

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE BELAS ARTES
HISTÓRIA DA ARTE

BEATRIZ ELLEN DOS SANTOS ROZA

FIRMINO MONTEIRO E A ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES:
NEM TUDO É PRETO NO BRANCO

RIO DE JANEIRO
2023

BEATRIZ ELLEN DOS SANTOS ROZA

**FIRMINO MONTEIRO E A ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES:
NEM TUDO É PRETO NO BRANCO**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao curso de Graduação em
História da Arte, como parte dos requisitos
necessários à obtenção do título de
Bacharelado em História da Arte
Orientadora: Ana Maria Tavares Cavalcanti

RIO DE JANEIRO

2023

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DO CURSO DE HISTÓRIA DA ARTE

Graduanda: BEATRIZ ELLEN DOS SANTOS ROZA **Data da defesa:** 03/06/2023
Título do TCC: FIRMINO MONTEIRO E A ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES:
NEM TUDO É PRETO NO BRANCO
Orientadora: Ana Maria Tavares Cavalcanti

A sessão pública foi iniciada às 9:00. Após a exposição do TCC pela graduanda, a mesma foi arguida oralmente pelos membros da Banca Examinadora e foi considerada:

Aprovada **Reprovada**

Observações: A banca elogiou a escolha do tema por sua importância na historiografia de arte no Brasil, assim como a qualidade da pesquisa. A banca recomenda a continuação da pesquisa com a inclusão do estudo das obras, no nível de Mestrado.

Nota conferida pela Banca: 9,0 (nove)

A sessão foi encerrada e a presente Ata foi lavrada na forma regulamentar, sendo então assinada pelos membros da Banca e pela graduanda.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Ana Maria Tavares Cavalcanti *Ana Maria Tavares Cavalcanti*

Prof^a. Ana de Gusmão Mannarino *Ana de Gusmão Mannarino*

Prof^a. Carla da Costa Dias *Carla da Costa Dias*

Beatriz Ellen dos Santos Roza (graduanda): *Beatriz Ellen dos S. Roza*

Coordenadora do Curso
Prof^a. ALINE COURI FABIÃO *Aline Couri Fabião*

Aline Couri Fabião
Coord. do Curso de História da Arte
SIAPE 2523872 - EBA/UFRJ

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Shirley e Vinicius, por sempre investir e confiar no meu desejo de aprender. Agradeço ao meu avô Mário por ser minha primeira referência de pessoa preta, por ter me dado minha cor. Agradeço à minha família, tias, tios, avó e primas, por terem me alegrado constantemente com sua presença. Ao jornalista, e meu namorado, Gustavo Magalhães, por todo suporte e atenção durante a feitura deste trabalho. Aos amigos que fiz e a todos que estiveram comigo nesse percurso, em especial, Vinicius, que se animou com cada passo dessa dissertação. Agradeço aos profissionais do Museu Nacional de Belas Artes pela gentileza em me autorizar a visitar a obra em restauração do pintor, ao professor Reginaldo Tobias, por ter dado o caminho das pedras, e principalmente, à querida professora Ana Cavalcanti pela atenciosa orientação e por ter me apresentado Firmino Monteiro.

Agradeço por último à educação pública de qualidade.

RESUMO

O presente estudo apresenta as relações que atravessaram a trajetória artística do pintor Antônio Firmino Monteiro (1855 - 1888) dentro da Academia Imperial de Belas Artes a partir de uma perspectiva racializada, visitando desde seu percurso antes da Academia até o último ano de vida. E salientam-se, também, nessa pesquisa, os desafios e conquistas adquiridas ao longo da jornada do ambicioso artista, que se destacou nas pinturas de paisagem e históricas em um tempo tão curto de atividade.

Palavras-chave: Firmino Monteiro; século XIX; Artista negro; AIBA.

LISTA DE IMAGENS

- Figura 1: SILVA, Estevão, Natureza-Morta, 1888. Óleo s/ tela, 37x48,5 cm. Coleção privada, SP..... 13
- Figura 2: SILVA, Estevão, Natureza-Morta, 1884. Óleo s/ tela, 61x61 cm. Coleção Reginaldo Bertolino, SP..... 13
- Figura 3: AGOSTINI, Angelo. Antônio Firmino Monteiro, 1882, litografia..... 18
- Figura 4: MONTEIRO, Firmino. Exéquias de Camorim, 1879. Óleo sobre tela. 100.00 cm x 157.00 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ..... 21
- Figura 5: MONTEIRO, Firmino. A Fundação da Cidade do Rio de Janeiro, 1855-1888. Coleção do Palácio Pedro Ernesto, sede da Câmara Municipal do Rio de Janeiro..... 29
- Figura 6: MONTEIRO, Firmino. O Vidigal, 1883. Óleo sobre tela. 80,00 cm x 100,00 cm. Imagem retirada do Itaú Cultural..... 30

SUMÁRIO

1. Introdução.....	1
2. Academia Imperial de Belas Artes: História.....	2
2.1 A Inserção de alunos negros na Instituição.....	4
3. Antônio Firmino Monteiro: Vida e morte.....	12
3.1 Firmino Monteiro e a Academia Imperial de Belas Artes	25
4. Conclusão.....	32
5. Referências.....	34

1. Introdução

Esta pesquisa visa compreender o funcionamento da inserção e da permanência de alunos negros na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) no século XIX, e também suas contradições e dualidades. A análise será feita através do estudo do caso de Firmino Monteiro, um artista negro carioca, que aos 15 anos, em 1870, iniciou sua jornada em Belas Artes, que servirá de demonstração a uma análise sobre a instituição e seu tratamento aos estudantes pretos que nela adentraram ao longo do século.

Apesar da formação em artes ser considerada um ensino secundário - em que a sociedade olhava com mais prestígio os cursos de medicina, direito e engenharia, por exemplo - a AIBA funcionou como uma ferramenta de mobilidade social, pois muitos artistas - pobres, e por vezes, negros - conseguiam ascender financeiramente em busca de estabilidade, usando a instituição como trampolim social.

No entanto, Firmino, espinha dorsal desta pesquisa, mesmo com toda sua dedicação pessoal, não teria o destaque merecido sem que tivesse o financiamento de um mecenas. A ausência do suporte do estado, que não gozava aos negros auxílios ou aos artistas incentivos, não permitiria as experiências estrangeiras do pintor, as quais colaboraram para sua formação artística.

Sendo assim, a figura de Firmino Monteiro é crucial para entender a dinâmica entre os artistas negros e a AIBA. As contradições da academia são essenciais de serem discutidas, a fim de lançar luz ao questionamento da presença majoritária dos brancos na arte, desde tempos longínquos até a atualidade. Firmino, aluno proeminente - considerado por muitos críticos da época uma grande promessa para a arte no Brasil - ainda assim, teve seu nome inexplorado, e raramente disseminado na história da arte.

2. Academia Imperial de Belas Artes: História

Conforme bem sintetiza Lousi Gabler, pesquisadora do Memória de Administração Pública Brasileira (MAPA) — grupo de pesquisa do Arquivo Nacional —, a Academia Imperial de Belas Artes iniciou como Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios em 1816. Quatro anos depois, em 1820, a instituição mudou o nome para Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil, e no mesmo ano foi renomeada para Academia de Artes (GABLER, 2015).

O historiador da Arte Rafael Cardoso diz que havia uma intenção clara da parte do governo Real de constituir o ensino artístico no Brasil em bases oficiais e industriais. Em 1831, quando já era chamada de Academia Imperial de Belas Artes e estava instalada em um edifício próprio, a instituição passou a se voltar exclusivamente às belas artes. Os cursos eram de pintura histórica, paisagem, arquitetura e escultura (CARDOSO, 2008), além das disciplinas complementares de desenho, anatomia e fisiologia (GABLER, 2015).

Com o Golpe da Maioridade (1840) — a coroação de Dom Pedro II no trono aos 14 anos de idade —, a estabilidade política no país encadeou maiores investimentos nas áreas educacionais e artísticas, uma vez que havia a necessidade de fortalecer o Estado Imperial a partir da criação de uma cultura que unisse e integrasse a nação (GABLER, 2015).

Durante a gestão de 1834 a 1851, Félix-Émile Taunay (1795 - 1881), que era muito ligado ao Imperador Pedro II, teve um papel importantíssimo na consolidação da Academia, quando foi seu diretor. Durante sua gestão criou o Prêmio Viagem à Europa e as Exposições Gerais (SANTOS, 1998).

Quando Manuel José de Araújo Porto-Alegre (1806–1879) se tornou diretor da Academia em 1854, deu-se início à chamada Reforma Pedreira (1854–1857) que foi essencial para ajudar na construção do imaginário nacional do Império. Segundo a professora e historiadora da Arte Leticia Squeff, a Academia contou pela primeira vez com verba mais satisfatória. Esse fato possibilitou reestruturar a instituição, modificar

os estatutos, criar disciplinas e vagas, remodelar a Biblioteca Imperial de Belas Artes, e também incorporar a Academia do Conservatório de Música (SQUEFF, 2000).

Ainda de acordo com Squeff, durante a Reforma Pedreira, a Academia se ocupou não apenas da formação de artistas, mas, também, da fiscalização e do controle das artes que se referissem ao Império, já que, desde o início, essa era sua principal iniciativa.

Junto às mudanças feitas na AIBA, a criação de outras especializações também foram implantadas, adicionando aulas de Desenho Geométrico, Desenho de Ornatos, Matemática Aplicada e História das Belas Artes. Por consequência, de 41 alunos, o número subiu para 161 durante a Reforma (SQUEFF, 2000).

