

No retrato, a escravidão: “A lei Áurea”, de Aurélio de Figueiredo

En el retrato, la esclavitud: “A Lei Áurea”, de Aurélio de Figueiredo

Mikelane Almeida do Carmo Gomes*

Raquel Cristina Ribeiro Pedroso*

Resumo: considerando os aspectos alegóricos e de teor memorialista da pintura “A lei Áurea” (1888), de Aurélio de Figueiredo, objetiva-se apresentar ideias relacionadas a uma leitura visual da obra, direcionada à percepção da historicidade e problemática social quanto à temática da abolição da escravatura. O artista utiliza-se de imagens da figura feminina para retratar a luta da mulher contra a dominação patriarcal e escravista. Os personagens alocados na tela remetem ao neobarroco pela caracterização física, utilização das cores e disposição dos planos em contrastes. E assim, considera-se que a obra possui relevância estética nas artes brasileiras, e pode ser apreciada como símbolo de um tempo histórico que se prolonga à contemporaneidade.

Palavras-chave: Aurélio de Figueiredo; escravidão; “A lei Áurea”.

Resumén: considerando los aspectos alegóricos y memorialistas del cuadro “A lei Áurea” (1888), de Aurélio de Figueiredo, el objetivo es presentar ideas relacionadas con una lectura visual de la obra, dirigida a la percepción de la historicidad y problemas sociales en torno al tema. de la abolición de la esclavitud. El artista utiliza imágenes de la figura femenina para retratar la lucha de la mujer contra la dominación patriarcal y esclavista. Los personajes asignados en la pantalla hacen referencia al neobarroco por la caracterización física, el uso de colores y la disposición de los planos en contrastes. Y así, se considera que la obra tiene relevancia estética en las artes brasileñas, y puede ser apreciada como símbolo de un tiempo histórico que se extiende hasta la época contemporánea.

Palabras-clave: Aurélio de Figueiredo, sclavitud, "A Lei Áurea".

* Licenciada em Música e Instrumentação Musical (Trompetista), Universidade do Estado do Amazonas – UEA.

* Doutora em Letras, Literatura e vida social pelo Programa de Pós-graduação da Faculdade de Ciências e Letras de Assis, UNESP.

Introdução

Francisco Aurélio de Figueiredo Cirne e Mello (1854-1916), representante das artes no Brasil de fins do século XIX e início do XX, foi pintor, romancista, caricaturista, desenhista e escultor. Embora nascido em Areia, no estado da Paraíba, foi no Rio de Janeiro que cresceu, estudou e obteve a ascensão de suas obras. Passou a juventude na Academia Imperial de Belas Artes (Aiba) em companhia do irmão Pedro Américo (1843-1905) e do pintor francês Jean Jules Le Chevrel (1810-1872), residente no Brasil e premiado nas “Exposições Gerais de Belas Artes (Aiba)”.

Le Chevrel foi homenageado com o título de Cavaleiro da “Imperial Ordem do Rosa”, seguiu como retratista de figuras como o Imperador D. Pedro II e Domingos Custódio Magalhães, e de pinturas históricas como nos quadros “Paraguaçu e Diogo Álvares Correia” (1863) e “Sófocles afastando Alcebíades do vício” (1865). A proximidade de Aurélio de Figueiredo com o irmão Pedro Américo e Jules Le Chevrel trouxe ao artista a ambientação necessária, seja na Academia Imperial, seja na composição dos quadros, para a tessitura de obras que podem ser percebidas como um tratado político-social da época, mesmo trazendo a aparência de retrato academicista.

Aurélio de Figueiredo publicou as primeiras caricaturas nos periódicos *O diabo a quatro*, no Recife, e em *A comédia Social*, no Rio de Janeiro, ambos em 1871. Colaborou com a *Semana Ilustrada*, de 1873 a 1875, periódico semanal humorístico que mesclava textos e ilustrações litográficas, e que foi sucesso de público no Brasil por 15 anos como um espaço de divulgação do que estava sendo produzido culturalmente, sobretudo na corte carioca. Além das séries temáticas de Aurélio de Figueiredo, a revista ilustrada contou com a participação de importantes nomes da literatura como os jovens José de Alencar e Machado de Assis; este, com poemas, traduções e crônicas que deixavam o público ávido à espera do próximo fascículo, fez da revista um espaço de experimentação para a literatura que viria publicar na década de 1880 em diante. Em 1874, Figueiredo publicou “Os mistérios de todos os dias na corte”, e como afirma Jean-Michel Massa (1971, p. 621), é possível perceber que, efetivamente, “quem era importante na imprensa do Rio colaborou, em maior ou menor grau, na *Semana Ilustrada*”.

