



## “Joana Angélica ou a mártir da Independência”: história de uma pintura perdida de Firmino Monteiro

Nathan Gomes

### Como citar:

GOMES, N. “Joana Angélica ou a mártir da Independência”: história de uma pintura perdida de Firmino Monteiro. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 6, n. 3, p. 245–272, set. 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i3.8668832. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8668832>.

**Imagem** [modificada]: Antônio Firmino Monteiro, *Joana Angélica ou a mártir da Independência*, c. 1885-1886, óleo sobre tela, 136 x 195 cm. .  
Fonte: Bahia Illustrada, jul./ago. 1919, n.p..

# “Joana Angélica ou a mártir da Independência”: história de uma pintura perdida de Firmino Monteiro

"Joana Angélica or the martyr of Independence": history of a lost painting by Firmino Monteiro

Nathan Gomes\*

## RESUMO

Entre 1885 e 1887, Antônio Firmino Monteiro pintou no seu ateliê parisiense "Joana Angélica ou a mártir da Independência", que foi apresentada tão logo retornou ao Brasil, em exposições no Rio de Janeiro e em Salvador. O artigo examina aspectos relativos aos contextos de produção, circulação, recepção crítica e aquisição da tela. O trabalho também analisa a escolha do tema do martírio cívico, visando a entender como Firmino Monteiro articulou um programa iconográfico ligado aos temas históricos enquanto manuseava códigos-chave da cultura visual cristã. A pesquisa busca ainda compreender como a representação da morte da heroína da Independência do Brasil na Bahia se inseria no projeto de afirmação de Firmino Monteiro enquanto um pintor de história no final do século XIX. Por fim, faz alguns apontamentos acerca da recepção dessa imagem de Joana Angélica no contexto do culto cívico-religioso dedicado a ela na Bahia.

## PALAVRAS-CHAVE

Joana Angélica. Firmino Monteiro. Pintura de história. Independência do Brasil. Martírio cívico.

## ABSTRACT

Between 1885 and 1887, Antônio Firmino Monteiro painted in Paris "Joana Angélica or the martyr of independence", which was presented as soon as he returned to Brazil in exhibitions that took place in Rio de Janeiro and Salvador. The article examines aspects related to the contexts of production, circulation, critical reception and acquisition of the canvas in question. The work also analyzes the choice of the theme of civic martyrdom, aiming to understand how Firmino Monteiro articulated an iconographic program linked to historical themes while handling key codes of Christian visual culture. The research also seeks to understand how the representation of the death of the Independence of Brazil heroine in Bahia was inserted in the project of affirmation

of Firmino Monteiro as a history painter at the end of the 19th century. Finally, it makes some notes about the reception of this image of Joana Angélica in the context of the civic-religious cult dedicated to her in Bahia.

#### KEYWORDS

Joana Angélica. Firmino Monteiro. History Painting. Independence of Brazil. Civic Martyrdom.

A primeira notícia da tela de Antônio Firmino Monteiro (1855-1888) deu-lhe como título *Abadessa Joana Angélica* (*Gazeta de Notícias*, 1886: 1)<sup>1</sup>. Outras a nomearam apenas como *Joana Angélica* (*A Semana*, 1897: 260) e houve as que a intitularam como *Joana Angélica ou a mártir da Independência* (*Jornal do Commercio*, 1888: 1). O quadro tematizava o assassinato da freira baiana pelas tropas portuguesas em 20 de fevereiro de 1822. Um episódio que ocorreu em meio à escalada da crise política do Império português e que, ao fim e ao cabo, culminaria na Independência do Brasil e na constituição de um Império tropical (Neves, 2011). Uma crise que, na província da Bahia, ganhou contornos bélicos entre os anos de 1822 e 1823 (Tavares, 1982). A morte de Joana Angélica de Jesus (1761-1822), abadessa do Convento de Nossa Senhora da Lapa, ocorreu no início do movimento de ocupação militar da cidade de Salvador comandada pelo tenente-coronel Inácio Luís Madeira de Melo (1775-1883), que havia assumido o governo das armas da província após ser nomeado pelas Cortes Gerais e Extraordinárias da Nação Portuguesa.

Firmino Monteiro, ao representar a trágica morte de Joana Angélica, fez uma escolha original. Essa obra foi, possivelmente, a primeira pintura histórica a ter como assunto a Guerra de Independência na Bahia.<sup>2</sup> A despeito disso, a tela é praticamente desconhecida e sequer é mencionada nas pesquisas voltadas para a trajetória artística do pintor fluminense (Moreira, 2016). Isso decorre, em grande parte, devido ao fato de a tela *Joana Angélica ou a mártir da Independência* ter sido destruída durante o incêndio



que acometeu o Largo do Saldanha, onde ficava o Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, em 23 de fevereiro de 1968. A instituição conservava a obra desde 1888, quando foi adquirida diretamente do artista. A tela *Lealdade de Martinho de Freitas*, também da autoria de Firmino Monteiro, foi igualmente consumida pelo fogo. A bem da verdade, daquela noite fatídica só restou a fachada do solar que abrigava o Liceu.



FIG. 1. Antônio Firmino Monteiro. *Joana Angélica ou a mártir da Independência*. c. 1885-1886, óleo sobre tela, 136 x 195 cm.

Fonte: *Bahia Illustrada*, jul./ago. 1919, n.p.

A realização desta investigação foi possível devido à existência de duas reproduções da pintura. A primeira foi publicada na revista *Bahia Illustrada* em 1919 [Fig. 1] e a segunda na biografia de Joana Angélica publicada por

Bernardino José de Souza em 1922 [Fig. 2]. Dados sobre a trajetória da obra foram recolhidos, em sua maioria, nos periódicos disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. A partir disso, no presente artigo, abordo aspectos relativos aos contextos de produção, circulação, recepção crítica e aquisição da obra. Na sequência, analiso a representação do martírio cívico de Joana Angélica, visando a entender como Firmino Monteiro articulou um programa iconográfico ligado aos temas históricos enquanto manuseava códigos-chave da cultura visual cristã. Na parte final, faço apontamentos acerca da recepção dessa imagem de Joana Angélica no contexto do culto cívico-religioso dedicado a ela na Bahia.



«Cópia photographica da primorosa tela de Firmino Monteiro existente no Lyceu de Artes e Officios desta Capital.

Phot. T. Dias

FIG. 2. Antônio Firmino Monteiro, *Joana Angélica ou a mártir da Independência*, c. 1885-1886, óleo sobre tela, 136 x 195 cm.

Fonte: Souza, 1922: n.p.

