

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES / PPGLA

A OBRA GRÁFICA DE CHRISPIM DO AMARAL (1858-1911) NO PERIÓDICO A
SEMANA ILUSTRADA

Raúl Gustavo Brasil Falcón

Orientadora: Prof.^a Dr. Luciane Viana Barros Páscoa

MANAUS

2019

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES / PPGLA

A OBRA GRÁFICA DE CHRISPIM DO AMARAL (1858-1911) NO PERIÓDICO A
SEMANA ILUSTRADA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, como requisito à obtenção do título de Mestre em Letras e Artes por esta Universidade.

Orientadora: Prof. Dr^a. Luciane Viana Barros Páscoa.

Co-orientador: Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa

MANAUS

2019

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade do Estado do Amazonas.

F181o Falcón, Raúl Gustavo Brasil
A obra gráfica de Chrispim do Amaral (1858-1911)
no periódico A Semana Ilustrada / Raúl Gustavo Brasil
Falcón. Manaus : [s.n], 2019.
212 f.: color.; 29 cm.

Dissertação - PGSS - Letras e Artes (Mestrado) -
Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2019.
Inclui bibliografia
Orientador: Páscoa, Luciane Viana Barros
Coorientador: Páscoa, Márcio Leonel Farias Reis

1. Caricatura. 2. Semana Ilustrada. 3. Chrispim do
Amaral. 4. Belém. I. Páscoa, Luciane Viana Barros
(Orient.). II. Páscoa, Márcio Leonel Farias Reis
(Coorient.). III. Universidade do Estado do Amazonas. IV.
A obra gráfica de Chrispim do Amaral (1858-1911) no
periódico A Semana Ilustrada

Elaborado por Jeane Macelino Galves - CRB-11/463

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a. Dr^a. Luciane Viana Barros Páscoa - Universidade do Estado do Amazonas

Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa - Universidade do Estado do Amazonas

Prof. Dr. Sávio Luís Stoco – Universidade Federal do Pará

Manaus, Amazonas

2019

Agradecimentos

A Deus, por ter me dado força para superar os obstáculos.

À Universidade do Estado do Amazonas, ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, que me oportunizaram o desenvolvimento deste trabalho.

À minha orientadora Luciane Viana de Barros Páscoa, pelo suporte, paciência, conselhos que lhe couberam e por suas correções e incentivos.

A Lúcia Mesquita, pela ajuda em localizar as obras.

A Sávio Stoco, por contribuir tanto com este trabalho.

Ao Museu da Universidade Federal do Pará.

A Catarina Palheta e Raquel Santos, pela assistência, carinho e disponibilidade em localizar as obras no Acervo Vicente Salles.

Aos meus amigos Marco Bentes, Felipe Loran, Wendel Soares, Hércules Trassi.

A Tharine Cunha, por sua amizade e conselhos.

Tiago Soares, por sua amizade, carinho e ajuda durante todos estes anos.

À Ordem dos Frades Menores Capuchinhos, em especial ao frei Carlo Maria, por permitir dar prosseguimento a este trabalho.

Aos meus irmãos postulantes, por compreenderem a importância deste.

Ao frei Sebastião, pelos seus conselhos e admoestações ao longo desses meses.

Ao frei Smaley Sarmiento, pela sua compreensão e pelos ensinamentos.

Por fim, aos meus pais Nilma Falcón e Raúl Falcón, por acreditarem e pelo apoio; às minhas irmãs Morgana Falcón e Ariela Falcón, que, apesar da distância, sempre se fizeram presentes em minha vida.

RESUMO

Este trabalho teve por objetivo realizar um estudo da produção gráfica do artista Chrispim do Amaral (1858-1911), particularmente das caricaturas produzidas para a revista *A Semana Ilustrada*, em Belém. No conjunto de caricaturas da revista, foram observadas diversas cenas e relatos da sociedade belenense do século XIX – aproximando da realidade nacional, criticando de maneira divertida e jocosa as situações políticas e acontecimentos históricos da sociedade paraense. Como referencial teórico para a análise e descrição das imagens, utilizou-se a teoria analítica proposta por Erwin Panofsky: a análise iconográfica e análise iconológica – observando através das obras os aspectos técnicos, estéticos do traço de Amaral e verificando a relação que o artista estabeleceu com o contexto social no período estudado.

PALAVRAS-CHAVE: Caricatura; *Semana Ilustrada*; Chrispim do Amaral; Belém; República.

ABSTRACT

This work had as objective of studying the graphic production of the artist Chrispim do Amaral (1858-1911), specially the caricatures made for the 'A Semana Ilustrada' magazine, from Belém. Several scenes and reports of the 19th century Belém society were observed - approaching the national reality, amusingly and jokingly criticizing the political situations and historical events of Pará society. As a theoretical framework for the analysis and description of images, the theory of art proposed by Erwin Panofsky was used: iconographic analysis and iconological analysis – observing the past events through the images by Chrispim do Amaral in relation with the social context of that time.

KEYWORDS: Caricature; A Semana Ilustrada; Chrispim do Amaral; Republic.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 01.** Lei Áurea. Princesa Isabel e Autógrafos do decreto de extinção da escravidão no Brasil24
- Figura 02.** Missa campal celebrada em ação de graças pela Abolição da escravatura no Brasil...25
- Figura 03.** Homenagem à princesa Isabel no dia do seu aniversário, 29 de julho27
- Figura 04.** *Alegoria à Proclamação da República e a partida da família real*33
- Figura 05.** *A República*. Décio Vilares36
- Figura 06.** *Menina com chapéu*. Chripim do Amaral.....36
- Figura 07.** *O Estafeta*, 06 de março de 187943
- Figura 08.** *O Estafeta*, 06 de março de 1879 pg 0544
- Figura 09.** *Alegoria da República*. Pano de boca do Theatro da Paz. Chripim do Amaral49
- Figura 10.** Planta atribuída a Chripim do Amaral52
- Figura 11.** *Alegoria do Encontro das águas*. Pano de Boca do Teatro Amazonas atribuído a Chripim do Amaral (1858-1911).....53
- Figura 12.** *Gueicha*, registro da revista O CARETA, do Cinematógrafo Rio Branco. Rio de Janeiro de 1909. Ao fundo, cenários pintados por Chripim do Amaral54
- Figura 13.** *Gueicha*, registro da revista O CARETA, do Cinematógrafo Rio Branco. Rio de Janeiro de 1909. Ao fundo, cenários pintados por Chripim do Amaral54
- Figura 14.** Chripim do Amaral e Carlos Gomes Rio de Janeiro55
- Figura 15.** *A Revista Da Semana*, 15 de julho de 1911. Sessão inaugural do Instituto Polyartystico. Em pé Dr. Felisberto Freire, em seguida os Srs. Rodrigues Barbosa, Moreira da Silva, Calixto Cordeiro, Chripim do Amaral e Manuel Gaspar56
- Figura 16.** *O MALHO*, 1905. Almoço de despedida a Alfredo Candido57

Figura 17. <i>O País</i> , Rio de Janeiro de 1911.– Chrispim do Amaral– "As atualidades rendem ao seu peito de saudade ao artista infatigável, incansável e bom"	57
Figura 18. <i>O Século</i> , Rio de Janeiro 18 de dezembro de 1911.....	57
Figura 19. <i>Revista da Semana</i> ed. 611. Chrispim do Amaral. Rio de Janeiro. Homenagem à Chrispim do Amaral.....	58
Figura 20. Philipon, <i>De Le Charivari</i>	65
Figura 21. <i>O Maribondo</i> , n. 1, 25 de julho de 1822	68
Figura 22. Manuel de Araujo Porto-Alegre. A Rocha Tarpéia	71
Figura 23. <i>A Semana Ilustrada</i> , ano 1 n° 7, p. 04 – 05, 15 de agosto de 1887	81
Figura 24. Nova Iconologia di Cezare Ripa Perugino	84
Figura 25. Liberdade guiando o povo	85
Figura 26. Cartaz alusivo à implantação da República	86
Figura 27. Pedro Américo de Figueiredo. A Libertação dos Escravos.....	87
Figura 28. <i>O Livro do Povo</i>	88
Figura 29. Personificação de <i>A Semana</i>	88
Figura 30. <i>A Semana Ilustrada</i> , ano 1 n° 1, 04 de julho de 1887	91
Figura 31. <i>A Semana Ilustrada</i> , ano 1 n° 2, 11 de julho de 1887.....	92
Figura 32. <i>A Semana Ilustrada</i> , ano 1 n° 3, 18 de julho de 1887	93
Figura 33. <i>A Semana Ilustrada</i> , ano 1 n° 04, 25 de julho de 1887	94
Figura 34. <i>A Semana Ilustrada</i> , ano 1 n° 05, 01 de agosto de 1887.....	95
Figura 35. <i>A Semana Ilustrada</i> , ano 1 n° 06, 08 de agosto de 1887.....	96
Figura 36. <i>A Semana Ilustrada</i> , ano 1 n° 07, 15 de agosto de 1887.....	97
Figura 37. <i>A Semana Ilustrada</i> , ano 1 n° 08, 22 de agosto de 1887.....	98

Figura 38. <i>A Semana Ilustrada</i> , ano 1 n° 09, 29 de agosto de 1887.....	99
Figura 39. <i>A Semana Ilustrada</i> , ano 1 n° 10, 05 de setembro de 1887.....	100
Figura 40. Ângelo Agostini. Detalhe em pormenor. Revista da Semana, 15 de outubro de 1887, Rio de Janeiro	101
Figura 41. Crispim do Amaral. Detalhe em pormenor, <i>A Semana Ilustrada</i> , 05 de setembro de 1887	101
Figura 42. <i>A Semana Ilustrada</i> , ano 1 n° 11, 12 de setembro de 1887.....	102
Figura 43. <i>A Semana Ilustrada</i> , ano 1, n° 09, 29 de agosto de 1887	103
Figura 44. <i>A Semana Ilustrada</i> , ano 10, n° 10, p. 08, 05 de setembro de 1887.....	104
Figura 45. <i>A Semana Ilustrada</i> , ano 1 n° 07, p. 08, 15 de agosto de 1887.....	105
Figura 46. <i>A Semana Ilustrada</i> , ano 01, n° 01, 15 de agosto de 1887, p. 04– 05.....	108
Figura 47. O pavoroso incêndio do Bagé (pormenor).....	109
Figura 48. Nós é que não queremos mal por isso (pormenor).....	109
Figura 49. Até mesmo o conselheiro era capaz de escrever (pormenor).....	110
Figura 50. E nós que não temos papas nas línguas (pormenor)	110
Figura 51. Se Júlio quisesse prestar um serviço à humanidade, conduzindo às regiões desconhecidas tão incomodativa visita (pormenor).....	111
Figura 52. Como o calor tem sido intensíssimo (pormenor).....	111
Figura 53. Grande e retumbante banho de São João (pormenor).....	111
Figura 54. <i>A Semana Ilustrada</i> ano 01, n° 01, 15 de agosto de 1887, p. 08.....	113
Figura 55. A Sra. Não me conhece? (pormenor).....	114
Figura 56. Sim..., mas era o que eu precisava! (pormenor).....	114
Figura 57. O melhor meio de atrair concorrência a uma nova linha de bonds (pormenor).....	114

Figura 58. Oh! Conselheiro (pormenor).....	115
Figura 59. Uf! Abafo! (pormenor).....	115
Figura 60. <i>A Semana Ilustrada</i> , ano 01, nº 2, 11 de julho de 1887, p.04 – 05.....	116
Figura 61. Apesar de muita gente nos ter desejado a morte, continuamos a gosar a mais perfeita saúde (pormenor).....	117
Figura 62. Isto porque tivemos uma recepção como não há exemplo no Pará (pormenor).....	117
Figura 63. Por falar de tripas (pormenor).....	117
Figura 64. Em louvor das estrelas do Sr. Palácios (pormenor).....	118
Figura 65. Quando não há navalhas, ella não se entrega (pormenor).....	118
Figura 66. A varíola vae fazendo a remoção de cadáveres (pormenor).....	119
Figura 67. E viva a Parvonía (pormenor).....	119
Figura 68. <i>A Semana Ilustrada</i> , ano 01, nº 2, 11 de julho de 1887, p.08.....	120
Figura 69. Estes são da Pastoril, para serem talhados (pormenor).....	121
Figura 70. Oh! Seu Britto, pois você é capaz de carregar as cebola! (pormenor).....	121
Figura 71. Condecoração da Ordem Imperial da Rosa.....	121
Figura 72. Typo de homens que arremedam mulheres (pormenor).....	122
Figura 73. O que foi, o que é e o que será (pormenor)	122
Figura 74. Tendo de ir assistir, sem telescópio, ás scintilações das estrelas (pormenor) ..	122
Figura 75. <i>A Semana Ilustrada</i> , nº 3, ano 01, 18 de julho de 1887, p.04 – 05.....	123
Figura 76. Para ser mais limpa (pormenor).....	124
Figura 77. Estado actual da Travessa da Glória (pormenor).....	124
Figura 78. Oh! Seu João (pormenor)	125

Figura 79. Está preso! (pormenor).....	125
Figura 80. O conselheiro, com a barba que usava no Rio (pormenor)	126
Figura 81. Offerecemos este carregamento de ditas (pormenor)	126
Figura 82. Nova marca de tesoura (pormenor).....	126
Figura 83. A Semana Ilustrada, nº 3, ano 01, 18 de julho de 1887, p.08.....	127
Figura 84. Na empreza da pesca: Seu Zé Mané (pormenor).....	128
Figura 85. Então, comendador, que tal a cebola? (pormenor)	128
Figura 86. Quantos cães a um osso (pormenor)	129
Figura 87. Apilicando por hoje o ponto final da nossa sabatina (pormenor).....	129
Figura 88. A Semana Ilustrada, nº 4, ano 01, 25 de julho de 1887, p.04– 05.....	130
Figura 89. Presteza incomparávelpara apagar uma fogueira (pormenor).....	131
Figura 90. O Pará prepare-se higienicamente para receber os imigrantes europeus (pormenor).....	131
Figura 91. Ah você é sulista... Tome d'isto! (pormenor).....	132
Figura 92. Mas, Sr. Patrão (pormenor).....	133
Figura 93. Estes não são sulistas nem nortistas (pormenor).	134
Figura 94. Correio (pormenor).	134
Figura 95. Uma specime da fusão das companhias de bonds (pormenor).....	135
Figura 96. S. I. (pormenor).....	136
Figura 97. A Semana Ilustrada, nº 4, ano 01, 25 de julho de 1887, p.08.....	137
Figura 98. Aquelle padre é capaz de vir partir a sagrada corôa em cima do Pão de Assucar! (pormenor).....	139
Figura 99. Enchimento do “Santa Maria de Belém” no Largo da Sé (Belém-PA), em julho de 1884 (Musée de l’Air et de l’Espace/le Bourget)	139

Figura 100. A Semana Ilustrada, nº 5, ano 01, 01 de agosto de 1887, p.04. -05.....	140
Figura 101. N'uma sessão tumultuosa (pormenor).....	141
Figura 102. Pobre Sensitiva (pormenor).	141
Figura 103. Admira, cadete, a tua obra (pormenor).....	142
Figura 104. Aqui jaz a Sensitiva (pormenor).	142
Figura 105. Camara municipal (pormenor).....	143
Figura 106. Personificação da Semana Ilustrada (pormenor).	143
Figura 107. Que vejo!... Fazamos a cara dura (pormenor).	144
Figura 108. A Semana Ilustrada, nº 5, ano 01, 01 de agosto de 1887, p.08.....	145
Figura 109. Eis aqui um jacaré (pormenor).....	146
Figura 110. Comendador calcula fazer um figurão na questão (pormenor).	146
Figura 111. A Semana Ilustrada, nº 6, ano 01, 08 de agosto de 1887,04 – 05.....	148
Figura 112. Quando encontra o sexo saia (pormenor).....	149
Figura 113. A chuva, que julga estar na sua época (pormenor).	149
Figura 114. Como se pescam em toda parte (pormenor).	150
Figura 115. A ausência pode-se agradecer aos Zés Manés (pormenor).....	151
Figura 116. Cousas da lua (pormenor).....	151
Figura 117. Enquanto alguns brigam (pormenor).....	152
Figura 118. Resultado conhecido (pormenor).	152
Figura 119. Uma atrapalhada (pormenor).	153
Figura 120. Olha o bom tabaco do Acará (pormenor).	153
Figura 121. A Semana Ilustrada, nº 8, ano 01, 22 de agosto de 1887, p.04 – 05.....	155
Figura 122. O Sr. dá alguma coisa para o dia 15? (pormenor).....	156
Figura 123. Que dariam até a camisa (pormenor).	157

Figura 124. Para ver um castelo (pormenor).....	157
Figura 125. Alguns calanegros à cavalo representando o esquadrão (pormenor).....	157
Figura 126. A liberdade do Arante (pormenor).....	158
Figura 127. A cidade bem iluminada (pormenor).	159
Figura 128. O maior martyr do dia 15 de agosto (pormenor).	159
Figura 129. Grande concorrência para o Reducto (pormenor).....	160
Figura 130. Viva o dia 15 de Agosto (pormenor).....	160
Figura 131. Uma festa espontânea (pormenor).	161
Figura 132. A verdadeira festa (pormenor).....	161
Figura 133. A Semana Ilustrada, nº 8, ano 01, 22 de agosto de 1887, p.08.....	162
Figura 134. Estes por causa dos festejos (pormenor).	163
Figura 135. Este é o tipo da ordem quando chega a tempo (pormenor).	163
Figura 136. A Semana Ilustrada, nº 9, ano 01, 29 de agosto de 1887, p.04 – 05.....	164
Figura 137. Apesar de todos os pesares (pormenor).....	165
Figura 138. Outro não podem dizer as victimas da Varíola e do beri-beri (pormenor).....	165
Figura 139. É bem verdade que temos tido sonhos horríveis com a infeliz Arena (pormenor)	166
Figura 140. Mas como tudo tem lenitivo (pormenor).....	167
Figura 141. Maestro Clemente Ferreira Junior.....	168
Figura 142. Detalhe em pormenor de Clemente.....	168
Figura 143. Apreciamos no circo (pormenor).	169
Figura 144. Felicitamos a nova diretoria (pormenor).	169
Figura 145. O Elephante vindo da Vigia (pormenor).	170
Figura 146. Questão do Colégio do Amparo (pormenor).	170

Figura 147. Questão telephonica (pormenor).....	171
Figura 148. Lamento a falta dos Srs. vereadores (pormenor).....	172
Figura 149. Já recebeste tua carta (pormenor).....	172
Figura 150. Agora nós vai ficar tudo livre (pormenor).....	174
Figura 151. A Semana Ilustrada, nº 10, ano 01, setembro de 1887, p.04 – 05.....	176
Figura 152. Mephistone (pormenor).....	177
Figura 153. o nosso caricaturista diz que este é o verdadeiro Zig (pormenor).	178
Figura 154. E nós dizemos que este caraxué (pormenor).	179
Figura 155. O nosso amigo de Fóra (pormenor).	180
Figura 156. Comprador geral de o Comercio (pormenor).	181
Figura 157. Como estamos livres do tal pavilhão (pormenor).	181
Figura 158. A Semana Ilustrada, nº 11, ano 01, setembro de 1887, p.04 – 05.....	182
Figura 159. Como o Zé, tem apreciado os artigos (pormenor).	183
Figura 160. O entendido dizem que esta senhora andou mal (pormenor).	184
Figura 161. O que vê da questão (pormenor).....	185
Figura 162. Uma festa patriótica (pormenor).....	185
Figura 163. As associações não tem encontrado embaraços (pormenor)	186
Figura 164. O Zé não tem negado nem poupado esforços (pormenor).	187
Figura 165. O Pará está satisfeito (pormenor).....	187

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	14
CAPÍTULO I – TEMPOS DE TRANSIÇÃO DA MONARQUIA PARA A REPÚBLICA E A TRAJETÓRIA DE CHRISPIM DO AMARAL	20
1.1 Os rumos para o fim da monarquia	21
1.2 A Nova Política	30
1.3 A Construção da imagem da Nova República	33
1.4 Trajetória de Chrispim do Amaral	38
CAPÍTULO II – IMPRENSA E CARICATURA	59
2.1 A consolidação da imprensa gráfica no Brasil no século XIX	60
2.2 A necessidade de caricaturar	63
2.2.1 A caricatura nas páginas brasileiras	66
2.3 Metodologia de análise de interpretação	71
CAPÍTULO III – A CARICATURA NA SEMANA ILUSTRADA	78
3.1A <i>Semana Ilustrada</i>	79
3.2 Descrição, análise e interpretação	80
3.2.1 Alegoria	80
3.2.2 Anúncio, propaganda	88
3.2.3 Capas da revista	90
3.2.4 Caricaturas de personagens	103
3.2.5 Anedotas e charges	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS	188
REFERÊNCIAS	192
APÊNDICES	202

APRESENTAÇÃO

No século XIX ocorreram diversas transformações na indústria, nos meios de transportes e na propagação e facilitação das informações pela mídia impressa. Um olhar para o passado nos faz refletir sobre como se perpetuaram os costumes da sociedade brasileira em meio a tantas transformações políticas e culturais de um determinado sítio. A obra gráfica no periódico *A Semana Ilustrada*, publicada em Belém no ano de 1887, pelo artista pernambucano Chrispim do Amaral (1852-1911), é um marco para a grande produção de caricaturas no Norte do país. Uma fonte inesgotável de relatos, informações que cercam os hábitos da sociedade belenense, podendo até se estender para uma realidade nacional, visto que os problemas sociais e situações que eles descrevem não são exclusividade do Norte. Vicente Salles¹ já explorou a temática da caricatura no Pará em seus diversos artigos, evidenciando a importância da produção das artes gráficas no local.

Por que trabalhar com as caricaturas de Chrispim do Amaral? A importância para destacar o trabalho realizado por Chrispim do Amaral apresenta uma grande produção cultural realizada nas cidades nortistas do país. Revela a influência da cultura europeia no comportamento da sociedade brasileira, com a tentativa de tantos em se equiparar aos valores culturais das classes dominantes – e é nesse ponto que entra a caricatura. Procuramos entender da seguinte maneira: a chegada da corte portuguesa no Brasil em 1808 acarretou profundas transformações políticas – de colônia, este Estado passa a ser sede da monarquia, e posteriormente um reino. Oliven (2001) ressalta que os processos de transformações políticas em nosso país acarretaram uma mudança de comportamento na sociedade brasileira, em especial no Rio de Janeiro, “onde a família real vivia e que, por isso, tornou-se uma cidade ‘cosmopolita’, na qual pessoas abastadas tentavam se comportar de uma maneira que elas supunham ser europeia”². No Brasil, a modernidade³ frequentemente era vista (ainda é) como algo que vem *de fora* e que deve ser admirado e adotado⁴. A caricatura de Chrispim do Amaral surge em um momento de decisões importantes para o país, que vai desde a abolição da escravidão, o fim da monarquia e início da primeira república.

¹ SALLES, 1992-1993. (Coletânea de escritos reunidos pelo próprio autor).

² OLIVEN, 2001, p. 03.

³ Confundindo o conceito de modernidade com a ideia de contemporaneidade. (IDEM).

⁴ IDEM.

Caricaturar os hábitos provincianos e mostrar as mazelas da escravidão através de seu traço foi uma luta e expressão de liberdade, “com suas armas: o lápis e a pena, para transformar a sátira no cautério mais enérgico, instrumentos cirúrgicos que em nome da medicina moral pretendia abrir caminhos as amputações”⁵. Salles salienta o trabalho de Chrispim do Amaral, em torno de uma sociedade local, extremamente heterogênea e preconceituosa:

Com a sua corte de novos ricos que macaqueavam futilidades mundanas parisienses, era bem a superfície em que a pena moralizadora do pasquim deveria juntar-se ao lápis e funcionar como instrumentos cirúrgicos. [...] o jovem Chrispim se contentaria, nessa faixa com as ridicularias sociais, na faixa da sociedade que vivia, sabia usar da sátira com um fim moralizador⁶.

A expressão através da arte da caricatura assume então um carácter revolucionário. A arte está ligada ao rompimento de uma realidade, aproximando-se da libertação – toda obra de arte pode ser revolucionária em diferentes aspectos, podendo subverter estilos ou formas de compreensão dominantes sobre a arte.⁷

Para Pereira (2006), a imagem é detentora da reação do homem em meio do espaço em que vive, subsiste em seu processo de produção de imagens como expressão devendo ser levado em consideração os estudos de emancipação nos aspectos culturais, econômicos, políticos, ideológicos e sociais.⁸ Voltemos para o Brasil no século XIX, em que a maneira de emancipação para o problema de expressão das classes desfavorecidas no campo artístico é expressa com intensidade a partir da história do humor gráfico, presente nas revistas ilustradas, que atendiam a uma necessidade de entreter, dialogar e formar opiniões através da imagem e texto, transformando o pensamento fracassado – o humor surge como um recurso para representar e criticar o comportamento de grupos de uma sociedade elitizada e opressora.⁹

Para Joly (2007) a imagem sempre esteve presente na vida humana. A criação da imagem é uma necessidade de expressão do homem – um processo de expressão e comunicação, a imagem é um meio de comunicação que está presente desde os primórdios do homem:

⁵ SALLES, 1992.

⁶ IDEM.

⁷ MARCUSE, 2007, p. 17 apud VASCONCELOS, 2019, p. 13.

⁸ PEREIRA, 2006, p.340.

⁹ QUEIROZ, 2010, p.14.

No início, havia a imagem. Para onde quer que nos viremos, existe a imagem. Por todo o lado através do mundo, o homem deixou vestígios das suas faculdades imaginativas sob a forma de desenhos feitos na rocha e que vão desde os tempos mais remotos até a época moderna. Estes desenhos destinavam-se a comunicar mensagens e muitos deles destinavam-se a comunicar mensagens e muitos deles constituíram aquilo a que chamamos ‘os *pré-anunciadores* da escrita’ utilizando processos de descrição-representação que apenas retinham um desenvolvimento esquemático de representações reais¹⁰

A função da imagem é um instrumento de comunicação entre as pessoas, pode servir também como intercessão entre o homem e o próprio mundo: “como produção humana destinada a estabelecer uma relação com o mundo”¹¹.

A necessidade de retratar traços fisionômicos exagerados, para Charles Baudelaire (1998) começa com o que está diante de nossos olhos, e o homem acaba por se assemelhar aquilo que gostaria de ser, representados em belo e feio – a função da caricatura é dupla: o desenho e a ideia, o desenho violento e a ideia sarcástica e velada, revelada através do riso. Seus problemas, suas cóleras e seus sofrimentos são expressos no traço, e ao observamos as caricaturas realizadas por Chrispim do Amaral e pelos demais artistas a caricatura sempre estava interligada com os problemas humanos. “O que não agrada, envergonha, é transformado em grotesco”¹², para Baudelaire (1998) observou na comicidade, no ponto de vista artístico, uma imitação, grotesco, uma criação. O cômico é uma imitação mesclada de uma faculdade criadora, ou seja, de uma idealidade artística, relacionada com a faculdade imitadora de elementos preexistentes na natureza¹³.

O interesse em pesquisar os costumes do século XIX através das imagens elaboradas por Chrispim do Amaral surgiu ainda na graduação, no projeto de iniciação científica: na análise iconológica do pano de boca do Teatro Amazonas, a alegoria *Encontro das Águas*, atribuído a Chrispim do Amaral. Posteriormente, com o avanço da pesquisa, pudemos finalizar aquela pesquisa com a apresentação do trabalho de conclusão de curso¹⁴. Ampliando um pouco mais o que discerne a vida do autor do pano de boca, levantamos a seguinte questão: Quem foi Chrispim do Amaral¹⁵(na intenção de aprofundar a sua biografia) e quais são os-

¹⁰ JOLY, 2007, p. 18.

¹¹ IDEM.

¹² BAUDELAIRE, 1998, P. 19.

¹³ IDEM.

¹⁴ FALCÓN, Raúl Gustavo. **Um estudo de iconologia do Pano de Boca do Teatro Amazonas, atribuído a Chrispim do Amaral**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) - Universidade do Estado do Amazonas. Orientadora: Luciane Viana Barros Páscoa. Manaus, 2015.

seus trabalhos? Investigar e procurar respostas para essas questões não foi tarefa fácil, partindo desde o levantamento de dados em fontes secundárias para conseguir chegar, de fato, nas fontes primárias. O levantamento das informações a respeito de sua vida foi encontrado principalmente nos periódicos guardados nas grandes bibliotecas, como a Biblioteca Nacional, que digitalizou periódicos para o livre acesso à pesquisa, e a Biblioteca Pública do Estado do Amazonas. Nestas duas, inicialmente, foram coletados os dados presentes em vários jornais do Estado e do país, revelando a importância dos seus trabalhos artísticos em âmbito nacional.

As obras pictóricas de maior destaque atribuídas a Chrispim do Amaral estão no Norte do país, presentes nas salas de espetáculos dos principais teatros¹⁶. Mas restou outra questão: onde localizar o seu trabalho gráfico? A Biblioteca Nacional¹⁷ infelizmente não dispunha desse material, e nem a Biblioteca Pública do Pará Arthur Viana. Na última tentativa, consegui localizar o precioso acervo de Vicente Salles, doado para o Museu da Universidade Federal do Pará - e lá constavam todas as publicações de Chrispim do Amaral, desde a sua primeira revista ilustrada *O Estafeta* (1879), incluindo também *A Semana Ilustrada* (1887). Reunidas todas as fontes, traçamos um objetivo de estudar previamente o material, para posterior análise das imagens, interligadas com o texto, a descrição da forma e a ligação com o espaço social – são peças para reconstruir e buscar entender os hábitos da sociedade bele-nense e estabelecer esse diálogo entre imagem / texto e o lugar do objeto na sociedade.

Como referencial teórico, utilizei a teoria da arte proposta por Erwin Panofsky (1991) em *Significado nas Artes Visuais*. No estudo referente à análise das imagens, Panofsky as distingue em iconografia e iconologia:

O sufixo ‘grafia’ vem do verbo grego *graphen* – ‘escrever’, implica um método de proceder puramente descritivo, ou até mesmo estático. A iconografia é, portanto, a descrição e classificação das imagens [...] é um estudo limitado e como que ancilar, que nos informa quando e onde temas específicos foram visualizados para quais motivos específicos. [...] A iconologia, o sufixo *logia* – derivada de *logos*, que quer dizer ‘pensamento’, ‘razão’ – denota de algo interpretativo [...] a iconologia é um método da interpretação que advém da síntese mais que da análise, requer algo que a familiaridade com os conceitos ou temas específicos transmitidos através de fontes literárias¹⁸.

¹⁶ O Teatro Amazonas (*Alegoria Encontro das Águas*); e o Theatro da Paz (*Alegoria da República*).

¹⁷ O material encontrado disponível digitalizado é da revista ilustrada *O Malho* (1903), contendo um grande número de desenhos e caricaturas realizadas por Amaral.

¹⁸ PANOFSKY, 1991, p. 54.

Através desse método, amplia-se o sentido que está por trás de uma obra de arte – investigar o seu conteúdo intrínseco, buscando os sintomas culturais presentes no objeto, que testemunharam o lugar e o tempo em que as obras foram concebidas.