Em 1860, após a Reforma Pedreira, outra alteração adotada foi a instituição do curso noturno, que se encerrou em 1888 (SQUEFF, 2000). Sobre a queda do curso noturno, Cardoso diz:

As aulas noturnas tiveram início no ano letivo de 1860 e foram suprimidas definitivamente em 1888, quando Ernesto Gomes Moreira Maia - por ironia, o professor de desenho industrial - foi nomeado diretor. O número de alunos no curso noturno em 1861 era 69; no fim da década de 1860 já eram quase 300; foi diminuindo ao longo da década de 1870, chegando a 1880 com apenas 21 alunos; os anos seguintes marcaram apenas o declínio final do curso (CARDOSO, 2008).

Apesar de o ensino de arte ser considerado ensino secundário, inferior aos estudos de medicina, direito e engenharias (CARDOSO, 2008), o contínuo avanço da Academia após a mudança de diretor foi crescente, e acabou incentivando a criação de outras escolas de arte, especialmente as voltadas para o ofício, como os liceus.

2.1 A inserção de alunos negros na Instituição

O imaginário de um país repleto de diversidade coexistiu com a tentativa de embranquecimento da nação. Portanto, por mais que houvesse representações de pessoas negras nas artes - aquarelas, pinturas, desenhos -, estas eram carregadas pelo racismo e pela idealização de um cenário brasileiro. Antes da Academia Imperial de Belas Artes, havia aparições de pessoas negras¹ e indígenas nas telas, mas havia, também, falta de apropriação dessas representações pelos artistas negros. Poucos puderam romper essa bolha e ter reconhecimento na criação da arte brasileira, temos como exemplo os conhecidos Aleijadinho e Mestre Valentim.

Segundo o historiador brasileiro Jealson Britan Trindade, apesar da falta de nomes e biografias, o acervo artístico do Brasil colonial foi determinado pela presença do negro; e essa presença continuou efetiva no período do Império. Uma questão presente na área do trabalho - em especial o manual - é que a partir do momento em que a presença do negro qualificado em certos ofícios aumentou, a busca dos homens brancos por esses serviços diminuiu (TRINDADE, 1988). Portanto, enquanto a arte fosse vista como um trabalho manual, de cópia e sem esforço intelectual, como, por exemplo, a produção de artes nas igrejas coloniais de Minas Gerais, haveria pouco investimento de homens brancos no estudo da arte no Brasil. E, de acordo com Trindade, “numa sociedade em que o trabalho manual era visto como degradante, um dos maiores desafios para uma instituição como a AIBA certamente consistiu em delimitar a superioridade da prática artística” (TRINDADE, 1988).

A divisão do trabalho entre o manual e o intelectual também envolvia uma segregação racial: a visão pejorativa do trabalho manual foi atrelada ao trabalho sem valor - raiz na escravidão. Por isso, enquanto a arte fosse vista sem distinção intelectual, a formação em Artes também seria vista como secundária. Essa posição lateral do ensino artístico foi um dos motivos que explicam porquê havia uma quantidade significativa de alunos negros na AIBA, e apenas poucos nas Escolas de Medicina²

¹ Estou utilizando o termo “negros” a fim de englobar as variações étnicas que eram desagregadas na época, como pretos, mulatos, mestiços, caboclos, etc.

² A primeira aluna negra de medicina do Brasil finalizou o curso em 1909, mas a Faculdade de Medicina da Bahia já existia desde 1808. Maria Odília foi a única mulher negra na medicina no Brasil

ou de Advocacia. Mas é importante frisar que embora tivéssemos uma maior quantidade de alunos negros na Academia, a presença de negros nas instituições de distinção, no geral, eram exceções e contavam, assim como a história de Firmino - tema a ser tratado nesta pesquisa -, com questões para além do talento e da boa vontade. A população negra foi por séculos escravizada e, mesmo após a assinatura da Lei Áurea, em 1888, a promoção de cotas para a real captação de pessoas negras para dentro das instituições de ensino só ocorreu em 2012, 124 anos depois, com a lei nº 12.711, conhecida como Lei de Cotas.

Apesar da questão de ordem econômica também afetar a população brasileira na totalidade, é necessário salientar que a racialidade não é desassociada da esfera monetária (ALMEIDA, 2019, p. 15), uma vez que uma parcela mínima da população negra, à época, era beneficiada financeiramente por algum título ou serviço digno. Portanto, é possível afirmar que a massa da população negra era pobre, e, por isso, afetada tanto pela questão de cor quanto pela questão de classe. Por outro lado, os pobres não-negros não eram afetados por essa interseccionalidade³.

Dito isso, a jornada do artista negro passava por desafios específicos relacionados à questão de cor dentro e fora da instituição. A Academia Imperial de Belas Artes foi destinada a acatar os moldes europeus de arte e contribuir com a idealização da nação brasileira. A produção feita era necessariamente acadêmica, portanto, não havia espaço para qualquer outra manifestação cultural senão as aprovadas pela Corte, no cânone. Conforme o crítico de arte Clarival do Prado Valladares, no texto *O negro brasileiro nas artes plásticas* (1968), foram poucos os artistas negros que foram reconhecidos e há “evidência de que a ascensão do escravo ou de seu descendente dependia de boa sorte, de uma eventualidade paternal ou paternalista” (1968, p. 19).

até 1920. Referência: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2021/11/conheca-a-historia-de-maria-odilia-teixeira-medica-negra-pioneira-no-brasil.shtml>. Acesso: 8 de nov. de 2022.

Já um dos primeiros médicos negro, Juliano Moreira, foi formado também na Faculdade de Medicina da Bahia, em 1891. Entretanto, sua passagem pela faculdade se deu pelo apadrinhamento que teve do Barão de Itapuã, que era médico e professor da Faculdade. Referência:

<http://bahiacomhistoria.ba.gov.br/?artigos=artigo-juliano-moreira-modernidade-e-civilizacao-na-primeira-republica-brasileira>. Acesso: 8 de nov. de 2022.

³ O conceito de interseccionalidade está sendo usado baseado na autora Carla Akotirene, que diz que os marcadores sociais, como raça, classe e gênero, interagem e modificam a experiência de vida de um ser.

Nosso artista a ser estudado, Firmino Monteiro, é um caso dessa exata situação. Segundo a historiadora Giovanna Loos e a revista *O Fluminense* (1888, edição nº 1575), Firmino contou com o apoio do comendador Domingos Moitinho, um dos sócios que ajudou na construção da Estrada de Ferro de Therezopolis. De acordo com Loos, Firmino foi professor de arte dos filhos do comendador, que auxiliou financeiramente as viagens do pintor para o exterior (LOOS, p. 455). Ou seja, mesmo com toda a dedicação pessoal de Firmino nos meios das artes, sem o financiamento - uma vez que não houve o suporte do Estado -, Firmino provavelmente não teria tido suas experiências no estrangeiro. Ou mesmo, se não tivesse sido professor dos filhos de um senhor influente, pouco teria recursos para se manter.

Além disso, conforme a museóloga Renata Carvalhaes no texto *Pintores negros e mulatos no século XIX e início do século XX: Talentos inovadores ou tradição imposta*, a presença de artistas negros acarretava necessariamente o enfrentamento do preconceito devido à cor e à condição social. Após a abolição da escravatura, a aceitação das obras a partir de um ponto de vista de uma pessoa negra foi profundamente lenta.

Um exemplo de pintor da Academia, apontado como um pintor negro que trouxe referências da sua experiência afro-brasileira, é Estevão Silva (1845 - 1891). Além das frutas nacionais, o crítico de arte Quirino Campofiorito, no livro *História da pintura brasileira no século XIX* diz que Estevão Silva, em uma de suas exposições de quadros de natureza morta, deixou algumas frutas, como goiabas, cajus, etc., escondidas atrás dos trainéis, para manifestar o cheiro das frutas para os visitantes (1986, p. 77). O odor das frutas deteriorando e a presença das cestas pintadas por Estevão remete, mesmo que de forma subentendida, a oferendas realizadas na religião umbanda. Isto é visível, em especial, na obra *Natureza Morta* (1888) [figura 1] que apresenta, além de legumes e frutas, alguns pássaros mortos e galhos de plantas. Ou até mesmo a obra *Natureza Morta* (1884) onde o pintor retrata frutas nacionais expostas na terra.



[Figura 1] SILVA, Estevão, Natureza-Morta, 1888. Óleo s/ tela, 37x48,5 cm. Coleção privada, SP.



[Figura 2] SILVA, Estevão, Natureza-Morta, 1884. Óleo s/ tela, 61x61 cm. Coleção Reginaldo Bertolino, SP.

Quando ocorre o desenvolvimento e a elitização do estudo das belas-artes, o número de artistas negros decai, explica Valladares. Uma das razões para esse fenômeno está “no fato do negro situar-se, predominantemente, nas áreas e comunidades menos participantes do desenvolvimento” (1968, p. 21). O distanciamento das áreas mais povoadas por negros e pobres demarca uma barreira social e racial, impossibilitando que (artistas) negros pudessem se desenvolver plenamente. Essa

assimilação faz parte de um conceito chamado “racismo institucional” cunhado pelo autor, filósofo e advogado, Silvio Almeida.

Segundo Almeida, o conceito racismo institucional tem como base o entendimento de que o racismo não se manifesta apenas de indivíduo para indivíduo, mas também a partir do consentimento das instituições e do Estado.

Primeiro, ao demonstrar que o racismo transcende o âmbito da ação individual, e, segundo, ao frisar a dimensão do poder como elemento constitutivo das relações raciais, não somente o poder de um indivíduo de uma raça sobre outro, mas de um grupo sobre outro, algo possível quando há o controle direto ou indireto de determinados grupos sobre o aparato institucional. (2019, p.22)

Já o racismo estrutural, Silvio Almeida define como o racismo que está intrinsecamente ligado à economia (p. 15). Esse conceito não se restringe a um único momento, ele, na verdade, perdura durante os séculos, e um exemplo de um artista negro afetado por essa estrutura racista foi Wilson Tibério, já no século XX (1920 - 2005). Tibério estudou na posterior Escola de Belas Artes, e foi chamado de “o artista que não sabe se compra um lápis ou toma uma média com pão e manteiga” pelo periódico *A Noite*, ed. 00673, de 1940. Mesmo reconhecido pelo talento que tinha, não pode escalar sua carreira pela falta de suporte. A mesma revista cita que a falta de lápis, tinta e tela desencadeou uma série de obras inacabadas e outras que nem tiveram a chance de ter um esboço.