Após uma passagem pela Europa, entre os anos de 1876 e 1878, na qual trouxe-lhe a oportunidade de estudar com Antonio Ciseri (1821-1891), Nicolò Barabino (1832-1891) e Stefano Ussi (1822-1901) – pintores de história, gênero e retrato –, retornou ao Brasil. Na década de 1880 participou de edições da Exposição Geral de Belas Artes e, posteriormente,

obteve reconhecimento público pelos quadros “Francesca da Rimini”, de 1893 e “O último baile da ilha fiscal”, de 1905. A Figueiredo também é reportada a composição de quadros de natureza morta, paisagens, retratos e cenas da vida cotidiana, o que permite ao apreciador de seus traços perceber que trata-se de um artista com um olhar capaz de refletir o entorno social, econômico e político no qual estava inserido.

Segundo Herman Lima (1963), Aurélio de Figueiredo possui um traço de caricatura que é elegante ao mesmo tempo em que é vigoroso – de desenho limpo, correto e composto de forma harmoniosa. Para Lima (1963, p. 852), o artista foi “mestre na arte do traço cômico, insuperável em muitos aspectos que os do seu tempo”, compondo uma numerosa obra que atesta sua relevância na contribuição da formação da cultura brasileira. Desde as primeiras caricaturas nos jornais de 1871 aos quadros do início do século XX, é possível notar certa inclinação à sátira, humor e crítica a respeito do que se passava no contexto nacional. Lima (1963) acrescenta que:

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

Dentre as exposições individuais de Aurélio de Figueiredo destacam-se a de 1912, realizada no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, e uma exposição póstuma em 1956, no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, na qual foi reunida uma parte substancial de toda a produção do artista. A obra de Figueiredo é comumente relacionada ao Academicismo: termo que corresponde ao movimento artístico ligado ao que era produzido pelas Academias de Artes da Europa desde 1562, sobretudo à Academia de desenho de Florença. Para Cavalcanti (1969), chama-se academicismo um conjunto de princípios estéticos baseados na forma do classicismo greco-romano, transformados em métodos e procedimentos didáticos adotados pelas academias de Arte na Europa, e, no século XIX, em terras brasileiras.

Com efeito, no Brasil, os artistas da segunda metade do século XIX ligados à Academia Imperial de Belas Artes conviveram com o que era visto pela Instituição como boa produção, com ideias imperialistas e inspiradas no neoclassicismo europeu adaptado à produção local. Entretanto, a larga aproximação aos traços da estética romântica, do

simbolismo e do ecletismo permitiu o “não enquadramento” de obra de Figueiredo em um determinado movimento artístico; o que contribuiu para que o pintor fosse visto como um intérprete do Brasil, segundo o que era possível realizar em seu tempo e espaço, distanciando-se do estereótipo de artista fechado apenas no que era validado como arte.

Desde a fundação da Academia de Belas Artes no Rio de Janeiro, em novembro de 1826 às intercorrências do governo Imperial, a tendência de uma arte retratista – de temas históricos e que divulgasse a identidade nacional – tornou-se cada vez mais relevante. Pinturas foram utilizadas como suporte de memória e alegoria, com obras que mesclavam aspectos fidedignos de acontecimentos políticos e suas composições e poderiam ser vistos como um retrato diante dos espectadores. Em outras palavras, as telas de retratos e paisagens tidas como características da Academia Imperial atuavam, sobretudo, na formação do aparato histórico nacional e na solidificação da memória cultural brasileira – fato que contribuía, evidentemente, com o fortalecimento da monarquia.

Notadamente, a riqueza de interpretação possível aos traços da pintura de Figueiredo, tanto no âmbito das caricaturas quanto na composição dos quadros, seria efetivamente percebida quando o olhar do apreciador se voltasse para a percepção das obras como um reflexo do entorno social. Traços das alterações políticas vivenciadas pelo Brasil durante o século XIX e início do século XX estão, de fato, plasmadas na pintura de Figueiredo, o que confirma o pensamento de Erwin Panofsky (1995) sobre a presença significativa do contexto na formação/composição do artista.