No que diz respeito às artes gráficas no Brasil, Nelson Sodré (1999), em seu estudo aprofundado sobre a imprensa no Brasil, analisa tanto o aspecto histórico como social, entre as rela es políticas e o poder das massas. A imprensa surge no Brasil em um tempo de mudanças políticas e de governo, sofrendo repressões até adquirir a sua total autonomia. Sodré faz uma análise sobre os problemas das atuais m dias e o poder de aliena o que tem sobre as massas. Vale a pena ressaltar, já que o trabalho trata de investigar um passado histórico através de uma média que buscava informar e formar opiniões sobre os problemas sociais vigentes da época. Hoje, para Sodré, a imprensa encontra-se doente e oligopolizada, tornando o processo de desenvolvimento e emancipa o em perigo:

A farsa que, no desenvolvimento do processo, torna cada vez mais clara o sentido daquilo que, no Brasil atual, se pretende conhecer e aceitar como democracia, colocando com escândalos não apenas o conceito de democracia como o de realidade nacional, sempre escondida nos grandes jornais e revistas, na imprensa que, pouco a pouco, aparece com os seus traços definidores inconfundíveis de alavancas suportando a aliena o e buscando convencer os leitores de que o quadro apresentado, nessa unanimidade torpe opiniões, resulta de uma fatalidade, a que todos devem se curvar. Na verdade, a imprensa oligopolizada e vinculada   uma estrutura social e política vigente definiu a sua aliena o e perdeu traço do que é nacional aqui. A aliena o é o seu retrato.¹⁹

No primeiro capítulo destacam-se os tempos conturbados do **fim da monarquia** no Brasil. Fundamentado pelas obras de José Murilo de Carvalho (1995), Linhares (2010) e outros, explana os caminhos que levaram ao surgimento da nova política no Brasil. É importante salientar esse período, pois nesse contexto surge a revista *A Semana Ilustrada*, servindo como fonte histórica dos costumes locais – explanando os pensamentos pr -república e abolicionista que ocorreram no Norte do país. Constam também aspectos biográficos do artista multifacetado - utilizo esse termo emprestado do memorialista amazonense Mário Ypiranga Monteiro e ressaltado pelo historiador baiano Clarival do Prado Valadares, que destaca as suas inúmeras habilidades como cenógrafo, caricaturista, decorador, músico, arquiteto, pintor e outras inúmeras atribui es artísticas. A constru o de sua biografia, apoiada em diversos relatos nos periódicos, além de uma carta-súplica escrita pelo próprio Chrispim do Amaral ao imperador D. Pedro II, cedida gentilmente pelo

¹⁹ Notas sobre o pensamento de Sodré sobre a atual imprensa no Brasil. (SODRÉ, 1999, p. 18)

professor Dr. Sávio Stoco, reunindo dados biográficos importantes e relativamente inéditos que cercam a vida desse artista tão profícuo.

No segundo Capítulo, a abordagem será sobre a **imprensa nacional**, mais precisamente sobre as revistas ilustradas e seu papel na sociedade, conseqüentemente a consolidação da caricatura no país. Contextualização sintética da caricatura, fundamentada pelo historiador da Arte Ernest Gombrich, Luciano Magno, Luiza Rocha e outros. No que se refere à análise, destaco a teoria da Arte proposta por Panofsky – explanando os níveis de interpretação que cercam a obra de arte.

Por fim, no terceiro capítulo destacamos a **Obra gráfica**, ou seja, a produção de Chrispim do Amaral referente à revista *A Semana Ilustrada*, através do método proposto por Panofsky, separando por categorias de organização do material até esmiuçar cada uma das imagens.

**CAPÍTULO I - TEMPOS DE TRANSIÇÃO DA MONARQUIA PARA A
REPÚBLICA E A TRAJETÓRIA DE CHRISPIM DO AMARAL**

Capítulo I – Tempos de Transição da monarquia para a república e a trajetória de Crispim Do Amaral

1.1. Os rumos para o fim da monarquia

No Brasil, o final do Segundo Reinado ficou marcado por diversas transformações e crises que acarretariam o fim do sistema político imperial. A monarquia passou por diversos momentos decisivos que destacariam a sua fragilidade diante das novas demandas políticas e sociais. De acordo com Carvalho (2012), a erradicação da escravidão, o surgimento dos militares como políticos e o crescimento do movimento republicano, agravado pela reforma eleitoral, reduzindo a representatividade do parlamento, culminaram na perda da legitimidade da monarquia no Brasil.

“Uma reforma na contramão”²⁰ – a mudança do sistema eleitoral, iniciado no ano de 1846, foi o ponto de partida para um dos processos da perda do eleitorado. As pessoas que eram aptas a votar naquele período:

- Adultos Livres ou libertos de mais de 25 anos que tivessem 100 mil-réis anuais;
- Era permitido o voto de pessoas analfabetas;

As reformas eleitorais nos anos de 1846 a 1875 dobraram a exigência de renda (de 100 mil-réis para 200 mil-réis). As mudanças no sistema distrital diminuíram o peso das grandes bancadas provinciais e contínuas reformas impediram a candidatura de funcionários públicos (sobretudo juízes e presidentes de províncias). A situação agravou-se ainda mais com a mudança da lei em 1881, dirigida então por José Antônio Saraiva, que eliminou o primeiro grau e manteve o censo de 200 mil-réis, além de mudanças nada democráticas como a proibição do voto do analfabeto – reduzindo cerca de 80% do eleitorado e a introdução de grandes dificuldades burocráticas para a comprovação de renda. Os resultados dessas mudanças iniciam com a redução brutal no número de eleitores, e o Congresso passou a representar apenas uma pequena parte da população: a mais rica e a mais educada. Essas transformações foram fundamentais para o retrocesso em termos do exercício político e da cidadania.²¹ De acordo com o historiador Marcello Otávio Basile, embora introduzisse

²⁰ CARVALHO, 2012.

²¹ LINHARES e BASILE, pg. 284, 2000.

o voto direto e reduziu o censo exigido para os cidadãos que elegiam diretamente seus representantes, retirou o direito do voto da grande parte da população brasileira (excluindo os analfabetos) e a criação dos minuciosos critérios de verificação de renda, excluindo praticamente os assalariados e não funcionários públicos e afastando diretamente o eleitorado da monarquia:

A busca da moralização das eleições e da autenticidade da representação – nunca alcançada – se fez, no Brasil Imperial, no sentido de restringir o acesso à cidadania política formal, seguindo um processo que transcorria exatamente na contramão do que se notava em quase todos os países europeus rumando para o sufrágio universal²².

Antes da perda do eleitorado, os grupos republicanos já se articulavam para o fim da monarquia no Brasil. A única revolta popular no ano de 1880 aconteceu na capital do Império. O motivo da revolta: o governo aumentara em 20 réis (um vintém) o preço das passagens de bondes. Aproveitando dessa medida impopular, alguns republicanos incitaram uma revolta de grandes proporções. No dia 28 de dezembro de 1879, uma multidão aglomerou-se em frente ao Palácio de São Cristóvão para pedir ao imperador a revogação do tributo. Não obtendo respostas, no dia primeiro de janeiro de 1880 mais de 4 mil pessoas reuniram-se no centro da cidade, incitados por republicanos a não pagarem os impostos. Fugindo ao controle dos líderes, os manifestantes começaram a depredar bondes, destruir trilhos e agredir os motoristas. A desordem ainda perdurou por três dias consecutivos até a revogação da lei, resultando um grande desgaste para o ministério. Abalado com esses acontecimentos, sobretudo pelo uso da violência contra os manifestantes²³, D. Pedro II não deixou de notar a presença de agitadores republicanos²⁴ e dos movimentos em tons contra a Coroa.

²² BASILE, 2010, p. 285.

²³ Detalhe em *Ligeiros croquis sobre os acontecimentos dos primeiros dias do ano de 1880 na Côrte*.

²⁴ Entre os agitadores, encontrava-se o republicano e abolicionista José Lopes da Silva Trovão: “José Lopes da Silva Trovão nasceu em Angra dos Reis (RJ) no dia 23 de maio de 1848, filho de José Maria dos Reis Lopes Trovão e de Maria Jacinta Lopes Trovão. Seu pai era português e diplomata. Ainda estudante, na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, envolveu-se com o movimento pela derrubada da monarquia, assinou o Manifesto Republicano de 1870 e frequentou o Clube Republicano, juntamente com José do Patrocínio e Quintino Bocaiúva, entre outros. Entre 1879 e 1880 participou dos protestos contra o imposto de 20 réis sobre as passagens dos trens e bondes que foi estabelecido pela Lei do Orçamento em 31 de outubro de 1879, proposta pelo ministério Cotegipe, e que deveria ser pago a partir do dia 1º de janeiro de 1880. Dando seu apoio à intensa reação popular que então ganhou as ruas da Corte e ficou conhecida como a Revolta do Vintém (1879-1880), organizou comícios junto com Ferro Cardoso no quais foram ouvidos vivas à República. Sua postura crítica e sua decepção em relação aos rumos tomados pela República no Brasil ficou evidente na hoje célebre

No decorrer dos anos, a fragilidade do sistema político imperial crescia com as novas demandas políticas e sociais e apontariam de vez para o fim da monarquia. No destaque dessas demandas estava a questão da abolição. A pressão para a libertação dos escravos estava em todo o país: através dos clubes, da imprensa, das ruas e das senzalas – surgindo neste período diversos grupos abolicionistas em grandes organizações, tais como a Sociedade Brasileira Contra a Escravidão, e logo a seguir a Associação Central Emancipadora. Aos poucos foram multiplicando-se as sociedades e clubes por todo o país, tomando grandes proporções até a luta ir para as ruas ²⁵.

Em algumas províncias do país, o pequeno número de escravos facilitou a causa, levando a declarar livre da escravidão. O movimento a favor da abolição da escravidão foi tão forte que os próprios escravos começaram a abandonar as fazendas e se empregarem por conta própria em outros estabelecimentos da cidade²⁶.

Um grande incentivo partiu do governo no ano de 1884, quando D. Pedro II convocou Souza Dantas²⁷ para passar a nova lei de emancipação e libertação dos escravos com idade de 60 anos ou mais. A reação da Câmara foi totalmente contrária a essa lei, e o presidente do conselho a dissolveu. A lei só foi aprovada no ano seguinte em 6 de maio de 1885, ficando a cargo de Antônio Saraiva, e com o apoio de Antônio Prado, foram introduzidas algumas modificações²⁸. A tentativa de Saraiva e Antônio Prado foi finalmente promulgada²⁹ em 28 de setembro como a Lei dos Sexagenários.

frase “Essa não era a república dos meus sonhos” Verbetes: TROVÃO, Lopes. In: **Dicionário histórico-biográfico da Primeira República (1889-1930)** São Paulo, Editora FGV, 2010.

Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/TROV%C3%83O,%20Lopes.pdf>>. Acesso em: 22/02/2019

²⁵ CARVALHO, p. 120, 2012

²⁶ CARVALHO, p. 121, 2012

²⁷ Manuel Pinto de Sousa Dantas (1831 - 1894) Manuel Pinto de Sousa Dantas - advogado e político (1831-1894) -Mais conhecido como Conselheiro Dantas, Manuel Pinto de Sousa Dantas nasceu em Salvador, Bahia, em 1831 e morreu no Rio de Janeiro, em 1894. Foi proprietário do Diário da Bahia, órgão do Partido Liberal, do qual era membro. Governou Alagoas e Bahia, tendo ocupado importantes cargos durante o Império. Elegeu-se deputado em 1857, exercendo mandatos consecutivos até 1868. Tornou-se senador dez anos depois. Em 1879 foi nomeado Conselheiro de Estado, exercendo em seguida as funções de Ministro da Agricultura, da Justiça, da Fazenda e dos Negócios Estrangeiros. Abolicionista, quando presidiu o Conselho de Ministros em 1884 apresentou projeto redigido por Rui Barbosa propondo a emancipação dos escravos com mais de 60 anos. O texto foi recusado pela Câmara, precipitando a queda do seu Gabinete em 1885. VERBETE, Sousa Dantas. Disponível em: <http://www.projetomemoria.art.br/http://www.projetomemoria.art.br/RuiBarbosa/glossario/m/manuel-dantas.htm>Acesso em: 15/02/2019

²⁸ A modificações foram a indenização por escravo alforriado, na proporção inversa de sua idade; obrigava os escravos que seriam alforriados a partir dos sessenta anos continuarem a prestar serviços para os seus senhores por mais três anos ou até completar sessenta e cinco anos. (BASILE, pg. 286. 2000)

²⁹ Após modificação e a aprovação na Câmara, pediu demissão, alegando que não ser capaz de fazer o mesmo no Senado, este sendo o mais conservador. Outros liberais se recusaram a dar prosseguimento, fazendo o imperador chamar um conservador, o Barão de Cotegipe – que fez passar a lei no senado em 1885. (CARVALHO, pg. 187, 2007)

Logo após a aprovação da Lei dos Sexagenários, houve um momento de calmaria na campanha abolicionista na corte e em algumas capitais da província, mas essa calmaria não durou muito. Os abolicionistas retomaram novamente a luta contra a escravidão e a transformaram em um poderoso movimento nacional de opinião pública. Em São Paulo, um grupo abolicionista chamado de caifase ajudava na fuga dos escravos articulando diversas estratégias:

Percorriam fazendas disfarçados de mascastes e viajantes, incitando os escravos à rebelião e a fuga; infiltravam ex-escravos nas plantações com o mesmo fim conspiratório; elaboram sofisticados planos de fugas, envolvendo proprietários que acolhiam e davam comida aos fugitivos, e cocheiros, ferroviários e barqueiros que transportavam clandestinamente para o Quilombo da Jabaquara, na Baixada Santista, fundado por abolicionistas em 1882 [...]³⁰.

Os proprietários escravistas tentaram resistir a todas essas ações, buscando os meios legais, fazendo reclamações para o governo e recorrendo as forças policíacas para manter a ordem e processando os abolicionistas. Também havia grupos de proprietários que agiam por conta própria, por meio ilegal – organizando milícias e mandando matar agentes abolicionistas e escravos rebeldes. A violência e a desordem se alastraram por todos os centros de produção de café e outros, na capital e nos interiores. A força abolicionista estava cada vez mais forte e articulada. Por parte dos clubes, revistas e jornais – tipógrafos chegaram a se negar a imprimir artigos e panfletos de teor escravista, e comícios e passeatas começaram a ganhar multidões nas ruas das cidades³¹.

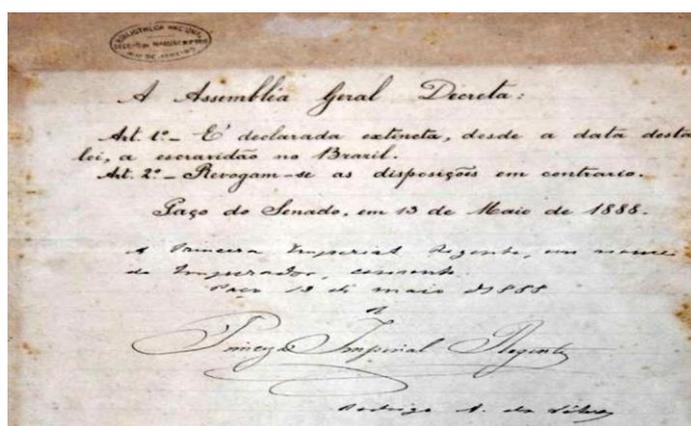


Figura 1. Lei Áurea. Princesa Isabel e Autógrafos do decreto de extinção da escravidão no Brasil. Biblioteca Nacional.

³⁰ LINHARES e BASILE, 2010, p. 278.

³¹ LINHARES e BASILE, 2010, p. 288.

Diante de tanta pressão de ambos os lados (tanto nas ruas como dentro do governo) e da situação caótica, a Coroa finalmente tomou uma ação: a princesa Isabel, então Regente do Brasil, pressionou o Barão de Cotegipe a tomar alguma providência a favor da abolição. Das únicas providências tomadas pelo barão foi a de se esquivar e de fazer-se de desentendido³². A Coroa tomou uma posição mais diante das situações do barão – demite em 10 de março de 1888 o gabinete do Barão de Cotegipe e o substitui por João Alfredo de Oliveira, igualmente conservador, mas abolicionista. Em tempo hábil, apresentou para a Assembleia Geral um projeto que propunha a abolição imediata. Poucos eram os opositores, a bancada abolicionista ocupava maior parte da Assembleia.

Aprovada quase sem nenhuma resistência dos parlamentares, visto que a abolição já estava propagada em atos de protestos e rebeldias em quase todo o país. No dia 13 de maio de 1888, a Princesa Regente Isabel Cristina Leopoldina assinou a Lei Áurea, que decretava a libertação dos escravos. A Lei Áurea “foi a mais importante e mais curta da história do país”³³ (figura 1.) – resumia-se em dois artigos: “É declarada extinta, desde a data desta lei, a escravidão no Brasil. Revogam-se as disposições em contrário”³⁴.



Figura 2. Missa campal celebrada em ação de graças pela Abolição da escravatura no Brasil. Ferreira, Antonio Luiz. 1888/05/17. Coleção Dom João de Orleans e Bragança. Rio de Janeiro

³² IDEM, 2007, p. 188.

³³ CARVALHO, pg. 188, 2007.

³⁴ **Princesa Isabel e Autógrafos do decreto de extinção da escravidão no Brasil.** Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/acontece/noticias/2016/05/13-maio-1888-princesa-isabel-assina-lei-aurea> Acesso em 25/02/2018

A Lei Áurea foi comemorada com todo o fulgor. Os abolicionistas, como José do Patrocínio e André Rebouças, foram carregados pelas ruas na capital; nas fazendas ocorreram diversas festas e cerimônias especiais para encenar o “o grito de liberdade”³⁵. Foram dias de festas. A irmandade do Rosário dos Negros³⁶ providenciou uma missa no campo de Santana. Milhares de pessoas se aglomeravam na praça, levando seus estandartes e bandeiras. A comemoração foi a mais festejada em todo o país, anos mais tarde o escritor Machado de Assis caracterizou como delírio público³⁷.

Carvalho aponta um importante marco na democracia no Brasil naquele momento: O abolicionismo constituiu o primeiro movimento de opinião pública que reuniu a Coroa – a então Regente do Brasil a princesa Isabel, alguns políticos dos três partidos, o Liberal, o Conservador e o Republicano, intelectuais, profissionais liberais, principalmente jornalistas, estudantes, militares, operários, libertos e escravos.³⁸

O treze de maio libertou cerca de 700 mil escravos, que representavam uma pequena parcela da população brasileira, estimada em cerca de 15 milhões de pessoas³⁹. A figura da monarquia nunca esteve tão popular. Em alguns países europeus, comemorou-se como a personificação da Vitória do governo monárquico, o líder abolicionista José do Patrocínio divulgou a imagem de “Isabel, a Redentora”. A imagem da realeza agora também estava atrelada ao culto à princesa Isabel – o Isabelismo⁴⁰, a monarquia ganhava novamente forças com o povo, mas a elite e os grandes produtores ficaram desapontados com o desfecho da abolição.

³⁵ CARVALHO, pg. 189, 2007.

³⁶ CALDEIRA, pg. 221, 1997.

³⁷ O trabalho realizado pela pesquisadora Andrea Wanderley, editora-assistente do portal **Brasiliiana Fotográfica Da Biblioteca Nacional**, descobriu-se a presença do escritor Machado de Assis (1839 – 1908) na missa campal realizada no Rio de Janeiro em 17 de maio de 1888. Sobre o dia da abolição, Machado de Assis escreveu em 14 de maio de 1893, na coluna A Semana, no jornal carioca *Gazeta de Notícias*: “Verdadeiramente, foi o único dia de delírio público que me lembra ter visto”. Andrea C. T. Wanderley. Editora-assistente e pesquisadora do portal Brasiliiana Fotográfica. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/1795> Acesso: 23/02/2019

³⁸ CARVALHO, pg. 122, 2012.

³⁹ SCHWARCZ, pg. 437, 1999.

⁴⁰ O Isabelismo, ou seja, o culto à princesa Isabel, foi marcada, sobretudo, pela atuação da Guarda Negra no Rio de Janeiro e outras cidades, que dispersava comícios republicanos.



Figura 3. Homenagem à princesa Isabel no dia do seu aniversário, 29 de julho. Litografia de Ângelo Agostini. Revista *Illustrada*, nº 507, 1888

A admiração pelo ato da libertação dos escravos, como já mencionado antes, foi de grande clamor e exaltação popular, mas com as crescentes revoltas por parte dos republicanos viu-se uma sociedade quase dividida. De um lado a população e alguns poucos abolicionistas a favor da Coroa, de outro, republicanos lutando contra o fim do regime monárquico. Cada dia, insatisfeitos com os rumos e com a popularidade em alta da monarquia, opositores se radicalizavam ainda mais. Um dos admiradores da monarquia (e mais tarde apoiador da república), José do Patrocínio aparece novamente como um dos protagonistas em prol da imagem da princesa Isabel. A guarda negra, ou “os negros leais à imperatriz”⁴¹, foi uma criação e idealização de Patrocínio para proteger a Coroa e um dos responsáveis pela difusão do culto a princesa Isabel. A guarda negra era composta por ex-escravos que guardavam a lealdade à monarquia e combatiam os ideais republicanos, sejam pelo discurso ou pela força.⁴² Com o passar dos meses as consequências da abolição foram profundas para a monarquia. O impacto político foi tão grande que separou a Coroa e os proprietários rurais (em geral os fazendeiros escravistas). Sem qualquer ajuda (poucas foram as indenizações para os ruralistas) muitos se viam abandonados e arruinados da noite para o dia, passando, em grande parte a se desinteressar pelo rumo da monarquia. Desgostosos com

⁴¹ SCHWARCZ, pg. 447, 1998.

⁴² Em 1888, integrantes da guarda negra, invade a Sociedade Francesa de Ginástica e interrompe a palestra do republicano radical Silva Jardim. O confronto resultou em alguns mortos e feridos. Durante a existência da guarda, ocorreram diversas interferências de violência contra os republicanos. Os defensores da monarquia lutavam contra as “violências republicanas” (IDEM)

os acontecimentos viam a monarquia como inimiga e grande parte dos fazendeiros e senhores de terras abraçaram o movimento republicano.

O movimento republicano já vinha ganhando força desde o início da década de 1880 (divulgação através da imprensa, carreatas, manifestações abolicionistas com evocação ao regime publicano), agora, tanto republicanos, abolicionistas⁴³ e escravocratas unia-se para derrubar a monarquia⁴⁴.

O crescimento republicano atrelava-se agora ao grupo mais radical de intelectuais e profissionais liberais de extração urbana. Liderados por Silva Jardim, passaram promover abertamente em comícios, conferências, em distribuição de panfletos e artigos de jornal sobre a revolução popular e formas de como instaurar a república. A república idealizada por Jardim baseia-se na estranha união entre humanismo iluminista e revolta romântica⁴⁵. Adeptos aos ideais da Revolução Francesa, que derrubou os privilégios, Silva Jardim defendia que o destino da Coroa deveria ser finalizado ainda em 1889⁴⁶, ou no dia da morte de Dom Pedro II, evitando um possível Terceiro Reinado. A forte propaganda republicana havia tomado grandes proporções. Um dos grandes aliados da causa republicana, Rui Barbosa, lutou com todos os artificios possíveis para a causa republicana ganhar notoriedade. Utilizaram-se como instrumento de força os ex-escravagistas, escrevendo:

São patriotas, são aliados respeitáveis e, se a monarquia os alheou, se a república os obteve, tanto melhor para a república, tanto pior para a monarquia⁴⁷.

Aliados a todas as causas e articulações organizadas pelos republicanos, o movimento também se expandiu nos meios militares. Descontentes e insatisfeitos desde a Guerra do Paraguai (1864-1870), a difusão do Positivismo nos quartéis, sob as ideias de *Ditadura Republicana*⁴⁸, os militares protestavam contra a proibição dos oficiais que se manifestavam sobre assuntos políticos por meio da imprensa. Com a pressão paulista e as lideranças descontentes do Exército, o movimento em favor da República ganhava grandes

⁴³ Os abolicionistas em sua maioria eram adeptos para o novo regime político. Em geral, atribuíram a Abolição a campanha realizada por seus movimentos, e não como uma atitude da Coroa. (BASILE, 2000, p. 289).

⁴⁴ IDEM.

⁴⁵ Ver em: HARDMAN, Francisco Foot. **Silva Jardim: a República e o vulcão**. Estudos Avançados 12. Unicamp. Campinas, 1998, pg. 277 à 286.

⁴⁶ Ano do centenário da Revolução Francesa (1789-1799).

⁴⁷ BARBOSA, 1889 apud BESOUCHET, p. 349, 1975

⁴⁸ A Ditadura Republicana estava atrelada ao pensamento positivista de Augusto Conte, dos quais se destacam as características desse movimento tal como: ênfase na hierarquia, de tecnicismo, de conciliação da ordem e do progresso, de subordinação da política e da moral, em benefício da comunhão social, do paternalismo e de messianismo político. (BASILE, pg. 291. 2000)

proporções. Os militares abraçaram o pensamento político dos republicanos e das duas partes principais da sociedade civil, o federativo e os pensamentos positivistas de Augusto Conte. Segundo Boris Fausto⁴⁹, o ideal da república para os militares é que devia ser dotada de um poder Executivo forte e uma fase curta de ditadura⁵⁰. Além desses ideais, viam o antigo regime como responsáveis “pelo desgoverno e pela imoralidade de política”⁵¹, que favoreceu no círculo militar uma imagem que somente pela intervenção militar seria capaz de regenerar e salvar o país.

Sob a ótica do historiador José Murilo de Carvalho, o imperador Dom Pedro II nada fez para sustentar os alicerces para o seu governo e a monarquia. Não formou uma corte de apoio, não cultivou o apoio dos militares, tampouco buscou apoio do clero⁵², não cortejou o povo – apesar do clamor popular, “parecia convicto de que a chegada da república era inevitável, duvidando apenas da oportunidade de sua proclamação”⁵³.

Os militares, liderados por Benjamin Constant, e mais tarde conseguindo forças com Marechal Deodoro da Fonseca, sob o argumento de que o governo queria retirar as tropas do exército da capital e fortalecer a Guarda Nacional. O golpe já estava sendo articulado desde 1887 para derrubar a monarquia. Marcado para o dia 17 de novembro de 1889, o golpe então seria adiado, pois houve boatos⁵⁴ de que a Coroa mandara prender Deodoro e Constant. Na madrugada do dia 15 de novembro de 1889, cerca de seiscentos militares aglomeraram-se no Campo de Santana. Liderados por Deodoro da Fonseca, informou ao presidente do Conselho de Ministros sobre os percalços e danos que sofreram na guerra do Paraguai, das perseguições do governo ao exército, e dissolveu o Ministério⁵⁵. A proclamação da República ocorreu somente pela noite.

Dom Pedro II aguardou a presença de Deodoro da Fonseca, mas esse encontro jamais ocorreria⁵⁶. O povo assistia a tudo isso estarecido, sem entender o que estava acontecendo,

⁴⁹ FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2013.

⁵⁰ IDEM, pg. 212.

⁵¹ IDEM.

⁵² A relação entre o Estado e a Igreja no Brasil eram praticamente únicas. O Brasil herdara dos reis portugueses o “padroado” – direito de indicar bispos, tanto padres e bispos eram funcionários públicos pagos pelo Estado. Um desentendimento da Coroa com os bispos D. Vital Maria de Oliveira (bispo de Olinda) e D. Antônio de Macedo Costa (bispo do Pará), acabaram levando-os para a prisão por desobediência, o que enfraqueceu os laços da Igreja Católica com a Coroa. Ver em: CARVALHO, 2007. pg. 150 a 156.

⁵³ CARVALHO, pg. 127. 2012.

⁵⁴ O boato era de que as tropas da Guarda Nacional, da polícia e da Guarda Negra atacariam os quartéis antes do planejado golpe.

⁵⁵ Durante todo o dia 15 de novembro os militares alertavam os republicanos para que agitassem as ruas com o povo. CARVALHO, pg. 127. 2012.

⁵⁶ “Recusou-se a ter um encontro com o Imperador, alegando que eram amigos de longa data e ambos se poriam a chorar”. (IDEM, p. 128, 2000.)

e sem entender a atitude do Marechal Deodoro da Fonseca e muito menos a participação de José do Patrocínio⁵⁷:

Apesar da conspiração republicana, que preparou o ato, naquele primeiro momento Deodoro limitou-se a derrubar o gabinete. Só ficou claro para todos que se tratava de mais do que isso quando na Câmara de Vereadores do Rio de Janeiro, algumas horas depois, uma representação liderada por José do Patrocínio declarou, em nome do povo, consumada a queda da Monarquia e proclamada a República como nova forma de governo no Brasil⁵⁸.

No dia 16 de novembro de 1889 chegou às mãos do imperador um telegrama provisório que comunicava a proclamação da República e dava o prazo de 24 horas para a família imperial sair do país⁵⁹. Para evitar uma revolta popular, a família foi intimada a deixar o país na madrugada do dia 17 de novembro. A nação brasileira se via agora nas incertezas do novo regime.

1.2. A Nova Política

Proclamada a República, e com a partida da família imperial do Brasil, o novo sistema político precisava entrar em ação e trabalhar para se fazer conhecido. Entre tradições e incertezas e agora a busca pelo novo e o moderno o caracterizam muito bem nessa fase de transição.

A monarquia brasileira, mesmo com a popularidade em alta e o prestígio do governo com outros países não ocasionou reações imediatas de grandes proporções. A proclamação da República de fato era inevitável. Mattos define a monarquia como já sem sustentação política e a expectativa reformista da opinião pública carioca deram ao evento um peso de mudança inevitável⁶⁰. Após a proclamação da República instalou-se um governo provisório, inicialmente, liderados pelos militares Marechal Deodoro da Fonseca, Benjamim Constant, Eduardo Wandenkolk, Quintino Bocaiúva, Aristides Lobo e também conta com a participação de Rui Barbosa. O primeiro decreto⁶¹ do novo governo se deu da seguinte maneira:

⁵⁷ Apoiador da monarquia e principalmente pela princesa Isabel, tornou-se apoiador da causa republicana.

⁵⁸ MATTOS, p. 89, 2012

⁵⁹ IDEM.

⁶⁰ (MELLO, 2007 apud Mattos, 2012 pg. 89).

⁶¹ Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-1-15-novembro-1889-532625-publicacaooriginal-14906-pe.html> Acesso em: 03/03/2019.

Art. 1º. Fica proclamada provisoriamente e decretada como a forma de governo da nação brasileira - a República Federativa.

Art. 2º. As Províncias do Brazil, reunidas pelo laço da federação, ficam constituindo os Estados Unidos do Brazil.

Art. 7º. Sendo a República Federativa Brasileira a forma de governo proclamada, o Governo Provisorio não reconhece nem reconhecerá nenhum governo local contrário á forma republicana, aguardando, como lhe cumpre, o pronunciamento definitivo do voto da nação, livremente expressado pelo suffragio popular.⁶²

A declaração no primeiro artigo anuncia a mudança para o novo nome Estados Unidos do Brasil e se moldavam as antigas províncias em estados. A mudança dos governos foi rápida e de grande efeito. Em menos de dois anos a figura da monarquia, os títulos de nobreza que resistiram durante alguns poucos meses, agora tudo se via voltado para a república, praticamente caindo no esquecimento do povo⁶³.

Os ideais republicanos tinham o intuito de promover a ordenação e o desenvolvimento do país, buscando recuperar-se do **atraso** que a monarquia causara.

