA, Wladimir Alves de. Frei Ricardo do Pilar e Manuel da Costa Athayde. In: **Aspectos da Arte Brasileira**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980. pp. 9-19

TAUNAY, Afonso de E. **A Missão Artística de 1816**. Brasília: Ed. Univ. de Brasília, 1983. 332 p.: il.

TEIXEIRA LEITE, José Roberto. **Pintores negros do oitocentos**. São Paulo: Editora MWM Motores Diesel, 1988. 246 p.: il.

VAN STRATEN, Roelof. **An Introduction to Iconography**. USA: Gordon and Breach, 1994.

VIEIRA, João Guimarães. Taunay, Debret e Gandjean de Montigny. In: **Aspectos da Arte Brasileira**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980. 132 p. pp. 19-32.

WINCKELMANN, J.J. **Reflexões sobre Arte Antiga**. PA: Co-Edições URGS, 1975. 70 pp.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1996. 348p, il.

_____. **Renascença e barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1989. 170 p.

_____. **A arte clássica**. São Paulo: Martins Fontes, 1990. 347 p.: il.

ZANINI, Walter. **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 2v. (1116 p.): il.

PERIÓDICOS (REVISTAS E JORNAIS)

ARAÚJO VIANA, Ernesto da Cunha. Das artes plásticas no Brasil em geral e no Rio de Janeiro em particular. In: **Revista do IHGB**, tomo 61, parte 1, 1898.

BATISTA, Nair. Pintores do Rio de Janeiro colonial. In: **Revista do SPHAN**, nº 3, Rio de Janeiro, 1939, pp. 103-121.

BULCÃO, Clóvis. A austríaca que amou o Brasil. In: **Revista Nossa História**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, setembro de 2004. Ano I, nº 11, pp. 30-33.

CUNHA BARBOSA, Antonio da. Aspecto da arte brasileira colonial. Estudos sobre artes. Ver. Trim. Do IHGB. Tomo LXI – parte I. pp. 89-154. **Francisco Pedro do Amaral**. pp. 113-114.

LEVY, Hannah. A Pintura Colonial do Rio de Janeiro - notas sobre suas fontes e alguns de seus aspectos. In: **Revista do SPHAN nº 6**, 1942. pp.177-216.

_____. Retratos Coloniais. In: **Revista do SPHAN nº 9**, 1945. pp.251-290.

_____. Modelos Europeus na Pintura Colonial. In: **Revista do SPHAN nº 8**, 1944. pp. 7-66

_____. A propósito de três teorias sobre o barroco. In: **Revista do SPHAN nº 5**, 1941. pp. 259-284.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Memória sobre a antiga escola fluminense de pintura. In: **Revista do IHGB**, Rio de Janeiro, t. 3, pp.547-557, 1841.

_____. Iconographia brasileira - Francisco Pedro do Amaral. In: **Revista do IHGB**, t.19, 3º trimestre, 1856, nº 23. pp. 375-378.

_____. Apontamentos sobre a academia de belas artes. In: **Revista do IHGB**. Anno V, 1939, nº 47-48, p.3.

MARQUES DOS SANTOS, Francisco. O ambiente artístico fluminense à chegada da Missão Francesa em 1816. In: **Revista do SPHAN**. Rio de Janeiro: 1941. v. 5, pp. 213-238.

_____. As bellas artes no primeiro reinado (1822-1831). In: **Estudos brasileiros**. A-II. Vol. 4, nº 11, 1940, Rio de Janeiro.

_____. Artistas do Rio de Janeiro colonial. In: **Estudos Brasileiros**, ano 1, nº 3, RJ, 1938.

NAVES, Rodrigo. Debret e o Brasil. In: **Revista Nossa História**. Rio de Janeiro: abril de 2004. Ano I / nº 6. pp. 22-26.

NEVES, Lúcia Maria Bastos P.; NEVES, Guilherme Pereira das. Um retrato de D. João VI. In: **Revista Nossa História**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, novembro de 2003. Ano I / nº 1. pp.68-72.

RIBEIRO, Márcia Moisés. O Oriente é aqui. In: **Revista Nossa História**. Rio de Janeiro: Janeiro de 2004. Biblioteca Nacional. Ano I / nº 3. pp. 84-87.

SILVA, Quirino da. Francisco Pedro do Amaral. **Diário da Noite**. São Paulo, 7 de outubro de 1962. Notas de Arte. (Recorte de jornal da pasta de Francisco Pedro do Amaral no Museu Nacional de Belas Artes).