À luz de Panofsky (1995, p. 47), entende-se que a interpretação de uma obra depende de ferramentas subjetivas que precisam vir acompanhadas da compreensão dos processos históricos nos quais está inserida, pois, segundo o autor, a iconografia seria o ramo da história da arte capaz de tratar “do tema ou da mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma”. Essa tradição que se faz intrínseca à produção da arte seria um dado de explicação relevante no momento da leitura visual. Assim, mesmo que se perceba traços do academicismo na pintura de Aurélio de Figueiredo, pois este foi um dos integrantes da Instituição na qual se aprendia sobre pintura histórica e retratos de paisagens, ainda assim pode-se ter em mente a ideia de que se trata de um artista que imprime em sua obra a marca de quem é capaz de colocar na tela aspectos do mundo empírico. No que se refere à pintura histórica, Elaine Dias (2014, p. 166) afirma que coube a Aurélio de Figueiredo dar o impulso definitivo para a afirmação do gênero no Brasil, entre as décadas de 1860 e 1870. Após isso, paisagem e história foram, “pouco a pouco,

ocupando seus lugares no espaço artístico, ora com certa inovação ou apenas confirmando seu papel com o promotor da imagem do Estado e de sua divulgação (DIAS, 2014, p. 166).

Ao movimento de olhar (e olhar novamente) uma tela ao ponto de perceber os menores movimentos presentes em cada traço, seus significantes e significados, e as especificidades que poderão vir a ser detalhadas por uma leitura visual, faz-se necessário estabelecer um processo de interpretação, algo como um estudo iconológico e iconográfico, que permita direcionar a atenção a aspectos substanciais da obra. Com efeito, cada obra de arte, segundo Pinto et al (2001, p. 2), possui materialização e vida própria, “vale por si mesma, passando a poder ser interpretada e sentida diferentemente, de acordo com a personalidade, a formação e o contexto cultural e histórico de quem aprecia”. Desse modo, seja o iconológico, que pretende descrever elementos da obra em camadas, seja o iconográfico, que seleciona e direciona o olhar para o conjunto de aspectos participantes da produção em seu período histórico, os métodos aproximam o espectador da interpretação.

Portanto, para esta leitura visual, o quadro de Aurélio de Figueiredo “*A lei Áurea*” (1888) será detalhado por meio da relação entre o iconológico e o iconográfico, de modo que a apresentação do que será encontrado pelo leitor poderá trazer aspectos das relações possíveis entre o que está devidamente presente na tela e o contexto no qual as pinturas estão inseridas. A pintura retrata um marco histórico do Brasil da segunda metade do século XIX, especificamente a Abolição da escravidão na província do Amazonas de 1884. Desse modo, trata-se de imagens alegóricas e de teor memorialista dos processos socioeconômicos e culturais enfrentados pelo país e suas províncias durante momentos de intensa instabilidade nacional, como a Libertação dos escravos, de 1888.

Alegorias da Abolição: a representatividade memória social

A produção intelectual de Aurélio de Figueiredo, inserida na segunda metade do oitocentos e início do século XX, acompanhou grandes momentos de agitação nacional. O povo brasileiro vivenciou mudanças nos campos políticos, sociais e culturais em terras onde o que se produzia como arte ainda mantinha o modelo europeu. O que era veiculado nos jornais tinha como mérito a presença de traços do que se produzia na França, Itália, Alemanha e Inglaterra. E assim, o produto cultural nacional conviveu com a busca por plasmar o que vinha do “velho mundo” com o que era percebido como *cor local*.

Embora seja possível ver nas telas, nas caricaturas e nos escritos de Figueiredo a presença do contexto social nacional, ainda que no formato do que chegava da Europa, sabe-se que não se trata de uma produção revolucionária ou de vanguarda, mas de proximidade com o academicismo italiano, ao neomaneirismo e ao neobarroco. No entanto, em se tratando dos quadros recolhidos para este trabalho, a “revolução” no conteúdo merece destaque pela formulação das imagens e críticas de seu tempo, ainda que, aparentemente, sejam expostas de modo velado. Por tratar-se de encomendas fazia-se necessário que “A lei Áurea” demonstrasse certa adequação das imagens à expectativa de quem os solicitara.