Tumulto e desordem, são as palavras que Marins (1988), define essa fase quando a República já está instaurada. Ao passar dos anos, as cidades da velha república estavam cada vez mais numerosas e o tumulto nos espaços urbanos, habitações cada vez mais lotadas, epidemias que se alastravam entre as cidades, esses e outros problemas estavam agora nas mãos da República. A situação instável das cidades brasileiras, já advinda da escravidão e seus processos de exclusão social, se agravaram ainda mais com a Abolição (falta de assistência para com os libertos) e a instauração de princípios democráticos. Com a grande massa de pessoas pobres e na situação de marginalidade, surgiam então grandes espaços de aglomerados, estalagens e cortiços: essas pessoas seriam perseguidas nas ocupações que faziam nas ruas.

Na busca de um modelo civilizatório, o maior exemplo que o mundo queria seguir era a capital da França, a nova e moderna Paris. Se observarmos a influência da construção da República – vindo do molde da Revolução Francesa, e a escola positivista presente cada vez mais no início desse novo sistema político – agora era vez de as cidades adotarem também o seu modelo de organização dos espaços urbanos. Diversas cidades europeias adotaram como modelo a cidade parisiense, grandes cidades como Viena, Florença, e Bruxelas, além de várias cidades sul-americanas como Buenos Aires, alcançam em cheio os

⁶² Ala das Sessões do Governo Provisorio, 15 de novembro de 1889, 1º da República. Marechal Manuel Deodoro da Fonseca, Chefe do Governo Provisorio. - S. Lobo. - Ruy Barboza. - Q. Bocaiuva. - Benjamin Constant. - Wandenkolk. Coleção de Leis do Brasil - 15/11/1889, p. 01.

⁶³ MELLO, 2012, pg. 92.

limites vastos das idealizações do que viria ser a organização desses espaços⁶⁴. Para Schapochnik,⁶⁵ as cidades brasileiras (principalmente o Rio de Janeiro) “civiliza-se” – o velho centro sofreu uma série de modificações que vão desde a remodelação e ampliação do porto, a política higienista e abertura de novas praças e jardins. Esses melhoramentos pretendiam transformar a capital da República em uma “Europa possível”, tentando apagar velhos hábitos e costumes ligados a antiga monarquia, dando agora um lugar para um novo padrão de sociabilidade em um cenário totalmente renovado⁶⁶.

Na tentativa de equiparar-se com a nova Paris, surge nas camadas elitistas o intuito de buscar o “progresso e a civilidade”, e fixa-se então a *belle époque*, entendida como manifestação da cultura urbana da burguesia social. Para Sevcenko, nos anos 1890 até a Grande Guerra⁶⁷ a sociedade chegou ao seu auge econômico global, o enriquecimento baseado no crescimento explosivo dos negócios que formou o pano de fundo do que se tornou conhecido como **belos tempos**⁶⁸.

A busca pela euforia do progresso e a tentativa de equiparar-se aos centros europeus foi confirmada pelas realidades visíveis nos espaços urbanos, no crescimento econômico, na industrialização e no grande fluxo de imigrantes estrangeiros, modificando o país demograficamente e culturalmente⁶⁹.

⁶⁴ MARINS, 1998, pg.135.

⁶⁵ SCHAPOCHNIK, 1998, pg. 439.

⁶⁶ Idem.

⁶⁷ Primeira Guerra Mundial (1914-1918)

⁶⁸ SEVCENKO, 1998, pg. 34

⁶⁹ Idem.

1.3 A construção da imagem da Nova República



Figura 4. Anônimo. Alegoria à Proclamação da República e a partida da família real. Óleo sobre tela 85,5 x 103 cm, final do séc. XIX. Acervo da Fundação Maria Luiza e Oscar Americano - São Paulo.

Para consolidar os ideais da república, o governo começou a trabalhar na elaboração de símbolos e sinais que representassem o novo governo. A figura 4, acima, realizada por um pintor baiano representa claramente esse desejo de mudança. No primeiro plano da figura vemos representados dois oficiais (Marechal Deodoro da Fonseca e Benjamin Constant) saudando uma representação feminina que podemos chamar de República. A coroa de Dom Pedro II agora está sendo escondida ou tomada pelo oficial; e aparece de maneira fantástica uma mão no ar colocando o barrete frígio na figura feminina. Ao fundo vemos a representação da família imperial embarcando⁷⁰, prestes a deixar ao país; a bandeira antes com os símbolos do império agora apagados. Esse quadro, de cunho alegórico, caracteriza totalmente essa transição do velho regime para as incertezas da nova República⁷¹.

⁷⁰ O embarque da família real aconteceu no Rio de Janeiro, não em Salvador.

⁷¹ Ver mais em SCHWARCZ, Lilia Moritz. **A História do Brasil Nação: 1808**. Vol. 3 A Abertura para o mundo. Fundação Mapre e Objetiva. Rio de Janeiro: 2012. Pg. 310.

Desvincular a figura da monarquia do imaginário popular não foi uma tarefa fácil: a república utilizou-se de diversas ferramentas – sejam elas nas publicações em revistas e jornais, manifestações cívicas, em monumentos e na produção de obras pictóricas que evocam a nova ideologia. A respeito da nova construção ideológica imagética, Hadjinicolaou⁷² define a construção ideológica como a expressão da relação dos homens com o seu mundo, compreendido de diversos elementos de conhecimentos e também no processo de simbolização mítica, os gostos e os estilos:

Na ideologia a relação real dos homens com suas condições de existência reais está inevitavelmente investida na relação imaginária – relação que exprime mais uma vontade, até mesmo uma esperança ou uma nostalgia, do que descreve uma realidade. Qualquer representação ideológica é uma certa representação da realidade, que ela faz então de certa forma ‘alusão’ à realidade, mas que paralelamente, não produz senão uma ‘ilusão’.⁷³

Carvalho⁷⁴ salienta que é por meio do imaginário que se podem atingir não só a cabeça, mas as emoções mais profundas ligadas ao coração, ou seja, os medos e as esperanças do povo. O novo regime político precisava ter uma identidade, um herói. “Heróis são símbolos poderosos, encarnações de ideias e aspirações, pontos de referências, fulcros de identificação coletiva, instrumentos eficazes para a legitimação de regimes políticos⁷⁵”. A maioria dos símbolos do antigo governo monárquico foi remodelada (transformados) sem tirar demasiadamente ou fazer profundas alterações. A mudança brusca de governo precisava manter o diálogo com as antigas imagens do governo monárquico para de certa forma ter uma aceitação e um reconhecimento mais rápido. Na construção da nova bandeira, permaneceu o desenho e as cores da bandeira imperial, agora acrescida do lema positivista de Augusto Comte⁷⁶. A ideia para a reformulação da nova bandeira da República foi realizada por Teixeira Mendes⁷⁷, então presidente do Apostolado Positivista do Brasil, com a participação de Miguel de Lemos⁷⁸.

⁷² HADJINICOLAOU, 1973, pg.22.

⁷³ IDEM, p. 107.

⁷⁴ CARVALHO, 1990, pg. 10.

⁷⁵ IDEM, 1990, pg. 55.

⁷⁶ “O Amor por princípio, e a Ordem por base; O progresso por fim” (COMTE, 1836 apud SILVA, 2007, pg. 175). A tese de doutorado de João Carlos da Silva “*O Amor por princípio, a ordem por base, o progresso por fim*” *As propostas do Apostolado Positivista para a educação brasileira (1870-1930)*, explica de como se deu o pensamento e os mecanismos de divulgação do positivismo na educação brasileira.

⁷⁷ Raimundo Teixeira Mendes (1855-1927), maranhense, nasceu de família abastada. Seu pai era engenheiro pela Escola Central de Paris. Educou-se no catolicismo, assumindo desde o início o papel de formulador do ensino e dos escritos do Apostolado. No Rio de Janeiro, estudou no Colégio dos Jesuítas, demonstrando especial interesse pela Matemática e pela Filosofia. Como havia assumido os ensinamentos católicos, assumiu

Fora a mudança dos símbolos monárquicos, o novo regime político precisava também de uma musa, que dialogasse com os ideais republicanos franceses. Nos capítulos seguintes, veremos a representação da mulher como musa, uma imagem alegórica feminina com um barrete na cabeça, representando o novo regime político. O nosso ponto de partida se dá ainda na França, com uma das obras mais conhecidas de Delacroix, enraizada na memória popular francesa. *A liberdade Guiando o Povo* (1830) é resultado do fervor que havia comemorado a Revolução de 1830, na qual o artista deixa claro o seu posicionamento político no quadro. A alegoria feminina é a representação central da nova República, imbuído da simbologia cívica francesa, seja representando a liberdade, a revolução e a república⁷⁹. A inspiração inicial da figura que representaria a república remonta a Roma, onde a mulher já era o símbolo de liberdade:

O primeiro selo da república trazia a efígie de uma mulher de pé, vestida à moda romana, segurando na mão direita uma lança, de cuja ponta pendia um barrete frígio. A mão esquerda segurava um feixe de armas. [...] O barrete frígio identificava os libertos na antiga Roma; o feixe de armas indicava a unidade, ou fraternidade; o leme, o governo; a lança popular por excelência, era a presença do povo no regime que se inaugurava.⁸⁰

A popularização da figura feminina como símbolo da república francesa surge em oposição ao Império de Napoleão III. O nome escolhido para essa personificação, era *Marianne*⁸¹, nome popular feminino na França.

Os republicanos brasileiros, movidos com os ideais da república francesa e do positivismo de Comte, utilizaram a *Marianne* francesa na construção de novos símbolos para a república⁸².

os dogmas de Comte, convertido por Miguel Lemos, que logo se dedicou a corrigir os rumos da sociedade positivista, dedicando-se à ortodoxia comtiana (CRUZ COSTA, 1967, pg. 128 apud SILVA, 2008, pg. 49)

⁷⁸ Miguel Lemos (1854-1917), filho de um oficial da Marinha, nasceu em Niterói, Rio de Janeiro. Estudou na Escola Politécnica do Rio de Janeiro, quando aderiu ao positivismo e o introduziu no país, sendo um dos fundadores da Sociedade Positivista Brasileira, em 1876. Em viagem à Europa, aderiu à linha de Augusto Comte, tornando-se aspirante ao Sacerdócio da Humanidade. Voltando ao Brasil, trouxe novas determinações às atividades da sociedade, passando depois a dirigir o Apostolado. Publicou com Teixeira Mendes "O Apostolado Positivista no Brasil". Em 1903, já doente, passou a chefia do Apostolado ao amigo Raimundo Teixeira Mendes. Faleceu afastado da militância positivista, aos 63 anos, na cidade de Petrópolis (IDEM).

⁷⁹CARVALHO,1990, pg. 75.

⁸⁰ IDEM

⁸¹ A escolha do nome não se sabe com exatidão. Mas o nome é a união de dois nomes: *Mari (a) nne*.

⁸²CARVALHO,1990, pg. 79.



Figura 5. *A República*. Décio Vilares. S/d. Óleo sobre tela. Acervo Museu da República. Rio de Janeiro.



Figura 6. *Menina com chapéu*. Chrispim do Amaral – 1898. Aquarela, 53 x 38. Coleção particular.

Para os positivistas, a figura da mulher como representação do novo regime político estava atrelada aos valores do Positivismo de Comte: a mulher representava idealmente a humanidade, a república era a forma ideal de organização da pátria, a mulher seria a base para a convivência social da nova sociedade sem Deus, sendo um símbolo perfeito para a humanidade⁸³. Os artistas positivistas brasileiros puseram em prática os desejos de Comte, retratando a humanidade na representação feminina com as influências e características da musa inspiradora do positivismo: Clotilde de Vaux⁸⁴. Os pintores⁸⁵ com influência positivista, em particular Décio Villares e Eduardo de Sá, foram dos únicos que defenderam politicamente o positivismo no mundo das artes plásticas. Chrispim do Amaral, o artista focado neste trabalho, utilizou a representação da República tanto para exaltá-la, como para ridicularizá-la⁸⁶.

⁸³ IDEM, 1990,pg. 83.

⁸⁴ Charlotte Clotilde Josephine Marie de Ficquelmont de Vaux (1815-1846), musa e inspiradora de Comte; colaboradora da igreja Positivista do Brasil. A imagem de Clotilde de Vaux, deveria ser um modelo para a representação da mulher ideal, muitas vezes até comparada com a imagem da Virgem Maria do Catolicismo. A Clotilde de Vaux seria mais tarde venerada como ‘santa’ símbolo da humanidade perfeita. COSTA, J. Cruz. *Augusto Comtee as origens do Positivismo no Brasil*. Revista de História da Universidade de São Paulo USP. v. 1 n. São Paulo: 1950.

⁸⁵ Destaca-se também os trabalhos pictóricos de Aurélio de Figueiredo e Vitor Meireles, como expoentes da República,

⁸⁶ No capítulo III, irá explanar com mais detalhes essas representações.

Na imprensa, a representação do novo regime político foi recebida com bastante entusiasmo nos periódicos da época. Os caricaturistas da imprensa periódica, antes mesmo da proclamação da República, já utilizavam a figura feminina como ideal republicano. Tanto no norte e sul do país, as representações da república ganham os aspectos já citados antes, baseados nos moldes romanos, a mulher retratada descalça ou com sandálias e sempre acompanhada na cabeça com o barrete frígio⁸⁷, geralmente com a nova bandeira em uma das mãos. Para Lopes (2011) a produção da imagem alegórica feminina republicana foi muito constante nesse período. A imprensa trabalhava exaltando a república com alegorias heroicas e indigenistas, misturando elementos da revolução francesa com aspectos nacionalistas, tornando recorrentes as publicações entre os periódicos da época. As alegorias femininas foram à projeção de uma mudança política, confeccionadas com extrema frequência, com o intuito de apagar ao poucos a figura da monarquia no Brasil⁸⁸.

Não tardou muito para que a figura da república repercutisse de maneira jocosa nos traços dos caricaturistas. O ideal feminino de mulher, de beleza e virgindade foi totalmente desfigurado – transformaram em prostitutas, corpos exagerados com conotações jocosas e ridicularizantes.⁸⁹ Tanto Chrispim do Amaral quanto para os demais caricaturistas, ora elogiaram a figura da República, ora criticavam duramente: A República, quando não se representava pela abstração, clássica ou romântica, só encontrava seu rosto na versão de mulher corrompida, era uma *res pública* no sentido em que a prostituta era uma mulher pública⁹⁰.

Para José Murilo de Carvalho (1990), a representação feminina republicana, não representava o mundo político ou até mesmo as mulheres daquele tempo. A referência não era cívica, nem patriótica – os pintores brasileiros copiavam tantos os europeus, que lhes faltou de se libertar do condicionamento externo (a influência da figura feminina republicana francesa) e acabaram de esquecer-se de criar uma alegoria feminina da República própria da nação brasileira.

⁸⁷ O barrete frígio, que teve origem na Grécia Antiga, passou no século XVIII a simbolizar a ideia de Liberdade, ligada à ideia de República, após a apropriação pela Revolução Francesa de 1789.

⁸⁸ LOPES, Aristeu Elisandro Machado. “O dia de Amanhã”: A República nas páginas do periódico ilustrado *O Mequetrefe*, 1875-1889. História **INSS: 1980-4369**. V.30 n°2: São Paulo: 2011. p. 239-265.

⁸⁹ CARVALHO, 1990, p. 89.

⁹⁰ Idem.

1.4 Trajetória de Chrispim do Amaral

Em meio a todo esse processo turbulento de transição política da monarquia para a república, a vida artística acompanhava de maneira bastante comprometida a situação política e a formação dos artistas desse tempo. Usados principalmente como ferramentas para propaganda política, reportamos a vida de Chrispim no meio deste turbulento processo de mudança política. Mulato, enfrentava um dos grandes problemas da sociedade: o preconceito e o racismo. Provavelmente conseguiu superar todas essas barreiras através de seu trabalho e o prestígio que conseguiu ao longo de sua vida, reconhecidos nos dois momentos importantes do país – a monarquia e a proclamação da República. Ao longo de sua vida nos deparamos com a sua grande produção teatral (cenários) e por sua produção gráfica. Seus trabalhos, no que diz respeito à obra gráfica, criticavam as ações ineficientes e corruptas que assolavam a sociedade, utilizando a imprensa como mecanismo de informar e ridicularizar ações praticadas por aqueles que estavam no poder. A imprensa, para Chrispim do Amaral se tornava uma arma fundamental para traçar um perfil de um cidadão em busca de condições melhores para negros, mulatos, índios, brancos, pobres, em geral para toda a sociedade. Para traçar a sua nota biográfica, verificou-se em diversos periódicos, além do relato próprio de sua vida,⁹¹ através de uma carta-súplica⁹² endereçada a Dom Pedro II.

Filho de Amaro José do Amaral e Francisca Xavier do Amaral, Chrispim do Amaral nasceu em Pernambuco, na cidade de Olinda em 25 de outubro 1858. Seus estudos iniciais ocorreram aos onze de idade, como pensionista da Província no Ginásio Pernambucano⁹³ até 1872. Logo após, passou a estudar na Imperial Sociedade dos Artistas Mecânicos e Liberais de Pernambuco⁹⁴, praticando e copiando ilustrações de desenhos ingleses⁹⁵.

⁹¹ Entre os trabalhos desenvolvidos sobre a biografia de Chrispim do Amaral, se destaca o de Sávio Stoco. Em seu artigo *Os filmes cantantes cenografados por Chrispim do Amaral: cinema e música*, 2018. Stoco investiga sobre os cenários feitos por Chrispim do Amaral no Cinematográfico Rio Branco, no Rio de Janeiro

⁹² Arquivo Nacional (RJ). Fundo/coleção: Casa Real e Imperial / Notação: caixa 17, pacote 9, doc. 165. Ver em ANEXOS, a carta e a transcrição.

⁹³ Ver em BARBOSA, João Paulo Carneiro. *A biblioteca do Ginásio de Pernambuco: Livros e documentos do séc. XIX*. Universidade de Pernambuco. PP.EMT. Disponível em: <http://www.lematec.net.br/CDS/HTEM10/pdfs/C1.pdf>

⁹⁴ De acordo com Costa, o nome usado anteriormente era Sociedade Auxiliadora da Indústria em Pernambuco. Somente depois de sua instalação, em 1843, foi que passou a se chamar de Sociedade dos Artistas Mecânicos e Liberais. A instituição oferecia aulas para “escapar dos estigmas da escravidão e do defeito mecânico”, a instituição serviu por muito tempo, proporcionando o desejado aperfeiçoamento artístico e socorros mútuos (COSTA, 2013 p. 261).

Ver em: COSTA, Wendell Rodrigues. *Instruir e trabalhar: a sociedade dos Artistas Mecânicos e Liberais de Pernambuco e o Liceu de Artes e Ofícios (1841-1880)*. Revista Linhas, Florianópolis, v. 14, n. 27, jul. /dez. 2013. p. 253 – 280.

O primeiro contato de Chrispim do Amaral com pintura e cenografia se deu através do cenógrafo Léon Chapelin, no antigo Teatro de Santo Antônio, passando ali apenas nove meses⁹⁶. De acordo com a sua própria descrição, Chrispim do Amaral, em 1874, retornou para Imperial Sociedade dos Artistas Mecânicos e Liberais de Pernambuco, retornando a ter aulas com Eduardo Gaudault⁹⁷. Em 1876, com a morte de seu pai, foi forçado a interromper seus estudos de pintura para dedicar-se ao sustento de sua família.

Trabalhou por poucos meses na Companhia Ferro-Carril de Pernambuco⁹⁸ como pintor gráfico. Em 1877, começou a trabalhar com litogravura, estreando pela primeira vez como caricaturista no jornal *A America Ilustrada* (1871). No mesmo ano, trabalhou como cenógrafo na peça *Lago de Killarney*, no Teatro de Santa Isabel. Logo após, ingressou na companhia teatral de Vicente Pontes de Oliveira⁹⁹, e em seguida foi para o Maranhão naquele mesmo ano. Em janeiro de 1878, integrando¹⁰⁰ a Companhia Teatral de Vicente Pontes de Oliveira, chegou a Belém para trabalhar na inauguração¹⁰¹ do Theatro da Paz no dia 15 de fevereiro - no drama *As Duas Órfãs*, de A. D'Ennery (1811-1889) sob a regência de Libânio Colás¹⁰². A companhia de Vicente Pontes de Oliveira estava organizada¹⁰³ da seguinte forma:

⁹⁵ Citado somente na carta-súplica por Chrispim do Amaral, seu primeiro professor da instituição foi G. Azevedo que teve aula por apenas alguns meses.

⁹⁶ “Com quem estive nove *mezes* apenas, aprendendo alguma cousa por mim, pois o mestre era tão egoísta que tinha escrúpulo em ensinar-me”. AMARAL, Chrispim do. *Carta Súplica*. Arquivo Nacional (RJ). Fundo/coleção: Casa Real e Imperial / Notação: caixa 17, pacote 9, doc. 165.

⁹⁷ Na carta consta o nome de Eduardo Gadante, Cavaleiro da Imperial Ordem da Roza. A grafia correta de seu nome, de acordo com as pesquisas realizadas, é de Eduardo Gaudalt. Na publicação do jornal *A Província* (PE) de 1876, encontra-se uma breve necrologia: “às 11 e ½ horas da manhã de ontem, a rua Velha de Santa Rita, n° 72 finou-se o conhecido pintor francês Sr. Eduardo Gaudalt. O extinto contava com 80 anos de idade e era casado, não deixando prole. Geralmete estimado, o respeitável morto fora professor de francês, desenho e pintura em colégios e casas particulares, abandonando tais afazeres quando a moléstia começou a minar-lhe cruelmente a existência. O professor Gaudalt era aposentado na cadeira de desenho do Gynnásio Pernambucano e tio do Dr. Bianor Medeiros. [...]. Sentimos à digna família do venerado extinto”. JORNAL A PROVINCIA, ed. 49, 12 de junho de 1876.

⁹⁸ De acordo com Pedrosa, a cidade de Recife foi uma das primeiras cidades do Brasil a possuir transportes à vapor. A frente dessa inovação estava a empresa Estrada de Ferro de Caxangá, em 1867. No ano de 1871 a empresa *Pernambuco Street Railway Company* (Ferro-Carril de Pernambuco) deu início ao seu trabalho, através de linhas de bondes puxados a burros. PEDROSA, Tales de Lima; ALBUQUERQUE, Mariana Zerbone Alves de. *Nas Linhas da História: A Trajetória dos bondes no Velho Recife*. XIII Jornada De Ensino, Pesquisa E Extensão – JEPEX 2013 – UFRPE: Recife, 09 a 13 de dezembro. Disponível em: <http://www.eventosufrpe.com.br/2013/cd/resumos/R0120-2.pdf>

⁹⁹ De acordo com Chrispim do Amaral, Vicente Pontes de Oliveira ficou impressionado com o seu trabalho e o convidou para ingressar em sua companhia teatral. AMARAL, Chrispim do. *Carta Súplica*. Arquivo Nacional (RJ). Fundo/coleção: Casa Real e Imperial / Notação: caixa 17, pacote 9, doc. 165.

¹⁰⁰ Na capital paraense, conheceu os artistas e cenógrafos italianos Leon Righini, Luís Libutti, Luís Pignatelli e Langlois – que exerciam suas atividades em diversos teatros da cidade. (SILVEIRA, 2010, p. 238)

¹⁰¹ Neste mesmo dia atuou como cenógrafo e ator (IDEM, 2010, p. 19).

¹⁰² Francisco Libânio Colás (1830-1855), nasceu em São Luiz, Maranhão. Foi compositor, regente, violinista, trompetista, flautista e arranjador. Era filho do empresário teatral, clarinetista e mestre-de-capela Francisco Antônio Colás, conhecido como Chico da Música e de Jerônima Maria Colás. Em 1894 mudou-se para

Actrizes; As Sras.:	
D. Manuella Lucci de Oliveira – Dama galant.	D. Gertudres Monclar – Características.
D. Edelvira Mairinck Lima – 1ª iegenua.	D. Adelaide Monclar – Soubrette.
D. Amelia Bellido – coquete.	D. Maria Bahia – Dama Central.
D. Joaquina Braga – Utilidade	6 coristas.
Actores; Os Srs.:	
Xisto do Paulo Bahia – Generico.	Fernando de Lima – Utilidade
Alfredo Magno Gomes – Galan dramático.	Carlos Davi – Idem
José Rodrigues Monclar- Galan comico	Philadelpho Pereira Ramos – Idem
Mauro Bellido – característico	João Maximo Coelho – Idem
Antoni Pereira Porto – Cynico	Joaquim da Silva Vilella – Idem
Antonio de Siqueira Braga – Idem	Chrispim do Amaral – Baixo cômico
Julio Xavier de Oliveira – cômico	6 coristas
Director da secna	O Sr. Julio Xavier de Oliveira
Director da orchestra	O Sr. Francisco Libânio Colás
Ponto	O Sr. José Bernadino Corrda Barros
Scenographo	O Sr. Chrispim do Amaral
1º machinista	O Sr. Joaquim Guimarães
2º machinista	O Sr. José da Costa
1º Contra-Regra	O Sr. João Maximo Coelho
2º Contra-Regra	O Sr. Sebastião Braga
Guarda-roupa	A Sra. Idalina Candida Correia de Barros
Ajudante de guarda-roupa	O Sr. Joaquim da Silva Vilella.

Quadro 1. Elenco da Companhia Teatral de Vicente Pontes de Oliveira.

Durante sua permanência no norte do país, Chrispim do Amaral mostrou-se muito atuante em diversas produções cenográficas, dentre os cenários, destacam-se¹⁰⁴: *Demonio da meia noite*, *Frade e Uma Viagem por mar e por terra* (ambas do ano de 1878). Foi cenógrafo principal do Theatro da Paz. Em alguns casos, seu antigo mestre León Chapelin participava na elaboração de alguns cenários, tais como: *O Casal das Guiestas* - de Frederico Soulié - apresentado no Theatro da Paz em 25 de maio de 1878¹⁰⁵ e o de *Gabriel e Lusbel ou os Milagres de Santo Antonio*¹⁰⁶. Silveira¹⁰⁷ em seu livro dedicado a memória do Theatro da Paz, escreve sobre os cenários realizados por Chrispim do Amaral e Leon Chapelin:

1º acto – Claustro, estylo romano (scena inteiramente nova) –
Mutaçao – inferno, decoraçao fantástica (scena nova).
2º acto – Sitio pitoresco á beira mar – esthylo caprichoso.
3º acto – Entrada de Pádua – esthylo austero.

Pernambuco. Era amigo de Alberto Nepomuceno e de José Fachinetti. Faleceu pobre, no dia 9 de fevereiro de 1885, em Recife, Pernambuco. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/francisco-libanio-colas/biografia>

¹⁰³Elaborado a partir da publicação do jornal Diário de Belém, 22 de fevereiro de 1879.

¹⁰⁴ Chrispim do Amaral, aponta como um dos seus melhores trabalhos.

¹⁰⁵ O LIBERAL DO PARÁ. 23 de maio de 1878

¹⁰⁶ SILVEIRA, 2010, p. 240

¹⁰⁷ SILVEIRA, 2010, p. 239.

4º acto – Cella de Fr. Antonio – estilo monástico – (nova) mutação –Aphoteose – Riquíssima nave d’uma igreja, vendo ao fundo por entre as colunatas o espaço celeste, no momento da ascensão do Santo no meio de uma prodigiosa chuva de prata. (scena completamente nova e do mais deslumbrante efeito). Todo o scenario foi executado a capricho pelos scenografos L. Chapelin e C. do Amaral¹⁰⁸.

Os anúncios que dizem respeito à cenografia de Chrispim de Amaral são diversos e a maior parte com descrição dos cenários pintados. As descrições do aparato cênico nos anúncios demonstravam uma tentativa de agradar o público e impressionar com os efeitos ilusionistas, resultantes do conjunto da cenografia e maquinismo de cena eram uma especialidade de Chrispim do Amaral. Os cenários produzidos pelo pernambucano em geral eram fixos, independente dos acervos¹⁰⁹ de cada companhia.

No ramo jornalístico, de acordo com Salles¹¹⁰, o jornal *O Estafeta*, publicado em 1879, na cidade de Belém, tem como edição e lançamento do próprio Chrispim do Amaral. Com desenhos bem feitos, traços firmes e precisos, desenhava figuras humanas – personalidades da época, e aplicava em segundo plano espaços da cidade de Belém. Influenciado pela litografia do alemão Karl Wiegandt¹¹¹ e do caricaturista Angelo Agostini, o jornal apenas contou com apenas duas edições, marcando o surgimento do artista no universo das caricaturas. As assinaturas que Chrispim do Amaral adotou, inicialmente, na primeira publicação de *O Estafeta* foram identificadas somente por um X. Logo na segunda edição, ele adota o pseudônimo de Puck. A escolha de Puck não é por acaso - é um dos personagens de Willian Shakespeare no conto *Sonho de Uma Noite de Verão*; um ser mitológico que habita nas florestas, de caráter brincalhão e travesso:

¹⁰⁸O LIBERAL DO PARÁ, 09 de abril de 1878, p. 03 apud SILVEIRA, 2010, p. 240.

¹⁰⁹ Registra-se o cenário pintado em 1882 em Recife, da paródia de *Fausto*, intitulado *Fausto Junior*: “1º ato – Escola de mestre Fausto. Uma sala com todos os acessórios precisos n’uma sala; 2º ato – Um jardim iluminado (vista nova de grande efeito), caramanchões, um hotel brilhantemente iluminado. Neste quadro entrará em cena uma linda berlinda puxada por um soberbo ‘rocinante’, conduzindo Valentim que volta da campanha; 3º ato – A câmara municipal (cena nova e de grande ilusões); 3º e 4º ato – O inferno, montanhas e galerias de fogo (cena nova). Todo o cenário foi pintado a capricho pelo hábil cenógrafo pernambucano Chrispim do Amaral.” (Anúncio - DIARIO DE NOTICIAS 30 de abril 1882).

¹¹⁰SALLES, 1991, p. 09.

¹¹¹Hans-Karl Wiegandt (Colonia 1841 – Belém 1908). Artista litógrafo alemão jornalista e caricaturista. Chegou ao Brasil por volta do ano de 1868, residindo primeiramente em Recife. Iniciou os seus trabalhos como litógrafo em 1869, associando-se com W. de Melo Lins, fundando o jornal *A Careta* – de cunho caricato, sendo ilustrado totalmente por Wiegandt. No seguinte, em 1870, muda-se para o Pará para abrir uma empresa de litografia. A permanência de Wiegandt na cidade belenense marcou o surgimento da imprensa ilustrada através da litografia. De acordo com Martins e tal (2018), Wiegandt foi fundamental para o desenvolvimento da indústria gráfica paraense. Publicou o semanário dominical *O Puraquê* (1878), e trabalhou com diversos artistas, imprimindo trabalhos para Crispim do Amaral, Leon Righini. Com o advento da República, Wiegandt alcançou maior prestígio, sendo nomeado professor de desenho da Escola Normal e fundou a Sociedade Propagadora do Ensino (1895). Faleceu em Belém no ano de 1908. SALLES, 1992.

Eu sou, realmente, o ledo vagabundoso noturno que brincado faço tudo, porque a todo instante de Oberon deixo alegre o semblante. Como ele ri gostoso, ao ver o efeito, sobre um cavalo gordo, do meu jeito de relinchar qual égua jovem e calorosa. [...] A sábia tia às vezes, numa história de enredo triste e perenal memória, pensa me ter, qual banquinho à mão; então me afasto, e bum! Vai ela ao chão, e enxertando na história um dispare reclame em altas vozes o alfaiate, sem parar de tossir. Em gargalhadas as comadres rebentam, de malvadas, saltam de gozo e juram, da janela, não terem visto uma hora como aquela.¹¹²

¹¹²SHAKESPEARE, Willian. *Sonho de uma Noite de Verão*. Tradução de Jean Melville. Editora Martin Claret: São Paulo, 2005, p. 27.