## Do ateliê em Paris à pinacoteca do Liceu da Bahia

Em 9 de outubro de 1886, a *Gazeta de Noticias* informava que Antônio Firmino Monteiro planejava inaugurar “uma exposição artística” que despertaria “viva curiosidade” do público da corte. A mostra teria quatro seções. A primeira, formada por “obras d’arte de artistas nacionais, desde o Brasil colônia até hoje, metodicamente classificadas, a que se adicionarão objetos de usos e costumes”. A segunda contaria com “objetos d’arte estrangeiros, representando uma época ou uma escola”. A terceira teria “trabalhos de artistas residentes no Brasil” e que, para esta seção, haveria um júri. E, finalmente, a quarta seção exporia os “trabalhos recentes de Firmino Monteiro, com que ele se tem ocupado nesta sua última estada em Paris”. Do seu ateliê parisiense, foram destacadas as obras de pintura histórica, gênero pictórico no qual Monteiro buscava se afirmar: “*Martinho de Freitas em Toledo, a Abadessa Joana Angélica, Vercingetórix, Galileu ante o Santo Ofício, [e] O primeiro aeróstato* (Bartolomeu de Gusmão na corte de D. João V); [além de] um grande número de quadros de gênero, estudos etc.” (*Gazeta de Noticias*, 1886: 1).

Firmino Monteiro estava em Paris quando elaborou esse projeto de exposição. Ele teria partido pela terceira vez em direção à Europa em 20 de março de 1885 (*A Semana*, 1885: 6), onde ficou até meados de 1887. Nesses dois anos, “compôs cinco telas históricas, pintou paisagens, fez estudos artísticos, visitou museus, educou o seu espírito” (*A Semana*, 1887: 270). O estudo de Giovana Loos Moreira aponta que o artista, que nunca venceu o prêmio de viagem da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), teria financiado sua formação artística com recursos próprios e com a ajuda do comendador Domingos Moutinho, de cujas filhas teria sido professor de desenho (Moreira, 2016: 45). Por sua vez, os registros sobre a trajetória do artista antes da sua entrada na Academia são escassos. Sabe-se que era um homem negro – fato que é raramente mencionado nos periódicos da época e



mesmo na historiografia. Também que teria trabalhado como encadernador, caixeiro e tipógrafo. Enquanto isso, começou a frequentar as aulas noturnas da AIBA e, logo depois, ingressou no curso de paisagem dirigido por Agostinho José da Mota (1824-1878). Monteiro terminou o curso obtendo medalha de ouro (*Jornal do Commercio*, 1888: 1) e após a saída de George Grimm (1846-1887) da Academia, em 1884, assumiu a cadeira de paisagem na instituição (Parreiras, 1943: 51).

Os críticos Félix Ferreira (1841-1898) e Gonzaga Duque (1863-1911) compartilhavam a opinião de que o pintor já se provara um exímio paisagista, mas eram cautelosos quanto às investidas de Firmino Monteiro em direção à pintura de história. Ferreira reconhecia que o pintor tem “essa intuição do passado que, com tempo e estudo, há de torná-lo um dos nossos bons pintores históricos de usos e costumes dos tempos coloniais [...]” (Ferreira, 2012: 154). Tal elogio veio em decorrência, em grande parte, da recepção positiva à tela *O Vidigal* (1880), apresentada na Exposição Geral das Belas-Artes de 1884. Para Gonzaga Duque, faltava-lhe “uma das principais qualidades requeridas no pintor histórico – estudo perfeito do corpo humano” (Duque, 1995: 215-216). Ainda assim, o crítico apostava na “glorificação dos seus trabalhos” em um futuro próximo:

Reconheço, como todos reconhecem, em Monteiro, uma inteligência prometedora. Quando chegar à baliza dos quarenta anos, e mais alimentado de saber estiver o seu espírito, há de rir-se, enxugando o vêntrumulo [sic] das lágrimas, pelo inocultável contentamento com que a glorificação dos seus trabalhos lhe encherá o peito. Estamos em 1884. Daqui para diante há uma vastidão de anos... Ditosos dos que ainda podem contar com o futuro! (*Ibidem*)

O comentário de Gonzaga Duque adquire um tom trágico quando se considera o fato de que Firmino Monteiro jamais chegou a alcançar tal reconhecimento em vida. Ele morreu subitamente aos 33 anos, em 3 de julho de 1888, aparentemente em decorrência de um aneurisma, segundo informou o *Jornal do Commercio* (1888: 1)<sup>3</sup>.

A exposição que havia sido gestada em Paris, em fins de 1886, foi aberta em uma sala da AIBA em 24 de julho de 1887. Não se sabe ao certo se as prometidas “quatro seções” se realizaram. Segundo noticiado pela imprensa, ao todo, eram “60 e tantos quadros”, dos quais vinte e oito eram de Firmino Monteiro, “alguns já apreciados e justamente elogiados, e outros nunca dantes aqui expostos”. O catálogo da exposição, que seria “um primoroso trabalho tipográfico” da oficina de Augusto dos Santos, apresentava “explicação dos quadros novos que são exibidos” (*Gazeta de Notícias*, 1887: 1). A mostra ficou aberta por quase dois meses, sendo encerrada em 18 de setembro de 1887. Funcionando todos os dias, entre 9h30 e 16h30, conseguiu reunir um público de 3.610 pessoas, considerando-se apenas os números informados pela *Gazeta de Notícias*<sup>4</sup>.

Do ponto de vista da recepção crítica, quem mais se deteve a comentar a exposição foi Alfredo Palheta, pseudônimo utilizado por Gonzaga Duque (Lins, 1996: 15), em duas edições da revista *A Semana*. Para o crítico, Monteiro careceria de maior dedicação à “parte do desenho” em suas telas. O pintor pecaria também por iniciar muitos trabalhos ao mesmo tempo, sem poder se dedicar a nenhum. Segundo escreveu, durante o período de dois anos na Europa, “o artista poderia pintar um bom quadro, mas fazer cinco telas históricas de tão grande trabalho, não me parece caso possível, senão fazendo-as assim como nos apresentou-as” (Palheta, 1887: 276). A respeito da representação do martírio de Joana Angélica, o crítico espezinhou exatamente os defeitos de composição das figuras:

É ainda devido ao ligeiro conhecimento do desenho e portanto de anatomia, cuja importância no desenho de figuras é bastante conhecida, que a perna esquerda de Galileu não tem articulação. [...] São ainda provenientes daquela causa as faltas no quadro Joana Angélica, notoriamente acometida no braço sem ação do soldado que ergue no ar uma machadinha, onde não há proporção do braço para o antebraço; e entre a turba armada, que vem ao fundo, há um braço ameaçando um soco que, pertencendo a uma figura, parece ser movido por outra; há um outro braço, o do gigantesco soldado que vem a cantar ou a blasfemar, cujo movimento está fora da articulação



da clavícula, assim como é toda desarticulada a perna direita da abadessa, além de não pequeno número de figuras dos planos secundários que parecem ter superior dimensão à dos primeiros planos.