O quadro de Aurélio de Figueiredo tem como título a seguinte escritura: “A lei Áurea: votada pela Assembleia do Amazonas em 24 de abril de 1884. Redenção total da Província em 10 de julho de 1884”. O nome do quadro registrado na moldura é seguido das duas razões pelas quais a pintura foi encomendada pelo governo local: a Abolição da Escravatura de negros em Manaus, em 24 de maio de 1884, e o decreto assinado por Theodoro Souto em 10 de julho do mesmo ano, pró-abolição em todo o Estado do Amazonas. Portanto, em 24 de abril de 1884, Manaus sancionou as medidas conquistadas na luta pela Abolição, medidas estas que foram tomadas primeiramente pela província do Ceará no mesmo ano. De modo pioneiro as províncias do Ceará e do Amazonas, respectivamente, tornaram-se um marco para o início da Abolição que foi validada para todo o Brasil em 13 de maio de 1888, com a assinatura da Lei Áurea pela Princesa Isabel.

O quadro (*figura 1*) está localizado na Biblioteca Pública do Estado do Amazonas, com dimensão de 664cm x 365cm, óleo sobre tela, emoldurado em madeira talhada e policromada, instalado na atual posição desde o ano de 1907. A pintura foi encomendada a Aurélio de Figueiredo no ano de 1888, possivelmente para registrar (ou comemorar) o decreto Imperial; entretanto o que se percebe na tela são alegorias da Abolição ocorridas no Estado do Amazonas em 1884. Desse modo, o que se percebe na tela é a ideia de que, por se tratar de um dado histórico significativo, Theodoro Souto solicitou a Figueiredo uma imagem que representasse a emancipação dos negros do Amazonas assegurada por ele anos antes.



Figura 1: Aurélio de Figueiredo. *A lei Áurea*, 1888. Óleo sobre tela.
Fonte: Acervo da Biblioteca Pública do Estado do Amazonas. Manaus-AM.



Figura 2: Plano detalhe. *A lei Áurea*, 1888.



Figura 3: Plano detalhe. *A lei Áurea*, 1888.

Figueiredo esteve em Manaus no ano de 1888 e posteriormente em 1907 e 1910, datas relevantes para a tessitura dos dois quadros referidos nesta análise. É provável que o artista tenha ido a convite de Souto e que por volta de 1907 tenha lecionado na Academia Amazonense de Belas Artes. Nas visitas a Manaus o artista realizou exposições e entregou as encomendas dos quadros “A lei Áurea” (1888) e “O último baile da ilha fiscal” (1905), que permaneceram nos acervos do Estado do Amazonas. Além dos dois quadros citados, encontra-se em acervos de Manaus outras obras de Aurélio de Figueiredo como: *Banho de Ceci*, de 1900, óleo sobre tela 1,63x 1,23 (Pinacoteca do Estado do Amazonas) e os retratos da *Princesa Isabel* e de *Dom Pedro II*, ambos no Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas, respectivamente.

Figueiredo elaborou metáforas de referência ao fim da escravidão negra no



Figura 4: Plano detalhe. *A lei Áurea*, 1888.

Amazonas, movimento que contou com o apoio da imprensa e arrecadação de fundos (por meio de jantares beneficentes) para a compra de cartas de alforria. E como se sabe, segundo Neto (2011, p. 4), a abolição:

foi produto de uma ampla teia de relações escravocratas estabelecidas, de interesses negociados, além das diversas implicações advindas da

conjuntura econômica e social do império e da região, e que levaram a escravidão a ser aos poucos e progressivamente minada.

Assim, apesar da aparência de revolução benevolente retratada no quadro de Figueiredo com a imagem da “espera” por novidades, há o desejo evidente de que a liberdade do escravo seja assegurada, bem como a inserção social que o torne um indivíduo livre. É de conhecimento histórico que o Brasil vinha sofrendo pressão econômica de países europeus por ainda ser o único país das Américas a utilizar a mão de obra escrava em fins do século XIX. O cenário tornou inviável a escravatura que já vinha sendo combatida de forma notável com leis como a “Lei do Ventre Livre” (1871) e a “Lei dos Sexagenários” (1885). Theodoro Souto, no Amazonas, percebeu o prestígio e o favorecimento econômico que traria ao seu governo se desse início à emancipação dos cativos da província e agiu como precursor de um evento que estava em vias de acontecer no território nacional.