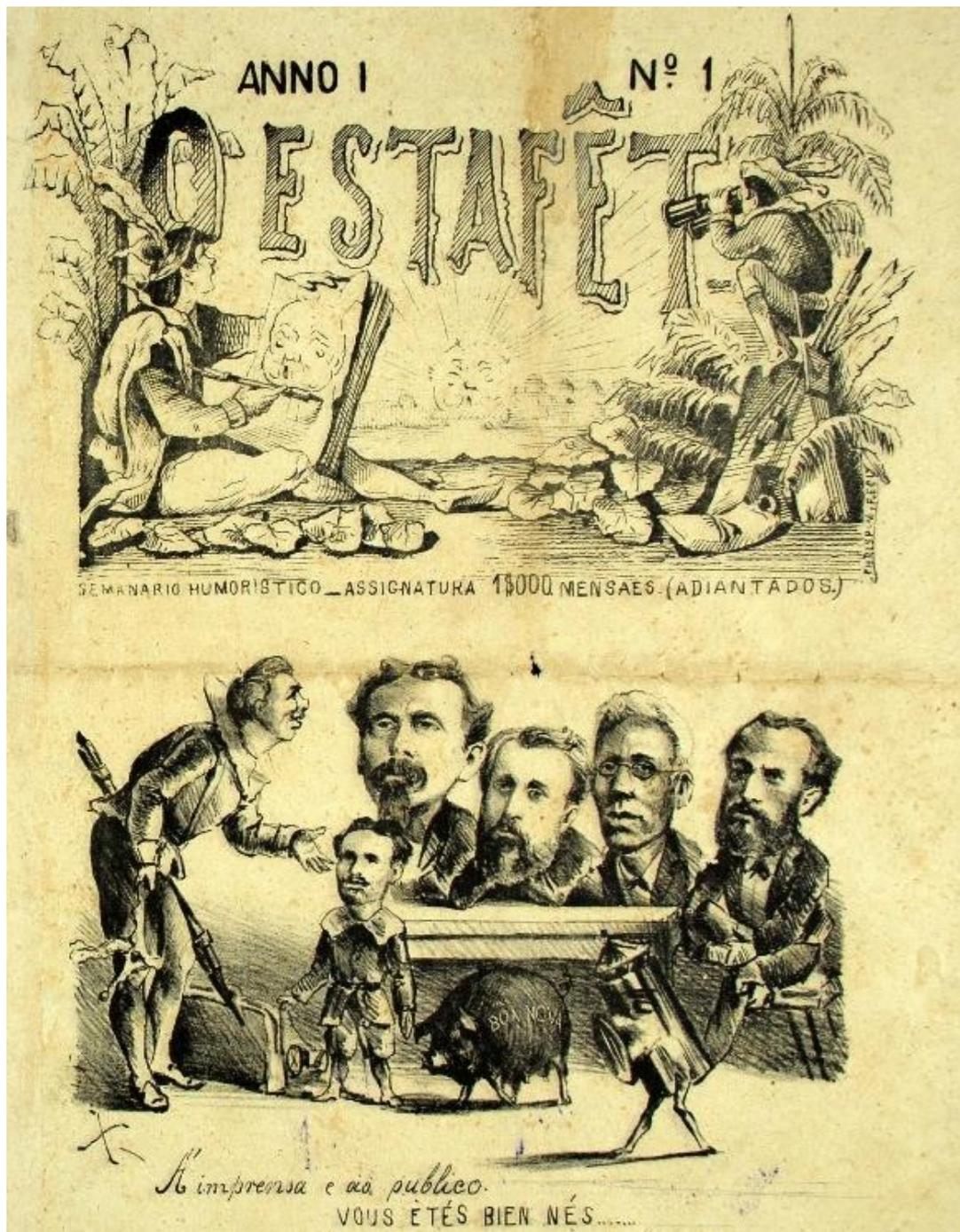


Figura 07 - *O Estafeta*, 06 de março de 1879. Crispim do Amaral. Museu da Biblioteca da Universidade Federal do Pará. Acervo Vicente Salles.



Figura 8 - *O Estafeta*, 06 de março de 1879 p. 05. Crispim do Amaral. Museu da Biblioteca da Universidade Federal do Pará. Acervo Vicente Salles.

Vantagens da Procissão
 Ficar entalado e sorportar sem pestanejar um cheiro;
 Ver uma coleção completa de múmias;
 Ficar com os saltos esmagados;
 Não encontrar o relógio;
 Dar por falta do lenço;
 Ver caras de irmão que eu não os queria nem para primos
 em 6º grão;
 E ver a cozinheira entrar debaixo de um pifão.

A literatura de *O Estafeta* trazia, para o leitor, divertidas histórias da vida cotidiana e de figuras públicas da época. Surgia então, o projeto que alavancaria as futuras caricaturas e charges da situação política e social da cidade de Belém. Crispim do Amaral sabia ridicularizar todas as faixas da sociedade com conteúdo artístico e intelectual, fazendo da sátira com um fim moralizador¹¹³ sob o nome de uma criatura que adorava fazer os outros se divertirem.

Ainda em Belém, pintou inúmeras paisagens para o estúdio *Photographia Sul-Americana, de Mello & Guedes*¹¹⁴, trabalhou como professor de desenho no Colégio Visconde de Souza Franco¹¹⁵ e do Seminário do Carmo¹¹⁶. Famoso pela sua habilidade de cenógrafo e pintor realizou diversas exposições na cidade de Belém, no estabelecimento de ensino conhecido como *O Atheneu Paraense*, no qual também lecionou desenho e pintura¹¹⁷.

Participava constantemente de concertos e apresentações beneficentes em Belém, realizadas no Theatro da Paz. Atuava como flautista¹¹⁸ e ator: interpretou o *Sr. Domingos fora do sério* “importante *scena* cômica desempenhada pelo amador Crispim do Amaral¹¹⁹”. Na mesma apresentação, na terceira parte do programa – *secção muzical*-Amaral chegou a apresentar-se como um exímio flautista, executando uma *Hommage à La Russie- Popp- Phantasia* para flauta, acompanhado pelo professor e pianista Clemente Ferreira. Em outra apresentação, realizado no Salão do Seminário do Carmo no dia 23 de dezembro de 1886, Amaral atuou como comediante, fazendo todos se divertirem com a sua fervorosa apresentação:

O Sr. Crispim Amaral, com aquella *verve* e espirito que lhe são peculiares, provocou hilaridade geral, quando desempenhou a *scena* cômica - *Todos Bebem e todos fumam*, e ainda à pedido do cônego Perdigão (O LIBERAL DO PARÁ, sexta feira, 24 de dezembro de 1886).

Crispim do Amaral tentava ir a Roma para se aperfeiçoar em pintura, e desde 1883 insistia com uma petição de bolsa de estudos para a Assembleia Legislativa Provincial, mas infelizmente lhe foi negada (SILVEIRA, 2010, p. 244). Agindo por conta própria, publicou um anúncio no jornal *Diário de Notícias*, para a sociedade comparecer em seu concerto vocal instrumental, com o intuito de arrecadar recursos para seus estudos na Europa:

¹¹³ SALLES, 1992, p. 15.

¹¹⁴ DIARIO DE NOTICIAS. 24 de janeiro de 1883

¹¹⁵ O LIBERAL DO PARÁ. 06 de janeiro de 1883

¹¹⁶ SILVEIRA, 2010, p. 238.

¹¹⁷ IDEM, 21 de novembro de 1886

¹¹⁸ DIARIO DE BELEM, 28 de abril de 1881

¹¹⁹ A REPUBLICA- ÓRGÃO DO PARTIDO REPUBLICANO, 8 de julho de 1892.

Sentindo-se com a irresistível vocação para a arte da pintura, da qual tem alguns princípios, mas não sendo possível aperfeiçoar-se pela falta de recursos pecuniários, visto que até hoje tem falhado todos os meios de que lançado mão, tendo ainda ultimamente a assembléa provincial lhe negado a subvenção que pediria para esse fim, resolveu recorrer à generosidade do publico, nunca desmentida em iguaes circunstancias.

Na quinta-feira, 26 do corrente, Chrispim do Amaral dará um concerto vocal e instrumental, offerecendo occasião ao magnânimo publico paraense para manifestar mais uma vez a benevolência com que lhe acolhe todas as pretensões justas.

Pretende ir até a corte do Imperio, afim de reunindo ao produto d'este e de outros concertos, ir concluir seus estudos em Roma.

Espera, por consequência, que o publico o protegerá e desde já antecipa o seu reconhecimento, que será perpetuo e acima de toda a expressão.

Do intimo d'alma agradece ás exmas. Sras. DD Julia Cordeiro, Celina Coimbra, Maria Eliza da Rosa, Margarida Costa Pinelli [sic], Arcalina Pinheiro, Santa Monteiro e aos ilms srs. Professores Pereira, Kiêné, Roberto Barros, Zeller, Panario e ao inteligente senador Magalhães Castro, que horam com o seu valioso concurso, ajudando-o a chegar onde almeja ¹²⁰.

Até então, a almejada bolsa de estudos não lhe foi concedida. Com isso, Chrispim continuou a participar na confecção de novos cenários para as apresentações no Theatro da Paz, sob a direção da empresa de Manuela Lucci¹²¹. Entre os cenários, destaca-se o drama *N. S. da Bonança* (1883) com as seguintes características:

Descrição das Scenas:

1° quadro – A casa do dr. Lebrenne; 2° A frente da cabana de Logoff entre os rochedos; 3° A estalagem dos marítimos; 4° A bordo do brigue dos Açoites dos Mares scena magnificamente preparada e de maravilhosos efeitos; 5° O interior da cabana do pescador; 6° A casa do Magestrado criminoso; 7° Em mar largo, sobre o convez do brigue, acção de abordagem, grande combate naval – luta encarniçada e terrível. [...] O cenário novo é dividido ao pincel do artista, o sr. Chrispim do Amaral.¹²²

As telas para os cenários dos dramas dirigidos pela empresa de Manuela Lucci estavam sob a responsabilidade de dois pintores: o cenógrafo Joaquim Guimarães e

¹²⁰ DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Belém 24 julho de 1883.

¹²¹ Manuela Lucci (1828-1899) – Atriz e cantora e empresária italiana. Chegou ao Brasil, com os seus pais, ambos artistas de teatro. Ao lado de sua irmã Carmela Adelaide, iniciaram desde muito jovem na companhia do ator brasileiro Germano de Oliveira. A companhia de Germano de deslocou para o norte do Brasil, levando consigo as duas irmãs. Trabalharam em diversos teatros: Teatro de Santa Isabel e Teatro São Luiz, ambos em Recife. Manuela Lucci, casou-se com o ator-empresário Vicente Pontes de Oliveira. As irmãs Lucci, tiveram bastante notoriedade nos palcos do norte do país. Trabalho também no Rio de Janeiro e nas demais províncias do Sul. (SALLES, 2007, p. 185).

¹²² DIARIO DE NOTICIAS, Belém 31 de janeiro de 1883.

Chrispim do Amaral. Nos anúncios posteriores, a descrição da montagem do espetáculo no Theatro da Paz *Desordem em Alto Mar*¹²³ ficava dividida com os dois artistas:

O maquinismo é do bem conhecido mestre Joaquim Guimarães. O cenário que representa todo o efeito de mar, bem como os dois navios que se veem durante o correr do drama, foi pintado pelo distinto scenographo Chrispim do Amaral e novamente preparado e restaurado com todo o capricho¹²⁴.

Após a permanência em Belém, em 1884 retornou para Pernambuco atuando como cenógrafo e pintor de telas. Destacam-se os desenhos *O Nascimento de Jesus, com Adoração dos Magos guiados pela estrela*¹²⁵; *A Degolação dos Inocentes*¹²⁶ e “um bellissimo pano de boca”¹²⁷ pintado para a Sociedade Dramática Nova Thália¹²⁸. Entre os anos de 1885 a 1887 viajou para Manaus e regressou novamente para Pernambuco no dia 4 de janeiro de 1887 no barco a vapor Manãos.

Trabalhou em outros teatros do Brasil, como o Teatro de Santa Isabel, onde construiu cenários para Empresa de Artistas de Soares Mendeiros com o drama *Paulo e Virginia (Paul et Virgine– 1787)*, do escritor e botânico francês Bernadin de Saint-Pierre (1737-1814): “todo o cenário é apropriado e completamente novo [...] cuja beleza da arte é devida ao engenho cenográfico do talentoso artista pintor Chrispim do Amaral¹²⁹”. Logo depois é contratado para a Grande Companhia Dramática sob a direção da atriz Apolônia¹³⁰ nos dramas: *Conde de Monte Cristo*¹³¹ (*Le Comte de Monte-Cristo – 1844-1846*)

¹²³“ *A Desordem em Alto Mar* baseia-se em fatos verdadeiros, taes como um pavoroso incêndio que houve no Porto em 1876, e um crime cometido a bordo de um navio que seguia para o Rio de Janeiro, crime de que se recorda com horror a população d’essa cidade. Essa peça interessa particularmente a colônia portuguesa pelas recordações da pátria que ela lhe sugere e a população brasileira que está toda ao facto da desastrosa história” Anúncio DIARIO DE NOTICIAS 30 de abril 1884

¹²⁴ IDEM.

¹²⁵ “Exposto na Rua da Imperatriz n° 7 - Importante distração para antes da missa (Anúncio – JORNAL DO RECIFE, 24 de dezembro de 1884)

¹²⁶ Exposto na Rua da Imperatriz n° 7 (Anúncio – JORNAL DO RECIFE, 8 de janeiro de 1885).

¹²⁷ Anúncio - JORNAL DO RECIFE, 24 de janeiro de 1885.

¹²⁸ Proprietárias do Teatro de Santo Antônio da Capunga. Disponível em: DANTAS, Leonardo. Graças (bairro, Recife). Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 25 de março de 2019.

¹²⁹ JORNAL DO RECIFE, 14 de maio de 1887.

¹³⁰ Apollonia Pinto (1854-1937), nasceu em São Luiz, Maranhão. Seu início de vida é um tanto “dramática”. De acordo com os seus biógrafos, sua mãe, uma atriz portuguesa, entra em trabalho de parto nos palcos do Teatro Arthur Azevedo. É considerada uma das maiores atrizes brasileira de seu tempo. Seu início de carreira foi muito precoce, estreando nos palcos com apenas doze anos de idade, e a partir daí se consagrou em diversas papéis durante toda a sua vida. Em 1885, torna-se empresária da *Grande Companhia Dramática*. Seu grande sucesso se deu no papel de Mercedes em *O Conde de Monte Cristo*. Morreu aos oitenta e três anos de idade. Seus restos mortais se encontram no mesmo teatro que nasceu. (CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO DO PRIMEIRO CENTENÁRIO DE APOLONIA PINTO. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. 1954)

¹³¹ DIARIO DO MARANHÃO, 5 de junho de 1888.

de Alexandre Dumas (1802-1870) e *Um Drama no Alto-Mar*¹³². Ambos foram apresentados no Theatro da Paz (Belém), Teatro São Luiz (Maranhão) e no Teatro de Santa Isabel (Pernambuco); pintou os novos cenários para o Teatro Santo Antônio, na opereta *O Ovo de Ouro*¹³³ sob a direção dos artistas Eduardo Rodrigues e D. Helena Balsemão Rodrigues, e neste mesmo teatro pintou um novo pano de boca¹³⁴. Ainda no Recife, ajudou na fundação da Sociedade Artística Pedro Américo atuando como vice-presidente¹³⁵.

Foram muitas as tentativas de Crispim do Amaral para estudar pintura na Itália, que vão desde concertos beneficentes para angariar fundos a pedidos de bolsa do governo imperial. No ano de 1889, o Governo Provincial de Recife, publicado no *Jornal do Recife*, no dia 19 de março a seguinte resolução:

1889 – PARECER N. 7

A Comissão de exames de leis não sancionadas, examinando as razões em que se firmou a Presidencia da Provincia para negar sancção á resolução de 1888, que concede modica pensão por três anos a Frederico Ramos para ir estudar pintura na Europa e a Crispim do Amaral, modica subvenção afim de ir á Itália aperfeiçoar-se naquela arte; reconhecendo com a mesma Presidencia da Provincia a utilidade da concessão, é de parecer que se adopte a referida resolução tal qual se acha.

Art. 2º: Fica concedido a subvenção de um conto e duzentos mil reis, paga por uma só vez para Crispim do Amaral ir á Itália aperfeiçoar-se em pintura.¹³⁶

Cedido o financiamento do governo para estudar pintura, Crispim parte para a Europa. Rose Silveira¹³⁷ sustenta a hipótese de que o brasileiro chegou a estudar na famosa *Academia de San Luca* –amparada pela contratação da equipe de Domenico de Angelis, que estava sob a responsabilidade de Crispim do Amaral para a decoração do Teatro Amazonas.

Em Belém continuou com os trabalhos de cenografias e pintura. Entre as transformações políticas em voga, inúmeras manifestações a favor da república ocorreram nesse período. Entre essas, destaca-se, em comemoração ao dia 20 de maio, com a Abolição da escravatura. O jornal *Diário de Notícias* de Belém, na coluna **De Vez em Quando** relata da seguinte maneira:

¹³² IDEM, 3 de junho de 1888.

¹³³ JORNAL DO RECIFE, 9 de junho de 1998.

¹³⁴ IDEM.

¹³⁵ JORNAL DO RECIFE, 31 de janeiro de 1889.

¹³⁶ IDEM, 10 de abril de 1889.

¹³⁷ SILVEIRA, Rose. *Histórias invisíveis do Theatro da Paz: da construção à primeira reforma*. Belém do Grão-Pará (1869-1890). Belém: Paka- Tatu, 2010.

Continúa o chronista a provar que as festas esplendorosíssimas com foram as com que a população desta cidade, sem distinção de sexo nem de cor, política, ricos e pobres, negociantes e capitalistas, funcionários públicos e artistas, operários e trabalhadores, velhosmoços e crianças, a população inteira, todos como que a porfia, procuravam dar mais solenne testemunho de sua alegria, do praxer do que todos estavam possuídos pela promulgação da Lei Redemptora; o que aqui se fez nos dias 15 e 16 de novembro não passou de um *forrobodó*, e dos peior espécie... porque foi feito a custa do tesouro, a custa do zé, o contribuinte forçado, para fazer apologia do sr. Justo Leite¹³⁸ [...] Bellíssima passeata á carro, promovida pelos artistas, tendo á sua frente Irineu de Souza, Chispim do Amaral, Fidanza, Girard. [...] O governo nada gastou nas festas da Redempção e a população fel-as á dua custa: foram deslumbrantíssimas; o governo gastou 15 contos no *forrobodó* do dia 15 e 16 de novembro e a população virou as costas: foi um verdadeiro fiasco...¹³⁹



Figura 9. *Alegoria da República*. Chispim do Amaral - 1890. Óleo sobre tela, ca 10,36X10,90. Acervo do Theatro da Paz, Pano de Boca da Sala de Espetáculos.

As mudanças políticas que ocorreram naquele período influenciaram posteriormente as composições de suas obras. Com o fim do governo monárquico, Chispim do Amaral

¹³⁸ Justo Leite Chermont (1857-1926) abolicionista e propagandista da República. Deputado provincial em 1880 e após a proclamação da república foi designado como governador do Pará entre os anos de 1889 à 1891. Foi ministro dos Negócios Estrangeiros em 1891, e senador. BORGES, Ricardo, **Vultos Notáveis do Pará**. 2ª ed. Revista e aumentada comemorativa ao centenário de nascimento do autor. CEJUP, Belém, 1986, p. 1986.

¹³⁹ DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 27 de novembro de 1890.

retornou mais cedo do que o esperado. Já em Belém, com as recentes mudanças políticas, Amaral foi contratado para trabalhar na decoração do Teatro da Paz, ao lado dos artistas italianos Domenico de Angelis, Silvio Centofanti, Adalberto de Andrei e Francesco Alegiani, e o brasileiro João Gomes Corrêa de Farias.

Para o Teatro da Paz Chrispim do Amaral trabalhou na confecção do novo pano de boca: a *Alegoria da República*, que subcontratou os serviços do atelier do cenógrafo Èugene Carpezat. A *Alegoria da República* foi uma das primeiras representações artísticas republicanas no estado do Pará. A obra alegórica de Chrispim do Amaral destaca a população mestiça presente na região amazônica como: caboclos, índios e mulatos, além de personagens greco-romanos e oficiais - saúdam e louvam o novo regime da representação feminina de *Marianne* como símbolo da república. A pintura de Amaral evoca e celebra todo o sentimento de mudança do novo regime, destacando-se também na obra as hierarquias militares e indígenas. A figura central é *Marianne*. Influenciados pela representação francesa republicana, é possível notar nas proximidades de sua cabeça, uma auréola em formato de triângulo, que remete aos ideais da Revolução Francesa: liberdade, igualdade e fraternidade.

A obra de Chrispim do Amaral foi inaugurada em 15 de agosto de 1890, na 12ª récita da ópera *Ermani*, de Verdi, sob a execução da Empresa Malcher, com a regência do próprio Gama Malcher. A *Alegoria da República*, no que reportam os relatórios da época¹⁴⁰ não foi muito bem recebida, pois a presença de negros e mulatos causou um “estado de revolta”¹⁴¹, atestando que esses protestos estavam distantes da missão política e filosófica republicana e muito menos das ideias da Revolução Francesa. A mudança política não suavizava a mentalidade e o comportamento da sociedade naquele tempo. A herança escravocrata, colonial e racista ainda estava tão enraizada que não aceitaram ver representados personagens alusivos à mestiçagem na região¹⁴².

Na cidade de Manaus, no ano de 1893, Chrispim do Amaral foi contratado pelo governador Eduardo Ribeiro para trabalhar em um dos prédios mais importantes da cidade, o Teatro Amazonas. Para Mesquita (2019), o Teatro Amazonas é sem dúvida uma das obras mais significativa do Período Áureo da Borracha, tanto no aspecto arquitetônico e pela importância simbólica que assumiu:

¹⁴⁰ SILVEIRA, 2010, p. 250.

¹⁴¹ IDEM, p. 251.

¹⁴² IDEM.

O Teatro Amazonas é indiscutivelmente o prédio mais famoso e destacado da cidade, não somente por seu porte e aspecto arquitetônico, [...], mas também por ter uma história que confunde com a história do período áureo da borracha. É uma construção impregnada de fantasias próprias de uma era de sonhos de esplendor, revestindo-se com um carácter emblemático que lhe confere o *status* de símbolo da cidade de Manaus¹⁴³

Atribui-se a Crispim do Amaral inúmeros projetos de decoração no Teatro Amazonas, sendo um deles o projeto inicial da fachada. De acordo com os jornais da época, descreviam o desenho do projeto da seguinte maneira:

Vimos, hontem, o plano da fachada principal do Teatro Amazonas, que vae ser construido na capital do visinho Estado, organizado pelo inteligente pintor Crispim do Amaral.

Como obra d' arte, revela as belas aptidões technicas da mão amestrada que o executou e nada deixar desejar.

A fachada tem no centro um grande frontão encimado por um grupo, representando Apollo recompensando as artes, - ao lado direito a Historia e ao lado esquerdo a Fama.

Ao centro do arco do frontão avulta um escudo com a data da inauguração do edificio, ladeado por figuras que symbolizam as belas artes e as artes theatraes. Sobre a cornija e ladeando o frontão, destaca-se duas lyras ornamentadas.

Abaixo do primeiro entablamento e encimado as portas, vê-se uma ordem de óculos servindo de fundo a sete bustos dos seguintes vultos brasileiros: Joaquim M. de Macedo, Mesquita, J. Caetano, C. Gomes F. Vasques, A. Gurjão e José de Alencar, cujos nomes esculpidos em a'mofadas que ficam acima do friso, fingindo mosaico antigo.

O edificio tem uma varanda que contorna o balanço de 1,40m, que facilita a salvação dos espectadores em alguma emergencia. Mede 30,50m de largo e 60 60m de fundo e altura proporcional. O edificio comporta 1050 espectadores. O palco, que é magnifico, tem 35 compartimentos para camarins, guarda-roupas, contra-regra, etc., um vasto salão de pintura, *toilettes*, privadas e um sem numero de dependências necessarias. Um bom reservatorio comunica com um grande numero de torneiras, para caso do incêndio.

O edificio deve ser situado no largo de S. Sebastião a parte mais elevada da cidade de Manãos...¹⁴⁴

De acordo com o texto do jornal paraense, o desenho referente às plantas do Teatro Amazonas é o mesmo que se encontra presente no álbum *The City of Manãos and Coutry of the Rubber tree*, de 1893. Entretanto, o texto do álbum não faz nenhuma referência ao autor do projeto¹⁴⁵. Ainda de acordo com Mesquita¹⁴⁶, não se descarta a possibilidade de serem as

¹⁴³ MESQUITA, 2019, p. 220.

¹⁴⁴ A REPUBLICA- ORGAO DO PARTIDO REPUBLICANO. Belém, 10 de março de 1893.

¹⁴⁵ Em 1988, o álbum foi reeditado com o título *A Cidade de Manaus e o País das Seringueiras*, e as ilustrações foram comentadas por Antonio Loureiro, que afirmar tratar-se da planta apresentada pelo Gabinete de Arquitetura de Lisboa em 1882. MESQUITA, 2019, p. 209.

plantas confeccionadas por Chrispim do Amaral, sob a supervisão do governador Eduardo Gonçalves Ribeiro. Infelizmente as plantas originais do Teatro Amazonas encontram-se perdidas, deixando em aberto a sua autoria.



Figura 10. Projeto da fachada atribuído a Chrispim do Amaral - *The City of Manaus and Country of the Rubber tree*, de 1893 apud MESQUITA, 2019.

Toda a decoração interna do Teatro Amazonas, ficou sob a responsabilidade de Chrispim do Amaral¹⁴⁷, como o mobiliário, mecanismo do palco e a decoração da sala de espetáculos, salvo a decoração do salão nobre e as telas do *plafond*. Ao que tudo indica também intermediou as encomendas com a firma francesa *Koch, Frères & Cia* e a *Maison Carpezart (Capezot)*. A decoração do *foyer* ficou a cargo do artista italiano Domenico De Angelis, que subcontratou outros artistas italianos para a decoração dos painéis e as tapeçarias.

Na sala de espetáculos, atribui-se também ao artista pernambucano o pano de boca, com o tema *Alegoria do Encontro das Águas* – com a representação dos encontros dos rios Negro e Solimões que juntos formam o Rio Amazonas. Na pintura, a representação dos rios se dá através de personagens da mitologia greco-romano, que tem no centro uma figura

¹⁴⁶ IDEM.

¹⁴⁷ Contratado em 23 de fevereiro de 1894, pela quantia de Cr\$ 222.000,00. (IDEM, p. 212)

feminina em cima de uma concha¹⁴⁸, sendo saudada por dois tritões. Logo acima da obra encontra-se a representação mitológica da deusa Vitória, portanto o brasão republicano. A obra de Chrispim do Amaral evoca o Nascimento de Vênus (1485–1486), do pintor italiano Botticelli (1445-1510), adaptados para uma identidade amazônica.



Figura 11. Pano de Boca do Teatro Amazonas atribuído a Chrispim do Amaral (1858-1911). Óleo sobre lona crua 10,50m X 6,40m. Sala de espetáculos do Teatro Amazonas. Fotografia do autor.

Ainda na cidade de Manaus, participou de vários eventos no palco do Teatro Amazonas. Entre eles destacam-se a construção dos cenários para a Companhia Lucinda-Christiano, para a revista *O Mangerico*¹⁴⁹ de Cezar Nunes¹⁵⁰ (1867-1940); e para a Companhia de Juca de Carvalho no drama *Fé em Deus – crime na Rua da Carioca 53*¹⁵¹, do escritor brasileiro Ataliba Reis e música do compositor Paulino Sacramento (1880-1926). Destaca-se também a participação do pernambucano no intervalo da opereta *Os Granadeiros*, executando uma variação de flauta “magnificamente executada pelo virtuose Chrispim do Amaral”¹⁵².

¹⁴⁸ Representando o nascimento do rio Amazonas.

¹⁴⁹ JORNAL DO COMERCIO, 02 de abril de 1908.

¹⁵⁰ Disponível em <http://dicionariompb.com.br/Cezar-nunes/dados-artisticos>. Acesso em 02/05/2019.

¹⁵¹ JORNAL DO COMERCIO, 24 de maio de 1908.

¹⁵² O IMPARCIAL, 06 de julho de 1897.

Deixando o norte do país, no Rio de Janeiro exerceu atividades como cenógrafo, pintor, decorador e jornalista. Em 1903 fundou jornais de grande circulação na cidade, *O Malho* (1903) e *A Avenida* (1903).



Figura 12. *Gueicha*, registro da revista *O CARETA*, do Cinematógrafo Rio Branco. Rio de Janeiro de 1909. Ao fundo, cenários pintados por Chripim do Amaral.



Figura 13. *Gueicha*, registro da revista *O CARETA*, do Cinematógrafo Rio Branco. Rio de Janeiro de 1909. Ao fundo, cenários pintados por Chripim do Amaral.

Em *O Malho*, Chripim do Amaral se tornou célebre como jornalista e caricaturista na cidade do Rio de Janeiro. Suas convicções políticas acenavam para os ideais republicanos. Os contatos com as diversas escolas na França e o calor efervescente da república francesa inspiraram-lhe de tal modo os seus escritos e desenhos alegóricos com cunho republicano francês¹⁵³. Na revista *O Malho*¹⁵⁴, Chripim do Amaral manteve-sena função de diretor artístico, colaborando com diversas charges. A revista contava com um corpo de ilustradores e caricaturistas, como Raul Pederneiras, Calixto Cordeiro e Ângelo Agostini, além de artigos escritos por Olavo Bilac, Arthur Azevedo, Álvaro Moreyra, dentre outros. Na edição de inauguração de *O Malho*, o semanário apresentava-se da seguinte maneira:

É de praxe que um jornal que se apresenta desfile perante o leitor boquiaberto um rosário de promessas a que se chama pomposamente – o programma. Iconoclasta de nascença, o Malho começa por atacar e destruir a praxe: não tem programma. Ou, mais exactamente, tem todos, como o seu nome bem o indica: elle é o Malho; tudo que passar a seu alcance será a bigorna. (...) Em

¹⁵³ Chripim do Amaral utilizou a alegoria feminina *Marianne*, mas a nomeia como Republicueta. Ao longo das publicações, fica evidente a crítica da recém-proclamada República no Brasil: desenha a figura alegórica da república de maneira jocosa, desgastada e vulgar.

¹⁵⁴ Fundada no ano de 1902, com inauguração a 20 de setembro, na cidade do Rio de Janeiro, por Luís Bartolomeu de Souza e Silva (1866-1932) e Chripim do Amaral (1858-1911), integra acervos importantes como da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e o conjunto de periódicos da Fundação Casa Rui Barbosa (RJ), adquiridos no ano de 1988 pelo bibliófilo Plínio Doyle. (Fundação Casa Rui Barbosa, *O Malho*). Disponível em: <http://omalho.casaruibarbossa.gov.br/?lk=8> Acesso em 18/10/2019

matéria de abnegação, porém, não ha ninguém que nos exceda e, já que nos mettemos nisso, iremos até o fim: faremos esta salutar reforma de costumes e numa quadra em que todos choram pitangas, estalaremos o riso são, o riso honesto, o riso próprio do homem...¹⁵⁵

Na primeira edição, Chrispim do Amaral se autorretrata: um homem portando uma bigorna e um malho sob o lema “que passar a sua frente será a bigorna”¹⁵⁶ não só nessa edição como em outros lançamentos posteriores. Mas apesar de suas convicções políticas republicanas, Amaral deixou claro que atuaria através de seus desenhos criticando os abusos e informando o leitor de uma maneira séria, mas divertida – transformando figuras políticas em personagens cômicos. O *Malho* foi uma ferramenta para lembrar, advertir dos compromissos públicos para o povo.