_____. Viajantes do Imaginário: a América vista da Europa, séc. XV-XVII. In: **Revista USP - Dossiê Brasil dos Viajantes**. www.usp.br/revistausp/n30/numero30.html

SOUZA, Iara Lis Franco Schiavinatto Carvalho. Pátria coroada: o Brasil como corpo político autônomo - 1780-1831. São Paulo, Unesp, 1999. 396 p. In: **O Demiurgo da Nação**. Comentários de Marcello Otávio N. de C. Basile. 7p.

VIEIRA FAZENDA, José. **Antiquilhas e memórias do Rio de Janeiro**, 5 v. Rio de Janeiro, 1921-1927. *Apud* LEVY, Hannah. A Pintura Colonial do Rio de Janeiro - notas sobre suas fontes e alguns de seus aspectos. In: **Revista do SPHAN nº 6**, 1942. p. 181.

Jornal "Astrea", nº 33, Sabbado, 9 de setembro de 1826. Rio de Janeiro: Typographia do Diário, 1826. p.132.

ARTIGOS, CATÁLOGOS E PUBLICAÇÕES

AMARAL, Francisco Pedro do. Explicação Allegorica da Decoração dos Coches de Estado de SMI o Senhor D.Pedro Primeiro. In: **Publicações Archivo Nacional**. Rio de Janeiro: Of. Gr. Arch. Nac, 1917.v.17, pp.245-248.

BARATA, Mário. “A chegada da Missão Francesa e a Academia Imperial de Belas Artes e indicações para estudo do Romantismo e as últimas tendências do século XIX”. In: **As artes no Brasil no século XIX**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, ago / set, 1977.

Boletim do Comitê Brasileiro de História da Arte. **Catálogo de Dissertações e Teses da Pós-Graduação Brasileira relacionados com a História da Arte: 1996-2002**. Rio de Janeiro: CBHA, 2003. 474p.

CARDOSO, Maria Eugênia; MIRANDA, Marcelo José Ibrahim de. Salão dos Deuses. In: **Pasta do Acervo do Museu do Primeiro Reinado**. pp. 45-52.

FALCON, Francisco José Calazans. O iluminismo e o período pombalino. In: OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; PEREIRA, Sonia Gomes org. **Anais do VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte**. Rio de Janeiro: CBHA / PUC-RIO / UERJ / UFRJ, 2004. v. 1, pp. 201-220.

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. Considerações sobre a pintura do início do século XIX no Rio de Janeiro – Manoel da Costa, Manoel Dias de Oliveira e Francisco Pedro do Amaral. In: **5º Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. A Arte no mundo português nos séculos XVI, XVII e XVIII**. Faro: Universidade do Algarve. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais. Departamento de História, Arqueologia e Patrimônio. Setembro de 2001. p.: il. pp. 405-420.

MACHADO, José Alberto Gomes. Novos enfoques sobre a arte luso-brasileira de Setecentos. In: OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; PEREIRA, Sonia Gomes org. **Anais do VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte**. Rio de Janeiro: CBHA / PUC-RIO / UERJ / UFRJ, 2004. v.1, pp. 367-374.

NAVES, Rodrigo. Debret, o Neoclassicismo e a Escravidão. In: **Anais do Seminário EBA 180 anos**. Rio de Janeiro: PPGAV EBA/UFRJ, 1997. p.33-36.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; PEREIRA, Sonia Gomes org. **Anais do VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte**. Rio de Janeiro: CBHA / PUC-RIO / UERJ / UFRJ, 2004. 2 volumes, 395p.

PEREIRA, Sônia Gomes. Academia Imperial e Belas Artes no Rio de Janeiro: revisão historiográfica e estado da questão. In: **Artes e Ensaios**. Rio de Janeiro: UFRJ, n1 8, 2001. 219 p.: il. pp.73-83.

POMBAL, Marquez de. **Catálogo da colecção de quadros, gravuras, estampas, móveis, esculturas, adornos e outros objectos de arte**. Lisboa: Editorial Império Lda, MCMXXXIX. 322 p.:il.

PORTELLA, Isabel Maria Carneiro de Sanson. A questão da representação indígena nas pinturas da América Portuguesa dos século XVI e XVII. In:OLIVEIRA,Myriam Andrade Ribeiro de; PEREIRA, Sonia Gomes org. **Anais do VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte**.Rio de Janeiro: CBHA / PUC-RIO / UERJ / UFRJ,2004.pp.299-309. v.1

SÁ, Ivan Coelho de. “O Pompierismo francês e suas relações com a pintura acadêmica brasileira no século XIX”. In: **Anais do Seminário EBA 180 anos**. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação da EBA / UFRJ,1997.p.157-164.