Por tratar-se de uma encomenda é possível conjecturar que o quadro “A lei Áurea” esteve a serviço tanto de suprir as expectativas do governo do Amazonas como de descrever os acontecimentos em questão, pois segundo Benthien (2007, p. 2013) a obra encomendada também pode contribuir com o retrato da dinâmica social. Para o crítico:

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

Para tanto, a tessitura de imagens alegóricas atuou como fio condutor do que pode ser visto como pintura histórica e de problematização social.

De frente para o quadro, uma visão geral da pintura é apresentada ao apreciador em dois planos principais paralelos e um pano de fundo ao meio. Ao se observar o fundo da imagem (*figura 3*), é possível notar uma referência à zona portuária de Manaus, já que desde os idos da *Belle Époque* no norte do país, a expansão do transporte entre rios atuou como condutora do comércio e das modificações decorrentes da influência dos costumes Europeus na Amazônia. No primeiro plano, ao lado esquerdo da tela, dois personagens chamam a atenção do espectador: o negro e o indígena (*figura 2*). O negro segura em suas

mãos uma bandeira com o escrito “REDEMPCÃO”, em representação da busca pela liberdade e extinção do trabalho escravo e como referência ao próprio título da obra de Aurélio de Figueiredo. As correntes quebradas e fora dos pés do negro podem ser vistas como alegorias do processo de conquista da liberdade; e as marcas das no tornozelo, metáforas de que essa luta e toda a resistência vivida pelo negro se encaminharia por anos à frente.

A bandeira comumente é símbolo de conquistas, de dominação de territórios e da busca pela liberdade, o que nos remete ao quadro de Ferdinand Victor Eugène Delacroix (1798-1893), autor de “A liberdade guiando o povo” (1830), no qual uma bandeira também é símbolo de resistência. Na pintura de Eugène Delacroix, a imagem da figura feminina conduzindo uma luta armada em meio aos destroços humanos e à figura de homens combatentes foi destacada. E assim, atuou como fonte de questionamentos sociais e ao mesmo tempo comemoração das conquistas decorrentes da Revolução francesa de 1830.



Figura 5: *A liberdade guiando o povo*. Eugène Delacroix, 1830.

A mulher alçando uma bandeira com as cores da França em uma mão e um mosquete com baioneta em outra, seria a representação da Liberdade guiando o povo passando por cima dos corpos dos derrotados. A cena é muito representativa quanto ao momento sociocultural vivido pela França na primeira metade do século XIX, pois uma mulher com armas em punho caminhando por cima de mortos, com trajes que aludem a condição de resistência e, ainda, alçando uma bandeira, certamente atuaria como uma alegoria (ou simbologia) das lutas dos movimentos liberais contra o absolutismo de Carlos

X. Portanto, a Revolução de julho de 1830, conhecida como “As Três Gloriosas” (*Les Trois Glorieuses*), que culminou na criação da Monarquia Constitucional, favoreceu a liberdade de imprensa, a burguesia e início do processo da Revolução Industrial; e apresenta-se de modo referencial na pintura de Figueiredo por tratar-se de uma obra sobre revoluções e resistências.

Nos planos da pintura de Aurélio de Figueiredo (figuras 3 e 4), percebe-se a composição da imagem de mulheres interagindo em um cenário de folhagens lançadas ao chão, jarros decorativos revirados e outros com flores; frutas em cima de um espaço semelhante a uma mesa e tecidos, que transmitem a ideia de hierarquia social retratada pelo fato de a imagem parecer dividida em dois segmentos. Do lado esquerdo, o negro e o indígena estão em contraposição às figuras que representariam a sociedade dominante, concentradas no lado direito da tela. As figuras femininas também presentes na metade direita do quadro parecem ocupar-se de ofícios como o bordado, a música, a pintura, a dança, a escultura e a literatura.