E a *Revista Pom-pom*, ed. 0046, de 1945, também diz:

“Mas os preconceitos têm mantido Wilson Tibério na obscuridade. Ele é um torturado. Pinta quadros admiráveis e, no entanto, continua desconhecido. Porque o esnobismo frívolo prefere, sempre, em arte, a mediocridade elegante dos imitadores felizes” (POM-POM, 1945)

Aponto para a estrutura racial como principal causadora dos males vividos por Tibério, pois, por mais que a situação que o impossibilitou de criar mais obras fosse financeira, é necessário considerar o motivo pelo qual pessoas negras foram, e são, mais afetadas pela pobreza do que pessoas brancas. Para além da razão histórica - do período escravocrata - é, também, uma questão de interesse que se manteve durante

os séculos, tendo em vista que a reparação de danos da escravização ocorreu apenas no século XX.

Ainda, quando uma pessoa negra conseguia superar os obstáculos, os autores em cargo da História utilizavam-se de outro instrumento racista: o apagamento. Exemplo desse caso é a representação embranquecida do escritor Machado de Assis (1839 - 1908), fundador e presidente da Academia Brasileira de Letras, que foi retratado como um homem branco durante décadas após sua morte.

O apagamento de pessoas negras na história acontece de algumas formas, entre elas a partir da negação da participação dessas pessoas, ignorando seus nomes e histórias, desqualificando sua contribuição. Outra forma é o literal embranquecimento dessas pessoas, como ocorreu com Machado de Assis e outros nomes importantes. O apagamento do protagonismo de pessoas negras em cargos de prestígio não é uma simples questão de erro, mas, sim, de interesse de uma classe em manter o *status quo* e a organização de qual posição cada cor pertence.

A busca pelo embranquecimento ocorreu com o nosso artista Firmino Monteiro. Segundo o artista Antônio Parreiras (1860 - 1937), Firmino “polvilhava a face para parecer menos mulato” (Apud Salgueiro, 2000, p.229). É possível dizer que Firmino, em uma tentativa de melhor aceitação - tanto pessoal, quanto externa - buscava se parecer mais com os brancos, pois eram esses que tinham prestígio e não experimentavam a condenação da cor. Essa experiência é compartilhada entre negros até mesmo durante o atual século XXI, que em busca de uma autoestima e pertencimento, se espelham naqueles que são reconhecidos como o “ideal”.

O autor Silvio Almeida também cita a importância dos filósofos e dos cientistas para a construção do colonialismo e da ideologia racista. Ensina-se o “preconceito” a partir de uma racionalidade, ou seja, buscando justificativas para a permanência da exclusão racial. Essas justificativas atravessam do cenário científico, biológico - como darwinismo social⁴ - até a justificativa do belo como branco.

⁴ “Esta teoria tem como base a superioridade racial, social e cultural, a qual afirmava que a sociedade se dividia em grupos superiores e inferiores, e consecutivamente os inferiores deveriam

É mais fácil, entretanto, identificar ou apontar o racismo presente em certas obras ou em até mesmo nos artistas que passaram pela instituição do que compreender o racismo da própria instituição, pois esse apresenta diversas camadas. Apesar de mais velado, o racismo institucional não é menos destrutivo. E, ainda segundo Almeida:

O racismo institucional se origina na operação de forças estabelecidas e respeitadas na sociedade e, portanto, recebe muito menos condenação pública do que o primeiro tipo [o racismo individual] na medida em que demonstra que o racismo é um dos modos pelo qual o Estado e as demais instituições estendem o seu poder sobre toda a sociedade. (2019, p. 20)

O que podemos entender é que o papel da instituição numa sociedade racista é manter a imposição dos padrões e a manutenção dos privilégios em detrimento de algum grupo social, de forma que a sociedade e as instituições se retroalimentam. “As instituições são racistas porque a sociedade é racista” (2019, p. 22). Por mais simples que essa afirmação possa parecer, ela abre porta para o entendimento de que não é a instituição que cria o racismo, ou qualquer outra opressão, porque “o racismo é parte da ordem social” (2019, p.23). Dentro da sociedade há imprecisões, desordens e conflitos na organização, e a instituição que não funcionar pontualmente diante dos problemas, certamente, esta irá reproduzi-los. De acordo com Almeida, essa é a razão pelo qual há práticas racistas em empresas, escolas e nos governos, pois esses espaços tendem a seguir a ordem da norma social; e dentro dessas instituições haverá reprodução de formas de violência explícita ou de microagressões⁵.

Em uma sociedade racista e escravocrata, para que a discriminação não fizesse parte do cerne da instituição, seriam necessários esforços, investimentos e preocupação com o tema, pontos que não foram priorizados nas gestões da Academia. Ou seja, apesar da Instituição não impedir legalmente a matrícula e a inserção de alunos negros nos cursos - nem mesmo antes da assinatura da Lei Áurea -, o contexto social em que a AIBA estava inserida foi o causador dos impeditivos e

ser aperfeiçoados pelos superiores.” FRANÇA, M. C. L. A influência das teorias do darwinismo social e criminoso nato no crime de racismo praticado contra os afrodescendentes, 2018. In: **XII CONJURI Congresso Jurídico Integrado de Maringá**. 2018

⁵ Silvio Ameida exemplifica o termo microagressões como “piadas, silenciamento, isolamento” (2019, p. 23)

contratempos que surgiram na caminhada desses artistas, afirmando assim, a instituição como mais uma contribuinte do elitismo e desigualdades socio-raciais.

3. Antônio Firmino Monteiro: Vida e morte

“A arte para elle era uma noiva eterna, e com ella viva infindavel lua de mel cada vez mais carinhosa e apaixonada” Gazeta da Tarde (RJ), ed. 149.

A falta de documentos que pudessem informar sobre a vida de Antônio Firmino Monteiro, em especial antes da AIBA, limita entender de onde esse artista veio. Apesar da busca por documentos nos cartórios do Rio de Janeiro e de Niterói, tanto a certidão, quanto o documento de batismo, e de óbito, não obtive resultados. Entretanto, algumas pesquisas já feitas sobre o pintor e as notas dos periódicos da época nos ajudam a traçar a vida de Firmino e compreender sua trajetória dentro e fora das artes.



[Figura 3] AGOSTINI, Angelo. Antônio Firmino Monteiro, 1882, litografia.

A primeira informação que se tem é que Firmino Monteiro nasceu no dia 22 de fevereiro de 1855; não sabemos o nome de sua mãe, apesar de ser citada em algumas notas, já seu pai não é mencionado em nenhum momento - mas voltaremos a este ponto mais a frente. Também não sabemos se Firmino teve algum irmão. O que sabemos, de fato, é que o artista trabalhou desde bem cedo encadernando livros, como caixeiro e como tipógrafo. Ele foi aluno do Instituto Commercial e também do

Instituto Pharmaceutico, e por último do Conservatório de Música⁶, onde em 1869 recebeu menções honrosas pelo seu bom trabalho na aula de “Rudimentos e Solfejos para sexo masculino”.⁷

Uma figura importante na vida de Firmino foi o comendador Domingos Moitinho, essa relação abriu possibilidades para o futuro do pintor. Não há informações de como se conheceram, mas o periódico O Fluminense, edição n. 1575, diz que Firmino atuou como professor de desenho dos filhos do comendador⁸, e a revista O Globo, na edição n. 193, diz que Moitinho ajudou financeiramente algumas viagens do pintor para o exterior⁹.

Como não se sabem informações para além desses fatos, questiona-se o momento em que Firmino e Moitinho teriam se conhecido. De acordo com Renata Carvalhaes, para estudar na AIBA, era necessário saber ler e escrever¹⁰. Firmino entrou na Academia aos 15 anos, em 1870. Por ter começado a trabalhar tão jovem e sem indícios de uma educação formal, levanta-se a suspeita de que o comendador Domingos Moitinho teria sido presente na vida de Firmino desde a juventude e o auxiliado aos estudos. Isso possibilita a chance de uma relação parental entre os dois, já que o pai de Firmino nunca foi citado, é possível que Firmino tenha sido filho de uma relação casual e não teria sido assumido pelo progenitor, e pela idade já avançada de Moitinho, é concebível Firmino ter sido filho do comendador. Sua mãe, entretanto, é citada no momento da morte do pintor, e sabemos que quando Firmino faleceu, em 1888, ela foi uma das presentes no enterro do artista, e ela já possuía certa idade, já que é descrita como “consternada e venerada velhinha¹¹”.

Firmino em 1870 se matriculou na AIBA no curso noturno de Desenho, mas logo partiu para o curso diurno de Paisagem. Após 7 anos sem notícias do pintor pelos periódicos, sabemos que ele é premiado com uma “pequena medalha de ouro” nesse

⁶Revista *Illustrada*, RJ, 7 jul. 1888, ed. nº 504.

⁷*Jornal do Commercio*, RJ, 6 fev. 1869, ed. nº 37.

⁸*O Fluminense*, RJ, 4 jun. 1888, ed. nº 1575

⁹*O Globo*, RJ, 26 abr. 1882, ed. nº 193.

¹⁰CARVALHAES, Renata. Pintores negros e mulatos no século XIX e início do século XX. Talentos inovadores ou tradição imposta: **VI SEMINÁRIO DO MUSEU D. JOÃO VI**, [S. l.], p. 258.

¹¹*Gazeta da Tarde*, RJ, 11 jul. 1888, ed. nº 155.

mesmo curso. Seu nome é citado na lista de alunos contemplados, e logo em seguida temos seu colega de classe, Estevão Silva na “medalha de prata”¹².