Em algumas ocasiões os defeitos de articulação dão-se pela carência de exprimir bem o movimento. Mestres há, e mestres houve, entre o mais célebre – Delacroix, que para movimentar suas figuras desprezam a precisão anatômica. Isto não é desconhecido por F. Monteiro e tanto é verdade que usou desse recurso, com feliz resultado, na mão do soldado que, agachado no primeiro plano à esquerda, do quadro em questão, enche a cartucheira com o dinheiro de uma caixa de esmolas, empregando-a ainda em algumas pernas de soldados em marcha. Entre o primeiro e o segundo caso vai uma diferença imensa, inconfundível.

Diante da sua obra atual, que prova não vulgar fecundidade e muita compreensão do sentimento estético da nossa época, sente-se que está para vir um grande pintor, sendo que já podia merecer a consagração da “realidade”, se não tivesse [se] desnordeado (*Idem*).

No início do ano seguinte, em 14 de janeiro de 1888, Firmino Monteiro embarcou no paquete *Congo*, que se dirigia a Salvador. Tinha declaradamente dois objetivos: abrir uma exposição na capital baiana homóloga à que ocorreu na AIBA e “consultar documentos e estudar o local para pintar uma tela” que teria “por assunto a entrada do exército pacificador na Bahia, no dia 2 de Julho” (*Gazeta de Notícias*, 1888: 2). A exposição foi inaugurada em 29 de janeiro no salão do Teatro São João, mas a tela, que teria por título *A entrada do Exército Libertador*, jamais foi realizada por Monteiro (*Gazeta de Notícias*, 1888: 2). Uma obra com essa temática esperaria até em 1929, quando a municipalidade de Salvador resolveu encomendar a Presciliano Silva (1883-1965) a execução do quadro<sup>5</sup>.

Não foi possível saber por quanto tempo Monteiro permaneceu na capital baiana. Mas é certo que, no início de 1888, envolveu-se com as atividades do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, onde criou e lecionou no curso de Perspectiva<sup>6</sup>. Ainda naquele ano, a instituição adquiriu por 2:000\$000 (dois contos de réis) (*Diário da Bahia*, 1889: 1) dois trabalhos do artista que tinham

sido expostos no Rio e em Salvador: *A lealdade de Martinho de Freitas e Joana Angélica* (*Jornal do Commercio*, 1888: 1).

## **O martírio cívico de Joana Angélica: incursões de Firmino Monteiro na pintura de história**

A pintura de história no Brasil, assim como em outras partes do mundo, sempre foi marcada por sua intrincada relação com o poder. As telas históricas produzidas sob a égide das academias promoviam uma verdadeira gestão da memória e do esquecimento. Um processo que ocorria de forma articulada entre diferentes instituições culturais ligadas ao Estado – no caso do Brasil, entre a Academia Imperial de Belas-Artes e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). Assim, os artistas passaram a se interessar por representações dos mitos fundacionais da nação, como a “descoberta” do Brasil em 1500 e a Independência em 1822 (Christo, 2009). Também ganharam espaço na pintura de história as epopeias dos heróis nacionais, figuras cuja exemplaridade carregavam “um profundo sentimento de missão” (Berbara, 2015: n.p.). Na sintética definição de Tomás Pérez Vejo, com o estabelecimento da pintura de história como um dos pilares da construção do nacionalismo e das identidades nacionais no século XIX, “os santos foram substituídos pelos heróis e os mártires da fé pelos mártires da pátria”<sup>7</sup>(2001: 98).

Com a boa recepção da tela *A fundação de S. Sebastião*, exibida pela primeira vez em 1881 e logo adquirida pela Câmara Municipal do Rio de Janeiro (Moreira, 2016: 74), Firmino Monteiro passou a se empenhar em ser reconhecido não apenas como pintor de paisagem, mas também como um exímio pintor de história. O último período do artista em Paris, entre 1885 e 1887, foi marcado por esse esforço de se consolidar no gênero mais valorizado naquele momento no campo artístico brasileiro. Assim, passou a trabalhar numa série de quadros históricos, entre eles o de *Joana Angélica*,

que pretendia exhibir ao público tão logo aportasse na corte.

Nenhuma das telas pintadas por Firmino Monteiro no seu ateliê parisiense tem o seu paradeiro conhecido. Para fins de pesquisa, restaram os títulos divulgados na imprensa, a partir dos quais é possível depreender alguns elementos das incursões do artista pela pintura de história. A primeira das telas mencionadas nos periódicos é *Martinho de Freitas em Toledo* (ou *Lealdade de Martim de Freitas*), que representava um episódio da história de Portugal no século XIII, cujo sentido estava ligado ao valor da lealdade ao soberano<sup>8</sup>. Outro trabalho, *Vercingetórix*, levava o nome do rebelde que liderou os gauleses contra a invasão romana: um típico herói retirado da história nacional francesa. Outras duas representavam uma espécie de heroísmo ilustrado. Não são exatamente heróis da pátria, mas figuras exemplares do progresso científico da civilização humana. A tela *Galileu ante o Santo Ofício* (ou *Abjuração de Galileu*) punha em cena o grande astrônomo perante à Inquisição. Já *O primeiro aeróstato* (ou *Bartolomeu de Gusmão na corte de D. João V*) fazia referência às empreitadas do padre, nascido na capitania de São Vicente, que pediu ao rei de Portugal em 1709 a patente de um “instrumento para se andar no ar” – ou que chamaríamos hoje de balão aerostático (Visoni; Canalle, 2009: 3604-7).

*Joana Angélica ou a mártir da independência* seria o único trabalho do conjunto a tematizar propriamente um episódio da história nacional brasileira. A escolha do artista se coadunava com a de outros contemporâneos, que passaram a revisitar os episódios marcantes do processo de ruptura do Brasil em relação a Portugal. Exemplo emblemático disso é a tela *Independência ou morte!* que Pedro Américo pintou em 1888 para o edifício-monumento construído às margens do riacho do Ipiranga, em São Paulo, e que viria a se tornar anos depois o Museu Paulista (Oliveira; Mattos, 1999). Segundo Maraliz Christo, “praticamente no final do Império, novo investimento [simbólico] será feito em torno da Independência do Brasil; era necessário lembrar, num momento de pressão republicana o quanto os brasileiros eram devedores da casa dos Bragança.” (2009: 1158).

Em *Joana Angélica*, Firmino decidiu representar um dos momentos emblemáticos da campanha militar da Independência na Bahia, quando, em 19 de fevereiro de 1822, os soldados a mando de Madeira de Melo, o governador-das-armas que havia sido designado pelas Cortes de Lisboa, tentaram invadir o Convento da Lapa, do qual Joana Angélica era a abadessa. A soldadesca portuguesa suspeitava que, no local, escondiam-se militares baianos rebelados. Diante da resistência da superiora das concepcionistas, que impediu a tropa de entrar na instituição religiosa, um dos soldados a feriu com golpes de baioneta. Joana Angélica agonizou até o dia seguinte, quando veio a óbito. O ataque também atingiu o capelão Daniel Nunes da Silva (?-1833), mas que, no entanto, sobreviveu. Segundo Luís Henrique Dias Tavares, o incidente ocorreu em continuidade aos combates entre os soldados baianos e o 1º Batalhão da Legião Constitucional, braço armado das Cortes de Lisboa na Bahia (1982: 43-46).