No centro da pintura há um homem apoiado em uma estrutura física que assemelha-se a uma caixa de madeira (*figura 3*), da qual os objetos descritos acima são retirados e oferecidos às mulheres. Na caixa observa-se a inscrição da palavra “AMAZONAS” e a letra “M” logo abaixo, sugerindo referência à Vila de Manaus, atual Capital do Estado do Amazonas. Ainda do lado direito da tela estão presentes a figura da criança segurando um jornal e de uma mulher jovem com papéis na mão, direcionando-se a um ancião que está segurando um livro. Essas três figuras denotam a ideia de que o patriarcado era exercido e o domínio sobre o outro mantido por gerações; o senhorio era dono de escravos, propriedades e dos destinos dos que estavam abaixo de seu poder, decidindo sobre suas vidas.

O negro próximo à flor de mandacaru (*figura 2*) destaca a alegoria da vida que renasce. Trata-se de uma espécie de cacto da família das cactáceas encontrada sobretudo no sertão do nordeste brasileiro. O mandacaru presente na pintura pode ser visto como uma referência ao Ceará, província na qual Theodoro Souto governou em momento anterior ao seu governo no Amazonas, e que foi pioneira na abolição da escravidão negra no país.

As ideias em fragmentos e em aparência de contrários percebidas na leitura visual do quadro atuam na composição de traços do oxímoro próprio ao neobarroco. Estes, podem ser vistos na aparência do corpo das mulheres, na composição dos rostos em

contraste com as cores detalhadas na tela, bem como no extremo próprio à figura do negro e do branco europeu. Visualmente, a maior parte da pintura é composta de imagens do homem branco, o que alude à tomada e domínio de territórios indígenas, que foram subjugados à cultura e costumes dos senhores de terras. A mulher indígena está vestida de modo diferente do negro, com trajes peculiares que a distingue do indígena brasileiro ou amazônico, no entanto, aproxima-a daquele personificado pela literatura de José de Alencar, ou seja, do modelo europeu plasmado ao contexto do que vinha sendo caracterizado como brasileiro. Segundo Roberto Pontual (1969, p. 3), foi em meio às atividades da missão cristã no Rio de Janeiro que:

mealhou imenso painel de divergências, descompassos, intrigas, entrechoques de franceses desejosos de moldar a rude realidade brasileira aos seus projetos de inevitável grandiosidade, por um lado, com portugueses/brasileiros a defender o que lhes parecia a sua própria natureza comum, por outro lado.

A índia tem pousada em sua mão uma arara vermelha trazendo um ramo de louro no bico (*figura 2*) em altura superior ao negro. A folha de louro é comumente associada à temática de conquistas e condecorações de vencedores. Embora na Grécia antiga se utilizassem de uma coroa de louros (ou láurea) como uma distinção ao general vitorioso em batalhas, em uma espécie de apoteose, também era concedida aos vencedores de disputas esportivas. Segundo a mitologia, a erva pode ser relacionada ao deus Apolo, que teve sua amada transformada em uma árvore de louro e como forma de consolo teceu ramos da planta e coroou-se com eles. Na tela de Figueiredo, a arara traz consigo o ramo de louro e aproxima-o do negro, como se fosse atribuir honrarias ou coroá-lo pela possibilidade de liberdade. De modo análogo, essa imagem remete-nos às coroações de atletas ou generais gregos após as batalhas, como reconhecimento de força e resistência.

A garça moura, situada na diagonal do negro e ao lado da mulher indígena (*figura 2*), é considerada a maior garça existente em solo brasileiro, e sinaliza a relevância da região amazônica e sua rica biodiversidade. Ainda na *figura 2*, por detrás dos personagens, uma construção em ruínas faz menção ao Forte de São José da Barra do Rio Negro, construído por volta de 1669 às margens do Rio Negro, como proteção para a Vila de Manaus. Em 1857, o forte perdeu sua força tática militar e em 1875 foi decretado o abandono oficial do lugar, restando uma construção em ruínas. Este contexto de ruínas,

lugar vetusto dantes habitado, é possível ser visto como a composição de um abrigo ou de morada para outros seres vivos, como pássaros e plantas diversas. Em termos simbólicos, a imagem da ruína se relacionaria ao contexto de desgaste do regime escravocrata em meio ao surgimento de perspectivas de liberdade. O negro, embora livre tem seus pés marcados, e segura a bandeira de luta com a força do braço, vislumbrando o caminho em direção à possibilidade de futuro sem as correntes. Esse futuro pode relacionar-se com o contexto exposto no segundo plano da tela, e do qual nem o negro nem o índio fazem parte.