Em 1878, Firmino é mencionado como um dos alunos que teve o trabalho elogiado pelo Conde de Iguassu e pelo Imperador.¹³

Mesmo já estudando arte, Firmino não havia deixado de trabalhar e seguia na função de encadernador¹⁴ e aos 20 anos, em 1879, chegou a ser o diretor da oficina.¹⁵ Isso mostra que Firmino desde cedo já era um rapaz ambicioso e se propôs a fazer seu melhor, seja em qualquer área, na de música, de encadernador, ou da pintura, como veremos.

Ainda em 1879, Firmino Monteiro se casou com Izabel Maria da Conceição Alberto, que era professora, e além dessa informação, só se sabe que também era irmã de Carlos Alberto, um importante engenheiro e professor de Niterói¹⁶.

Mais tarde no mesmo ano, Firmino participa da Exposição Geral de Belas Artes (EGBA) com apenas uma obra, *Exéquias de Camorim* (1879), na qual ele recebeu boas críticas e a "2ª Medalha de Ouro" pelo júri da Academia¹⁷.

¹²**Gazeta de Notícia**, RJ, 25 dez. 1877 , ed. nº 356.

¹³**Gazeta de Notícia**, RJ, 11 nov. 1878 , ed. nº 313.

¹⁴**O Globo**, RJ, 26 abr. 1882, ed. nº 193.

¹⁵**Revista Ilustrada**, RJ, 7 jul. 1888, ed. nº 504.

¹⁶DE MACEDO SOARES, Emmanuel. **Curiosidades e Revelações de registros notariais**. [S. l.]: Corregedoria Geral da Justiça do Estado do Rio de Janeiro, 2016. p. 44 .

¹⁷**Revista Musical e de Bellas Artes**, RJ, 2 ago. 1879, ed. nº



[Figura 4] MONTEIRO, Firmino. Exéquias de Camorim, 1879. Óleo sobre tela. 100.00 cm x 157.00 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

Mesmo com a presença de grandes obras dos pintores Victor Meirelles, com o quadro *Batalha dos Guararapes* (1879), e Pedro Américo, com *Batalha do Avaí* (1877), os críticos não deixaram Firmino de lado. A *Gazeta da Noite*, na edição n. 39¹⁸, comentou que Firmino, ao lapidar seus estudos, se tornará “um distinto paisagista” porque “tem para si o talento e uma aptidão conhecida para o ramo de pintura que abraçou”. Apesar do crítico se referir a Firmino como paisagista, a obra foi catalogada como Pintura Histórica. O que mostra que desde o início o desejo de Firmino quanto seu caminho nas artes, uma vez que a pintura histórica tinha mais prestígio que a pintura de paisagem (LOOS, p. 28).

Para ser catalogado como Pintura Histórica, Firmino se apoiou no seu forte, pintura de paisagem, para apresentar em maior parte da tela, e adicionou, ao fundo da imagem, os indígenas, inspirado no poema *A Confederação dos Tamoios* (1856), de Gonçalves de Magalhães (LOOS, p. 29).

No ano seguinte, sem ser noticiada sua ida, Firmino volta ao Brasil, em fevereiro, após sua primeira viagem para Europa, na Itália¹⁹. Como afirmado por diversos periódicos,

¹⁸ **Gazeta da Noite**, RJ, 17 maio 1879, ed. n.º 39.

¹⁹ **O Fluminense**, RJ, 23 jul. 1880, ed. n.º 343.

as viagens de Firmino teriam sido feitas sem o auxílio do Estado, proporcionadas pelo seu próprio trabalho e pelo Comendador Domingos Moitinho.

Em 1881, temos notícia que Firmino participou do concurso à cadeira de paisagem, mas Leôncio Vieira foi classificado em primeiro lugar.²⁰ Em julho do mesmo ano, a *Revista Ilustrada*, edição n. 257, conta que Firmino estava expondo sete obras na galeria Glace Elegante, e que seis delas foram compradas pelo Dr. Puranho Junior²¹. Mas apesar de poucas notícias, sabemos que durante aquele ano, Firmino trabalhou na sua obra *Fundação da Cidade do Rio de Janeiro* (1882), que tendo sido feita em 1881 - como menciona o periódico *O Fluminense*²² - foi em 1882 que a pintura foi inaugurada e recebeu atenção dos críticos²³.

Logo em janeiro de 1882, *O Fluminense*, ed. 578, diz:

“Pois os leitores se enganam. O Sr. Monteiro é um artista na verdadeira accepção da palavra: consagra entranhado amor pela á arte e é só ella que guia seu pincel. Se tem uma inspiração, trata de reproduzil-a immediatamente sem nunca pensarse encontrar comprador para ella.”

Pelo que indica, Firmino teria convidado, além dos jornalistas de *O Fluminense*, amigos e críticos de outros periódicos para conhecer a mais nova obra em seu ateliê, o que causou bastante evidência do nome do pintor pelos jornais e periódicos. Nesse momento, Monteiro foi capa da *Revista Ilustrada*, edição n. 297, que rendeu a Firmino uma homenagem, que dizia que não foram (os escritores da *Revista Ilustrada*) maus profetas ao acompanhar a carreira do artista, pois “a sua última obra colloca-o notavelmente acima do par”²⁴.

Além disso, Julio Dast, autor do extrato sobre Firmino na *Revista Ilustrada*, expõe uma pequena conversa que teve com o pintor. Dast conta que viu Firmino às pressas para pintar uma paisagem com os efeitos da tarde, horário que o artista ainda não

²⁰ *Revista Ilustrada*, RJ, 09 jul. 1881, ed; nº 155.

²¹ *Revista Ilustrada*, RJ, 23 jul. 1881, ed. nº 257.

²² *O Fluminense*, RJ, 16 nov. 1881, ed. nº 548.

²³ *O Fluminense*, RJ, 22 jan. 1882, ed. nº 577.

²⁴ *Revista Ilustrada*, RJ, 29 abr. 1882, ed. nº 297.

tinha pintado. Mas apesar da pressa, Dast descreve Firmino como um homem satisfeito, que “não choraminga sua sorte de artista e nem se lamenta pela falta de gosto do público, nem maldiz o momento em que se fez pintor”.

O *Tribuna Militar*, edição n. 14,²⁵ diz que “a convite do nosso amigo o inteligente pintor Firmino Monteiro” foram ao seu ateliê, mas que “como amigos de F. Monteiro abstemo-nos de critica-lo e juremos suspeição”, e após uma descrição da obra, aconselham Firmino “de que continue a trabalhar embora sem resultado, certo de que um dia será recompensado.”

E, de fato, estavam certos. Mais tarde no mesmo ano, em julho, a *Gazeta da Tarde*, ed. 172²⁶, anuncia que Firmino vendeu seu quarto para a Câmara Municipal, o que provavelmente proporcionou a segunda viagem de Firmino à Europa, França, em agosto²⁷.

Durante sua estadia na Europa, Firmino pintou o quadro *Vidigal*, entre outros, e quem notificou foi a *Revista Ilustrada*, que se mostra um fiel companheiro da trajetória de Firmino. Sendo a única a divulgar o paradeiro do pintor e suas notícias em 1883, quando ele ainda estava na Europa²⁸.

Quando Firmino retornou ao Brasil, em fevereiro de 1884²⁹, movimentou as críticas com sua exposição na Galeria Insley Pacheco, em maio. A *Revista Ilustrada*, novamente presente, citou a exposição de Firmino:

“Além de ter sido muito concorrida, a exposição dos quadros do Sr. Firmino Monteiro, teve a honra de ser visitada por S. M. o Imperador, que muito louvou os esforços do jovem pintor. S.M. gostou principalmente dos dois quadros: *a Morte de Camões* e *Vidigal chamando á falla*. Na verdade são estas as télas de maior estudo que expõe o Sr. Monteiro. Se bem que ellas nao sejam perfeitamente correctas, como desenho e effeito de luz, todavia nota-se n’ellas certos pedaços bem felizes.”³⁰

²⁵ *Tribuna Militar*, RJ, 16 fev. 1882, ed. nº 14.

²⁶ *Gazeta da Tarde*, RJ, 26 jul. 1882, ed. nº 172.

²⁷ *Gazeta de Notícias*, RJ, 16 ago. 1882, ed. nº 227.

²⁸ *Revista Ilustrada*, RJ, 02 jun. 1883, ed. nº 343.

²⁹ *Gazeta de Notícias*, RJ, 10 fev. 1884, ed. nº 41.

³⁰ *Revista Ilustrada*, RJ, 06 jun. 1884, ed. nº 384.

A visita do Imperador, além de outros indícios, mostra a boa relação do pintor com a Corte. Quanto às obras, outras revistas comentaram a falta de maestria em certos trabalhos. O periódico *A Estação* diz: “São muitos, mas em compensação nem todos são bons”, mas, por outro lado, *O Poeta* publicou:

O visitante sente-se extático, deslumbrado, ante aquela profusão de bellezas incomparáveis que lhe passam diante dos olhos; começa com indiferença, passa á admiração e chega ao entusiasmo em face de qualquer das télas em que se detenha: vê esta e extasia-se por uma certa particularidade; ve aquela e nota outro motivo para nova exclamação.³¹

No mesmo ano o pintor participa, em agosto, da sua segunda Exposição Geral de Bellas Artes, dessa vez com mais obras que a edição de 1879. Apesar do periódico *Gazeta da Tarde* divulgar que foram 25 obras expostas,³² o catálogo da exposição de 1884³³ contabiliza 27, com nomes e códigos expostos. Entre elas os destaques foram para *Camões no seu leito de morte* (1883), *O Vidigal* (1880), *O Capitão João Homem* (1884) e a paisagem histórica *Exéquias de Camorim* (1879).