O livro *Brasileiras célebres* foi provavelmente a fonte de que se serviu Firmino Monteiro na composição do quadro. Na publicação de 1862, Joaquim Norberto de Souza Silva (1820-1891) reuniu as biografias femininas que havia publicados entre 1841 e 1861 na *Revista do IHGB* e na *Revista Popular*. Norberto era membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro desde 1841, onde chegou a ser presidente. Acima de tudo, foi um funcionário da monarquia, tendo exercido a função de chefe de seção da Secretaria do Estado do Império, posto que ocupou entre 1859 a 1887 (Carvalho, 1990: 62). A atuação intelectual de Norberto ilustra bem aquilo que escreveu Maraliz Christo a respeito do processo de constituição da memória nacional no Brasil oitocentista, que teria se dado a partir da articulação complexa entre o Estado imperial e as suas principais instituições culturais:

A estabilidade política permite debates em torno da constituição de uma memória nacional, unindo Estado e instituições, principalmente o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), criado em 1838, e a Academia Imperial das Belas Artes. Uma visão apressada desse processo determinaria



a priori os papéis de cada um: o imperador mandou, o Instituto escreveu, a Academia ilustrou. A complexidade da construção de uma memória nacional exige pesquisa constante sobre como se processa em cada situação concreta. Interessante perceber o caminho trilhado na tentativa de dotar o país de um passado único e coerente, como também os conflitos vivenciados no percurso. [...] Evidentemente as duas instituições trabalharam muito próximas: alguns artistas foram membros do IHGB, dentre eles Félix-Émile Taunay e Araújo Porto Alegre, assim como a pintura de história exigia que os artistas utilizassem, em parte, métodos de trabalho do historiador e acompanhassem suas publicações. (Christo, 2009: 1153-1154)

*Brasileiras célebres* permitia, como outras obras do gênero biográfico publicadas na esteira do projeto nacionalista do IHGB, “uma reconstituição viva do passado, mas esta não é sua única missão pedagógica. É também sua missão difundir vidas exemplares” (Enders, 2000: 46). A respeito do último capítulo da publicação, intitulado “Pátria e Independência”, no qual foi narrado o episódio trágico no Convento da Lapa, Armelles Enders comenta que:

As lutas da independência na Bahia confirmam a bravura feminina quando o destino da pátria está em jogo. Assim, Maria Quitéria transgride todas as interdições impostas a seu sexo para ajudar, de armas na mão, a rechaçar os portugueses. O sangue inocente de madre Joana Angélica santifica o combate pela liberdade brasileira contra o "sorriso satânico" do general Madeira.

As mulheres são indissociáveis do tema da “mãe-pátria”. É por intermédio delas, acredita-se, que o amor à terra natal é transmitido. O sentimento nacional não poderia ser apanágio de nenhuma outra categoria da população. Somente ele, junto com a fé em Cristo, tem o poder de transcender a divisão sexual (e social) de tarefas e de legitimar as donzelas e as matronas guerreiras (*Ibidem*: 52).

Em seu livro, Joaquim Norberto de Souza Silva construiu uma narrativa para o episódio do assassinato da abadessa pelas tropas portuguesas, cujo objetivo seria reforçar o caráter cívico-religioso desse

“martírio”. Exemplo disso são as palavras atribuídas pelo autor a Joana Angélica na iminência da sua morte. Ao observarmos o caso de Policarpa Salavarrieta (1795-1817), personagem cuja presença é marcante na memória da Independência na Colômbia, a questão das últimas palavras assumiu um lugar importante na construção do mito da heroína por atribuir-lhe uma clara consciência política. Analisando os usos da memória de La Pola, como é mais conhecida a espiã que foi fuzilada pelos realistas espanhóis em 1817, Carolina Vanegas Carrasco comenta que “estas [últimas] palavras a constroem como uma indiscutível ‘heroína e mártir’, um estatuto que surge da confluência entre a tradição clássica e a cristã, que inaugura o tipo heroico vigente até os nossos dias [...]” (2017: s.p.)<sup>9</sup>. No caso de Joana Angélica, Norberto optou por acentuar mais fortemente a dimensão cristã do “sacrifício” do que o valor político do assassinato da abadessa:

A madre Joana Angélica, senhora baiana, digna, por suas virtudes, por seus conhecimentos e por suas qualidades, da estima pública, tinha merecido o acatamento e a veneração de suas irmãs, que a escolheram para dirigi-las. [...]

Essas virgens votadas ao culto do Senhor estavam prostradas ante os altares, subiam suas preces ardentes e fervorosas, levavam seus rogos a nossa mãe comum, e pediam a sua intervenção na causa da pátria, que se pleiteava nas ruas da cidade, quando as portas estremeceram e caíram aos golpes dos machados. Os soldados entraram, mas detiveram-se ante o postigo, que dava entrada para o interior; parecia que a unção, que se respirava naquele recinto os havia contido; de repente abriu-se o postigo e se apresentou ante eles uma débil mulher; [...]

Era a madre abadessa, era a sóror Joana Angélica.

Que persuasões não empregou ela, como não falou eloquentemente em nome de Deus, como não conjurou-os a que se retirassem, como não lhes mostrou a ignomínia, que lhes resultava de tanta covardia, a eles, os bravos da guerra peninsular, que, degenerados se glorificavam com o triunfo dos salteadores, e se coroavam com os louros do saque!

E a turba, rugindo, como um leão, avançava compacta e ameaçadora.

– Detende-vos, bárbaros, bradou a madre abadessa com o acento nobre da indignação e da mais santa coragem; aquelas portas cairão aos vaivéns de vossas alavancas, aos golpes de vossos machados, mas esta passagem está guardada pelo meu peito, e não passareis, senão por cima do cadáver de uma mulher!

E eles, avançando sempre, lhe atravessavam o peito com as baionetas. A madre abadessa cruzou os braços sobre o seio ensanguentando, como se apertasse contra ele a gloriosa palma do martírio, que recebia com a sua morte, alçou os olhos para o céu, e expirou com um sorriso nos lábios (Silva, 1862: 202-204).