No segundo plano (*figura 4*) é notória a predominância da figura feminina, o que remete ao engajamento de mulheres na luta por direitos civis e pela abolição da escravatura. E assim sabemos que quando a obra reúne um número considerável de mulheres propõe uma significação para as lutas fomentadas por elas. A pintura de Figueiredo apresenta-nos 11 mulheres: a índia à margem esquerda e as outras 10 ao lado direito da tela. De aparência europeia – rostos parecidos e sutis diferenças – lembram pinturas barrocas. Vestem-se de modo elegante com roupas apropriadas à elite da época, no entanto, percebe-se um tom alegórico, pois são vestimentas que aproximam-se das deusas da Grécia antiga.

Outro aspecto relevante da cultura Grega presente no quadro pode ser visto no modelo das colunas do lugar em que estão os personagens, que assemelham-se às colunas dos templos. É possível conceber a ideia de valorização das Artes quanto à Música (uma mulher que toca harpa); à Pintura (uma mulher com um pincel nas mãos de frente para a tela, em exercício de retrato de paisagem); à Escultura (uma mulher manipulando a estátua) e o Teatro (uma mulher de azul celeste e manto escuro que caminha em direção ao centro do recinto). Há referência à Literatura (uma mulher de vestido esvoaçante, com uma coroa brilhante na cabeça e um livro nas mãos em tom de contemplação), esta, remete-nos às mulheres da monarquia, por seus trajes e coroa. A mulher fazendo um bordado em um bastidor alude ao “ofício” destinado ao feminino, como o trabalho doméstico. Próximo a esta, outra carrega uma foice na cintura e oferece uma fruta ao comerciante em demonstração de receptividade (*figura 3*).

A mulher com o manto azul, associada anteriormente ao teatro (*figura 4*) refere-se à liderança feminina do Movimento Abolicionista, que repercutiu por todo o Amazonas como símbolo de resistência. O ar de descontração que envolve a “figura 4” faz alusão às Associações femininas criadas em 1884, ano em que surgiu o movimento abolicionista

liderado por um grupo de mulheres que fundaram o “Jornal abolicionista”, e utilizaram-se desse meio de comunicação para publicar textos contra a escravidão. Apesar de ter sido um jornal de breve circulação, foi uma ferramenta relevante na conquista de leis.

A imprensa no Amazonas é representada pela figura de uma criança com um periódico na mão (*figura 4*) e foi o meio usado para dar voz às mulheres, e oportunizar a criação de várias outras organizações pró-abolicionistas como a “Amazonas Libertadoras”, o “Clube Juvenil Emancipador” e a “Sociedade emancipadora de moças filhas do Amazonas”. O ancião representa o conhecimento, o globo terrestre à sua frente remete aos avanços da ciência e do saber, e a jovem que se dirige a ele indicaria a palpitante participação feminina na imprensa e sua repercussão nas questões abolicionistas.

Com efeito, esse Movimento contou com uma organização formada e dirigida exclusivamente por mulheres, que contribuiu para que a população escrava formada majoritariamente pelo sexo feminino fosse emancipada. Sendo assim, as negras escravizadas, tidas como “posses valiosas”, instrumentos de tortura e tantos outros tipos de comportamentos abusivos estavam no centro do combate do grupo feminino pró-abolição. Era comum que mães levassem anos de trabalho duro para conseguir o valor da Carta de Alforria para os filhos, correndo o risco de não ser concedida pelos senhores e a liberdade tornar-se ainda mais distante.

Sendo assim, o movimento liderado por mulheres e retratado na pintura de Figueiredo pode ser descrito como um marco na aceleração da promulgação das leis da Abolição, pois em 24 de maio de 1884 Theodoro Souto assina o início da Liberdade para os negros da Vila de Manaus e, posteriormente, do Amazonas. A cultura patriarcal comumente destinava os espaços públicos a homens e os privados às mulheres, entretanto, o pensamento feminino em desacordo com a ordem vigente possibilitou certa amenização das disparidades sociais. Era comum que mulheres usassem de suas influências e posições na sociedade para promover jantares e chás beneficentes exclusivo para o público feminino. E desse modo, a luta por direitos fez com que medidas fossem tomadas para que o grupo feminino pró-abolição seguissem no processo de suas conquistas. Dentre os avanços, o movimento resultou na Lei de 24 de maio de 1884 (Abolição da escravidão em Manaus), posteriormente na Lei de 10 de julho do mesmo ano (Abolição escravidão na província do Amazonas) e em última instância, na lei de 13 de maio de 1888 (abolição da escravidão em território nacional). Os movimentos de luta por

uma sociedade mais justa, que olha de modo igualitário para seus cidadãos e que os considera como relevantes, foram de extrema importância e os são até à atualidade.