Segundo a pesquisadora Ana Cavalcanti, em seu texto *A Relação entre o público e a arte nas Exposições Gerais da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX*, a exposição de 1879 contou com o maior público de visitantes, o total de 292.296, equivalente a quase a quantidade de cariocas da época. Já a exposição de 1884 contou com um número bem mais baixo, de 20.154 visitantes, mas que ainda assim é considerado um alto número, especialmente pelo fato de que esta edição foi a primeira a cobrar ingresso.

Firmino se mostrou presente na EGBA com seu número de obras, o que gerou diversos comentários sobre seu trabalho. O *Fluminense* (RJ), edº 991, disse:

³¹ *O Poeta*, RJ, 15 de jun. 1884, ed. nº 01.

³² *Gazeta de Notícias*, RJ, 31 ago. 1884, ed. nº 244.

³³ LEVY Carlos Roberto Maciel. **Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: período monárquico: catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884**. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1990.

Firmino Monteiro não é simplesmente artista e poeta, pintor e admirador do bello: é um moço de conhecimentos, constantemente enriquecido por novos estudos e leitura. É por esse motivo que todos os seus trabalhos se resentem de observação e estudo; se representam uma época, seus homens e costumes, e se há uma deficiência qualquer, é porque foi-lhe impossível obter melhores dados e esclarecimentos sobre o assumpto. ³⁴

No ano seguinte, já em março, Firmino é citado pela *Gazeta da Tarde* (RJ), edição n. 72, participando de mais uma exposição, agora na Casa De Wilde. Lá, ele expôs uma nova série de paisagens. O mesmo jornal que divulga mais esse trabalho do pintor, também conta que Firmino irá a Paris com a intenção de ficar dois anos. ³⁵

Ainda em março de 1885, ele é reconhecido e premiado como Conselheiro da Ordem da Rosa³⁶. Esse era um reconhecimento dado para o estrangeiro ou brasileiro que se destacasse pelos serviços pessoais prestados à Casa Imperial do Brasil.

Além da informação da *Gazeta da Tarde*, o periódico *A semana*, ed. 12³⁷, também em março, no dia 21, diz que Firmino se despediu de seus colegas e apreciadores, e que, naquele momento, ele já estaria a bordo do Congo, se aproximando de seu destino: Paris.

O pintor aparece nos jornais novamente, mesmo estando no estrangeiro. Incansável, e mesmo distante, Firmino planeja uma exposição no Brasil. Esse trabalho seria dividido em quatro sessões: obras de artes de artistas nacionais, objetos de arte estrangeiros, trabalhos de artistas residentes no Brasil, e, por último, os trabalhos recentes do próprio Firmino. ³⁸

Não foi divulgada a data ou onde aconteceria essa exposição, mas o jornal diz que o valor da entrada seria usado na compra de trabalhos de artistas nacionais, o que demonstra uma grande preocupação com o cenário da arte e da valorização dos artistas brasileiros.

³⁴ **O Fluminense**, RJ, 26 set. 1884, ed. nº 991.

³⁵ **Gazetas de Notícias**, RJ, 13 mar. 1885, ed. nº 72.

³⁶ **Gazetas de Notícias**, RJ, 30 mar. 1885, ed. nº 89.

³⁷ **A Semana: Volume I**, RJ, 21 mar. 1885, ed. nº 12.

³⁸ **Gazetas de Notícias**, RJ, 9 out. 1886, ed. nº 282.

Firmino retorna em março ao Brasil depois de dois anos fora³⁹, em 1887, e em julho já inaugura exposição em um dos salões da Academia Imperial de Belas Artes.

Alfredo Palheta, pseudônimo do crítico Gonzaga-Duque no periódico *A Semana* (RJ), na edição n. 138⁴⁰, inicia seu texto dizendo que Firmino é um grande trabalhador, e ao longo de sua crítica, diz haver certa influência do pintor francês Jean-Paul Laurens nas obras de Monteiro, mas, que, falta uma “chamma essa inexprimível expressão do conjuncto, que faz pasmar ao primeiro individuo posto em frente da obra d’arte”. Também diz que Firmino não poderia, nem tão cedo, dar obras do valor das de Laurens.

Por outro lado, o *Diário de Notícias* (RJ), edição. 781, diz que as obras de Firmino alegam o coração e deslumbram o espírito. E por fim, indica ao pintor que trabalhe cada vez mais, “mesmo para tanto for fugir da Pátria” , pois de acordo com o autor, fora do Brasil os pintores conseguem se desenvolver e se consagrar⁴¹. Já o periódico *Novidades* (RJ), na edição n. 161, ao falar sobre a presença de Monteiro na exposição, não cita nenhuma nova obra do artista, apenas as já conhecidas pelo público.⁴² Isso mostra que não houve nenhuma nova pintura que tivesse chamado atenção do público ou da crítica, mas que mesmo assim, o conjunto do trabalho e do desenvolvimento de Firmino era aguardado pelos espectadores.

No mesmo ano, Firmino inaugura mais uma exposição da Galeria De Wilde ⁴³. Essa exposição foi divulgada como uma apresentação dos mais novos trabalhos de Firmino, incluindo o quadro histórico *A retratação de Galileu (1887)*, que foi pintado em Paris. O periódico *A Estação* (RJ), edição n. 10, diz que apesar do tema triste, a composição da obra foi feita com vigor, e há uma perfeita distribuição da luz. E finaliza dizendo que Firmino é um dos pintores do futuro, adjetivos recorrentes utilizados ao artista.⁴⁴

O crítico Arthur Azevedo, que também foi um dramaturgo bastante reconhecido, diz no periódico *A Vida Moderna* (RJ), edição n. 46, que a escolha do tema não o agrada

³⁹ **Novidades**, RJ, 11 mar. 1887, ed. nº 46.

⁴⁰ **A Semana: Volume I**, RJ, 21 ago. 1887, ed. nº 138.

⁴¹ **Diário de Notícias**, RJ, 30 jul. 1887, ed. nº 781.

⁴² **Novidades**, RJ, 29 jul. 1887, ed. nº 161.

⁴³ **A Estação**, RJ, 31 maio 1887, ed. nº 10.

⁴⁴ **A Estação**, RJ, 31 maio 1887, ed. nº 10.

por apresentar um grande homem em seu momento de fraqueza, no caso, os momentos finais de Galileu após a Inquisição. Azevedo diz que Firmino declarou que a pintura não trata do momento de fraqueza do matemático, mas, sim, sobre a força de Galileu e sobre a tirania da Inquisição. O pintor, nos apresenta, então, um ponto de vista humano, que mostra a necessidade da lembrança de momentos nefastos para não ocorrer sua repetição, pois, foi a Inquisição, feita a partir da Igreja Católica, que tirou a vida de grandes nomes da história.

Em janeiro de 1888, no seu último ano de vida, *A Gazeta da Tarde* (RJ), edição n. 14,⁴⁵ diz que Firmino parte para Bahia com o intuito de consultar documentos e estudar o local para uma obra sobre o exército pacificador de Bahia⁴⁶.

Ainda em janeiro, na Bahia, Firmino inaugurou uma exposição no salão do Teatro S. João, expondo as obras feitas em Paris.⁴⁷ Além de trabalhar como pintor, alguns jornais, como o *Jornal do Commercio* (RJ), edição n. 185, diz que Firmino também atuou como professor de perspectiva do Lyceu de Artes de Ofícios da Bahia⁴⁸. Lá, também, o artista teve algumas obras expostas como parte da exposição fixa. A pesquisadora Maria Leal, na tese *A arte de ter um ofício: Liceu de Artes e Ofícios da Bahia*, cita duas obras de Firmino, *Lealdade de Martim de Freitas*, s.d., e *Joana Angélica*, s.d., como dois grandes quadros de valor artístico e monetário presentes no liceu.⁴⁹ Infelizmente há poucas notícias sobre as obras de Firmino no liceu e também quanto ao período que lecionou, isso porque o Lyceu de Artes e Ofícios da Bahia sofreu um incêndio em 1968 e desde então o prédio se mantém fechado. E os poucos documentos que restaram estão presentes no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, do Rio de Janeiro. De acordo com o Museu AfroBrasil, o liceu da

⁴⁵ **Gazeta de Notícias**, RJ, 14 jan. 1888, ed. n° 14.

⁴⁶ O Exército Pacificador da Bahia, foi um exército liderado por Pierre Labatut em 1823, cuja função foi libertar Salvador dos portugueses. Referência: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-62007314>. Acesso em: 23 de fevereiro de 2023.

⁴⁷ **Gazeta de Notícias**, RJ, 9 fev. 1888, ed. n° 40.

⁴⁸ **Jornal do Commercio**, RJ, 02 jul. 1888, ed. n° 185.

⁴⁹ Leal, Maria das Graças de Andrade, **A Arte de Ter um Ofício: Liceu de Artes e Ofícios da Bahia (1872-1972)**, 1996, Salvador.

Bahia “teve o papel da substituição do trabalho escravo pela formação maciça de negros artistas e artífices”.⁵⁰

Sem data de seu retorno ao Rio de Janeiro divulgada, em abril Firmino visita a capela imperial junto a princesa Izabel e outros nomes do império.⁵¹

Sem mais publicações nos periódicos, sabemos que em julho do mesmo ano, Firmino falece precocemente.

Dezenas de jornais e periódicos divulgaram a morte do pintor, e com eles, podemos colecionar algumas conclusões. De acordo com *O Diário de notícias* (RJ), edição n.1117, o pintor faleceu 3 de julho em sua casa, em Niterói⁵². A causa da morte não é bem esclarecida, o *Diário de notícias* (RJ) cita apenas que foi uma morte repentina. Já na *Gazeta da Tarde* (RJ), edição n. 149, o autor diz que soube de Firmino alguns dias antes de sua morte, e que ele parecia abatido, triste, e se queixava de desconfortos decorrentes a dispepsia, sendo geralmente causada por má digestão ou gastrite⁵³. Entretanto, o *Jornal do Commercio*, na edição n. 185, atribui a morte de Firmino à “lesão cardíaca”⁵⁴. Pela falta de documentação, é impossível afirmar a real causa da morte do jovem pintor.