Considerando que essa teria sido, de fato, a fonte utilizada por Firmino Monteiro, é interessante notar que o artista escolheu o momento em que a abadessa, antes de ser atacada com a baioneta, cruza os braços sobre os seios e alça os olhos para o céu. Poderia igualmente ter optado pela cena em que Joana Angélica interpela a “turba de bárbaros”. A escolha entre um ou outro instante do conflito importa na medida em que o pintor decidiu enfatizar o martírio propriamente e não a sua resistência. Ana Paula Simioni, analisando os retratos da imperatriz dona Leopoldina (1797-1826), nota que “no que concerne às representações das mulheres, as telas seguem igualmente o modelo francês no qual a fragilidade feminina se opunha ao corpo do herói viril” (2014: 4)<sup>10</sup>. A Joana Angélica pintada por Firmino Monteiro é precisamente essa figura em que a fragilidade parece se impor. A caracterização da personagem, no texto norbertiano, como uma “débil mulher” reforça essa vinculação com o modelo descrito por Simioni.

A construção espiritualizada de Joana Angélica, fundamental na sua caracterização como uma mártir, aparece no uso que Firmino Monteiro fez da arquitetura na composição do quadro. Não é claro se Firmino havia feito estudos no local antes de pintar a tela, já que, comprovadamente, ele só esteve em Salvador no início de 1888. Mas é possível inferir que o artista tenha utilizado esse recurso para reforçar o caráter elevado da heroína, que não pisa diretamente o mesmo chão de seus algozes. Isso é reforçado ainda

pela estrutura triangular da composição, na qual a abadessa ocupa o vértice e as tropas a base inferior. A escada funcionaria, assim, como elemento de separação entre a figura santificada de Joana Angélica e o mundo impuro da soldadesca lusitana.

Conforme apontou Bernardino de Souza, a escada no topo da qual se posiciona a abadessa nunca existiu no local onde ocorreu o assassinato (1922: 33). A escada tampouco é mencionada no texto que teria embasado a pintura. Apesar desse “pequeno engano”, nas palavras de Souza, que escreveu uma monografia sobre Joana Angélica em 1922, “isso em nada desmerece o valor de Firmino Monteiro, que foi de uma felicidade extraordinária no fixar as ideias evocativas do grande acontecimento da nossa história” (*Ibidem*).

Segundo Maria Berbara, o tema do martírio cívico tem sido tratado, na história da arte, tanto na chave do sofrimento do martirizado, quanto na sua coragem e desprendimento em relação à dor. Assim, “artistas redimem heróis, transformando-os em mártires a partir de algumas mudanças de atitude ou postura que poderiam parecer detalhes, mas que, em realidade, dialogam com tradições teológicas antigas e arraigadas no pensamento ocidental” (Berbara, 2015, n.p.)<sup>11</sup>. Por exemplo, os mártires, muitas vezes, assumem “uma atitude totalmente passiva” em oposição “à postura ativa do herói”. Aproximando essa análise do caso de *Joana Angélica*, é possível afirmar que a representação da morte da abadessa se vinculava “a programas iconográficos cristãos nos quais aparecem figurados com o mesmo *pathos* espiritualizado dos santos mártires”<sup>12</sup> (*Ibidem*). Há outros elementos no quadro que reforçariam esse *pathos* espiritualizado, como os braços abertos que fazem referência ao Cristo crucificado (a figura da freira e a do Cristo na parede à esquerda se espelham) e o olhar que se eleva aos céus à beira da morte.

Em uma das mais conhecidas representações de Policarpo Salavarrrieta, a tela que José María Espinosa (1796-1883) pintou em 1857, a caracterização da heroína colombiana como uma mártir cristianizada é ambígua em função



de elementos que, como escreveu Maria Berbara, podem parecer apenas detalhes, mas que alteram decisivamente o sentido da imagem<sup>13</sup>. Carolina Vanegas Carrasco argumenta que certos elementos do quadro de Espinosa, como o escapulário no peito e o altar com um crucifixo e uma vela à direita, “desvelam a possível intenção do artista de construí-la simbolicamente como uma mártir cristã” (Carrasco, 2017: n.p.)<sup>14</sup>. Da mesma forma, a sua “atitude resignada ante a iminência de sua morte, seria um aspecto que vincularia a obra com uma tradição de representações de santas prisioneiras”<sup>15</sup>. Mas, apesar de todos esses elementos,

[...] no quadro de Espinosa, La Pola se encontra de costas ao altar e sua cabeça se dirige em direção ao lado oposto. Nesse sentido, a obra resulta ambígua, pois ainda que adicione os tais atributos, a sua intenção não parece ser a de fazer uma “Madalena arrependida”, isto é, uma mulher sensual que olha para céu pedindo perdão. Sem desvinculá-la da sua condição católica, Espinosa parece assinalar que La Pola não se resignou nem perdoou. Esta atitude pouco piedosa foi central na construção da memória da heroína como uma rebelde que, além de tudo, pedia vingança [...].<sup>16</sup> (*Ibidem*)

Uma outra tela representando um mártir cívico, que Firmino certamente conhecia bem, porque esteve exposta na Exposição Geral das Belas-Artes de 1884, também se baseava nessa configuração espiritualizada da figura heroica. Trata-se do *Tiradentes* apresentado por Aurélio de Figueiredo. Uma pintura do busto de Joaquim José da Silva Xavier (1746-1792) com a corda no pescoço, que apresenta o mesmo olhar elevado da freira assassinada [Fig. 3]. Como mostra Maraliz Christo, esse estudo do mártir inconfidente, cuja associação com a figura de Jesus Cristo é bastante clara, antecipava a representação de Tiradentes como um mártir cristão (2005: 118-130). Uma forma de representá-lo que seria reforçada no período republicano, especialmente a partir das obras de Décio Villares – como a litografia que foi distribuída no desfile de 21 de abril de 1890<sup>17</sup> – e de Pedro Américo – como a tela *Tiradentes esquartejado*<sup>18</sup> (1893)<sup>19</sup>.



FIG. 3. Aurélio de Figueiredo. *Tiradentes*.  
c. 1884, litografia. Fonte: Wilde, 1884, n.p.

Em relação ao quadro de Joana Angélica, Firmino Monteiro tomou uma atitude totalmente diversa no trabalho que apresentou na mesma exposição de 1884 em que Figueiredo exibiu o busto de Tiradentes. Tratava-se de uma obra que representava um tema retirado da história recente do Brasil. Em *A retirada de Laguna*, o pintor abordou um episódio da guerra contra o Paraguai (1864-1870) em que uma mulher que acompanhava as tropas brasileiras, para salvar seu filho, que havia sido arrancado dos seus braços por um paraguaio, alcança uma espada largada no chão e mata o soldado inimigo [Fig. 4]. Como fica claro pelo título, Monteiro se baseou no livro homônimo de Alfredo

Taunay para compor o quadro (1874: 160). Desafortunadamente, também é desconhecido o paradeiro dessa tela (Moreira, 2016: 103). Conhece-se a obra porque foi publicado um catálogo ilustrado da exposição de 1884, em que cada artista reproduziu em litografia os seus próprios trabalhos (Wilde, 1884).



FIG. 4. Antônio Firmino Monteiro. *Retirada da Laguna*, c. 1884, litografia. Fonte: Wilde, 1884, n.p.