Considerações finais

O quadro a “Lei Áurea”, de Aurélio de Figueiredo, pode ser lido visualmente como uma apresentação do tema da abolição da escravatura brasileira, ocorrida no final do século XIX pelo decreto Imperial da Princesa Isabel. É de conhecimento histórico que os direitos próprios aos negros alforriados não foram efetivamente assegurados e que as lutas se prolongaram ao longo do século XX aos dias atuais. De modo que retornar o olhar para a forma como se deram os processos de ruptura com a escravidão é perceber a permanência dos conflitos ao longo das gerações. A pintura em questão representa o olhar de um artista academicista às voltas com um retrato histórico memorialista encomendado por Theodoro Souto, em comemoração à lei da Abolição no Amazonas, entretanto, não está distante da representação possível do Brasil como nação nesse tempo e espaço.

A temática da liberdade para o negro no Amazonas problematiza questões sociais de luta por direitos civis, de liberdade de imprensa e de expressão, bem como para a atuação da Mulher como integrante do meio social. Com efeito, a figura feminina atuou como um grande símbolo de resistência e de busca pela inserção da voz na sociedade, bem como a do negro e do indígena e suas respectivas culturas. O espectador encontra na tela personagens alegóricos, características físicas que remetem ao neobarroco, e que afirmam-se na utilização das cores e disposição dos planos. O negro e o índio estão dispostos à margem esquerda da tela e ocupam um espaço menor, enquanto todo o restante do quadro é tomado por figuras de aparência europeia, em tom de descaracterização da cultura local, sobretudo a indígena. Por fim, as figuras femininas presentes na pintura e em várias frentes de trabalho relacionam-se com a mulheres abolicionistas, que utilizando-se da Imprensa recém-chegada à província desencadearam um importante movimento.

REFERÊNCIAS:

BENTHIEN, Rafael Faraco. Resenha retrato e Sociedade na Arte Italiana. *Revista de História*, n. 156, jan./ago., p. 311-16, 2007.

DIAS, Elaine. Arte e Academia entre política e natureza (1816-1857). In: BARCINSKI, Fabiana Werneck. *Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos de 1960*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

CARMO, Mikelane Almeida; PÁSCOA, Lúciene Viana Barros. Artes plásticas em Manaus nos séculos XIX e XX: reflexões sobre o quadro “A lei Áurea” de Aurélio de Figueiredo. *Revista Eletrônica Aboré*, Manaus, edição 03, 2007.

CAVALCANTI, Carlos. O predomínio do academicismo neoclássico. In: PONTUAL, Roberto. *Dicionário de Artes Plásticas no Brasil*. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1969.

LIMA, Herman. Os precursores. In: *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.

MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis, 1839-1870: ensaio de biografia intelectual*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1971.

MARTINEZ, Keila Moraes da Silva. *Estudo iconológico das obras pictóricas de Aurélio de Figueiredo pertencentes a acervos da cidade de Manaus*. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) – Escola Superior de Artes e Turismo. Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2018.

MENEZES, Andson José de. Primeira República: Transição do Império para República e os conflitos políticos – 1889. *Revista Científica Multidisciplinar – Núcleo do Conhecimento*, v. 1, n. 7, p. p. 136-152. Julho de 2020.

Disponível em: <<https://www.nucleodoconhecimento.com.br/historia/primeira-republica>>. Acesso em: 03 dez. 2020.

NETO, Provino Pozza. Alforrias escravas na província do Amazonas. In: SAMPAIO, Patrícia Melo (Org.). *O fim do silêncio: presença negra na Amazônia*. Belém: Açaí, 2011.

PINTO, Ana Lúcia et al. *História da Arte Ocidental e Portuguesa: das origens ao final do século XX*. Porto editora, 2001.

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do Renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário de Artes Plásticas no Brasil*. Civilização brasileira: Rio de Janeiro, 1969.

Recebido em: 17 de maio de 2021

Aprovado em: 21 de junho de 2021