Figura 14. Chrispim do Amaral e Carlos Gomes, foto presente na revista *COMEDIA*. Rio de Janeiro, 1946.

O Malho merece uma atenção a mais, pois nela se encontra outra grande produção gráfica de Chrispim do Amaral. Produziu desenhos de diversas temáticas, que variam entre caricaturas, autorretratos, paisagens, etc., contabilizando cerca de sessenta desenhos, tornando assim uma grande fonte de seus registros. *O Malho*¹⁵⁷ foi a primeira publicação

¹⁵⁵ O MALHO, Rio de Janeiro, 20 de setembro de 1902.

¹⁵⁶ IDEM

¹⁵⁷ Possuindo também uma variedade de informações a respeito dos costumes artísticos da época, com desenhos que ilustram temas relacionados à música, fotografia, anúncios publicitários, além de possuir

brasileira a ser impressa substituindo a pedra litográfica por placa de zinco, dando um novo impulso à arte da charge e da ilustração no Brasil.

Em 1905 fundou o periódico *O Pau*, trabalhando também como caricaturista em *O Século*. Executou cenários da ópera *Moema*, de Delgado de Carvalho, na inauguração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sendo muito elogiado pelos trabalhos executados. Produziu diversos cenários para operetas e revistas montadas no Cinematógrafo Rio Branco, a citar: *A viúva alegre* (1909), *Geisha* (1909), *Sonho de valsa* (1909) *Faceirices da Rosa* (1910), e *Paz e amor* (1910)¹⁵⁸



Figura 15. A Revista Da Semana, 15 de julho de 1911. Sessão inaugural do Instituto Polyartystico. Em pé Dr. Felisberto Freire, em seguida os Srs. Rodrigues Barbosa, Moreira da Silva, Calixto Cordeiro, Chrispim do Amaral e Manuel Gaspar.

No exterior, na cidade de Paris, trabalhou nos jornais humorísticos mais prestigiados da época, destacando-se o *La Caricature*. Roberto Teixeira Leite (1988) traça a sua vida na capital francesa com notoriedade universal. Em uma de suas publicações, ficou famoso com a charge *Dum-Dum*, “representando a rainha Vitória presa, como uma criancinha, debaixo do braço de Krüger, que lhe sofraldava a saia e batia palmada”¹⁵⁹ – a caricatura se referia aos tiros de canhão e explosão do exército inglês – sendo uma das primeiras derrotas britânicas. Esta caricatura causou um processo da justiça francesa contra o editor e o caricaturista. Há fontes que mencionam que Amaral teria sido absolvido no processo, outras que teriam voltado ao Brasil antes de cumprir sentença.

publicações na íntegra de partituras, geralmente para canto e piano, escritas por compositores menos conhecidos do período, que pela ausência de informações até agora compulsadas permite aludir que se tratava de diletantes ou profissionais de pouca expressão.

¹⁵⁸ STOCO, 2019, p. 13.

¹⁵⁹ LEITE, 1940, p. 143



Figura 16. Almoço de despedida a Alfredo Candido: - Grupo de convidados ao ar livre: 1º plano – P. Jatahy, Alberto de Souza e Silva, Luiz Bartolomeu, Luiz de Souza e Silva, Leonidas, J. Arthur, Gil, Bastos Tigre, Emilio Kemp, Cardoso Junior; 2º plano: - M. Martins, M. Martins, Lobão, J. Reis; 3º plano: Pereira da Silva, José Candido, Raphael Pinheiro, Alfredo Candido, José Veiga, P. da Fonseca, Luciano Fataça, Chrispim do Amaral, Victor Marks e Alves Feitosa; 4º plano: - Joaquim Viana. Ao fundo do Rio Minho, que serviu ao banquete (O MALHO, 1905, pág. 05).

Chrispim do Amaral foi um artista **multifacetado** e dinâmico em qualquer situação. Trabalhou com importantes personalidades da música, como o compositor Alberto Nepomuceno, e ambos fizeram uma apresentação em um festival abolicionista¹⁶⁰. Uma foto sua com o compositor Carlos Gomes, publicada na edição de 1946, ano comemorativo da revista *Comedia*, trazia a seguinte legenda: “Carlos Gomes, este ano foi fartamente executado na temporada do Municipal. Aqui damos uma curiosa foto do grande maestro, ao lado do desenhista Chrispim do Amaral – foto da Coleção Brício de Abreu”.¹⁶¹



Figura 17. Chrispim do Amaral – *O País*, Rio de Janeiro de 1911. "As atualidades rendem ao seu peito de saudade ao artista infatigável, incansável e bom".

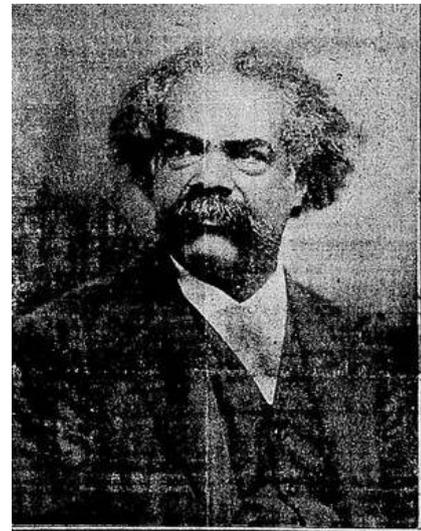


Figura 18. Chrispim do Amaral, *O Século*, Rio de Janeiro 18 de dezembro de 1911.

¹⁶⁰“ *La Siréne*, phantasie para flauta de A. Terschak, executada pelo Sr. Chrispim do Amaral, acompanhada a piano pelo Alberto Nepomuceno” GAZETA DO NORTE – Órgão Liberal, 03 de abril de 1884.

¹⁶¹ COMEDIA, Edição comemorativa ano 1946, Rio de Janeiro. Infelizmente não encontramos o autor da foto.



Figura 19. Chripim do Amaral - *Revista da Semana* ed. 611. Rio de Janeiro. Homenagem à Chripim do Amaral.

Com seu estado de saúde muito frágil, Amaral sofreu um ataque de uremia quando retornava para sua casa da redação, de bonde, falecendo na Assistência Pública do Rio de Janeiro, aos 53 anos de idade, em dezembro de 1911, deixando esposa e duas filhas.

A sua consagração internacional como caricaturista na França, e a sua amizade com o compositor Carlos Gomes¹⁶², além das diversas atividades prodigiosas que desempenhou durante a sua vida, lhe renderam-lhe diversas críticas e reconhecimentos: “Uma glória nacional na arte da pintura”¹⁶³. Chripim do Amaral tornou-se conhecido por muito tempo. Sua trajetória foi registrada nos jornais de várias partes do país,¹⁶⁴ mas infelizmente com o passar dos anos, acabou caindo no esquecimento deixando um legado artístico grandioso para a historiografia nas belas-artes brasileiras.

¹⁶² No ano de 2018, encontra-se no Acervo Carlos no Museu Alberto Nepomuceno, uma carta endereçada à Chripim do Amaral de Carlos – desculpando-se pela demora em lhe responder. Ver em <https://musica.ufrj.br>. Acesso em 02/05/2019

¹⁶³ Coluna *O Progresso das Ideias*, de Targino Filho. Jornal *O Rebate*, 25 de maio de 1912.

¹⁶⁴ Seu nome aparece registrados nos jornais do Norte do país (Amazonas e Pará), no Nordeste (Bahia, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Maranhão), Sudeste (Rio de Janeiro, São Paulo) Sul (Rio Grande do Sul e Santa Catarina).

CAPÍTULO II – IMPRENSA E CARICATURA

Capítulo II – Imprensa e caricatura

2.1 A consolidação da imprensa gráfica no Brasil no século XIX

Retornando ao século XIX, a imprensa brasileira surge tardiamente. Com a vinda da família real portuguesa e sua corte para se estabelecer no país em 1808 possibilitou inúmeras mudanças sociais e políticas importantes para um país de economia voltada basicamente para o extrativismo e agricultura. Com a presença de D. João VI, elevou-se a colônia à posição de Reino Unido a Portugal e reorganizaram-se as instituições existentes, criando outras com o intuito de equiparar-se com as atividades que ocorriam na Europa. Em 1808 foi o ano da implementação da *Imprensa Régia*¹⁶⁵, com finalidade de produzir jornais e revistas para o país, mas a sua distribuição era controlada, e as publicações só eram lançadas somente com o aval e a aprovação da corte. A *Imprensa Régia* foi de grande importância na propagação de informação e obras estrangeiras, sendo responsável pela impressão de diversos livros, como as *Observações sobre o Comércio Franco do Brasil (1809)*, *Tratado de Trigonometria, de Legendre*; *os Elementos de Álgebra, de Euler*; *Ensaio sobre a Crítica, de Pope*; *Marília de Dirceu, de Gonzaga*; o *Preâmbulo do Ensaio filosófico e Político do Ceará, de Silva Feijó*; *Tratado elementar da Física, de Hauy*; além de traduções do francês para o português. A sua produção de impressos no ano de 1822 contava com mil cento e cinquenta e quatro trabalhos, incluindo avulsos e opúsculos.¹⁶⁶ Atendeu também alguns periódicos – o primeiro jornal a circular no país em forma contínua foi a *Gazeta do Rio de Janeiro* – com o intuito especificamente para atender os interesses da Coroa. Nelson Sodré¹⁶⁷ em sua análise social, diz que o intuito da implementação da imprensa no Brasil surge em virtude de enaltecer as atividades da corte e de difundir os seus benefícios, combatendo as ideias contrárias¹⁶⁸, como o *Correio Brasiliense* de Hipólito da Costa, produzido em Londres. Os jornais de Hipólito da Costa foram publicados em 1808, com caráter de oposição, destinado a opiniões públicas com o fim de preparar para o Brasil

¹⁶⁵ A *Imprensa Régia* alavancou o processo de implementação do tipográfico no Brasil. Em 1809, construía-se o primeiro prelo de madeira e nos seguintes anos uma fundição de tipos. Nesse mesmo an, a arte da gravura surge com os artífices Frei José Mariano da Conceição Veloso, da oficina metropolitana. Desenhistas, gravadores, tipógrafos começaram a aparecer no Brasil, em muitos casos vindo do exterior. Com o processo de Independência e o regresso da Corte para Lisboa, começaram a surgir rapidamente condições políticas favoráveis para a imprensa periódica, e logo aplicava-se a aquisição de materiais de tipo. SODRÉ, 2007, p. 36.

¹⁶⁶ IDEM.

¹⁶⁷ SODRÉ, 2007, p.31.

¹⁶⁸ No Brasil, a Lei de Imprensa surge antes da Proclamação da República. A Lei de 12 de julho de 1821, executada na Bahia – com o objetivo de conter os excessos da imprensa na livre manifestação de argumentos, pensamentos e de opiniões. (JARDIM; BRANDÃO, 2014, p. 136).

instituições liberais e melhores costumes políticos¹⁶⁹. Logo após a *Gazeta do Rio de Janeiro*, surgiu na Bahia a *Idade de Ouro do Brasil*, seguindo o mesmo caracter da imprensa áulica.

Somente no ano de 1821 começou a circular, ainda na Bahia, o *Diario Constitucional*, o primeiro jornal a defender os interesses do povo brasileiro, rompendo as características monótonas da imprensa da corte. A liberdade de imprensa no período da corte portuguesa no Brasil estava próxima de ser alcançada. O movimento da Independência do Brasil ganhava força e a imprensa também. Porém, à medida que ganhava força, também surgiam as censuras. O governo chegou a utilizar forças militares para fechar o jornal *O Espelho* (1821):

Em agosto deste último ano, o da Independência, não podendo vencer pelos argumentos, a prepotência utilizou o seu método normal, suprimindo violentamente o órgão nativista, por assalto militar de que deu notícia O Espelho, do Rio de Janeiro, com a seguinte nota; O Constitucional era o único periódico que se atrevia a lançar em rosto àqueles tiranos sua arbitrariedade, sua injustiça, sua barbaridade¹⁷⁰.

Nota-se que desde a criação da imprensa no Brasil, esta foi sempre limitada pelo poder da corte. D. João VI, criara diversas leis contra a liberdade de expressão. Mesmo com a Independência do Brasil, a imprensa só ganhou a sua autonomia completa após 30 anos. Os inúmeros jornais, folhetos e pasquins do período de 1822 a 1831 surgem comedido logo após a independência, e junto com ela fora abolida a censura. Com o fim da censura, nascem os jornais comunitários, informativos políticos e de categorias profissionais, de caráter que defendem a independência e a abolição da escravatura, outros com ideias políticas de visão libertária de tendência anarquista etc¹⁷¹. As províncias, gradativamente começaram a sua produção local.

Inicialmente, a imprensa se caracterizou com a produção de pasquins. As organizações dos conteúdos dos pasquins não apresentavam necessariamente uma organização com os grupos políticos, favorecendo a “falta de responsabilidade com os conceitos externados e uma série de excessos de linguagem”¹⁷² – se configuravam em uma das primeiras forma de imprensa popular. Os pasquins, de certa forma sempre estiveram ligados a contestação política e social, acarretando a sua popularização em um período de extrema efervescência

¹⁶⁹ IDEM, p. 137.

¹⁷⁰ SODRE, 1999, p.52 apud JARDIM; BRANDÃO, 2014, p. 137.

¹⁷¹ JARDIM; BRANDÃO, 2014, p. 138

¹⁷² RUDIGER, 1998, p.23.

política¹⁷³. À medida que a política nacional ia se reorganizando, deixando o país mais estável, houve o desenvolvimento de técnicas de imprensa mais apuradas e os pasquins acabaram caindo em desuso, sendo substituídos pelos órgãos político-partidários e pelas revistas literárias.

Com a guerra do Paraguai (1864-1870) começaram a surgir conflitos contestatórios ao sistema monárquico, aumentando a produção de novos jornais em prol de um novo sistema político. Entre os anos de 1870 e 1872 surgiram mais de vinte jornais republicanos no país. Outros fatores contribuíram para a propagação da imprensa, como as pressões pró abolicionistas. Em 1887 a imprensa republicana ganhou força e notoriedade em quase todo o território nacional, e já contava com mais de setenta e quatro jornais¹⁷⁴.

Com a proclamação da República, a imprensa já consolidada, à medida que as emoções políticas se apaziguavam, surgiu novos padrões de imprensa que passaram a dividir o espaço com a imprensa politico-partidária – as publicações efêmeras, uma imprensa organizada empresarial, voltada para a notícia enquanto produto; e outro, uma imprensa que buscava representar as minorias, as classes mais baixas da sociedade¹⁷⁵. Nesse período, consolidar-se-ia também o lançamento das revistas ilustradas. O humor, a crítica e o riso se encontravam estabelecido nessas publicações, atendendo a uma necessidade de entreter, comunicar e formar opiniões através das imagens e dos textos, o que conseqüentemente estimulou a produção da literatura e arte local – assumindo características próprias marcadas principalmente pela crítica política e atividades do dia-a-dia. O destaque, em âmbito nacional é a *Revista Ilustrada*, fundada por Angelo Agostini¹⁷⁶ utilizando o humor, mas salientando as dificuldades e os problemas existentes na sociedade brasileira – lutou abertamente em prol da república e da campanha abolicionista, divulgando desenhos e caricaturas contra as politicagens e costumes funestos da sociedade. Serviu de exemplo para o surgimento de outras revistas ilustradas pelo país, por seu caráter cômico e político, servindo como um documentário ilustrado. A revista e os desenhos realizados por Agostini foram um dos mais expressivos exemplos de militância política, suas caricaturas

¹⁷³ OLIVEIRA, 2011, p. 134.

¹⁷⁴ IDEM, p. 138

¹⁷⁵ IDEM.

¹⁷⁶ Angelo Agostini (1843-1910) nasceu em Vercelle, no Piemonte, Itália. Na sua infância e adolescência estudou em Paris, mais precisamente em pintura. Veio para o Brasil em 1859, e depois de uma rápida estadia no Rio de Janeiro, fixou em São Paulo, onde fundou o *Diabo Coxo* (1864), e trabalhou em o *Cabrião* (1866), com Antonio Manoel dos Reis, Américo de Campos e outros. Fugindo de vinganças matéricas, transferiu-se para o Rio de Janeiro em 1868, colaborou no *Arlequim*, na *Vida Fluminense* e no *O Mosquito*, depois a cargo de Rafael Bordalo Pinheiro e Manuel Carneiro. Manteve a *Revista Ilustrada* (1876-1981). Naturalizou-se brasileiro e, 1888. A *Revista Ilustrada* é um dos grandes momentos da imprensa brasileira, constituindo um dos mais preciosos registros para o estudo de uma época da história do país. (SODRÉ, 2007, p. 220)

evidenciaram os traços, puseram a nu as formas grotescas da classe dominante brasileira¹⁷⁷. Herman Lima definiu a difusão da revista ilustrada de Angelo Agostini da seguinte maneira:

Toda a vida do país se refletia desse modo, semanalmente, nas páginas da revista, desde as incursões da febre amarela aos festejos de carnaval, com os seus préstitos minuciosamente reproduzidas em dentenas de figuras caricatas; as eleições tumultuosamente prenunciadas e fraudulentas realizadas sob o sigilo do porrete, da navalha e do punhal; derrames de notas falsas e brigas de jornais; a questão religiosa, desde os seus proódomos ao desenlace, em charges duma brutalidade tantas vezes contundente; o imperador, no seu perfil da castanha de caju, ora adormecido nas sessões do Instituto Histórico, ora de saio de joanina, aos pinotes com Lafaiete [...], tudo isso num desenho harmonioso, a que se junta preciosa galeria iconográfica dos próceres da hora, nas letras, nas artes, na política, retratos e alegorias das mais belas que já tivemos até hoje [...] Não houve, no passado da imprensa brasileira, publicação mais nítida posição nem de mais alta expressão documental duma época de nossa história, ao ponto de se constituir inegavelmente das fontes mais seguras e ponderáveis para o seu conhecimento e análise¹⁷⁸.

No fim do século XIX a imprensa artesanal, acaba perdendo força e passa a ser substituída pela imprensa industrial. A imprensa brasileira transformara-se paulatinamente em características “peculiares a uma sociedade burguesa”¹⁷⁹. Os jornais de pequeno porte, as folhas tipográficas, dão lugar para as grandes empresas jornalísticas, dotadas de equipamentos gráficos mais modernos, afetando a produção e a circulação desses pequenos jornais. O jornal como empreendimento individual desaparece, consolidando a produção industrial. Com o avanço das novas tecnologias de impressão, as tipografias acabam desaparecendo, dando lugar ao novo, e assim começando um novo ciclo da imprensa em nosso país.

2.2 A necessidade de caricaturar

Desde há muito tempo o homem buscou expressar diferentes maneiras as emoções humanas e os comportamentos do dia-a-dia, mas nem sempre a forma natural do traço conseguia exprimir essas ações. Em todos os casos, houve uma necessidade de experimentar

¹⁷⁷ SODRÉ, 2007, p. 18.

¹⁷⁸ LIMA, 2011 p. 120 apud SODRÉ, 2007, p. 219.

¹⁷⁹ LIMA, 2011, p.138.

novos olhares para texturas, formas e traços fisionômicos que pudessem atender essa necessidade. Gombrich¹⁸⁰ explica que em todos esses casos houve a necessidade de começar pela experimentação, sendo através de descobrir a verdade senão por ensaio e erro, ou seja, pintando e desenhando. O germe inicial da caricatura foi, sem dúvida, essa tendência inata que o homem sempre buscou pela imitação. Em todas as épocas, sentiram a necessidade de parodiar a própria existência, de repetir por gestos ou palavras ou na obra gráfica, usando os mais variados elementos e atitudes, assim como o de seus semelhantes. As buscas por essas emoções estão espalhadas pelo mundo todo, mas essa manifestação de deformidade da figura humana é muito mais estudada na cultura ocidental. Por esse motivo, desde sempre o homem procurou realizar traços bem expressivos e simbólicos, seja na simplicidade da forma ou até na mais elaborada, procurando transmitir a sua ideia por meio da imagem e conseguir chegar à possibilidade de fazer entender as suas emoções. Encontramos através do traço o termo caricatura, – que consiste em exagerar os traços fisionômicos característicos da forma humana ou modifica-la com a intenção de divertir ou criticar.

A palavra caricatura vem do termo italiano de *caricare* – de carregar. Os primeiros a utilizar esse termo foram os irmãos italianos Carraci. Gombrich aponta para esses dois artistas, apesar de poucas de suas caricaturas terem sido identificadas. Mas de acordo com fontes literárias do “porquê” de caricaturar não temos motivos para duvidar, os irmãos Carracci inventaram também a brincadeira que consiste em transformar a face humana em um animal ou mesmo em um utensílio inanimado, praticada pelos caricaturistas desde então. A invenção da caricatura-retrato pressupõe a descoberta entre a diferença e semelhança equivalente. No século XVII, o pintor italiano Filippo Baldinucci, definiu a arte do autorretrato de zombaria entre os pintores e escultores, explicando da seguinte maneira:

A palavra significa um método de fazer retratos no qual se procura o máximo de semelhança com o conjunto da pessoa retratada, enquanto por brincadeira e às vezes de zombaria, os defeitos dos traços copiados são exagerados e acentuados desproporcionalmente, de modo que, no retrato é do modelo enquanto seus componentes são mudados¹⁸¹.

¹⁸⁰ GOMBRICH, 1997, p. 364

¹⁸¹ BALDINUCCI, 1681 apud GOMBRICH, 1997, p. 365.

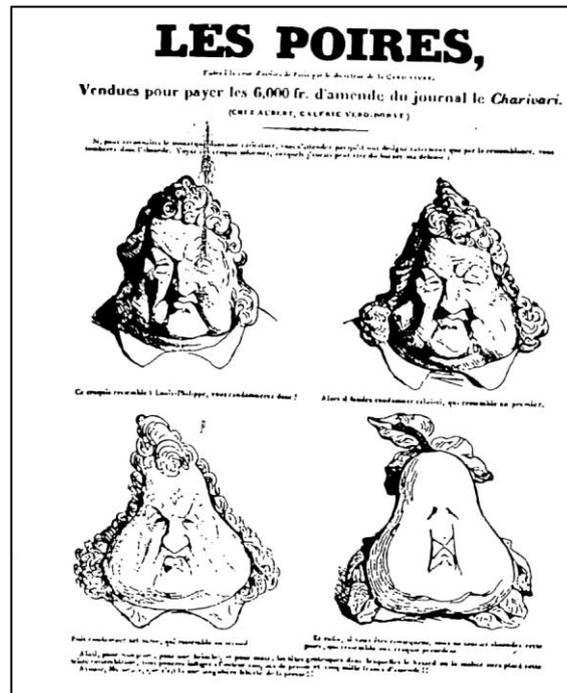


Figura 20. PHILIPON: De Le Charivari, 1834 *apud* GOMBRICH, 1997 p. 366.

Na França, o artista Philipon transformou a cabeça do rei da época (Luís Felipe) em uma pêra – *poire*, de certa forma o chamando de imbecil, tolo. Os jornais satíricos de Philipon continuaram a expor de maneira jocosa o rei, levando a um processo sobre o desenho. No seu ato de defesa, publicou a série, como uma espécie de análise estrutural da obra, etapa por etapa, alegando a sua inocência com base na equivalência artística. Mas afinal, aonde isso vai nos levar para explicar sobre a caricatura? A figura acima explicará melhor esse processo visual:

O que Gombrich atenta através dessa análise é a percepção de sentir a alteração de cada traço individual. O conjunto permanece ainda muito similar, ou seja, aceitamos ainda observar o rosto do personagem retratado como uma “pêra” – pois é esse o segredo de uma boa caricatura, oferecer uma possível interpretação visual de uma fisionomia humana e carregar o aspecto imaginário jocoso da “vítima – carregará consigo como um homem enfeitado”¹⁸². Nesse contexto a França foi uma das pioneiras em aperfeiçoar e ganhar notoriedade no que diz respeito a arte de caricaturar. No final do século XVIII, com a execução de desenhos jocosos e satíricos, abordando principalmente no que se refere à política, destacam-se os trabalhos de diversos caricaturistas que fizeram do traço da caricatura como uma arma poderosa. Inicialmente, os desenhos de cunho divertidos tiveram

¹⁸² IDEM.

a sua origem principal no contexto político, e logo após as caricaturas passaram a satirizar tanto a política como a vida cotidiana.

Na medida em que ocorriam as transformações tecnológicas, os avanços dos meios de comunicação afetavam também a popularização dos impressos, inclusive os ilustrados, e acarretava o crescimento e a busca em consumir esses periódicos. Os periódicos ilustrados registraram a maior parte dessa expressão artística – a caricatura. As revistas ilustradas utilizavam uma linguagem de fácil compreensão para o leitor, podendo assimilar o texto/imagem com o seu dia-a-dia. Leticia Pedruzzi Fonseca (2012), em sua tese de doutorado, diz que as revistas ilustradas tinham como papel auxiliar na compreensão da vida contemporânea, nascendo assim o “artista-repórter” baudelairiano, ou seja, o caricaturista e a sua nova expressão artística¹⁸³. Fonseca sustentada sob a conceituação baudelairiana a característica afrontosa presente nessa nova forma de representação artística, valorizada positivamente como:

[...] a justaposição, a hipérbole, o exagero, a síntese formal, a imaginação somada à observação da realidade, a junção de motivos altos e baixos, a ênfase no efeito sobre o observador – o essencialmente caricatural ou cômico – criticamente incorporados as artes plásticas e literárias deixam de ser recursos representacionais alternativos, e tornam-se o próprio paradigma do que ele define por moderno¹⁸⁴.

As representações caricaturais, sendo de caráter cômico, são uma das características essenciais da produção artística. Apesar de tratar de assuntos efêmeros, continham algo de duradouro, refletindo a vida humana na arte.

2.2.1 A caricatura nas páginas brasileiras

Influenciados com as práticas de ridicularizar, mas no âmbito da crítica social-política, com a chegada da corte portuguesa no Brasil, houve significativas mudanças em todos os parâmetros sociais, desde a economia à mudança de costumes do povo. A presença da corte portuguesa reorganizou as instituições já existentes e criou outras, readequando de acordo com os valores culturais europeus. No âmbito artístico, destaca-se inicialmente a vinda da Missão Artística Francesa, que trouxe diversos artistas estrangeiros a fim de introduzir o

¹⁸³ FONSECA, 2012, p.50.

¹⁸⁴ NERY, 2006, p. 15 apud FONSECA, 2012, p. 52.

ensino acadêmico e neoclássico na produção artística local e estimularam o desenvolvimento das artes gráficas¹⁸⁵.

Na produção de desenhos humorísticos, antes do surgimento das impressas no Brasil, as primeiras manifestações de desenhos humorísticos são registradas no Paraná, no início do século XIX. O autor dessas primeiras representações desse gênero artístico foi o artista mestiço apelidado de **O Mulato**¹⁸⁶. As obras de O Mulato podem ser classificadas semelhantes às primeiras obras, predecessoras do gênero humorístico, criada antes na Europa. Destacamos também, no entanto, a existência de outras obras com teor caricatural registradas em outras épocas, sejam elas anônimas avulsas e não impressas em jornais, anteriormente ou coexistentes ao aparecimento das caricaturas precursoras de Araújo Porto-Alegre.

Com a promulgação do decreto criando a **Imprensa-Régia**, em 1808, foram criadas as primeiras oficinas gráficas, datando o nascimento do primeiro jornal brasileiro, o *Correio Braziliense*, de Hipólito José da Costa, editado em Londres, três meses antes da *Gazeta do Rio de Janeiro*, impresso na corte brasileira. A respeito da impressão desses materiais, era predominante a litogravura. A xilogravura avançou até os anos 1880 como o processo de impressão, mas a falta de profissionais artesãos que dominassem a impressão xilográfica no país fez com que a técnica caísse em desuso, predominando a impressão litográfica¹⁸⁷.

O surgimento da primeira caricatura impressa registrada data do ano da Independência do Brasil, em 1822, em Recife, Pernambuco nos dias 25 de julho e 1º de outubro, publicado no periódico *O Maribondo*, redigido por Manoel Paulo Quintela, apresentando na primeira página uma figura masculina com deformações na coluna – corcunda – representando os portugueses picados por várias vespas (maribondos – brasileiros).

¹⁸⁵ QUEIROZ, 2010, p. 13

¹⁸⁶ Carece de informações biográficas sobre o autor, mas sabe-se que nasceu em Curitiba. Seu trabalho parte de uma iniciativa isolada, sem concorrentes ou seguidores. De acordo com Magno (2012), as obras do artista foram criadas entre os anos de 1807 e 1817 que não tiveram circulação impressa, constituindo exemplares únicos e redescobertos somente pelos historiadores 150 anos depois. MAGNO, 2012, p. 34.

¹⁸⁷ ANDRADE, 2009, p. 46



Figura 21. *O Maribondo*, n. 1, 25 de julho de 1822.
Pernambuco. Anônimo.

O que chama atenção na caricatura presente no periódico *O Maribondo* é uma postura crítica política referente à situação colonial do país:

No decorrer do processo de independência, e num quadro de longa duração que persistiria até o começo do século XX, a imagem do português corcunda estava na moda no Brasil. Em geral, a mutilação a deformidade, aparece como desqualificante, nas diversas mitologias¹⁸⁸.

A charge de *O Maribondo* apresenta desde então o viés nacionalista do periódico. A caricatura aponta um nativismo latente, sugerindo pelas características do desenho nacionalista, que o seu autor seja brasileiro, ou estrangeiro – mas partidário da liberdade e da independência do Brasil¹⁸⁹. O periódico *O Maribondo*, como a primeira charge brasileira, foi o ponto de partida para o desenvolvimento desse gênero artístico no Brasil, dando lugar para o aparecimento de outros periódicos como *A Campainha* (1831) e o *Carapuço* (1832), além dos desenhos de Araújo Porto-Alegre, ganhando notoriedade na expressão artística brasileira.

Manoel de Araújo Porto-Alegre¹⁹⁰ destaca-se como o primeiro caricaturista brasileiro e apontado como um dos primeiros historiadores da arte em nosso país, considerado o

¹⁸⁸ MAGNO, 2012, p. 42.

¹⁸⁹ IDEM.

¹⁹⁰ Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879). Pintor, caricaturista, arquiteto, crítico e historiador de arte, político, dramaturgo, professor, escritor. Fundou o jornal *Funda* e dirige os periódicos *Minerva Brasiliense* (1843), *Lanterna Mágica* (1844), primeira revista ilustrada com caricaturas, e *Guanabara* (1849). Considerado o fundador da história e da crítica de arte brasileira, escreve diversos artigos, como *Memória sobre a Antiga Escola Fluminense*, publicado no ano de 1841. Entre as obras literárias de sua autoria destacam-se os livros de

fundador da crítica nacional, propagador do sentimentalismo nacional e de autonomia cultural no Brasil. Nas obras de Porto-Alegre, as caricaturas apresentam vivacidade e com grande força de expressão caricatural, o reconhecimento de sua produção na caricatura, foi registrada em inúmeros artigos e publicações, sendo o primeiro caricaturista brasileiro a ter esse registro em 14 de dezembro de 1837, como marco oficial fundador da imprensa ilustrada caricata nacional.