Comparando-se *A retirada de Laguna* com *Joana Angélica*, percebe-se como Firmino Monteiro manipulou diferentes conformações do heroísmo feminino, que se revelava a partir de dois lugares bem demarcados: a defesa feroz da família e a abnegação sacrificial cristã (Gomes, 2021: 73-74). Ao mesmo tempo, essas escolhas faziam parte do que parecia ser um projeto do artista de construir um amplo repertório de pinturas históricas e, assim, poder se consagrar não apenas no gênero que inicialmente o notabilizou, a pintura de paisagem, mas também naquele que era considerado o mais prestigiado no fim do século XIX.

### **“Heroica e santa a um só tempo”: o culto cívico-religioso a Joana Angélica na Bahia**

O ano de 1922 representou um momento singular na consagração de Joana Angélica como uma “mártir da pátria”. Para os sócios do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB), os cem anos da morte de Joana Angélica, celebrados em 20 de fevereiro de 1922, se apresentaram como uma oportunidade para que a Bahia abrisse as comemorações oficiais pelo centenário da Independência brasileira. A iniciativa havia sido de Bernardino de Souza, que levou aos seus consócios do IGHB a proposta de organizarem as solenidades. Naquele momento, o então primeiro secretário do instituto estava em vias de publicar uma monografia sobre a abadessa, que sairia pela Imprensa Oficial do Estado da Bahia naquele mesmo ano. O subtítulo escolhido pelo autor da publicação, “a primeira heroína da Independência do Brasil”, é indicativo do protagonismo que buscou atribuir a essa personagem no contexto das comemorações oficiais pelo centenário da emancipação política nacional.

Entre os eventos que ocorreram ao longo do dia 20 de fevereiro, esteve uma celebração religiosa na Igreja de Nossa Senhora da Lapa, contígua ao convento onde a abadessa foi assassinada; a mudança do nome de uma escola



já existente no bairro da Lapa, que passou a homenagear a “mártir-heroína”; e a realização de uma sessão solene no IGHB, cujo orador foi o sócio Carlos Chiacchio (*Revista do Instituto Geographico e Historico da Bahia*, 1922: 563). É digno de nota que, neste dia, também o Liceu de Artes e Ofícios participou das celebrações ao abrir a sua galeria à visitação pública durante todo o dia e a noite, no fito de que fosse apreciado pela população o quadro de Firmino Monteiro representado a morte de Joana Angélica (Leal, 1995: 207).

O texto lido por Carlos Chiacchio na sessão solene realizada na sede do IGHB intitulava-se “Ensaio sobre o heroísmo e a santidade de Sórora Joana Angélica”, no qual fez uma defesa eloquente da canonização da heroína da Independência. A ideia de santificar essa “mártir cívica” se inspirava abertamente no que havia ocorrido apenas dois anos antes na França com Joana d’Arc (1412-1431), quando a “donzela de Orleans” foi canonizada pelo papa Bento XV (1854-1922). Evocando a tela de Firmino Monteiro, Chiacchio escreveu que, nesta obra, era possível ver o “heroísmo puro” de uma mulher “heroica e santa a um só tempo”. Também dizia aspirar que “[e]m futuros tempos, virão cromos obrigatórios nas escolas públicas do Brasil da reprodução litográfica desse holocausto cívico”, referindo-se ao quadro (Chiacchio, 1922: 595-599).

O paradoxo dessa tentativa de amalgamar a hagiografia e o civismo ocorreu também no processo de heroicização de Tiradentes, que começou ainda com o movimento republicano no Segundo Império (1840-1889) e que ganhou o estatuto de culto oficial durante a Primeira República (1889-1930). O inconfidente mineiro partilhava com Joana Angélica o papel de “mártir cívico”, cuja associação com o imaginário cristão foi reiterada em uma série de representações visuais. Como aponta José Murilo de Carvalho:

Tudo isso calava profundamente no sentimento popular, marcado pela religiosidade cristã. Na figura de Tiradentes, todos podiam identificar-se, ele operava a unidade mística dos cidadãos, o sentimento de participação, de união em torno de um ideal, fosse ele a liberdade, a independência ou a república (Carvalho, 1990: 68).

Diferente de Tiradentes, cuja associação com Cristo era apenas alusiva, os partidários de Joana Angélica contavam verdadeiramente com a sua canonização. A persistência dessa campanha pela santificação da heroína baiana é visível até os dias de hoje. Recentemente, foi aberto um memorial dedicado à abadessa no local onde também se encontra o seu mausoléu, ambos na igreja da Lapa, em Salvador. Segundo informações recolhidas nesse espaço, o desejo de criar uma “santa da pátria” ainda está presente entre a população baiana.

Fora da Bahia, a caracterização de Joana Angélica como uma mártir cristianizada aparece também no retrato que Domenico Failutti pintou para o Museu Paulista em 1922<sup>20</sup>. Seu corpo é quase todo coberto pelo hábito das freiras concepcionistas, o que, aliado aos símbolos que carrega sob o peito, reforçam a dimensão religiosa da sua efígie (Simioni; Lima Jr., 2018: 33).

## **Considerações finais**

A tela *Joana Angélica ou a mártir da Independência* foi produzida por Firmino Monteiro entre 1885 e 1887, durante a sua derradeira viagem a Paris. Durante essa temporada de estudos na Europa, dedicou-se a desenvolver uma série de pinturas históricas, com as quais almejava se consolidar no gênero pictórico mais valorizado no campo artístico nacional. As obras produzidas no seu ateliê parisiense, entre as quais, a representação da morte da abadessa baiana, foram expostas tão logo retornou ao Brasil. Inicialmente, no Rio de Janeiro, numa exposição montada em 1887 na AIBA e, no início do ano seguinte, no Teatro São João, em Salvador.

Entre os críticos da exposição no Rio, como Gonzaga Duque, havia a leitura de que, ainda que apresentasse progressos expressivos, o conjunto de trabalhos que Monteiro trouxe de Paris ainda apontava para a imaturidade

do artista no tocante à pintura de história. Essa avaliação decorria, em grande medida, da percepção de que o artista ainda não seria capaz de representar condignamente as figuras humanas. No caso de *Joana Angélica*, foram apontados por Gonzaga Duque diversos “defeitos” de anatomia, bem como na construção do movimento e na articulação entre as personagens. Apesar disso, a tela foi adquirida já em 1888 pelo Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, que, entre outras possíveis razões, seguramente se interessou na obra devido à sua temática.

Dentro da trajetória artística de Firmino Monteiro, as obras trazidas de Paris eram representativas das suas incursões pela pintura de história. Havia desde temas arrancados das histórias nacionais portuguesa e francesa, passando por representações de um “heroísmo ilustrado”, isto é, que valorizava a atuação de figuras individuais no progresso científico universal. A escolha do tema do assassinato de Joana Angélica, episódio emblemático da Guerra de Independência na Bahia, foi original, dado que nenhum outro pintor havia enveredado, até então, por esse repertório temático. Ao mesmo tempo, a opção feita por Monteiro prenunciava um movimento mais amplo de artistas como Pedro Américo, que se voltaram para a Independência do Brasil como um *topos* capaz de reafirmar e legitimar a monarquia em crise.