A *Gazeta da Tarde* (RJ), edição n. 149, também cita *A Fundação da Cidade do Rio de Janeiro* (1881) e *Vidigal* (1883) como grandes obras da vida do pintor. O autor da nota diz que Firmino tinha trabalhos para mais três ou cinco anos de vida, e que deixou trabalhos incompletos: a pintura sobre a assinatura da Lei Áurea, e também a restauração das pinturas da capela imperial. Além disso, conta sobre como Firmino era em vida:

“Firmino era um perfeito cavalheiro. Correcto no vestir como no tratar. Affavel, cortez, delicado. Nunca o vi dizer mal de nenhumh collega, nem queixar-se com azedume ou rancor de quem quer que fosse. As críticas mais severas dos seus trabalhos não [o] irritavam, e aos auctores dellas enviava sempre,

⁵⁰ **Liceu de Artes e Ofícios da Bahia**. Referência: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/instituicoes-artisticas/liceu-de-artes-e-of%C3%ADcios-da-bahia>. Acessado em: 23 de fevereiro de 2023.

⁵¹ **Jornal do Commercio**, RJ, 02 jul. 1888, ed. nº 185.

⁵² **Diário de Notícias**, RJ, 04 jul. 1888, ed. nº 1117.

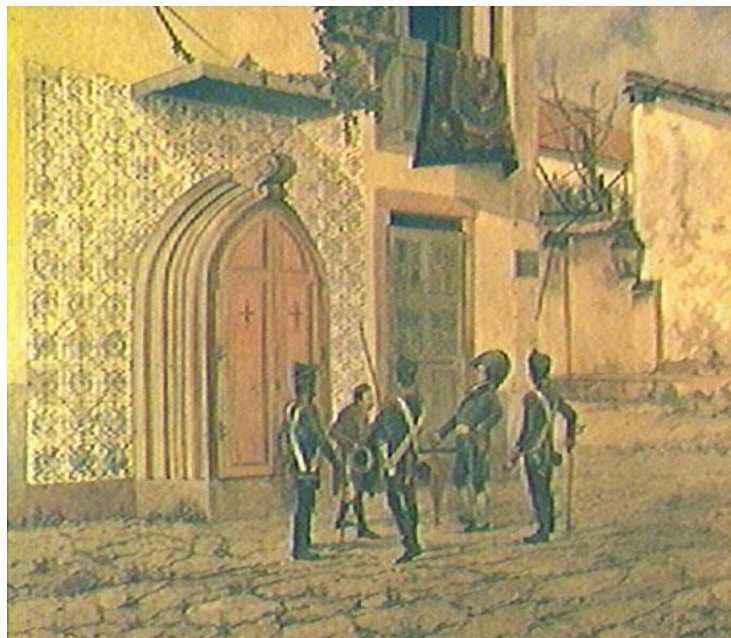
⁵³ **Gazeta da Tarde**, RJ, 04 jul. 1888, ed. nº 149.

⁵⁴ **Jornal do Commercio**, RJ, 03 jul. 1888, ed. nº 184.

polidamente, o seu bilhete de visita, agradecendo.” Gazeta da Tarde (RJ), edição n. 149.



[Figura 5] MONTEIRO, Firmino. A Fundação da Cidade do Rio de Janeiro, 1855-1888. Coleção do Palácio Pedro Ernesto, sede da Câmara Municipal do Rio de Janeiro.



[Figura 6] MONTEIRO, Firmino. O Vidigal, 1883. Óleo sobre tela. 80,00 cm x 100,00 cm. Imagem retirada do Itaú Cultural.

O autor também conta o apreço do pintor com a leitura, e, que, no dia da sua morte, foi encontrado um livro embaixo de seu travesseiro.

O periódico *O Mequetrefe* (RJ) tem como capa da edição número 457, uma ilustração do busto de Firmino, e diz que além da imensa paixão pela arte, o pintor também possuía a “nota pessoal, o sabor nativo e incontestável originalidade”.⁵⁵

Na edição número 155, da *Gazeta da Tarde* (RJ), o autor da edição 149, que assina como V. M., diz que esteve na missa de Firmino Monteiro e testemunhou a presença de alguns amigos artistas de Firmino, como Zeferino da Costa, Belmiro de Almeida, Peres, Petit, De Wilde, Pereira Neto, Estevão Silva e Gensolem. Além desses, estavam presentes também alguns amigos pessoais e a mãe do pintor.

O autor aponta a falta de uma comissão nomeada pela Academia Imperial de Belas Artes para homenagear o pintor e ex-aluno, que, de acordo com V.M., “tanto a honrou”. Além disso, o autor se queixa que a AIBA se esqueceu de cumprimentar ao Imperador pela saúde recém-recuperada e à Princesa Izabel pela assinatura da Lei 13 de maio. O autor finaliza dizendo que “há esquecimentos que parecem lembranças”.⁵⁶

Firmino Monteiro faleceu aos 33 anos, durante sua trajetória e ascensão nas artes plásticas, deixando pinturas de paisagem, histórica e de costume.

⁵⁵ *O Mequetrefe*, RJ, julho 1888, ed. nº 457.

⁵⁶ *Gazeta da Tarde*, RJ, 11 jul. 1888, ed. nº 155.

3.1 Firmino Monteiro e a Academia Imperial de Belas Artes

“O racismo pode ter sua forma alterada pela ação ou pela omissão dos poderes institucionais” Silvio Almeida.

Como apontado anteriormente, Firmino nasceu em 1855 e era um homem negro. Dada essa circunstância, pode-se compreender alguns fatos da vida do pintor a partir de uma análise das datas.

Primeiramente, é possível afirmar que Firmino Monteiro não poderia ter sido filho da Lei do Ventre Livre - lei que garantiu libertação dos escravizados nascidos a partir do ano de 1871 -, e nem afetado pelas outras leis que surgiram ao longo do século. Entretanto, por ter tido a possibilidade de ser alfabetizado e, futuramente, inscrito em cursos e então na AIBA, podemos assumir que Firmino era um homem livre e que foi eventualmente alfabetizado. Para a inscrição em um curso da AIBA, os atributos obrigatórios eram passar por uma avaliação na qual o aluno deveria saber ler, escrever e contar números inteiros (CARVALHAES, p. 258).

Firmino viveu antes da assinatura da lei que aboliu a escravidão, a Lei 13 de Maio, mas, apesar disso, o fato dele ser negro - ou mulato, como descrevem o pintor - não o colocava, automaticamente, em posição de escravizado. Ser negro, mesmo antes da abolição, não era sinônimo de escravo.

Conforme a estatística da população brasileira, feita em 1872, que é considerada o primeiro censo do Brasil, havia no país 1,5 milhão de escravizados. Isso significa 15% dos habitantes daquele ano. E, ainda de acordo com o censo, 58% foram declarados pretos ou pardos. Isso significa que a maioria dos negros já não fazia parte mais daquela realidade, mas para chegar a tal ponto, as mudanças aconteceram aos poucos, ao decorrer das décadas, até que em 1888 a Lei Áurea foi assinada.

Firmino nasceu em 1855, e pouco antes, em 1832, houve a primeira Lei anti-tráfico, mas, em geral, não foi cumprida. E em 1850 foi decretada uma nova Lei anti-tráfico, chamada Lei Eusébio de Queiroz - os traficantes poderiam ser punidos com pena de prisão e com pagamento da reexportação dos africanos traficados. Além disso, entre

essas datas ocorreu a Revolta dos Malês, e segundo o historiador e pesquisador João José Reis, negros escravizados e libertos desempenhavam as mesmas tarefas - como domésticos, pedreiros, sapateiros, alfaiates, vendedores, ambulantes entre outros - e durante o trabalho se organizavam em associações chamadas “cantos de trabalho” que eventualmente se desdobravam em ações políticas, e inclusive ajudou a organizar a Revolta. O pesquisador também conta que negros nascidos no Brasil, chamados de crioulos, não participaram da revolta. Esta foi feita exclusivamente por africanos.

Esse fato, apesar de mostrar a união dos negros em condições escravatoriais e alforriados, também mostra que havia uma questão étnica. Essa particularidade nos traz uma reflexão: um dos produtos do racismo foi fundir diferentes povos em um único grupo para fim de sobrevivência. Isso trouxe como consequência o desconhecimento da diferença cultural entre os países da África, por exemplo.

Esse contexto se faz importante para compreender em qual realidade nosso pintor e a Instituição estavam inseridos. Em 1871, um ano após a entrada de Firmino na Academia, foi decretada a Lei do Ventre Livre e, de acordo com a historiadora e professora Sharyse Piroupo do Amaral, entre as décadas de 1860 e 1870, as fugas e as formações de quilombos estavam ocorrendo cada vez mais e cada vez mais próximas aos núcleos urbanos e também estava mais numerosa a quantidade de assassinatos de senhores.

Toda a movimentação emancipatória que surgiu das revoltas escravistas teve efeito também na população brasileira livre, pois a escravidão foi se deslegitimando dentro da sociedade - por questões econômicas e sociais a mão de obra escrava foi deixando de fazer parte da família média e se tornando presente apenas em grandes engenhos -, também, a imagem internacional do Brasil como um país escravista entrava em conflito com o sentimento de patriotismo e pertencimento que a população buscava (AMARAL, p. 41).

Ou seja, o debate sobre a abolição tomou proporção em todas as camadas da sociedade, e se tornou discutido também nos jornais e periódicos.

A *Gazeta da Tarde* (1880 - 1901), o principal jornal abolicionista de sua época, foi criado pelo Ferreira de Menezes (s.d. - 1881), e também contou com a presença de outros intelectuais negros, inclusive José do Patrocínio (1853 - 1905) e outros colaboradores abolicionistas.