A primeira revista de humor gráfico a ter uma frequência de distribuição e atingir longevidade foi a *Semana Ilustrada* (1860-1876), dos alemães Henrich e Carlos Fleiuss¹⁹¹. Logo que chegaram ao Brasil inauguraram um Instituto Artístico em conjunto com Carlos Linde. O Instituto Artístico ganhou o prestígio do imperador D. Pedro II, passando a se chamar, em 1863, Imperial Instituto Artístico, sendo lançada através do Instituto a revista *Semana Ilustrado*. Inicialmente, pelo bom relacionamento com a família imperial, poupava-lhe as críticas ao governo monárquico, o que rendeu consequências desfavoráveis a revista:

O curioso é que seu ofício – o traço como sátira política se caracterizava essencialmente pela permanente crítica e sistemática oposição a todo poder constituído. Essas relações de amizade e apoio à monarquia, de resto, custarão caro aos alemães, que será alvo, por todo esse período de ácidas críticas dos demais chargistas, sobretudo do principal deles, o italiano Ângelo Agostini¹⁹².

Apesar de poupar a família imperial, o periódico criticava duramente o regime escravocrata: “ainda que se tratasse de uma revista de variedades, que abordou semanalmente os mais diversos assuntos, era através das letras e dos desenhos que explanava sobre os problemas da escravidão”¹⁹³. A *Semana Ilustrada* era publicada

poesia, *As Brasilianas* (1863), e *Colombo* (1866). Como diretor da Aiba, entre 1854 e 1857, promove a ampliação da área construída da instituição anexando o Conservatório de Música e a Pinacoteca estabelecendo uma série de reformas no currículo e nos métodos de ensino da academia. Em 1860 inicia carreira diplomática no exterior e, no ano de 1874, o imperador D. Pedro II confere-lhe o título de Barão de Santo Ângelo. (MANUEL de Araújo Porto-Alegre. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18773/manuel-de-araujo-porto-alegre>>. Acesso em: 20 de Mai. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7)

¹⁹¹ Henrique Fleiuss (Colônia, Alemanha 1823 - Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1882). Litógrafo, pintor, gravador e desenhista. Inicia os estudos artísticos em sua cidade natal, concluindo-os em Düsseldorf. Posteriormente termina o curso de ciências naturais na Universidade de Munique. Muda-se em 1858 para o Brasil e, depois de percorrer a Região Norte, instala-se definitivamente no Rio de Janeiro, em 1859. Funda, com seu irmão Karl Fleiuss e o pintor alemão Karl Linde (ca.1830 - 1873), uma empresa lito-tipográfica chamada FLEIUSS, Irmãos e Linde, que logo recebe o nome de Instituto Artístico. Disponível em: **FLEIUSS** In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23124/fleiuss>>. Acesso em: 28/10/2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

¹⁹² TEIXEIRA, 2001, p.6 apud VERGUEIRO, 2016, p. 41.

¹⁹³ VERGUEIRO, 2016, p. 43.

semanalmente aos domingos e contou com um grande número de escritores e jornalistas de destaque, como Machado de Assis, Quintino Bocaiúva. Nas seguintes décadas, as produções da imprensa ilustrada cresceram significativamente em quase todo o país, com a *Lanterna Mágica* (1844), *O Alerquim* (1867), *A Vida Fluminense* (1867), *O Mosquito* (1869) – sob o subtítulo de jornal **caricato e crítico**¹⁹⁴, e *Diabrete* (1877). Porém, vale destacar a importância do periódico *O Mosquito*, ganhando destaque no gênero caricato, contando com a participação de Cândido de Faria, Ângelo Agostini, Pinheiro Guimarães e Antonio Augusto do Vale¹⁹⁵. Destaca-se também nesse período o periódico *Comedia Social* (1870 a 1871), desenhado por Pedro Américo e Aurélio de Figueiredo¹⁹⁶.

Um grande marco para o surgimento das caricaturas publicadas em revista foi a *Revista Ilustrada* – de grande popularidade, a sua distribuição percorreu na capital e nos interiores. Impressas em litogravura, chegou à marca de 4000 exemplares, sendo até então o maior periódico ilustrado na América do Sul, alcançando quase todas as províncias e as principais cidades do interior. Ângelo Agostini engrandeceu a revista com as suas caricaturas, com humor e com uma crítica ácida ao governo monárquico. Sobre a qualidade da revista, Monteiro Lobato escreveu:

A voga da revista foi grande, a ponto de permitir que durante anos, o desenhista vivesse do produto das assinaturas, sem a necessidade de recorrer à cavação, arte que iria ter o seu esplendor na república. Não havia casa em que não penetrasse a *Revista*, e tanto deliciava as cidades como as fazendas. Quadro típico de cor local era o do fazendeiro que chegava cansado da roça, apeava o cavalo a um negro, entrava, sentava-se na rede, pedia café a mulatinha e abria a *Revista*. Os desenhos bem-acabados, muito ao sabor da sua cultura e gosto, desafiavam ante seus olhos os acontecimentos políticos da quinzena. O rosto do fazendeiro iluminava-se de saudáveis visos. ‘É um danado este sujeito [Agostini]’¹⁹⁷.

As revistas ilustradas foram um grande registro iconográfico da história do Brasil no século XIX, “só comparável ao que, de outra época, deixaram Rugendas e Debret, na fase anterior ao aparecimento da imprensa ilustrada em nosso país, mas com superioridade de uma arte participante”¹⁹⁸.

¹⁹⁴ Com a ilustração de Cândido de Faria.

¹⁹⁵ SODRÉ, 2007, p. 216.

¹⁹⁶ IDEM.

¹⁹⁷ LOBATO, 1956, p. 154 apud SODRÉ, 2007, p. 217.

¹⁹⁸ SODRÉ, 2007, p. 218.

A partir deste entendimento, compreende-se que os desenhos realizados por Chrispim do Amaral elucidam uma série de comportamentos, do povo e cada época, anúncios de lojas, e fazem crítica política ao que ocorria na sociedade do século XIX. Utilizando a técnica de caricaturar – exagerar os traços fisionômicos característico da figura com a intenção de divertir, criticar e reportar. As caricaturas realizadas por Amaral sempre eram voltadas para a sátira, mas partes desses desenhos revelam uma inspiração aos moldes dos jornais caricatos franceses. A prática da caricatura foi uma arma poderosa contra os sistemas políticos e sociais durante a Revolução Francesa. O molde jornalístico com a caricatura foi colado em prática por Charles Philipon, editor do jornal *La Caricature* (fundado em 1830) – nesse mesmo jornal, Chrispim do Amaral trabalhou¹⁹⁹ no ano de 1889 – sempre satirizando políticos e costumes do cotidiano²⁰⁰.

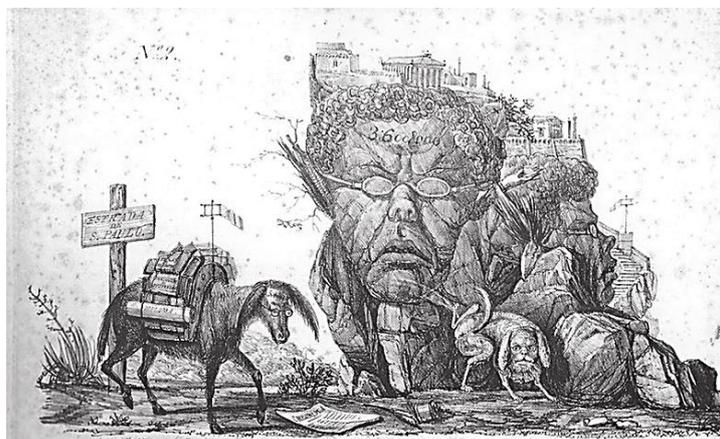


Figura 22. Manuel de Araujo Porto-Alegre. *A Rocha Tarpéia* - 1837. *Jornal do Commercio*.

2.3 Metodologia de análise de interpretação

Ao observamos uma obra de arte nos deparamos com um conjunto de vários elementos presentes. Para tentar esmiuçar todo esse conjunto e buscar compreender esses significados mais profundos, o historiador da Arte Erwin Panofsky²⁰¹, em sua obra

¹⁹⁹ De acordo com Leite, “nas primeiras páginas do jornal *La Caricature* que ele viu abrirem-se lhe de par em par para as portas da glória e da imortalidade” (LEITE, 1988, p. 146.)

²⁰⁰ ROCHA, Luzia. *Ópera e Caricatura: O Teatro de S. Carlos na obra de Rafael Bordalo Pinheiro*. Volume 1 Edições Colibri, Lisboa. 2010.

²⁰¹Erwin Panofsky, Oxford Bibliographies On-line. Disponível em: <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780195399301/obo-9780195399301-0414.xml#firstMatch>Acesso em: 28/10/2019

Significado das Artes Visuais (1991), nos apresenta um método²⁰² para entender essas possíveis lacunas. Pertencente à escola alemã, Erwin Panofsky é considerado uma das figuras mais influentes da história da arte do século XX. Nasceu em Hannover, iniciou seus estudos em Berlim e, posteriormente, estudou história da arte na Universidade de Freiburg em Breisgau, onde concluiu seu doutorado em 1913 com uma tese premiada sobre a teoria da arte de Albrecht Dürer. Seus estudos sobre a imagem percorrem a inter-relação entre o passado e o presente das obras de arte, evidenciando a influência recebida de Aby Warburg (1866-1929)²⁰³, de Ernst Cassirer (1874-1945) e também de Max Dvorak (1874-1921)²⁰⁴.

Aby Warburg é considerado o fundador da disciplina iconológica, mas habitualmente esta foi associada ao nome de Panofsky. A figura de Warburg é de suma importância nesse contexto histórico, pois foi fundador de uma disciplina essencial, a iconologia. O surgimento dos estudos iconológicos nasce em seu primeiro trabalho *O Nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli*. Nesse trabalho apresentou a hipótese da sobrevivência das expressões gestuais antigas²⁰⁵. Warburg iniciou um processo de decifrar as imagens figurativas partindo das formas claras e expressivas, caracterizado pelo interesse da relação do objeto artístico e a dimensão cultural em que estava inserido, ambos determinados pela historicidade do objeto em si²⁰⁶, evidenciando as diferentes formas artísticas e as essências

²⁰² “Com esse novo método fundamentalmente hermenêutico, o historiador da arte se apropriava da filosofia neokantiana de Ernst Cassirer e da sociologia do conhecimento de Karl Mannheim para vencer os impasses teóricos e epistemológicos da tradição germânica de estudos sobre a história da arte, às voltas com as noções de *Zeitgeist* (espírito do tempo) e *Weltanschauung* (visão de mundo), que se impuseram no século XIX a partir da filosofia de Hegel e das obras de historiadores e teóricos como Jacob Burckhardt e Wilhelm Dilthey”. ALCIDES, 2001, p. 03.

²⁰³ Aby Warburg nasceu em Hamburg no ano de 1866, vindo de uma poderosa família de banqueiros estabelecida na capital da Liga Hanseática desde o século XVII. Em 1879, segundo a lenda familiar, Aby cedeu seu direito de primogenitura a um de seus irmãos mais novos Max Warburg – em troca da promessa de que seu irmão compraria, durante toda a vida, todos os livros que ele quisesse. No ano de 1886, estudou História e História da Arte e Psicologia em Bonn, logo após dois anos, começou a estudar em Florença, com August Schmarsow, iniciando as análises de figuras em movimento. Começou a estudar medicina em Berlim, mas seus estudos na área médica não foram para frente, no seguinte ano entrou no serviço militar na cavalaria em Karlsruhe. Em 1893, publicou “*O Nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli: Uma investigação sobre as representações da Antiguidade no início do Renascimento italiano*”, iniciando-se assim uma série de estudos sobre as artes figurativas e transmutações das imagens. Ao longo de sua vida publicou inúmeras obras sobre história social da arte e antropologia. Mas no ano de 1918, sofrendo distúrbios psíquicos, abandonou as pesquisas e passou uma longa temporada em diversas clínicas, permanecendo em tratamento durante 7 anos. Ao longo de sua vida inteira, Warburg reunia uma coleção enorme de livros - em sua biblioteca pessoal, no ano de 1909, reunia um número de nove mil volumes, passando a ter em 1920 uma coleção estimada em mais de vinte mil volumes. Em decorrência dos distúrbios, Fritz Saxl assume a direção de sua biblioteca transformando-a em um instituto de pesquisas. Entre os anos de 1928 e 1929, já recuperados dos distúrbios, parte para Roma para a apresentação de um projeto de história da arte sem texto: um atlas de imagens a que Warburg dá o nome de *Mnemosyne*. Sofrendo um ataque cardíaco morre em 1929.

²⁰⁴ Sobre o viés da história da arte como história intelectual ou história das ideias. (PÁSCOA, 2017, p. 64)

²⁰⁵ MICHAUD, 2013, 17 apud HUBERMAN, Georges Didi. **O saber-movimento** (o que falava com as borboletas) – Prefácio.

²⁰⁶ Caracterizada pelos valores expressivos da história Social da Arte, determinando valores expressivos da cultura, como motivos, alegorias, conceitos, mitos.

que determinavam suas transformações ao longo do tempo. Ribeiro (2010) explica que esse programa investigativo, proposto por Aby Warburg e outros tantos pesquisadores ligados ao Instituto Warburg: Panofsky, Cassirer, Fritz, Saxl, entre outros, delinearão as imagens como símbolos condensadores de uma memória coletiva que ia comunicando através do tempo, reacendendo e transmutando em momentos específicos da história²⁰⁷:

Partindo de uma concepção de tempo não linear, esse processo de transmissão e transformação das imagens não era tomado, contudo de forma evolutiva e abstrata, tal qual como na investigação dos ‘estilos artísticos’, mas sim como expressão de um fenômeno diacrônico complexo em que o passado sobreviveria no presente como temporalidade nunca efetivamente concluída. Como permanência no presente, o passado serviria como *repertório* de possibilidades que atuariam na condição de guia em determinadas escolhas a serem feitas, seja na arte e na ciência, assim como em outras esferas da atividade humana²⁰⁸.

Discípulo de Warburg coube a Panofsky estruturar a disciplina em um âmbito científico. Na preocupação de aproximar a história da arte com a ciência, elaborou e sistematizou um método para a interpretação das obras de artes figurativas. Para Almeida (2013), Panofsky defende que a história da Arte ganha notoriedade no âmbito científico – se baseia nas teorias de Kant sobre um juízo científico. Para que haja uma interpretação, a fundamentação não se inicia na experiência, mas sim no saber sistemático²⁰⁹. Panofsky então organizou de maneira sistemática como seria apreendida essa análise: A observação da composição entre os conceitos de forma simbólica sob a influência de Cassirer, na volição artística de Riegl, na hermenêutica da interpretação do sociólogo austríaco Karl Mannheim²¹⁰. A influência de Karl Mannheim observada no método de Panofsky tenta enfocar uma interpretação tripartida, cujo objetivo é penetrar as diversas camadas de significados de uma obra de arte²¹¹. Concebeu uma abordagem segura da significação mais transcendente de uma obra de arte “com um salto do particular ao universal e a respectiva revelação dos princípios mais fundamentais da visão de mundo em ação numa certa época, num lugar certo”²¹².

²⁰⁷ RIBEIRO, 2010, p. 197.

²⁰⁸ IDEM, 2010, p. 198.

²⁰⁹ ALMEIDA, Diana Silveira de. **Interpretação de imagem na História da Arte: questão de método**. Ícone: Revista Brasileira de História da Arte, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. ISSN: 2359-3792. Pelotas: 2013, p. 80 – 91.

²¹⁰ IDEM, p.134.

²¹¹ PÁSCOA, 2017, p. 64.

²¹² ALCIDES, 2013, p.134.

Sobre os níveis da interpretação tripartida proposto por Panofsky, constitui-se da seguinte maneira: **primário, secundário e significado intrínseco**. Ao observamos uma obra de arte, podemos notar as suas cores, linhas e volume, que constitui o nosso conhecimento prático de mundo, ultrapassa os limites da percepção puramente formal e é apreendido na primeira esfera do tema ou mensagem. Ou seja, pela identificação das formas visíveis e práticas e pela identificação da mudança de suas relações com certas ações ou fatos. A identificação dos objetos e fatos constitui uma reação. Através do modo de conhecimento prático, ocorre a identificação dos aspectos emocionais²¹³. Observando essas alterações psicológicas e identificáveis, caracteriza-se a análise expressional. Martine Joly²¹⁴ explora esse aspecto da identificação psicológica entre a imagem e o psiquismo. Propriamente dito, a imagem mental corresponde à impressão que temos quando lemos ou ouvimos a descrição de um lugar, diferente do factual, pois "não pode ser apreendido, não por uma simples identificação, mas por empatia"²¹⁵. Para compreender os estados nas representações é necessária uma sensibilidade, da experiência prática – a familiaridade cotidiana com os objetos e fatos. Tanto o factual quanto o expressional constituem a primeira camada de interpretação: Panofsky os classifica como significado primário.

Após a identificação das formas puras (apreendido pelo que observamos) e expressional²¹⁶, Panofsky atenta que "precisa não estar somente familiarizado com o mundo prático dos objetos e fatos"²¹⁷, mas mergulhar profundamente sob o mundo prático dos costumes e tradições culturais de uma determinada civilização. Essa etapa o autor coloca como **secundária**, distinguindo-a da primeira na seguinte forma: em primeiro lugar, por ser inteligível em vez de sensível e, em segundo, por ter sido conscientemente conferida à ação prática pela qual é transmitida. Por fim, além de estar familiarizado com os acontecimentos naturais no tempo e espaço, a identificação dos estados de ânimo e sentimentos e estar familiarizado com a história dos costumes, e a experiência de vida, deve-se mergulhar mais a fundo, observar as diferentes ações e aspectos que giram em torno da obra, coordenando um grande número de observações similares e as interpretando-as no contexto de novas informações, sejam elas a sua nacionalidade, classe social, tradições intelectuais, etc. Assim temos, portanto a análise do significado **intrínseco ou conteúdo**. Diferente das análises

²¹³ Expressões das emoções identificáveis, como o bom ou mal humor, sentimentos de amizade, indiferença ou hostilidade, etc.

²¹⁴ JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Edições 70. Lisboa: 2007.

²¹⁵ PANOFSKY, 1991, 49.

²¹⁶ Observação das reações psicológicas.

²¹⁷ IDEM.

primárias e secundárias são ações fenomenais, a análise intrínseca ou conteúdo é **essencial**, voltada para a esfera da vontade consciente.

Assim temos dois aspectos a ser observados: a análise dos fenômenos e a análise intrínseca / essencial²¹⁸ – as subdivide da seguinte maneira: análise pré-iconográfica, análise iconográfica e análise iconológica.

O primeiro nível, o pré-iconográfico, constitui-se na impressão inicial despertada pelo objeto, é apreendido pela identificação das formas puras e pela identificação de suas relações mútuas como acontecimento, apreendidas também pela percepção de algumas qualidades expressionais. O mundo das formas puras é portador de significados primários ou mundo dos motivos artísticos. A análise iconográfica corresponde pela identificação dos motivos artísticos com temas, conceitos ou significados convencionais, encontrados em fontes literárias, orais de uma determinada tradição cultural – portanto a iconografia é a descrição e classificação das imagens, que nos informa quando e onde temas específicos foram visualizados por determinados motivos específicos. Ela [iconografia] se torna um grande auxílio imensurável para o estabelecimento de datas, coleta e classifica a evidência, a interação entre os tipos, as influências das ideias que estão inseridas em um determinado tipo de ciência e a correlação entre os conceitos inteligíveis e a forma visível que corresponde em cada próprio, autenticidade – fornece as informações que irão compor a base inicial para as interpretações.

E, por fim, o último nível, a interpretação iconológica, apreendido por um aprofundamento mais intrínseco da obra, cruzando os motivos com as inclinações, expectativas e interesses de uma dada tradição, comunidade, época, de atitudes básicas de uma nação, ou período, de classe social, crença religiosa, etc. Esta etapa final é a interpretação dos motivos artísticos identificados pela iconografia, e tomam um valor simbólico mais aprofundado, capaz de adentrar em um mundo cultural que se deu a produção do objeto artístico – enfocando as histórias dos sintomas culturais. A interpretação iconológica requer algo mais do que a simples familiaridade com conceitos ou temas transmitidos através de fonte literária, é a busca pelo que ela quer nos transmitir: “para captar esses princípios necessitamos de uma faculdade mental comparável à de um clínico nos seus diagnósticos – faculdade essa que só é dado pela *intuição sintética*”²¹⁹.

²¹⁸ Algo próprio, característico de si.

²¹⁹ IDEM, 1991, p. 62

Para exemplificar de uma maneira mais precisa, Panofsky organiza os níveis, sintetizando os equipamentos para a interpretação e os caminhos corretos para a interpretação:

Experiência para a interpretação	Princípios corretivos de interpretação (História das tradições)
Experiência prática (familiaridade com os objetos e eventos)	História do estilo (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, objetos e eventos foram expressos pelas formas).
Conhecimento das fontes literárias (familiaridade com temas e conceitos específicos)	História dos tipos (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, temas ou conceitos foram expressos por objetos e eventos)
Intuição sintética (familiaridade com as tendências essenciais da mente humana), condicionada pela psicologia pessoal.	História dos sintomas culturais ou símbolos (sob diferentes condições históricas, tendências essenciais da mente humana foram expressos por temas específicos)

Apesar de ter recebido diversas críticas²²⁰, Hadjinicolaou explica que “Panofsky permite ligar textos e imagens, descobrindo o sentido, na maioria das vezes oculto e em todo caso invisível, de uma imagem na sua fonte literária²²¹. Para Argan (1994), o método iconológico desenvolvido por Panofsky para as artes visuais, tem “impulsos mais profundos, ao nível individual e coletivo”. A atividade artística é essencialmente um trabalho da imaginação, mas incluem-se também imagens firmadas na memória sob o pensamento “transmissão de emoções²²²” – uma transmissão da transmutação das imagens²²³.

O método proposto por Panofsky ajuda a utilizar as ferramentas necessárias para decifrar a composição das obras de Chrispim do Amaral, inseridas dentro de um contexto histórico do século XIX. Revelando pontos desconhecidos, mas partindo dos pressupostos apresentados pelo método apresentado por Panofsky, fica evidente a validade do uso deste método para procurar preencher as lacunas. Os objetos apresentados para a interpretação – o

²²⁰ Hadjinicolaou no ensaio sobre a *História da Arte e os Movimentos Sociais* o critica pela separação da *forma* e *conteúdo* – embora Panofsky explica “na obra de arte, a forma não pode estar separada do conteúdo” (IDEM, p. 168).

²²¹ HADJINICOLAOU, 1989, p. 57.

²²² Arte figurativa

²²³ Warburg definiu isso como *pathosformel* (fórmula das emoções) – a imagem em si, evoca emoções mais antigas já existentes em outras obras.

desenho gráfico encontrado nas revistas – apresentam dados relacionados à política, práticas religiosas, social, influências filosóficas, todos esses dados apreendem e testemunham a vida e o cotidiano da população do século XIX. Aplicando o método à nossa experiência prática, baseada em uma compreensão sob diferentes aspectos históricos, o objeto e fatos expressos são apreendidos como história dos estilos, apoiados pelas fontes literárias por meio de uma compreensão sob diferentes condições históricas, o tema específico e o conceito que as revistas foram impressas – história dos tipos. A intuição sintética apresentada por Panofsky deve ser orientada e corrigida sob as condições históricas, as tendências gerais e essenciais da mente humana expressas por temas específicos ou conceitos – história dos sintomas culturais. Os níveis de interpretação apresentados ajudam a compreender e entender o seu significado mais profundo, intrínseco que está por trás de uma obra de arte.

CAPÍTULO III. A CARICATURA NA SEMANA ILUSTRADA

CAPÍTULO III. A CARICATURA NA SEMANA ILUSTRADA

3.1 A *Semana Ilustrada*

Lançada em quatro de julho de 1887, o periódico satírico *A Semana Ilustrada*, inicialmente dirigida e totalmente desenhada por Chrispim do Amaral, foi o jornal que teve mais longa duração entre os trabalhos que produziu no Norte, permanecendo durante quatro anos de circulação na cidade de Belém. *A Semana Ilustrada* é um importante registro da vida política do país, pois o periódico permeia os finais da monarquia brasileira e início da república.

O jornal passou por duas fases, a primeira durou cerca de dois anos e publicou cinquenta exemplares, sob a direção inicial de Chrispim do Amaral e posteriormente de Manuel do Amaral. Na segunda fase do jornal publicaram-se apenas dezesseis exemplares – nessa fase, o jornal contava com variados caricaturistas e proprietários diversos. A impressão era feita em pedra litográfica e a tipografia ficava a cargo de A. Campbell²²⁴, possuindo oito páginas e duas colunas, separadas por um fio de lã. Em todas as edições da revista, a capa, a contracapa e as páginas centrais eram dedicadas às ilustrações, e o restante, aos textos.

O periódico *A Semana Ilustrada* contou com cerca de trinta e três desenhos de Chrispim do Amaral e mais de 110 de Manuel do Amaral²²⁵. Os desenhos são de cunho variado, partindo para temas da sociedade paraense, do cotidiano, ridicularizando figuras públicas e cenas jocosas. Ao longo de todas as edições da *A Semana Ilustrada*, os seguintes desenhos são identificados com as assinaturas de *Puck* – sendo de Chrispim e *Duc*, para Manoel.

Em relação aos textos publicados no semanário *A Semana Ilustrada*, Vicente Salles aponta para a problemática da identificação dos autores dos mesmos. Na maioria dos casos,

²²⁴ João Archibald Campbell (1840-1924) Jornalista e caricaturista, natural da cidade de Belém, é considerado o grande incentivador da caricatura no Grão-Pará. Filho de escoceses (uns dos primeiros escoceses a se estabelecer em Belém), inicialmente trabalhou como comerciante, mas se enveredou pelo jornalismo cotidiano, comercial e político. Investiu na publicação e manutenção de vários jornais (SALLES, 1992).

²²⁵ Manuel do Amaral (1873-?). Vicente Salles menciona que Manuel do Amaral seria o irmão mais novo de Chrispim do Amaral e que trabalhou ao seu lado na revista *A Semana Ilustrada*, posteriormente se tornando o diretor artístico. Não se encontrou até o momento fontes primárias que corroborem o vínculo familiar entre os artistas. Na *Semana Ilustrada*, constam mais de 110 desenhos realizados para a revista. Trabalhou com personalidades importantes na história das artes plásticas do norte do país: foi auxiliar de Domenico de Angelis, chegando a trabalhar no Theatro da Paz e na Catedral de Belém. (Idem).

as assinaturas estão sob a forma de pseudônimos, e sempre com as iniciais da letra **K**: *K. Tinga, K. Lado, K. Nutilho, K. Loiro*. De acordo com Salles (1992), a letra *K* está ligada com a palavra *Kronista*, no geral, sempre fazendo trocadilhos com outra palavra.

Chrispim do Amaral foi o primeiro a publicar uma revista desse gênero humorístico no norte do País. De acordo com Vicente Salles²²⁶, *A Semana Ilustrada* nasce em um momento muito difícil para a imprensa caricata, sendo que, apesar das dificuldades de publicação, o periódico foi um dos únicos que alcançou grande estabilidade e notabilidade no âmbito da imprensa humorística.

Foram catalogados cerca de trinta e três desenhos de Chrispim do Amaral, presentes na revista *A Semana Ilustrada*. Para a análise dos desenhos, distinguimos os conjuntos em cinco categorias:

- A) alegorias,
- B) anúncios,
- C) caricaturas de personagens,
- D) capas da revista,
- E) anedotas e charges.

3.2 Análise e Interpretação

3.2.1 Alegoria

As alegorias, em oposições a estórias, podem ser definidas como combinações de personificações e/ou símbolos²²⁷.

Dentre os desenhos realizados por Chrispim do Amaral, destacaremos como objeto de análise a única alegoria encontrada na revista *A Semana Ilustrada*: a *Alegoria da Liberdade*.

Publicada na revista *A Semana Ilustrada*, ano 1 nº 7, no dia 15 de agosto de 1887, a *Alegoria da Liberdade* de Chrispim do Amaral evoca e enaltece o dia em que o Pará adere²²⁸ a Independência do Brasil.

²²⁶ SALLES, 1992.

²²⁷ PANOFKY, 1991, p. 51.

²²⁸ Com a Proclamação da Independência do Brasil no ano de 1822, o Brasil fica liberto do domínio português. Somente a Província do Grão-Pará não adere à Independência do Brasil. Após revoltas populares e a pressão do governo brasileiro, em 15 de agosto de 1823, na sede do governo provincial, autoridades e representantes do governo do Pará assinaram o documento de adesão ao Império do Brasil. (CRUZ, Ernesto. *Noções de História do Pará*. Instituto Geográfico Brasileiro: Belém, 1937.)



Figura 23. Chrispim do Amaral - *A Semana Ilustrada*, ano 1 n° 7, 15 de agosto de 1887.

Logo no primeiro plano temos duas figuras humanas, uma de caráter masculino, com vestimentas indígenas (à esquerda) e logo uma figura com traços femininos, com vestimentas clássicas, utilizando um barrete em sua cabeça (à direita). A representação feminina, no primeiro plano da alegoria, está saudando o indígena, que porta em uma das mãos o arco e a fecha (representação do povo paraense, identificado pela sua vestimenta que está escrito **Pará**), libertos do domínio português. Ainda em primeiro plano, identifica-se a direita o brasão da cidade de Belém com suas respectivas atribuições²²⁹, que está ornado

²²⁹**O Sol:** o sol poente lembra a hora que Caldeira lançou fundo no local próximo ao que escolhera para dar funcionamento à sua conquista em ter por baixo uma faixa e latim: *rectior cum retrogradus* – *aguardou a*

com os símbolos do Império do Brasil²³⁰. No plano de fundo há representações de diversas pessoas. Entre essas representações, em destaque, há uma figura masculina que anuncia a adesão do Pará ao governo brasileiro. De acordo com Ernesto Cruz (1937, p.36), a adesão do Pará ao governo brasileiro não foi tão simples: ainda sob as ordens do governo português, qualquer tipo de manifestação patriótica era motivo de acusação contra o governo de Portugal ao ponto de executarem medidas extremas. Logo após a chegada dos oficiais do governo brasileiro em 11 de agosto de 1823, após os pedidos de obediência ao imperador do Brasil e, os bloqueios dos portos, discutiram na antiga sede da Província do Grão-Pará²³¹ - reuniram-se membros do governo paraense e do governo brasileiro – e criaram um conselho para deliberar a adesão ao Império do Brasil. Logo após as votações, foi anunciado às 23hs, em meio a fervorosas manifestações públicas, que o Pará se tornaria parte do Império do Brasil (CRUZ, 1937, p.37).