A possível fonte utilizada por Firmino Monteiro foi *Brasileiras célebres*, livro de Joaquim Norberto de Souza Silva, muito popular na segunda metade do século XIX. Na obra norbertiana, o artista teria encontrado elementos para caracterizar o assassinato da abadessa baiana como um sacrifício feito, ao mesmo tempo, pela pátria e pela religião, com a ênfase incidindo neste segundo aspecto. Diversos foram os recursos utilizados para construir a imagem da “mártir cívica”, como a escolha por representá-la enquanto uma mulher débil e frágil, que sofre passivamente o ataque da soldadesca lusitana. Alguns outros detalhes, como os olhos elevados aos céus e a composição do espaço arquitetônico, também ajudaram a acentuar a dimensão espiritualizada da morte de Joana Angélica. Em relação à tela *A retirada de*

*Laguna*, que apresentou em 1884, Monteiro construiu uma representação do heroísmo feminino francamente oposta à que empreendeu em *Joana Angélica*. Enquanto esta última era marcada pela abnegação sacrificial cristã, aquela punha em cena a ferocidade que caracterizaria uma mãe em relação ao seu filho em perigo.

A construção da imagem de Joana Angélica como uma mártir, subsidiou, a partir de 1922, a campanha pela canonização da abadessa assassinada. Na época do centenário da Independência, o quadro foi evocado enquanto representação de um “heroísmo puro”, característico dos santos católicos. Mesmo que o quadro não tenha sobrevivido ao tempo, a articulação entre a hagiografia e o civismo empreendida pelo artista fluminense foi decisiva no estabelecimento do culto cívico-religioso a Joana Angélica na Bahia, cujas repercussões podem ser sentidas até hoje.

## Referências

- A SEMANA, Rio de Janeiro, n. 12, v. I, ano I, 21 de março de 1885, p. 6.
- \_\_\_\_\_, Rio de Janeiro, n. 125, v. III, ano III, 21 de maio de 1887, p. 166.
- \_\_\_\_\_, Rio de Janeiro, n. 137, v. III, ano III, 13 de agosto de 1887, p. 260.
- \_\_\_\_\_, Rio de Janeiro, n. 138, v. III, ano III, 20 de agosto de 1887, p. 270.
- BAHIA ILLUSTRADA, Rio de Janeiro, ano 3, n. 20-21, julho-agosto de 1919, s. p.
- BERBARA, M. Entre el heroísmo y el martirio: consideraciones sobre la representación del héroe latino- americano en el siglo XIX. 19&20, Rio de Janeiro, v. X, n. 2, jul./dez. 2015. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/uah2/mb.htm>>. Acesso em: 31 jul. 2022.
- CARRASCO, C. V. Usos de la memoria de Policarpa Salavarrieta. *Passés/Futurs*, Paris, n. 2, dez. 2017 [online]. Disponível em: <<https://www.politika.io/en/notice/ usos-memoria-policarpa-salavarrieta-colombia>>. Acesso em: 31 jul. 2022.
- CARVALHO, J. M. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CHIACCHIO, C. Perfil da monja. Ensaio sobre o heroísmo e a santidade de Sórora Joana Angélica. *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, Salvador, n. 47, p. 582-606, 1922.



- CHRISTO, M. de C. V. *Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Américo e "Tiradentes Esquartejado"*. 2005. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.
- \_\_\_\_\_. A pintura de história no Brasil do século XIX: panorama introdutório. *Arbor*, v. 185, n. 740, p. 1147-1168, 2009.
- DIARIO DA BAHIA, Salvador, n. 247, ano XXXV, 5 de novembro de 1889, p. 1.
- ENDERS, A. O "Plutarco Brasileiro": a produção dos vultos nacionais no Segundo Reinado. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 25, pp. 41-62, 2000.
- FERNANDES, B. F. Representações da Princesa Isabel por Victor Meirelles: análise e comparação. *Encontro de História da Arte*, [S. l.], n. 14, 2019. DOI: 10.20396/eha.vi14.3346.
- FERREIRA, F. *Belas Artes: estudos e apreciações*. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- GAZETA DE NOTICIAS, Rio de Janeiro, n. 282, ano XII, 9 de outubro de 1886, p. 1.
- \_\_\_\_\_, Rio de Janeiro, n. 206, ano XIII, 25 de julho de 1887, p. 1.
- \_\_\_\_\_, Rio de Janeiro, n. 12, ano XVI, 12 de janeiro de 1888, p. 2.
- \_\_\_\_\_, Rio de Janeiro, n. 14, ano XVI, 14 de janeiro de 1888, p. 2.
- GOMES, N. *Teatro da memória, teatro da guerra: Maria Quitéria de Jesus na formação do imaginário nacional (1823-1979)*. 2022. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.
- \_\_\_\_\_. A fascinação do patriotismo: cultura visual, relações de gênero e cidadania no Brasil, 1864-1873. *Revista de História da Arte e da Cultura*, Campinas, v. 2, n. 1, p. 66-94, 2021. DOI: 10.20396/rhac.v2i1.15261.
- GONZAGA, D. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995.
- JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, n. 185, 4 de julho de 1888, p. 1.
- LEAL, M. das G. de A. *A arte de ter um ofício: Liceu de Artes e Ofícios da Bahia (1872-1972)*. 1995. Dissertação (mestrado em história) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1995.
- LINS, V. *Gonzaga Duque: crítica e utopia na virada do século*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1996.
- MOREIRA, G. L. *A construção da história nacional pelo pintor Firmino Monteiro entre 1879 e 1884*. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016.
- NEVES, L. P. das. A vida política. In: SILVA, A. da C. (coord.). *Crise colonial e independência: 1808-1830*, volume 1. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- OLIVEIRA, C. H. S. de; MATTOS, C. V. de (orgs.). *O brado do Ipiranga*. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.
- PALHETA, A. [Gonzaga Duque]. Exposição Firmino Monteiro. *A Semana*, Rio de Janeiro, n. 139, 27 ago. 1887, p. 276.

PARREIRAS, A. *História de um pintor contada por ele mesmo*: Brasil-França: 1881-1936. Niterói: Diário Oficial, 1943.

SILVA, J. N. de S. *Brasileiras célebres*. Rio de Janeiro: Livraria de B. L. Garnier, 1862.

SIMIONI, A. P. C. Les portraits de l'Impératrice. Genre et politique dans la peinture d'histoire du Brésil. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Paris, p. 1-13, fev. 2014, DOI: 10.4000/nuevomundo.66390.