A doutora em História Social, Ana Flávia Pinto, conta que o periódico foi desenvolvido com a intenção central de combater a escravidão e que suas postagens eram direcionadas aos enfrentamentos dos escravizados que buscavam a alforria e o tratamento digno.

“Esse periódico foi também um espaço importante para a defesa da cidadania de livres e libertos, bem como veiculou muitos contrapontos ao “preconceito de cor” e ao “ódio de raça”, verificados tanto em argumentos pseudocientíficos quanto em episódios do cotidiano” (PINTO, 2014, p. 1)

Na sua edição número 155, que foi publicada em 11 de julho de 1888, após a missa de sétimo dia da morte do Firmino Monteiro, o jornalista Valentim Magalhães, que colaborou na *Gazeta da Tarde* com coluna *Notas à Margem*, conta estarem presentes alguns poucos artistas, incluindo Estevão Silva. Comenta ainda que a Academia não se tinha feito presente, nem mesmo se teria se lembrado de nomear uma comissão para a ocasião fúnebre de um “ex-alumno que tanto a honrou”⁵⁷.

Magalhães também cita duas situações, a primeira se trata do esquecimento por parte da Academia em cumprimentar a Princesa Isabel pela assinatura da Lei 13 de Maio e pelo restabelecimento da saúde do imperador, e a segunda se refere à anulação do concurso de viagem de 1887, que causou revolta entre os alunos da época, visto que era uma das possibilidades de viagem para os pintores formados na Academia, em sua maioria de origem pobre⁵⁸.

⁵⁷ **Gazeta da Tarde**, RJ, 02 jul. 1888, ed. nº 155.

⁵⁸ “Subentende-se que seus alunos advinham da classe alta, mas ao contrário, era essencialmente formada com alunos da camada mais baixa.” CARVALHAES, Renata. **Pintores negros e mulatos no século XIX e início do século XX. Talentos inovadores ou tradição imposta**. VI SEMINÁRIO DO MUSEU D. JOÃO VI, [S. l.], p. 258.

Outros periódicos se fizeram presentes em relação à causa racial à época, por exemplo, a *Revista Ilustrada* (1876-1898). Fundada em 1876, foi uma das revistas que mais acompanhou a trajetória de Firmino. Angelo Agostini, criador da revista, foi visto com Firmino dentro da Academia na visitação da exposição do EGBA de 1884, o que demonstra uma proximidade entre os dois⁵⁹.

Na edição de maio de 1888, a capa da revista celebra a abolição da escravidão, citando o nome de vários sujeitos que movimentaram a luta abolicionista, incluindo José do Patrocínio, da *Gazeta da Tarde*. De acordo com a historiadora Núbia Silva:

A *Revista Ilustrada*, portanto, contribuiu com a sociedade da época fornecendo importantes informações ao público leitor, através das notícias correntes na cidade. Para isso utilizou-se de vários recursos como charges, caricaturas, artigos e outros para divulgar suas ideias e opiniões, principalmente em defesa de seus propósitos abolicionistas. Estas charges e caricaturas tornavam o texto mais atraente ao público leitor, unindo o desenho humorístico a sátira e a palavra impressa. (SILVA, 2015, p. 28)

Além do próprio pintor estar rodeado pelos apoiadores abolicionistas e pelo movimento abolicionista em si, a população também já não era mais alheia a esse debate.

De acordo com Almeida, grandes instituições tendem a optar pelo discurso neutro para a manutenção de seus padrões e mecanismos, e funcionam como “modos de orientação, rotinização e coordenação de comportamentos” (SILVA, 2015, p. 26), mesmo seu texto sendo referente ao século atual, durante o século XIX, não foi diferente.

Almeida diz que a estabilidade dos sistemas sociais depende que as instituições absorvam e normalizem os conflitos sociais, de modo a orientar os indivíduos, estabelecendo, assim, o comportamento humano, tanto do ponto de vista racional, como o de sentimentos e preferências. E a Academia Imperial foi uma regularizadora da arte brasileira, instituindo a criação prática e os debates teóricos. Definindo assim, o que era arte e o que não era, quem era artista e quem não era. Criando um ponto de vista racional e teórico do que era arte, e também de gostos e preferências.

⁵⁹ *Gazeta de Notícias*, RJ, 17 out. 1888, ed. nº 291.

De acordo o historiador da arte, Luiz Marques, no artigo *O século XIX e o advento da Academia das Belas Artes e o novo estatuto do artista negro*, a Academia exerceu um poder legitimador incontestado nas artes plásticas de uma sociedade desprovida de iniciativa, de demanda comercial e de cultura visual independente. E, assim como cita Almeida, estas instituições estabelecem a estabilidade dos sistemas sociais, e a AIBA, de forma geral, assumiu uma posição passiva quanto às movimentações sociais do século. Dessa forma, ela promoveu, junto às outras instituições, o alicerçamento do padrão racista. Isso normaliza a presença de negros na arte ser escassa, assim como as oportunidades e a notoriedade desses artistas.

O movimento abolicionista e as mazelas acometidas à população negra não eram distantes do conhecimento da Instituição, já que era um assunto debatido nos periódicos e parte de seus alunos eram negros, mulatos, ex-escravos e filhos de escravizados. A escolha de se fazer a parte desses debates, inclusive não parabenizando a princesa Isabel pela assinatura da Lei Áurea, como menciona Valentim Magalhães, demonstra o descaso com a parte de seu corpo discente que era constituída por certa pluralidade.

Essa omissão mostra, também, que o interesse da Instituição ainda estava voltado aos homens brancos, e não à totalidade dos homens livres ou nem mesmo à população em geral.

O crítico Valladares aponta que dificilmente um artista negro teria ascensão se não contasse com o apoio de um mecenas. Isso porque a formação nas artes não seria o suficiente para seu estabelecimento como artista. Firmino foi agraciado com essa sorte. Dez anos após entrar na AIBA, realizou sua primeira viagem ao exterior. Especula-se que essa viagem teria sido paga pelo Comendador Domingos Moitinho, que foi um homem influente pelo seu trabalho nas ferrovias de Teresópolis e atualmente nomeia uma rua da cidade.

Não se sabe ao certo em quais circunstâncias ele e o pintor se conheceram e até que ponto ele o auxiliou, mas pelo prestígio de seu nome é possível que até mesmo a boa relação de Firmino com a corte tenha sido modelada pelo comendador, que além de

ser um dos principais nomes das construções de ferrovias, também participou de diferentes obras no Rio de Janeiro e em Niterói.

As relações de Firmino foram essenciais para seu desenvolvimento como artista. O contato com a família real, em especial, com a princesa Isabel, rendeu a Firmino uma encomenda de um quadro sobre a assinatura da Lei Áurea e também trabalho na restauração da Capela Imperial. A *Gazeta da Tarde*, na edição n. 196, divulgou que Firmino solicitou que a própria princesa imperial designasse o dia e a hora da exposição de 1887, que ele havia organizado na AIBA⁶⁰.

Firmino, sempre ambicioso, criou seus meios para ascender na arte brasileira, a qual ele sempre demonstrou extensa paixão e orgulho. A relação do pintor com a Academia, foi a que em primeiro momento tornou possíveis todas suas futuras conquistas. O pintor iniciou seus estudos em 1870 e sete anos depois conquistou o prêmio de medalha de ouro por mérito próprio, e na exposição onde Pedro Américo (1843 - 1905) e Vitor Meirelles (1832 - 1903) se destacaram, Firmino conseguiu se sobressair com a condecoração de cavaleiro da Ordem da Rosa.

A relação entre Firmino e Academia funcionou como via de mão dupla em muitos sentidos. O pintor teve o ensino teórico, prático e a projeção que somente a AIBA era capaz de dar a um artista. Por outro lado, mesmo sendo fiel a Academia durante seus anos de produção, o mesmo pintor que expôs 28 quadros na última exposição presente, não teve nem mesmo uma singela homenagem após sua morte.

A intenção não é marcar a Instituição como racista por não ter feito uma homenagem, ou então, por não ter bancado viagens estrangeiras a um artista negro. Sabe-se das limitações financeiras que a arte sofria. O propósito, além de ampliar o discurso e as relações através de um viés racial, é compreender que as ações das instituições funcionam a partir de uma perspectiva também racializada, e que certas escolhas não são individuais em relação ao Firmino, de modo Firmino-Academia, mas, sim, estruturadas de modo instituição-negros.

⁶⁰ *Gazeta de Notícias*, RJ, 15 jul. 1887, ed. n° 196.

E que dentre os inúmeros alunos que se formaram na Academia, há apenas uma dezena de artistas negros que tiveram mínimo destaque durante mais de sete décadas de funcionamento da Instituição. Por mais que esses artistas estivessem presentes, assim como outros que ainda não tiveram seus nomes explorados, as ferramentas institucionais foram feitas para retardar o apogeu de qualquer artista negro que ousasse querer ultrapassar os limites postos a eles, ou até mesmo ignorá-los da história da arte brasileira.

4. Conclusão

Num primeiro momento quando nos deparamos com a Academia Imperial de Belas Artes, presumimos que a academia era formada pela elite e que não havia alunos negros naquela instituição. Isso porque o imaginário da arte parece distante da população em geral, e também porque há uma tendência a se pensar que todos os negros do século XIX eram pessoas em situação de escravidão.

Mas, ao adentrar no tema, podemos concluir duas coisas: primeiro, que a Academia era formada por ambas camadas sociais por ser considerada um estudo secundário; segundo, que, na verdade, no final do século XIX, já a maioria da população negra era livre.