O desenho de Chrispim do Amaral nos elucida o quão intensas foram as manifestações e louvores ao Imperador Dom Pedro I. Logo acima da alegoria está escrito a data do ato solene da assinatura de adesão ao governo Imperial do Brasil. De acordo com Cruz, a cidade toda se agrupava em frente ao prédio do governo:

Na Praça da Fronteira, estavam formados os regimentos de linhas e batalhões de milicianos, enquanto o povo, em sua maioria, ostentando o laço verde e amarelo, não cessavam de aclamar o príncipe Dom Pedro, e os patriotas paraenses que mais haviam destacado nesse movimento redentor. (CRUZ, p. 77, 1937)

Entre eles há representações de figuras indígenas e figuras masculinas usando vestimentas da época, em modo de festa e felicidade²³². É possível identificar representações musicais, como a figura de um indígena tocando um instrumento de sopro e uma figura masculina tocando um instrumento de dedilhado. Logo abaixo da alegoria, encontra-se um pequeno texto referente à imagem:

aurora do dia seguinte. Os dois braços: o primeiro sustenta uma cesta de flores e o segundo braço uma cesta com frutas, em alusão que a terra é extremamente fértil. Por debaixo dos braços encontramos a legenda: *ver eat ae ternum e Tutius latente* – em alusão ao Rio Amazonas. *Os animais:* O boi e o asno, estão olhando para o céu. Admiram o Messias, foram colocados no escudo como espécie de evoação à Belém da Judéia. Acompanha a frase em latim: *nequaquam mínima est* – significa o nome da cidade de Belém da Judéia. *O Castelo:* Encerra uma alusão ao poderio das armas portuguesas. Disponível em Portal da Prefeitura de Belém: <http://ww3.belem.pa.gov.br/www/simbolos/>

²³⁰ O desenho da moldura representa o café e o tabaco, que eram os produtos bases da economia brasileira.

²³¹ Palácio Lauro Sodré

²³² “Depois de ter prestado juramento de fidelidade, dirigiram-se todos os presentes para a Catedral, onde teve lugar solene *Te Deum Laudamus* em ações de graças por tão faustoso acontecimento que constituía aspiração antiga do paraenses” (CRUZ, p. 77, 1937)

Rugia a tempestada no Cruzeiro...	Venceram a tyrannia co’u majestade
Seus filhos, a gemer co’opeso bruto	Da pátria que se erquia e se abraçaram
Do forasteiro audaz, tyrano, astuto,	Os dois povos; um traço além passaram
Erguersam-se um dia ao mundo inteiro;	Uníssonos saudando a Liberdade!

Logo abaixo da alegoria é possível identificar um bastão partido, personificando a quebra da **discórdia** – que perdurou entre o governo paraense e o governo imperial. De acordo com as referências textuais e a aproximação iconográfica, através dos estudos de teoria da arte, podemos identificar que a alegoria proposta pelo autor é a *Alegoria*²³³ da *Liberdade*. A *Alegoria da Liberdade* durante muito tempo foi utilizada por diversos autores da antiguidade e da modernidade. Entre eles, destacamos o autor e poeta italiano Cesare Ripa²³⁴, com uma importante contribuição para o referencial alegórico.

Na cidade de Perugia, Ripa trabalhou para o cardeal Antonio Maria Saviati e para o marquês Lorenzo Salviati, a quem dedica vários trabalhos de erudição. Entre esses trabalhos Ripa concebeu um dos mais importantes de sua vida: *A Iconologia*. Publicado pela primeira vez em Roma, no ano de 1593, sua primeira edição foi publicada sem ilustração, e somente em 1603, publicou-se a primeira edição ilustrada da obra. O trabalho de Cezare Ripa tornou-se um grande sucesso, levando o autor a receber por decisão de Carlos Emanuel I²³⁵, a ordem de São Maurício e de São Lázaro²³⁶. Para Lichtenstein (2005, p.21), a obra *Iconologia* representa um esforço considerável para estabelecer e codificar os atributos simbólicos associados a várias ideias e fenômenos com alusão a fontes históricas e literárias, religiosas e das personificações, das alegorias transmitidas pela tradição antiga clássica e medieval. A recepção de sua obra foi tão grande que desde a sua primeira publicação de 1593 a 1630 recebeu nove edições em língua italiana, além de diversas publicações em francês, alemão e espanhol que foram publicadas ao longo dos anos. É importante ressaltar

²³³ Para Panofsky (1991), as alegorias são imagens que veiculam a ideia, não são objetos concretos e pessoas concretas e individuais, mas noções gerais e abstratas. Assim as alegorias, em oposição a história, podem ser definidas com combinações de personificação ou símbolo. (PANOFSKY, 1991, p.51)

²³⁴ Cujo nome verdadeiro era Giovanni Campani. Nasceu em Perugia no ano de 1560, e faleceu em Roma em 1593. (DUGNANI, 2010, p. 62)

²³⁵ Duque de Savóia.

²³⁶ A Ordem Militar e Religiosa de S. Maurício foi fundada a 16 de Outubro de 1434 na região da Savoia, por Amadeu VIII de Saboia. Por duas Bulas Papais, a “*Cristiani Populi*” e a “*Pro Comissa Nobis*”, de Sua Santidade o Papa Gregório XIII, foi anexada em 1572 a antiquíssima Ordem Hospitalário de São Lázaro de Jerusalém à de São Maurício, nascendo deste modo a designação até hoje existente. (disponível em: <https://www.delegacaoportuguesa-crsaboia.org/ordens-dinasticas>)

que o trabalho de Ripa resgata um universo de personificações que vão desde a antiguidade clássica, até para os estudos dos hieróglifos do antigo Egito. Na sua obra, Ripa desenvolveu de modo literário as personificações das ideias abstratas (a Justiça, A verdade, a Retórica, etc.) e estados psicológicos (inveja, a tristeza, raiva, etc.), os quais serviam de referências inteligíveis e visuais para poetas, escultores, pintores, oradores e ourives. Ripa tinha em mente não somente em inspirar pintores e escultores, mas também servir como um tratado para todos aqueles para os quais se fazia necessário compreender a imagética dos sentimentos.

De acordo com o dicionário de iconologia de Cesare Ripa²³⁷, a personificação da liberdade é descrita da seguinte maneira:

Mulher, vestida de branco, segurando um cetro na mão direita, um chapéu na esquerda e um gato no chão. O cetro significa a autoridade da liberdade e o império, que se sustenta; quando quisera os Romanos dar liberdade a um servo, depois de ter raspado o cabelo, o fizeram trazer um *Capello*, e fizeram esta cerimônia no templo de uma deusa que acreditava ser protetora daqueles que compravam a liberdade [...]. (CEZARE, Ripa. *Nova Iconologia di Cezare Ripa Perugino, Cavalier de Ss. Mauritio & Lazzaro: Opera Amplianta*. Pádova, 1618)



Figura 24. *Nova Iconologia di Cezare Ripa Perugino, Opera Amplianta*. Pádova. 1618

²³⁷ Neste trabalho utilizou-se a edição de 1618: *Nova Iconologia di Cezare Ripa Perugino, Cavalier de Ss. Mauritio & Lazzaro: Opera Amplianta*. Pádova. 1618.

De acordo com a descrição de Ripa, a Liberdade é frequentemente representada pela figura da mulher, geralmente vestida de branco (representando a pureza). Embora os elementos alegóricos da liberdade descrita por Ripa não estejam todos presentes na Alegoria da Liberdade de Chrispim do Amaral, se faz presente em outras representações pictóricas, que seriam destacadas no romantismo francês.



Figura 25. *Liberdade Guiando o Povo*. Eugène Delacroix - óleo sobre tela 2,60mX3, 25m. Museu do Louvre, Paris, França.

No movimento romântico francês, surge em parte como uma reação iluminista do século XVIII. Impulsionados pelo exemplo da revolução Americana (1775-1783), a Revolução Francesa de 1789, marcada profundamente por revoltas populares e guerras civis, influenciou importantes obras pictóricas. As obras, influenciadas diretamente pelos ideais iluministas, buscavam uma ordem racional, se opondo as superstições e ideais religiosos – “a desilusão com a racionalidade decorrente da não concretização desse mundo melhor e da persistência do caos e das guerras ajudou a fomentar o romantismo francês”(FARTHING, p. 267, 2010). Com base na história política da época constroem-se diversos modelos de alegorias ressaltando a liberdade. *A Liberdade Guiando o Povo* (1830) de Eugène Delacroix (1798-1863) registra a rebelião de 1830 contra o poder monárquico absolutista. Delacroix representa a liberdade pela figura feminina, que ergue a bandeira da França sobre as barricadas com rebeldes republicanos. O planejamento da obra e a figura da mulher com o barrete frígio na cabeça remetem a tradição clássica e a pintura histórica – trata-se de uma das mais conhecidas alegorias históricas, no caso de *alegoria da liberdade nacional francesa*.

A Alegoria da Liberdade, antes proposta por Ripa, sofre alteração iconográfica pelos artistas do século XVIII e XIX. Imbuídos pelos ideais da Revolução Francesa²³⁸, passam a adotar e inserir novos elementos na composição alegórica da imagem, refazendo e dando um novo significado e uma nova representação da *Liberdade*, que ecoará até os dias de hoje; o novo modelo da *Liberdade* não influenciaria somente os artistas europeus – a imagem (Liberdade) ecoaria como um símbolo contra a monarquia.



Figura 26. Cartaz alusivo à implantação da República²³⁹ - Autor desc. 32x42,6 cm. 1910 – 1919.

A *Liberdade* assumiria não mais um papel nos moldes clássicos ou renascentistas, agora ela passaria a ser um ideal e símbolo republicano, servindo para todos aqueles que se opunham a qualquer tipo de regime monárquico. Para Lopes (2011) o recurso aos símbolos republicanos, contudo, era a melhor maneira para substituir a Monarquia. No caso dos caricaturistas e pintores brasileiros, o uso das alegorias republicanas servia para a composição de sua sátira à Monarquia brasileira, ou enfraquecer ideias monárquicas, uma vez que as duas formas de governo são consideradas inimigas – configurava e remetia ao público à ideia pretendida na composição das obras. A alegoria feminina da República foi o elemento desse conjunto que mais apareceu nas páginas dos periódicos brasileiros e nas

²³⁸ *Liberté, Egalité, Fraternité*

²³⁹ Cartaz alusivo à implantação da República em Portugal. Figura a representação feminina da República, munida de espada, couraça e bandeira, pisando os símbolos do anterior regime (como a coroa, o cetro e o cappello) sobre um globo terrestre. Disponível em: (1910-1919), "Cartaz alusivo à implantação da República", CasaComum.org, Disponível HTTP: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_149535 (2018-7-14)

obras pictóricas. Outro exemplo que podemos destacar é a obra do pintor Pedro Américo em *A Libertação dos Escravos* (1843-1905).



Figura 27. Pedro Américo de Figueiredo. *A Libertação dos Escravos* (1889) - óleo sobre tela 140,5X200cm. Palácio dos Bandeirantes. São Paulo.

Na obra de Pedro Américo novamente a representação da liberdade evoca os traços dos ideais republicanos franceses. Os artistas academicistas, apesar de enaltecer as divindades da tradição clássica greco-romana, utilizou-se de atributos ideológicos que estava em voga no momento (no caso, a república), fazendo da alegoria da liberdade uma **nova** divindade pertencendo ao panteão clássico.

Apesar de ter tomado contato com a tradição clássica, ao longo da vida de Chrispim do Amaral percebe-se a influência das ideias iluministas francesas, fazendo-se refletir em diversas obras. O curioso a ser notado é como a representação da liberdade sempre será a presença da figura feminina, ecoando desde o passado, descrito por Cesare Ripa, e sofrendo as alterações do tempo – apesar que, a obra de Ripa serve ainda como um grande arcabouço teórico e prático para identificar ou representar as diversas personificações das emoções e alegorias.

3.2.2 Anúncio, propaganda

Nas páginas da revista *A Semana Ilustrada* há duas imagens feitas por Chrispim do Amaral com temática publicitária: a propaganda da gráfica *O Livro do Povo* (ano 1, nº 6, p.08, 08 de agosto de 1887) e o informe de assinaturas (edição ano 1, nº 11, p. 08, 12 de setembro de 1887). Brandão (2006) explica sobre a definição de propaganda em dois conceitos: O sentido político – propaganda responsável nas divulgações de doutrinas, informações e afirmações baseadas em fatos, sejam eles verdadeiros ou falsos, com a intenção de influenciar o comportamento das massas ou um determinado grupo específico. No sentido comercial, significa a veiculação de mensagens por meios de imagens, a fim de conquistar o público como consumidor final.²⁴⁰ Para Joly a imagem publicitária é seguramente intencional e, portanto essencialmente comunicativa e destinada a uma leitura pública, oferece-se então como o terreno privilegiado para a observação dos mecanismos de produção de sentido através da imagem²⁴¹.



Figura 28. *O Livro do Povo*. *A Semana Ilustrada*.



Figura 29. Personificação de *A Semana* (pormenor).

²⁴⁰ BRANDÃO, 2006, p. 51.

²⁴¹ JOLY, 2007, p. 81.

No primeiro, há um retrato, de um homem com roupas da época. Rosto jovem e sereno, com um bigode acentuado na sua face. Abaixo de seu retrato há a seguinte informação:

O Livro do Povo – abre as suas folhas para anunciar que n'este estabelecimento se prepara com presteza, aceio e modicidade toda qualquer obra da arte de encadernar. Pinta-se manta nas seguintes especialidades, desafinando-se superior nitidez: carteiras de missangas, ditas de veludo, bordadas a ouro, retors, talagarça, etc. acha-se situado à travessa do Pasinho, razão porque deve ser preferida, pois não exige longa viagem ao freguez. Indicação directa: JUNTO Á Capellinha. Pará F.F. da Silva Manta.

O texto informado é bastante preciso nas informações e dos serviços oferecidos. A imagem *O Livro do Povo* é uma propaganda comercial – destinada a divulgação de mensagens por meios de anúncios, com o fim de influenciar o público como consumidor²⁴². A segunda imagem encontrada apresenta *A Semana Ilustrada* como personificação feminina da revista, que porta em suas mãos a caneta de pena ou outras vezes com uma paleta de pincéis. O desenho vem com as seguintes informações: “Como este mez é o ultimo do 1º trimestre de assignatura d’este periódico, chamamos a attenção do Srs. assignante para o que se lê no principio da 2ª pagina. Será tudo cumprido a risca. A Semana”. Abaixo aparecem algumas figuras humanas segurando um objeto, entregando para a figura central de braços cruzados. Logo lê-se: “Parecemos que alguns já vem dizendo: Pague-se e suspendam a assinatura. A todas porem declaramos ser impossível! ”. Nesse segundo momento, a imagem se caracteriza como um marketing, com a finalidade de conquistar e manter os seus clientes, implicando ao consumidor de comercializar o produto.²⁴³

²⁴² BRANDÃO, 2006, p. 51.

²⁴³ IDEM, 2006, 49.

3.2.3 Capas da revista

A capa da revista é a primeira parte que o leitor terá contato com a obra literária, periódica, etc. – ela é a vitrine da obra com a intenção de seduzir, chamar a atenção do leitor à primeira vista. A confecção de uma capa tem por objetivo não só captar os olhares, mas criar nele o interesse visual necessário para que a sua atenção permaneça constante logo na primeira página.²⁴⁴ O objetivo da capa, é decodificar e traduzir as intenções, o posicionamento e a identidade da revista:

Ao se pensar em capas de revistas, o que interessa é alcançar uma equação que faça com que o veículo possa contar com a sua vitrine – a capa – como a síntese da sua proposta, como o apelo capaz de fazer o público pretendido entender que ela está falando com ele, quer que seja desejada, levada, tocada e ostentada por ele²⁴⁵.

Portanto, qualquer revista deveria ser facilmente identificada pela sua capa. A função da capa é dialogar pela revista, interagir com o leitor – a capa da revista é direcionada para o leitor como atração, uma prévia, funciona como uma promessa a ser cumprida no interior do veículo, logo, a sua função é traduzir as intenções, o posicionamento da revista²⁴⁶. A disposição dos elementos organizados, a diagramação, consiste na organização de um conteúdo verbal ou não verbal sobre um apoio material. Os elementos presentes nessa composição são capazes de “enfeitiçar tanto os leitores habituais quanto os não habituais e envolvê-los assim que eles a percebam”²⁴⁷.

A identidade da revista é fundamental para estabelecer a sua identidade, para que mantenha o seu leitor sempre fiel às publicações. O logotipo de *A Semana Ilustrada* é de fácil assimilação, pensado de maneira personalizada para facilitar a associação entre o nome e a marca que a representa – ocupando a parte superior da capa, pensada propositalmente a fácil visualização em seus locais de venda. Ainda de acordo com Trindade (idem), no caso das revistas semanais, como *A Semana Ilustrada*, alguns de seus elementos marcantes não sofrem alterações, mantendo o padrão da identidade visual²⁴⁸. Chrispim do Amaral lançou

²⁴⁴TRINDADE, 2012, p.17.

²⁴⁵KOOP, 2008, p. 218 apud TRINDADE, 2012, p. 18.

²⁴⁶TRINDADE, 2012, p. 17.

²⁴⁷IDEM.

²⁴⁸As capas da revista *A Semana Ilustrada* passam por duas fases de direções, ocorrendo a mudança do logotipo da revista, mas sem se desprender das características iniciais (a diagramação).

ao total 11 capas. Por conta dos serviços no Teatro Amazonas, se afastou da revista e deixou a direção²⁴⁹ para Manuel do Amaral – este assumindo a capa e as ilustrações da mesma.

A *Semana Ilustrada*, ano 1 n° 2, 04 de julho de 1887. Publicação da primeira edição de *A Semana Ilustrada*. O nome da revista seguiu com a mesma formatação até a edição n° 17. O título da revista contém ornamentações e pequenos arabescos. No meio do título há duas canetas, uma de pena e outra de modelo mais simples. Abaixo do título há duas iniciais quase imperceptíveis com as iniciais *C. A* – indicando o nome do autor. No desenho principal há uma figura feminina com vestido próximo ao joelho, sapato de laço, portando em seu braço, uma caneta desproporcional ao seu tamanho, junto com uma bolsa de lado. O gestual da figura apresenta característica de saudação, com as seguintes descrições: “A imprensa, entre mil sorrisos, enviou o meu cartão de visita e a ti o *Zé Povinho*²⁵⁰, os meus cumprimentos, se é que eu uma pobre rapariga, possuo essa coisa!”.



Figura 30. Capa *A Semana Ilustrada* ano 1 n°1.

No primeiro desenho feito por Chrispim do Amaral se apresenta *A Semana* – figura feminina, utilizando uma grande caneta em suas mãos, personificando de maneira figurativa e humana a revista. É curioso notar que o próprio nome *A Semana Ilustrada* surge da

²⁴⁹ Assume a partir da edição de n° 12, ano 1 em: 18 de setembro de 1887.

²⁵⁰ Ver análise da figura 36.

influência da revista lançada no Rio de Janeiro por Henrique Fleiuss – *Semana Ilustrada* (1860). As revistas de Fleiuss, de caráter inovador para a imprensa brasileira oitocentista, oferecia semanalmente oito páginas litografadas com forte teor de ironia e jocosidade²⁵¹. Mas o que chama atenção da revista *A Semana*, de Fleiuss é a presença da figura masculina ‘Dr. Semana’ – esse personagem apresentava a revista, portando um exemplar da revista em sua mão direita, enquanto trazia um clichê para projeção em uma ‘lanterna mágica’ – essa personagem caracterizava estereótipos sociais da época, que estavam na mira do Dr. Semana, atento sob os seus traços²⁵².

Ambas as revistas – a carioca, de Fleiuss; e a belenense, de Amaral, apresentam uma personificação da revista, fazendo-se dialogar com o leitor, apresentando o cotidiano e os costumes da sociedade na forma de risos e humor.

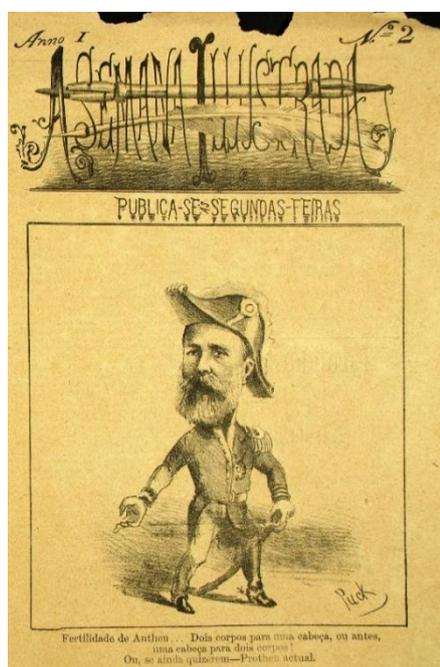


Figura 31. Capa *A Semana Ilustrada* ano 1 n.º2.

A Semana Ilustrada, ano 1 n.º 2, 11 de julho de 1887. No centro, encontra-se uma representação masculina, caricaturada, com membros desproporcionais ao corpo, utilizando traje militar da época. Porta em sua mão esquerda um sabre. Na cabeça avantajada, utilizava um chapéu militar. Em sua farda nota-se uma condecoração honorífica da Imperial Ordem da Rosa. Com as seguintes descrições: “Fertilidade de Antheu... Dois corpos para uma cabeça, ou antes, uma cabeça para dois corpos! Ou, se ainda quizerem – Protheu actual”. A

²⁵¹ PEREIRA, 2014, p. 241.

²⁵² IDEM.

caricatura é o presidente atual da Província, o coronel José Cardoso Júnior. A *Semana Ilustrada*, ano 1 n° 2, 11 de julho de 1887. É a primeira representação de um político na revista.



Figura 32. Capa *A Semana Ilustrada* ano 1 n°3.

A Semana Ilustrada, ano 1 n° 3, 18 de julho de 1887. Representação de dois rostos femininos, com laços e flores na cabeça, dentro de uma estrela de cinco pontas. Ao fundo, a representação de nuvens. Segue as seguintes descrições: “As estrellas mais visíveis do Theatro Circo Cosmopolita”. Na revista não há indicação dos personagens retratados. O que consta na mesma edição, na página 06: “Correu animadíssimo o benefício da Artística Paraense, no Circo Cosmopolita”. A enchente foi real, e pouco faltou para que a *claque* fosse trancafiada. “As *estrelas* conservaram-se em uma altura digna de suas grandezas, e foram vistas sem o auxílio das objetivas das lentes”²⁵³. O que se supõe na pequena crônica, ocorreu uma atração artística no Teatro Circo Cosmopolita, e a primeira capa homenageia as atrizes que ‘brilharam’ no palco.

²⁵³ K. Nutilho. *A Semana Ilustrada*, ano 1 n° 3, 18 de julho de 1887

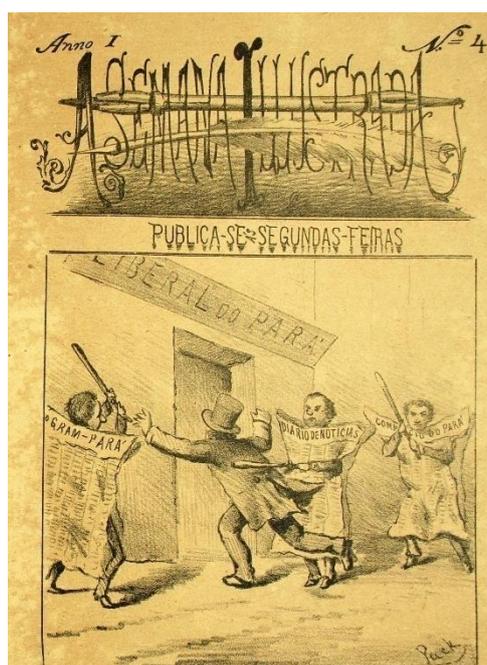


Figura 33. Capa A Semana Ilustrada ano 1 n° 4.

A *Semana Ilustrada*, ano 1 n° 04, 25 de julho de 1887. No desenho há quatro personagens, sendo três deles representando os jornais da época: *Diário do Grão-Pará*, *Diário de Notícias* e *Commercio do Pará*. A quarta personagem, com características masculinas, sofre ataques com porretes dos demais, fugindo para uma porta, que acima está escrito *O Liberal do Pará* – outro jornal da época. De acordo com a revista, ao que tudo indica há uma briga literária entre os jornais: “Para não ser desbocado, meteu-se em pancadaria velha o homem das barbas postças. Arre canalha! Interna-te pela officina do órgão dos alcatrões, que é onde podes livrar-te da indignação dos que tem nôjo até de serem teus colegas!”. O que será retrato nas próximas publicações é a guerra contra o jornal *A Arena*. Ainda nesta mesma edição, o cronista escreve sobre essa briga literária:

Brandavamos aos quattros ventos, - que não havia gosto literário, que não tínhamos uma pronunciada vocação pelas letras, que estiolava-se as mais belas flores dos nossos talentos, que a crítica era mordacíssima, feroz, deplorável! Berravamos a valer. Jove (Javé) inclinou-se piedoso as nossas reclamações e, lembrando-se da Fabula, fez-nos representar o papel de rãs que pediam um rei. E mandou a *Arena*²⁵⁴.

²⁵⁴ A Semana Ilustrada, ano 1 n° 04, 25 de julho de 1887, p. 02.

Críticas aos outros jornais pela *Arena*, não foram muito bem recebidas, rendendo sátiras e respostas ofensivas a *Arena*. *A Semana Ilustrada* recebeu a crítica da seguinte: “Alguns feridos apenas. Ninguém morreu, e nem mesmo houve sangue! Ainda bem!”²⁵⁵

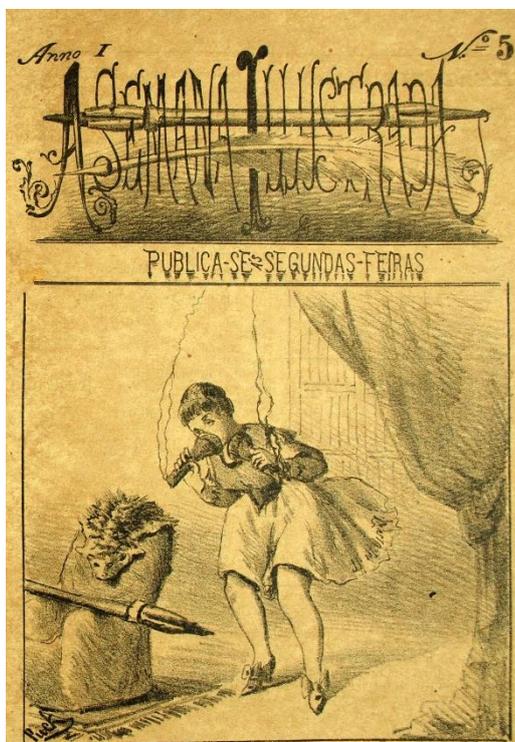


Figura 34. Capa *A Semana Ilustrada* ano 1 n.º5.

A Semana Ilustrada, ano 1 n.º 5, 01 de agosto de 1887. Na figura central encontra-se uma figura feminina – a mesma representação que aparecerá como a personagem da *A Semana Ilustrada*. A figura feminina porta em suas mãos um modelo de telefone de Graham Bell, tentando se comunicar. No cenário, há uma poltrona sobre um tapete, com uma pele de animal na cabeceira, e no assento a caneta de tamanho desproporcional. Segue com as seguintes descrições: “Quem está?... Sr. Carlos, queremos comunicação para a casa do Elpídio, se faz favor... obrigado. Agora por obséquio mais: faça ouvidos de mercador sobre o que vamos dizer d’aqui ao Elpídio, sim?... Não nos faça o que fez ao Bahia...”. De acordo com a revista, é uma crônica real sobre uma discussão entre duas pessoas identificados como Pedro e Paulo, que sofrem injustiça da polícia.

²⁵⁵ IDEM.

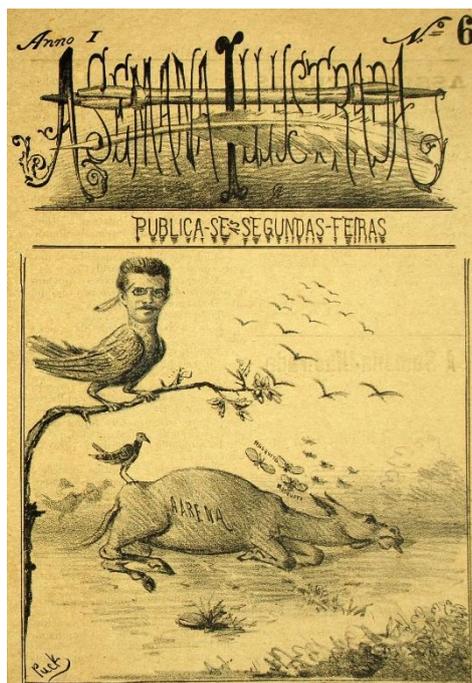


Figura 35. Capa *A Semana Ilustrada* ano 1 n.º 6.

A Semana Ilustrada, ano 1 n.º 6, 08 de agosto de 1887. No seguinte quadro, há uma representação de jumento ou burro morto, identificado como ‘Arena’. Acima de seu corpo sobrevoam mosquitos e outras representações de aves carniceiras. Logo em destaque há uma caricatura de um personagem masculino com corpo de pássaro, representando o jornalista e literário Heliodoro de Brito. “Bem te vi! Bem te vi! Vivendo sob o impulso do mano e hoje ahi de pernas para o ar! Não importa: o 1.º literato do Norte, irmão da Virgem Santíssima, qual outro homem das serenatas, entôa o memento junto ás tuas patas. Amen!”

A publicação desta vez tornou mais evidente a briga literária entre os periódicos, com a própria representação do escritor, com uma caneta de pena pendurada em sua orelha. A capa da revista será a chamada para as posteriores publicações dos desenhos de cunho jocoso para o jornal *A Arena*.

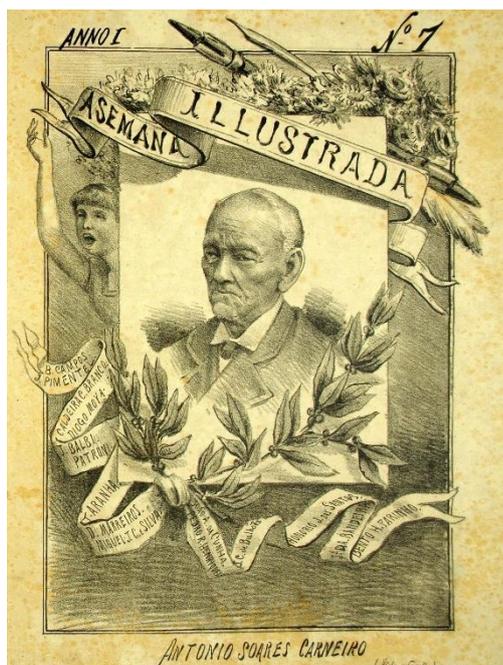


Figura 36. Capa *A Semana Ilustrada* ano 1 n.º7.

A Semana Ilustrada, ano 1 n.º 07, 15 de agosto de 1887. Na edição de n.º 07, a capa ganha uma edição especial, para homenagear Antonio Soares Carneiro²⁵⁶. No primeiro plano, destaca-se o retrato de Antonio Soares Carneiro, que está em volta de uma moldura ornada com flores e ramos de café (um dos símbolos da economia brasileira), consta também o desenho das canetas de pena e comum. Ao fundo nota-se a presença feminina (a personificação de *A Semana Ilustrada*).

Abaixo retrato, segue uma faixa com os seguintes nomes: B. Campos Pimentel, Caldeira C. Branco, Diogo Moya, J Balbi, Patroni, T. Aranha, D Medeiros, Miguel J. C e Silva, João da Cunha, Pedro R. Henrique, Honorio J, dos Santos, José D. A. Bandeira e por fim Bento H. Farinho. Em comemoração ao aniversário da independência do Pará, em 15 de agosto de 1823 homenageia aqueles que fizeram parte da articulação para libertar o Pará do domínio português. Antônio Soares Carneiro é lembrado foi um dos primeiros a abrir uma guerra contra o regime português ainda em vigência no Pará. Foi capturado e teve seu processo de sentença de morte foi julgado em apenas 24 horas. Apesar da proferida sentença de morte, a sentença não chegou a ser executada.