\_\_\_\_\_; LIMA JÚNIOR, C. Heroínas em batalhas: figurações femininas em museus em tempos de centenário: Museu Paulista e Museu Histórico Nacional, 1922. *Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, v. 7, n. 13, p. 31-54, jan./jul. 2018.

SOUZA, B. de. *Joanna Angelica: a primeira heroína da Independência do Brasil*. Bahia: Imprensa Oficial do Estado, 1922.

TAUNAY, A. d'E. *A retirada da Laguna*. Rio de Janeiro: Typographia Americana, 1874.

TAVARES, L. H. D. *A Independência do Brasil na Bahia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

VEJO, T. P. Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes. *Historia y grafia*, Cidade do México, n. 16, p. 73-110, 2001.

VISONI, R. M.; CANALLE, J. B. G. Bartolomeu Lourenço de Gusmão: o primeiro cientista brasileiro. *Revista Brasileiro de Ensino de Física*, São Paulo, v. 31, n. 3, p. 3604.1-3604.12, set. 2009. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1806-11172009000300014>.

WILDE, L. de. *Catalogo illustrado da Exposição Artistica na Imperial Academia das Bellas Artes do Rio de Janeiro*, organizado por L. de Wilde, com os desenhos originaes dos proprios artistas expositores. Rio de Janeiro: Typographia e Litographia a vapor, Lombaerts & Comp., 1884.

## Notas

\* Mestre em Estudos Brasileiros pela Universidade de São Paulo (IEB-USP), com pesquisa financiada pela Fapesp (processo 2019/19376-7). Historiador da arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). E-mail: [nathangomes@outlook.com](mailto:nathangomes@outlook.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7709-5787>.

1 As reflexões que constam neste artigo compõem o terceiro capítulo da minha dissertação de mestrado (Gomes, 2022). Também foram apresentados resultados preliminares desta pesquisa no 12º Seminário Internacional Fazendo Gênero da UFSC, realizado em julho de 2021; no minicurso *Mulheres e guerras: configurações do heroísmo feminino na cultura visual oitocentista*, organizado pelo Laboratório de História da Arte da Universidade Federal de Juiz Fora; e no 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), ambos realizados em novembro de 2021.

2 São conhecidas, entretanto, gravuras produzidas no início do século XIX, que tematizam a Guerra de Independência na Bahia. Há o retrato em água-forte de Maria Quitéria de Jesus impresso em 1824 no livro *Journal of a Voyage to Brazil* de Maria Graham e a litografia *Entrada do exército pacificador na*

*leal e valorosa cidade capital da província da Bahia*, feita em 1830 por Bento Capinam e atualmente conservada pelo Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, em Salvador.

- 3 Pouco tempos antes de vir a óbito, Firmino Monteiro envolveu-se em dois projetos de pintar quadros com a temática abolicionista. Mas a repentina morte do artista acabou por interromper tais projetos. Sobreviveu apenas um estudo a óleo representando a cerimônia da assinatura da Lei Áurea (Fernandes, 2019: 478).
- 4 Os números foram regularmente informados pela Gazeta de Noticias durante o período em que a exposição esteve aberta.
- 5 Em 1930, o pintor Presciliano Silva realizou a tela imaginada por Firmino Monteiro. *Entrada do Exército Libertador* é hoje parte do acervo da Câmara Municipal de Salvador (Gomes, 2022: 176-190).
- 6 É importante sublinhar que adoto aqui uma cronologia distinta da proposta por Giovana Loos Moreira em sua dissertação. A autora infere que a estadia na Bahia teria ocorrido logo após o retorno de Firmino Monteiro de Paris, isto é, em meados de 1887 (2016: 53), quando, na verdade, o artista teria viajado à Bahia apenas em janeiro do ano seguinte.
- 7 Tradução livre do original: “[...]os santos fueron desplazados por los héroes y los mártires de la fe por los mártires de la patria”.
- 8 É provável que seu modelo tenha sido a tela *Martim de Freitas verificando na catedral de Toledo o falecimento do rei D. Sancho II* de Caetano Moreira da Costa Lima (1835-1898), sem data, que pertence ao Museu Nacional Soares dos Reis, no Porto.
- 9 Tradução livre do original: “estas palabras la construyen como una indiscutible ‘heroína y mártir’, un estatuto que surge de la confluencia entre la tradición clásica y la cristiana que inaugura el tipo heroico vigente hasta nuestros días [...]”.
- 10 Tradução livre do original: “en ce qui concerne les représentations des femmes, les toiles suivaient également le modèle français dans lequel la fragilité féminine était opposée au corps du héros viril”.
- 11 Tradução livre do original: “artistas redimen héroes, transformándoles en mártires a partir de algunos cambios de actitud o postura que podrían parecer detalles, pero que, en realidad, dialogan con tradiciones teológicas antiguas y arraigadas en el pensamiento occidental”.
- 12 Tradução livre do original: “a programas iconográficos cristianos en los cuales aparecen figurados con el mismo pathos espiritualizado de los santos mártires”.
- 13 José María Espinosa. *La Pola en capilla*, c. 1857, óleo sobre tela, 80 x 70 cm, Conselho Municipal da Vila de Guaduas, Colômbia.
- 14 Tradução livre do original: “develan la posible intención del artista de construirla simbólicamente como una mártir cristiana”.
- 15 Tradução livre do original: “actitud resignada ante la inminencia de su muerte, sería un aspecto que vincularía la obra con una tradición de representaciones de santas prisioneras”.
- 16 Tradução livre do original: “[...] en el cuadro de Espinosa, La Pola se encuentra de espaldas al altar y su cabeza se dirige hacia el lado opuesto. En este sentido la obra resulta ambigua, pues aunque adiciona dichos atributos, su intención no parece ser la de hacer una “Magdalena arrepentida”, es decir, una mujer sensual que mira al cielo pidiendo perdón. Sin desvincularla de su condición católica, Espinosa parece señalar que La Pola no se resignó y no perdonó. Esta actitud poco piadosa fue central

en la construcción de la memoria de la heroína como una rebelde que además, pedía venganza [...]”.

- 17 Décio Rodrigues Villares, *Tiradentes*. 1890, litografia. 46 x 27 cm, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.
- 18 Pedro Américo, *Tiradentes esquartejado*, 1893, óleo sobre tela, 270 x 165 cm, Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, Minas Gerais.
- 19 Talvez não por coincidência, a principal fonte historiográfica desses artistas foi o livro *História da Conjuração Mineira* (1873) do mesmo Joaquim Norberto de Souza Silva. Curiosamente, essa obra foi muito criticada pelo movimento republicano ainda durante o Império, por verem nela uma construção negativa de Tiradentes (Carvalho, 1990: 62).
- 20 Domenico Failutti, *Retrato de Joanna Angelica*, 1922, óleo sobre tela, 157 x 135 cm, Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

Artigo enviado em março de 2022. Aprovado em julho de 2022.