SILVA, Dilma de Mello. “A Academia Imperial de Belas Artes: ruptura com o Barroco”. In: **Anais do Seminário EBA 180 (180 anos da Escola de belas Artes)**. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação da EBA / UFRJ, 1997. pp.119-123.

VIANNA, Hélio. **Narrativas de uma brasilidade nascente e representações do outro: as coleções orientais e indígenas do Museu Nacional, mudanças na estética e nas mentalidades do século XIX**. Trabalho apresentado no XVI Congresso Internacional de Estética. Rio de Janeiro: julho de 2004, 8p.

MONOGRAFIAS, DISSERTAÇÕES E TESES

BONNET, Márcia Cristina Leão. **Entre o artifício e a arte: pintores e entalhadores no Rio de Janeiro setecentista.** Rio de Janeiro: PPGAV EBA / UFRJ, 1996. (Dissertação de Mestrado).

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. **Os caminhos da arte. O ensino artístico na Academia Imperial de Belas Artes – 1850 / 1890.** Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em História Social / IFCS / UFRJ, 2001. (Tese de Doutorado).

GAVIÃO, Luiz Gustavo. **Raimundo da Costa e Silva: o Rococó na Escola Fluminense de Pintura.** Rio de Janeiro: PPGAV / EBA / UFRJ, 2003. 162 p.: il. (Dissertação de Mestrado).

LACLETTE, Paula Parreiras Horta. Francisco Pedro do Amaral. In: **A Casa da Marquesa de Santos: os elementos fitomorfos.** Rio de Janeiro, 1986. pp. 17-64. (Monografia)

_____. Museu do Primeiro Reinado. In: **A Casa da Marquesa de Santos: análise documentária.** Rio de Janeiro: UNIRIO, 1994. 35p. il. (Monografia)

LIMA, Sergio Guimarães de. **Validade Estética da Escola Fluminense de Pintura.** Rio de Janeiro: GB, 1966. 12p. (Monografia).

SÁ, Ivan Coelho de. **Academias de modelo vivo e bastidores da pintura acadêmica brasileira: a metodologia de ensino do desenho e da figura humana na matriz francesa e sua adaptação no Brasil do século XIX ao início do século XX.** Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais / EBA / UFRJ, 2004. 2v, 652p.:il.

DICIONÁRIOS

AYALA, Walmir. **Dicionário de Pintores Brasileiros.** Curitiba: Ed. da UFPR, 1997. 429 p.: il.
_____. **Dicionário brasileiro de artistas plásticos.** Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1977. vol.3, 438p.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain; et al. **Dicionário de símbolos:** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). RJ: José Olympio, 2003. 996 p.: il.

Dictionnaire Historique de La Langue Française. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1992. p.653.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. 2128 p.

OSBORNE, Harold. **Dicionário Oxford de Arte.** São Paulo: Martins Fontes, 1996. 584 p.

PONTUAL, Roberto. **Dicionário das Artes Plásticas no Brasil.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. 559 p.

TEIXEIRA LEITE, José Roberto. **Dicionário Crítico da Pintura no Brasil.** Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

VITERBO, Souza. **Dicionário histórico e documental dos arquitetos, engenheiros e construtores portugueses ou a serviço de Portugal.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1899.

INTERNET

ALMEIDA FERNANDES, Aníbal de. **A Corte portuguesa no Brasil.** In: <http://www.historianet.com.br>

PENTEADO, Pedro. *Real Mesa Censória, inventário preliminar.* **Arquivos Nacionais - Torre do Tombo, Direcção de Serviços de Arquivística e Inventário,** Lisboa, Março de 1994. (<http://www.malhatlantica.pt/germanobagao/ensino/html/areformapombalina.htm>)

TEIXEIRA LEITE, José Roberto. *Viajantes do Imaginário: a América vista da Europa, séc. XV-XVII.* In: **Revista USP - Dossiê Brasil dos Viajantes.** <http://www.usp.br/revistausp/n30/numero30.html>

THEODORO, Janice. Visões e descrições da América: Alvar Nunez Cabeça de Vaca (XVI) e Hércules Florence (XIX). In: **Revista USP - Dossiê Brasil dos Viajantes**.
<http://www.usp.br/revistausp/n30/numero30.html>

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)