Apesar dessas informações, há necessidade de desdobrar tais fatos, e não entendê-los como o ponto final da questão. A Academia, apesar de funcionar como uma ferramenta de ascensão social para artistas de diferentes camadas, ainda tinha como intenção elitizar seu ensino, para que escalasse o mesmo nível de graduações como Medicina ou Direito. E apesar da população negra não ser composta majoritariamente de pessoas escravizadas, a qualidade de vida e dignidade ainda era atribuída às pessoas brancas. Os empregos com justa remuneração, ou então títulos nobres, não eram reservados aos negros. Até mesmo quanto à escolaridade, o censo de 1872 mostra que apenas 18,1% da população era alfabetizada, e certamente a porcentagem de negros alfabetizados era menor ainda, pois desde cedo eram destinados ao trabalho.

Dito isso, a população negra presente na Academia Imperial de Belas Artes era mínima, e dentre esses, poucos sobreviveram à história.

A relação de dualidade da Academia Imperial de Belas Artes se deu pela omissão. Embora não negassem a matrícula de qualquer pessoa negra que cumprisse os requisitos, a estadia de um artista negro dependia de certas proações, sortes e conformismos para além de talento e interesse.

O artista Firmino Monteiro foi um pintor negro que ascendeu rapidamente na sua caminhada com as artes. Definido por vários periódicos e escritores como dedicado, Firmino precisou de mais do que apenas estudo. Com o auxílio de um mecenas, e ainda trabalhando para além das artes, Firmino pôde fazer quatro viagens para estudar na Europa.

Ademais, com a boa relação com a Corte e amigável cordialidade com a princesa Isabel, Firmino soube usar seus recursos e se manter um artista ativo até seu último dia de vida. Apesar disso, a relação entre negros e instituição falhou em prezar por um aluno que tanto a ela se dedicou. Assim como outros artistas negros que obtiveram certo êxito, Firmino foi deixado de lado pela história da arte da academia e fadado ao esquecimento. De acordo com o historiador da arte Luiz Marques,, apesar de um tardio exemplo de um negro contemplado com o Prêmio de Viagem - o fluminense Rafael Frederico (1865-1934), - “os estudantes negros e mulatos não foram agraciados jamais com esse estímulo essencial para a confirmação de um novo talento no cenário artístico carioca de então”. Poucos pintores negros receberam em troca da Academia o tanto que contribuíram para arte brasileira.

A Academia Imperial de Belas Artes não desprezou nenhum aluno por sua cor, nem mesmo os acolheu. A Academia Imperial de Belas Artes não foi maquiavélica e nem benevolente. Nem tudo é preto no branco, ou fácil de se compreender. E essa é a confusão dessa área cinza, mas, que de certo modo, tal indiferença sempre beneficia o lado mais claro.

5. Referências

ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019.

ANAIS DO ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA, XIX., 2014, Juiz de Fora - MG. Um tal João. - **A tela “Capitão João Homem” de Antônio Firmino Monteiro na Exposição Geral de Bellas Artes de 1884**. [...]. [S. l.: s. n.], 2014. Acesso em: 15 dez. 2021.

AMARAL, Sharyse Piroupo do. Resistência escrava e abolição. *In: História do negro no Brasil*. Brasília: Ministério da Educação. Secretária de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; Salvador: Centro de Estudos Afro Orientais, 2011.

AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade?** São Paulo: Ed. Letramento,, 2018.

CAMPOFIORITO, Quirino. **História da pintura brasileira no século XIX**, Volumes 1-5 de Série especial: Coleção História da pintura brasileira, Editora Pinakotheke, 1983.

CARDOSO, Rafael. **A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico**. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/rc_ebatecnico.htm>. Acesso em: 12 de out. 2022.

CARVALHAES, Renata. **Pintores negros e mulatos no século XIX e início do século XX**. Talentos inovadores ou tradição imposta: Talentos inovadores ou tradição imposta. VI SEMINÁRIO DO MUSEU D. JOÃO VI, [S. l.], p. 1-5, 19 maio 2015. Disponível em: <https://joaosextoseminario.files.wordpress.com/2017/01/33-renata-carvalhaes.pdf>. Acesso em: 14 dez. 2021.

CAVALCANTI, A.M. T. A Relação entre o público e a arte nas Exposições Gerais da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. **XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**, [s. l.], 2003.

CAVALCANTI, AMT. Firmino Monteiro - um pintor negro no final no século 19 e a história da arte no Brasil. In: **A arte de lidar com as adversidades**. Anais do XII Seminário do Museu D. João VI/Grupo Entresséculos. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2023.

DE MACEDO SOARES, Emmanuel. **Curiosidades e Revelações de registros notariais**. [S. l.]: Corregedoria Geral da Justiça do Estado do Rio de Janeiro, 2016. p. 44 .

GABLER, Louise. Academia Imperial de Belas Artes. 2015. - **MEMÓRIA DA ADMINISTRAÇÃO PÚBLICA BRASILEIRA**, [S. l.], 2015. Disponível em: <http://mapa.an.gov.br/index.php/menu-de-categorias-2/243-academia-imperial-de-belas-artes#:~:text=A%20Academia%20Imperial%20de%20Belas,que%20vieram%20morar%20no%20Brasil>. Acesso em: 12 de out. de 2022.

LEAL, Maria das Graças de Andrade. **A arte de ter um ofício: Liceu de Artes e Ofícios da Bahia (1872 1972)**. 212 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1996.

LEVY Carlos Roberto Maciel. **Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: período monárquico: catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884**. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1990.

Liceu de Artes e Ofícios da Bahia. **Museu Afro Brasil**. Referência: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/instituicoes-artisticas/liceu-de-artes-e-of%C3%ADcios-da-bahia>. Acessado em: 23 de fevereiro de 2023.

MOREIRA, Giovana Loos. **A Construção da História Nacional pelo pintor Firmino Monteiro entre 1879 e 1884**. 2016. DISSERTAÇÃO (Pós-Graduação em História) - Universidade Federal de Juiz de Fora, [S. l.], 2016. Acesso em: 14 dez. 2021.

PINTO, Ana Flávia. A Gazeta da Tarde e as peculiaridades do abolicionismo de Ferreira de Menezes e José do Patrocínio. **XXVIII Simpósio Nacional de História**, Florianópolis, SC, p. 1 - 17, 21 jul. 2015.

PITOMBO, João Pedro. **Conheça a história de Maria Odília Teixeira, médica negra pioneira no Brasil**. Folha, [s. l.], 17 nov. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2021/11/conheca-a-historia-de-maria-odilia-teixeira-medica-negra-pioneira-no-brasil.shtml>. Acesso em: 8 nov. 2022.

PIRES, Maria de Fátima Novaes **Cartas de alforria: "para não ter o desgosto de ficar em cativo"**. Revista Brasileira de História [online]. 2006, v. 26, n. 52 [Acessado 3 Março 2022], pp. 141-174. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0102-01882006000200007>>. Epub 11 Set 2007. ISSN 1806-9347. <https://doi.org/10.1590/S0102-01882006000200007>.

REIS, João José. Trabalhadores escravos e libertos: perfil ocupacional dos presos. *In: Rebelião escrava no Brasil: A história do levante dos malês 1835*. [S. l.]: Brasiliense, 1986. p. 197 - 215.

RIOS, Iara Nancy. Juliano Moreira: Modernidade e Civilização na primeira República brasileira. **Bahia com História**, [S. l.], mar. 2015. Disponível em: <http://bahiacomhistoria.ba.gov.br/?artigos=artigo-juliano-moreira-modernidade-e-civilizacao-na-primeira-republica-brasileira>. Acesso em: 8 nov. 2022.

SALGUEIRO, Valéria. Os pintores. *In: Antônio Parreiras: Notas e Críticas, Discursos e Contos: coletânea de textos de um pintor paisagista*. Niterói, RJ: EdUFF, 2000. p. 229 - 232.

SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. A Academia Imperial de Belas Artes e o Projeto Civilizatório do Império. In: **PEREIRA, Sonia Gomes (Org.)180 Anos de Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, p. 127-146.

SILVA, Núbia de Oliveira. **A Revista Ilustrada às vésperas da abolição e suas principais temáticas**. Uberlândia, MG: [s.n], 2015

SILVEIRA, Evanildo. Por que a Bahia comemora a independência em 2 de julho, 1 de julho de 2022. **BBC News Brasil**. Referência: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-62007314>. Acesso em: 23 de fevereiro de 2023.

SQUEFF, Letícia Coelho, **A Reforma Pedreira na Academia de Belas Artes (1854-1857) e a constituição do espaço social do artista**. Cadernos CEDES [online]. 2000, v. 20, n. 51 [Acessado 4 Março 2022] , pp. 103-118. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0101-32622000000200008>>. Epub 15 Maio 2001. ISSN 1678-7110. <https://doi.org/10.1590/S0101-32622000000200008>.

MARQUES, Luiz. "O século XIX e o advento da Academia das Belas Artes e o novo estatuto do artista negro". In: ARAÚJO, E. (org.). **A mão afro-brasileira: Significado da contribuição artística e histórica** São Paulo: Tenenge, 1988.

TRINDADE, J.B. "Arte colonial: Corporação e escravidão". In: ARAÚJO, E. (org.). **A mão afro-brasileira: Significado da contribuição artística e histórica** São Paulo: Tenenge, 1988.

VALLADARES, C. P. O negro brasileiro nas artes plasticas. In: **Histórias Afro-Atlânticas**. São Paulo, Masp, 2018. Vol. 2

WESTIN , Ricardo. 1º Censo do Brasil, feito há 150 anos, contou 1,5 milhão de escravizados. **Senado Notícias**, [S. l.], 5 ago. 2022. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/arquivo-s/1o-censo-do-brasil-feito-ha-150-anos-contou-1-5-milhao-de-escravizados>. Acesso em: 23 fev. 2023.

Periódicos: A Estação / A Semana / A Noite / Diário de Notícias / Gazeta da Tarde / Gazeta da Noite / Gazeta de Notícias / Jornal do Commercio / Novidades / O Fluminense / O Mequetrefe / O Poeta / Revista Ilustrada / Revista Musical e de Bellas Artes / Revista Pom Pom / Tribuna Militar.