Os demais nomes foram considerados mártires da independência do Pará. Segue um pequeno trecho da revista com a seguinte nota: “*A Semana Ilustrada*, dando hoje aos seus

²⁵⁶Belém 1795 – Belém +1883.

leitores o retrato d'esse patriota inextinguível, julga por essa fôrma, pagando uma dívida de gratidão, correspondente ao vivo entusiasmo que se divisa na população paranese. SALVE HEROIS DE 1823!”.



Figura 37. Capa *A Semana Ilustrada* ano 1 n°8.

A Semana Ilustrada, ano 1 n° 08, 22 de agosto de 1887. Na imagem central, encontra-se uma figura feminina (personificação de *A Semana Ilustrada*), portando em sua mão esquerda uma espingarda e na outra a caneta. Porta em seu vestido um suporte com armas de pequeno porte (possível revólver). Ao fundo vemos um desenho de canhão de guerra, uma cesta, nela escrito “Paraty – Polvora”, logo abaixo um caixa escrito “munição”. A crítica relacionada ao desenho se deve em comemoração à independência do Pará, com o intuito de proteger a liberdade paraense do domínio português. Como precaução, a personificação da revista, se prepara para uma possível guerra, pois se temia uma situação reversa do governo: “Como já se falla outra vez em república na *Parvonia*, preparo-me em tempo por causa das dúvidas”. Chrispim faz um trocadilho com a palavra Província por Parvónia²⁵⁷.

²⁵⁷ Termo coloquial depreciativo, pequena localidade cuja população é considerada avessa ao desenvolvimento e ao progresso. Ver em: parvónia in **Dicionário infopédia da Língua Portuguesa**. Porto Editora, 2003-2019. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/parvónia>. Acesso em 22/05/2019.



Figura 38. Capa A *Semana Ilustrada* ano 1 n°09.

A *Semana Ilustrada*, ano 1 n° 09, 29 de agosto de 1887. Há duas representações, sendo uma feminina (identificada como *A Semana Ilustrada*) utilizando um vestido em estilo francês, portando uma caneta desproporcional; a figura masculina porta um traje típico do corpo de bombeiros, com capacete na cabeça e botas de cano longo. Ambos se cumprimentam com apertos de mãos, com a seguinte legenda: “Comprimos a Companhia de Bombeiros na pessoa do seu digno comandante, pela acção benemérita que acabam, de praticar, libertando a um escravizado, aceitando-o em seu grêmio.” A imagem, faz uma homenagem ao comandante do corpo de bombeiros de Belém, libertando um escravizado e aceitando-o em sua corporação. De acordo com Menezes (2012), durante o período da escravidão os escravos viam no corpo de bombeiros um local de abrigo e liberdade. Segundo a sua pesquisa, consta a situação ocorrida no dia 07 de fevereiro de 1887 na cidade de Belém, “apresentou-se voluntariamente ao Corpo de Bombeiros um ‘preto’ dizendo chamar-se Antônio Manoel de Oliveira”²⁵⁸, que foi incluído na instituição sob o n° 60, na sessão 3ª como menos aprendiz. Sendo muito esforçado e destemido nas tarefas de

²⁵⁸ MENEZES, 2012, p. 31.

combate ao incêndio e nas atividades internas, ganhando admiração de seus superiores. Porém, após um breve período, foi descoberto por um dos agentes captadores, responsáveis pela busca de escravos fugidos. Com a descoberta do escravo, o Comando do Corpo de Bombeiros, protocolou em 25 de abril de 1887 ‘a carta de liberdade ao dito escravo’, frustrando os esforços dos captadores. A proprietária do escravo foi indenizada pelas companhias de seguros da Corte.²⁵⁹

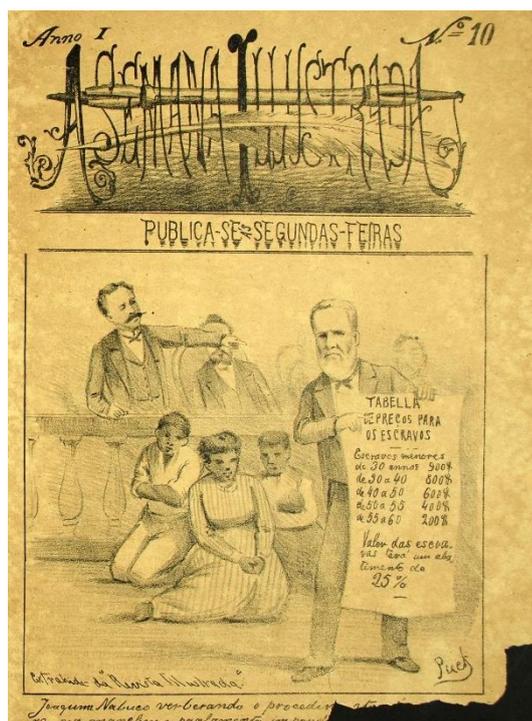


Figura 39. Capa A *Semana Ilustrada* ano 1 n°10.

A *Semana Ilustrada*, ano 1 n° 10, 05 de setembro de 1887. Há seis figuras humanas divididas em 3 planos: no primeiro plano, uma figura masculina, com roupas sociais da época, segurando uma tabela de preço para os escravos. No segundo plano vemos duas figuras masculinas, com as mesmas vestimentas do primeiro, mas utilizando coletes. De acordo com a legenda é possível identificar como Joaquim Nabuco (1849-1910). No terceiro plano há três personagens, sendo um masculino e duas femininas, representando escravos à venda. Logo abaixo da imagem contém a seguinte informação: “extraído da “*Revista Ilustrada*”. A *Revista Ilustrada* era uma revista humorística do caricaturista Ângelo Agostini (1843-1910),

²⁵⁹ MENEZES, 2007, p.32.

veiculada entre os anos de 1876 a 1888, na cidade do Rio de Janeiro²⁶⁰. Anos mais tarde, Ângelo Agostini e Chrispim trabalhariam juntos no jornal *O Malho* (1903), de gênero humorístico na cidade do Rio de Janeiro.

Apesar da informação “extraído da *Revista da Semana*, foram verificadas edições anteriores à data, mas não foi encontrado, a não ser uma publicação de 15 de outubro de 1887 – que apresenta a mesma ideia e quase o mesmo traço da caricatura (ver imagem abaixo). Na imagem, segue a seguinte informação: “Joaquim Nabuco verberando o procedi [...] no, que manobrou o parlamento, impossi [...]”²⁶¹ preços para a carne humana²⁶²”.



Figura 40. Ângelo Agostini. *Detalhe em pormenor. Revista da Semana, 15 de outubro de 1887, Rio de Janeiro.*

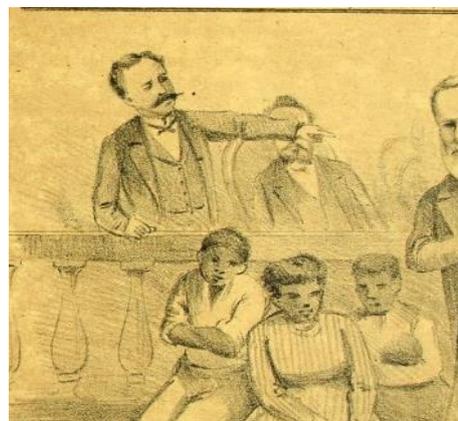


Figura 41. Chrispim do Amaral. *Detalhe em pormenor, A Semana Ilustrada, 05 de setembro de 1887.*

Nessa última capa desenhada por Chrispim do Amaral são identificados três personagens. O primeiro, uma representação masculina, utilizando vestimentas da época, com um gesto de estar puxando um trem – abaixo consta a palavra “prolongamento”. O segundo, representação masculina, com roupas de camponês, portando em sua mão próximo a boca, um possível apito e na outra mão, um chapéu de aba longa. Na manga de sua camisa há uma seguinte descrição – Zé povinho. Sobre as rodas do trem, há uma representação humana, com caráter mitológico, utilizando um capacete alado, e portando em uma de suas mãos um cetro. Seu gestual é de sofrimento, abaixo dele há uma palavra “commercio”. A figura é a representação de Hermes, o deus do comércio. Chrispim coloca a seguinte legenda

²⁶⁰ PIRES, Maria da Conceição Francisca. **Centenário do traço: o humor político de Ângelo Agostini na Revista Ilustrada (1876 – 1888)**. Programa de Apoio e Amparo à Pesquisa: Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 2010.

²⁶¹ Texto prejudicado por conta das página danificada.

²⁶² A parte do texto encontra-se danificada, impossibilitando o conteúdo completo da informação.

para a imagem: “Que força tem este homem! Levar assim uma carga d’estas de S. Braz²⁶³ para o Mithologico... Veja se arrebenta...”.

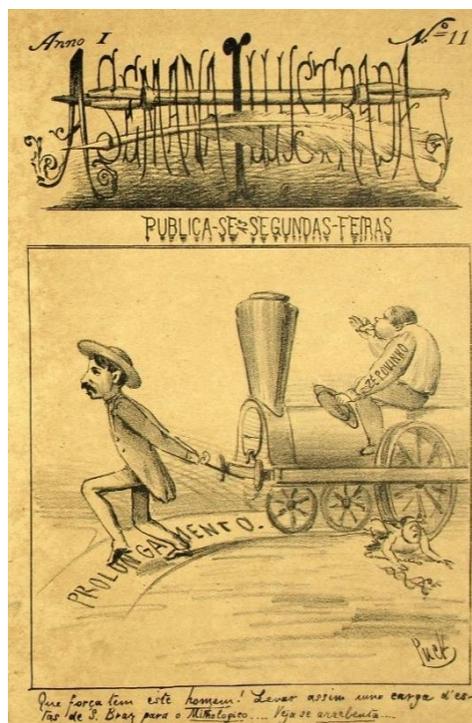


Figura 42. Capa A Semana Ilustrada ano 1 n°11.

A *Semana Ilustrada*, ano 1, n° 11, 12 de setembro de 1887. A figura deste personagem “Zé Povinho” surge ainda em Portugal, pelo caricaturista português Rafael Bordalo Pinheiro²⁶⁴, na revista *A Lanterna Mágica*, na edição de 12 de junho de 1875. O termo jocoso coloquial “Zé Povinho remete em um carácter metafórico para uma pessoa plebeia que não se interessa por nada, fazendo trocadinho com outra expressão Zé ninguém”. Foi amplamente difundido no imaginário popular português, mas o seu contexto crítico sempre esteve atrelado ao povo – sociedade – lento na compreensão e nas decisões, um pobre servil de atitudes, incapaz de se importar com sua comunidade, lugar: “pensa-se a

²⁶³ Um dos bairros de Belém.

²⁶⁴ Rafael Bordalo Pinheiro, foi um exímio caricaturista, com um traço bastante diferenciado o que lhe consagrou nacionalmente e internacionalmente. Nasceu em Lisboa em 21 de março de 1846. Ingressou na Academia de Belas-Artes no curso de Letras. Começou a trabalhar em vários desenhos, estudos e aquarelas com temáticas populares portuguesas. Ganhou notoriedade como caricaturista em diversos jornais portugueses, como *O Binóculo*, *Calcanhar de Aquiles*, *Lanterna Mágica*, entre outros. Veio ao Brasil no ano de 1875 a 1879, tendo colaborado e editado vários jornais, como o *Mosquito*, *Psit* e o *Besouro*. Bordalo Pinheiro, morreu aos 42 anos em Paris, devido a uma tuberculose. (ROCHA, Luzia. *Ópera e Caricatura: o Teatro de São Carlos* na obra de Rafael Bordalo Pinheiro. Edições Colibri. Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical. Lisboa, 2010.

si mesmo como povinho, incapaz de reivindicar-se como nação”²⁶⁵. Crispim do Amaral, influenciado pelo artista português, utiliza-se desse termo e da iconografia do “Zé Povinho” em diversas publicações para criticar os hábitos provincianos e inertes da sociedade belenense.

3.2.4. Caricaturas de personagens

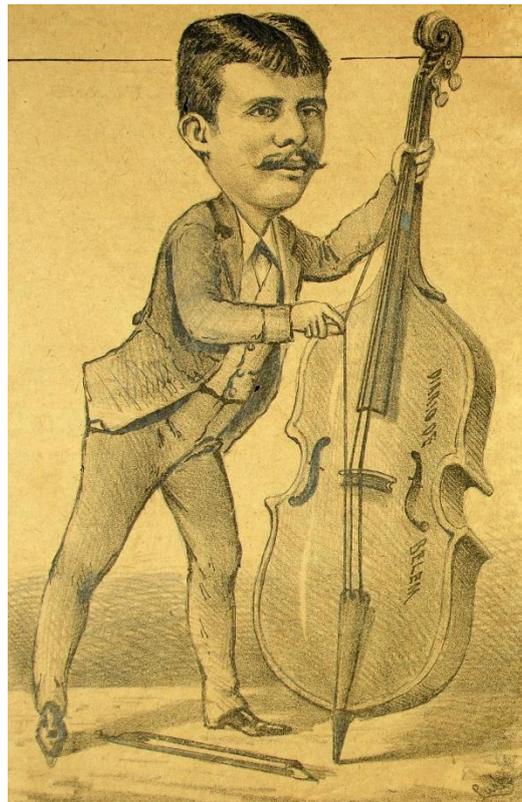


Figura 43. Capa *A Semana Ilustrada* ano 1 nº 09.

A Semana Ilustrada, ano 1, nº 09, 29 de agosto de 1887. Representação de uma figura humana, com cabeça avantajada, desproporcional ao seu corpo, utiliza um traje social comum da época. Segura em sua mão um instrumento musical identificado como um contrabaixo, possuindo somente três cordas. No mesmo instrumento, a figura masculina lhe desfere golpes na corda – pizzicatos. O contrabaixo contém as palavras: “Diário de Belém”,

²⁶⁵ Silva, Raquel Henriques da. *O Zé Povinho de Rafael Bordalo Pinheiro: Uma iconologia de ambivalência*. Edições Colibri: Instituto da Arte – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Revista do IHA, nº 03, p.238-253, Lisboa, 2007. <http://hdl.handle.net/10362/12545> Acesso em 23/04/2019

em alusão ao jornal da cidade. Sobre os pés, há um arco do instrumento. A figura caricaturada é o jornalista Heliodoro de Brito que escrevia para a coluna “Pizzicatos” no *Diário de Belém*, e sentiu-se ofendido com as críticas de Chrispim do Amaral, o retratando em diversas sequencias de caricaturas. Segue a seguinte legenda: “Zig, como perdeu o orco por ocasião do Libera-me em tenção da finada “ Arena”, agarrou ao rabeção do “Belém”, cá está agora desferindo pizzicatos”.



Figura 44. Capa A *Semana Ilustrada* ano 10 nº 10.

A Semana Ilustrada, ano 10, nº 10, 12 de setembro de 1887. No desenho acima, no primeiro quadro, há 5 representações humanas. Em primeiro plano destacam-se três figuras humanas, com traços militares que lhe desferem golpes com espada no personagem que está cercado por eles. Esse quarto personagem, com cabeça avantajada proposital, apresenta roupa social e está tentando se defender dos golpes. Ao fundo do cenário há uma outra figura, com traços leves, portando uma espada em sua mão, correndo em direção ao grupo

que desfere golpes sobre a vítima. Encontra-se a seguinte legenda: “Alfredo, já bastante celebre, depois de ir queixar aos nossos collegas da imprensa do espancamento que sofreu de alguns policiais (...)”. No segundo quadro abaixo, há duas representações humanas, sendo a primeira, uma representação de um homem com roupas rasgadas e sinais de espancamento, com a cabeça avantajada, sendo identificado como “Alfredo”, o que sofreu com os golpes dados no primeiro quadro. A segunda representação, de uma representação feminina, com gestual de assustada, deixando a caneta cair por conta da cena que acabara de ver. A figura feminina é a representação da *A Semana Ilustrada*. Abaixo, segue a continuação do texto: “nos procurou implorando-nos a favor de reclamar, atendendo o seu deplorável, dado chefe de polícia a punição dos malvados”.



Figura 45. Capa *A Semana Ilustrada* ano 01 n° 07.

A Semana Ilustrada, ano 01, n° 07, 15 de agosto de 1887. Na edição de n° 7, há duas representações humanas, uma feminina e outra masculina. A representação feminina, com um vestido simples da época, carrega em suas costas uma caneta de grande proporção, carrega consigo também uma bolsa de lado, comum dos entregadores de jornal da época. Na mesma bolsa contém as seguintes iniciais “S. I” – identificando a personagem como *A Semana Ilustrada*. Seu gestual é de cumprimento. Ao seu lado vemos uma representação

masculina, utilizando traje social da época. Com o mesmo gestual de cumprimento, apresentação. Abaixo segue a seguinte nota: “A “Semana”, entusiasmada, apresenta ao público o seu caricaturista, o amigo *Puck*. Agora agarrem-se a ele”.

Essa representação masculina é o próprio autorretrato de Chrispim do Amaral, identificado com o pseudônimo de *Puck* –sua principal assinatura em quase todos os desenhos realizados na *A Semana Ilustrada*. O historiador Vicente Salles²⁶⁶ destaca em suas pesquisas que Chrispim do Amaral escrevia as prosas satíricas da revista sob o pseudônimo de *K-Nutilho*. A atribuição dos textos à Chrispim do Amaral se deve a sua apresentação na primeira edição de *A Semana Ilustrada* com as seguintes características dada pelo autor: “Sou de estatura regular, olhos rasgados... mas continuando – tez morena, fronte espaçosa, cabellos castanhos e curtos, para não confundir com as melenas dos lunáticos poetas, voz soberba... Garatujo estas linhas para *A Semana Ilustrada*...”²⁶⁷. O que reforça os textos ser de sua autoria contato com a cultura francesa – devido ao seu contato com um dos seus primeiros professores, o cenógrafo francês Leon Chapelin, utilizando em diversos momentos, expressões da língua francesa.

²⁶⁶ SALLES, Vicente. **O traço da troça:** ou o desenho de Humor do Grão-Pará. Coletâneas de artigos selecionados pelo autor. Disponível no Museu da Biblioteca da Universidade do Pará, Acervo Vicente Salles. Belém. S.d

²⁶⁷ *A Semana Ilustrada*, ano 1, n° 1, 04 de julho de 1887, Belém, p.02.

3.2.5. Anedotas e charges

Nas revistas de gênero humorístico, é comum encontrar diversas histórias ou anedotas sobre uma determinada situação, seja ela fictícia ou até mesmo no âmbito comportamental da sociedade da época retratada. Dos intelectuais interessados na escrita, neste período de formação, encontrava como principal meio de expressão cotidiana de sua produção através da expansão da imprensa: as reportagens, anedotas, foram as formas adotadas pelos jornais locais, revistas ilustradas humorísticas. Influenciados a partir da imprensa francesa, as anedotas, de acordo com Nogueira²⁶⁸, são a forma simplesmetamórfica perene da cultura da globalização, descrevendo eventos, utilizando de expressões e termos obscenos ou grosseiros. Seu principal objetivo é tornar o evento ou acontecimento em humor, com crítica social ou política, variando de acordo com o conteúdo explanado. As charges apresentam geralmente um desenho único - a imagem é composta por um desenho ou uma fotografia – que geralmente sofre alguma modificação do artista, seja retocando-a ou inserindo algum elemento verbal ou imagético a fim de torná-la cômica²⁶⁹. Outra característica da charge é o aspecto temporal e crítico sendo o humor, o engraçado, o jocoso como principal elemento. Ela carrega um aspecto de agressividade, despertando a consciência crítica no leitor –utilizada para a sátira política, como instrumento de crítica e retórica, usada também na defesa e propagação de ideologias e programas políticos²⁷⁰

[...] é pelo humor que uma charge ganha ares de transgressão ao estabelecer uma contradição entre um personagem e a situação real que é retratada, pois a ilustração apresenta uma (im)possibilidade do fato (utilizando de elementos intertextuais ou pertencentes ao universo do receptor para permitir a sua compreensão) e jamais se configura como uma mera reprodução das circunstâncias do ocorrido; sendo assim, o humor funciona como uma forma bastante consistente de crítica social²⁷¹.

As seguintes figuras estão divididas em detalhes pormenorizados, para melhor compreensão dos desenhos:

²⁶⁸ NOGUEIRA, Carlos. **A Anedota popular portuguesa**: forma breve multimidiática. Revista Internacional de Folkcomunicação, Vol. 2 nº 4. 2004. Paraná. Disponível em: <http://www.revistas.uep.br/index.php/folkcom/index> Acesso em: 23/05/2019

²⁶⁹ ARRIGIONI, Mariana de Mello. Debatendo os conceitos de Caricatura, Charge e Cartum. Anais do III Encontro Nacional de Estudos da Imagem: 2011, Londrina. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais2011/trabalhos/pdf/Mariana%20de%20Mello%20Arrigioni.pdf> Acesso em: 23/05/2019

²⁷⁰ IDEM.

²⁷¹ IDEM.

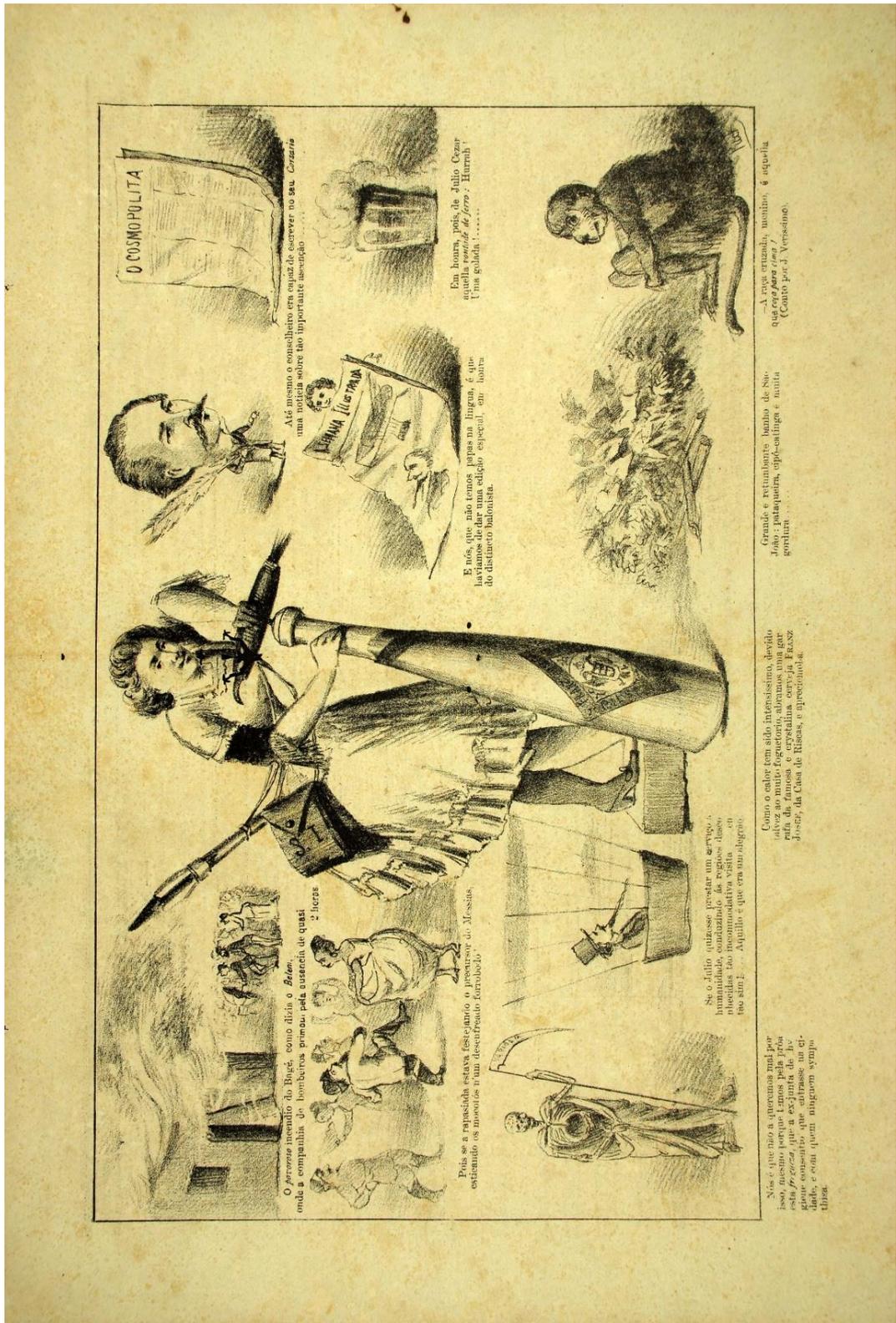


Figura 46. A Semana Illustrada ano 1 n° 09.

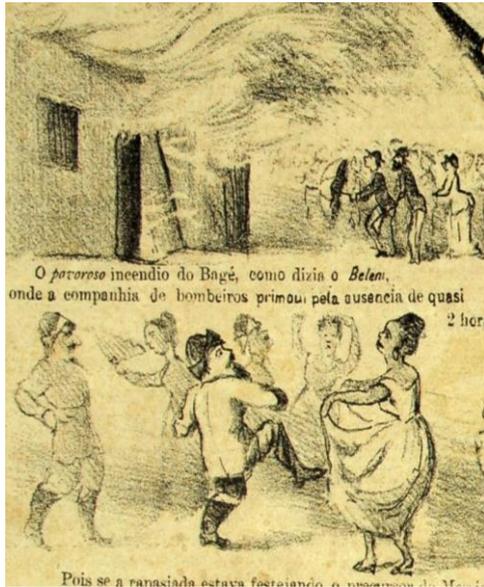


Figura 47. O pavoroso incêndio do Bagé (pormenor).



Figura 48. Nós é que não queremos mal por isso (pormenor).

Na Figura 47, encontra-se um estabelecimento em chamas. Há pessoas próximas ao incêndio. Abaixo do desenho, segue um pequeno texto: “O pavoroso incêndio do Bagé, como dizia o Belém, onde a companhia de bombeiros primou pela ausência de quase duas horas”. A seguinte imagem, abaixo, há representações de figuras humanas, alguns homens fardados com uniforme de bombeiro da época e mulheres com vestidos longos. Os gestuais de ambos retratados apresentam características de como se estivessem dançando. A legenda abaixo informa: “Pois se a rapasiada estava festejando o precursor do Messias, esticando os mocotós n’um desenfreado forrobodó”. De acordo com a revista, por conta da demora do corpo de bombeiros, o fogo consumiu por completo a serralheria do sr. J. Bentes.

A preocupação com a saúde pública era retratada de maneira macabra por Amaral – utilizou-se de um desenho de esqueleto humano (Figura 48), vestindo uma túnica, e segurando em seu braço, uma foice. Com a ampliação da imagem, na lâmina da foice encontra-se escrito “varíola”²⁷². Nos anos de 1870, um surto de varíola e outras doenças chegaram ao Pará disseminado então por imigrantes nordestinos que migravam para a região em condições precaríssimas e em péssimo estado de saúde. Fugindo da seca, esses imigrantes passaram a ser as novas vítimas da doença. O texto informado evidência com

²⁷² SÁ, Magali Romero. A "peste branca" nos navios negreiros: epidemias de varíola na Amazônia colonial e os primeiros esforços de imunização. Rev. latinoam. psicopatol. fundam. vol.11 n° 04. São Paulo 2008. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1415-47142008000500008> Acesso em: 23/05/2019.

uma pequena dose de humor: “Nós é que não queremos mal por isso, mesmo porque temos pela proa esta freguesa, que a ex-junta de higiene consentiu que entrasse na cidade, e com quem ninguém sympathisa”.



Figura 49. Até mesmo o conselheiro era capaz de escrever (pormenor).

A representação caricaturada de uma figura masculina (Figura 49), com a cabeça avantajada, desproporcional ao seu corpo, segura em sua mão uma caneta de pena. Ao seu lado há um desenho de um jornal, nele encontra-se escrito *O Cosmopolita* (um dos jornais da cidade de Belém), o personagem caricaturado seria de Honório Bianor, citado na revista. “Até mesmo o conselheiro era capaz de escrever no seu Corsário uma notícia sobre tão importante ascensão”.



Figura 50. E nós que não temos papas nas línguas (pormenor).

Desenho do próprio jornal *A Semana Ilustrada*, em homenagem a um balonista (Figura 50 e Figura 51). Segue com a seguinte nota: “E nós que não temos papas nas línguas, é que havíamos de dar uma edição especial em honra do distinto balonista”. Ao lado, um desenho de um copo espumando, com a seguinte nota: “Em honra, pois Júlio Cezar aquella vontade de ferro: Hurrah! Uma golada!...”

As homenagens anteriores são para o inventor paraense Júlio César Ribeiro de Souza (1846-1887), sendo o criador do sistema de navegação aérea. Alguns atores atribuem a Júlio Cezar a invenção do dirigível²⁷³. Segue uma nota sobre o desenho: “Se Júlio quisesse prestar um serviço a humanidade, conduzindo às regiões desconhecidas tão incomodativa visita ... então sim!... Aquilo é que era um alegrão.”

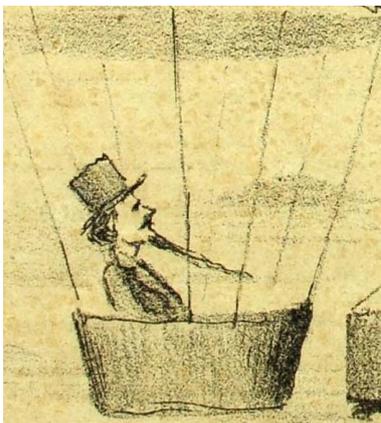


Figura 51. Se Júlio quisesse prestar um serviço à humanidade, conduzindo às regiões desconhecidas tão incomodativa visita (pormenor).



Figura 52. Como o calor tem sido intensíssimo (pormenor).



Figura 53. Grande e retumbante banho de São João (pormenor).

Na Figura 52, temos a representação de uma mulher – personificando a revista *A Semana Ilustrada*, tentando abrir uma grande garrafa com um saca-rolha. Ela utiliza uma bolsa de lado, com as iniciais S. I (*Semana Ilustrada*), e a caneta pendurada atrás das costas. A garrafa vem com um brasão com a marca da cerveja Franz Josef. Segue a legenda: “Como

²⁷³ VISONI, Rodrigo Moura; Canalle, João Batista Garcia. **O sistema de navegação aérea de Júlio Cezar Ribeiro de Souza**. Revista Brasileira de Ensino de Física, v. 32, n° 2, 2601, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbef/v32n2/v32n2a14.pdf> Acesso em: 23/05/2019

o calor tem sido intensíssimo, devido talvez ao muito fogueteiro, abramos uma garrafa da famosa e cristalina cerveja Franz Josef, da Casa de Riscas, e apreciemo-la”.

Na Figura 53 temos dois desenhos, o primeiro, são folhagens, flores, e lascas de madeiras, e segue a legenda: “Grande e retumbante banho de São João: pataqueira, cipó catinga e muita gordura...”. Pataqueira e cipó-catinga são plantas aromáticas utilizadas para fazer o tradicional banho de cheiro. Desde a colonização do Brasil, se configura uma grande diversidade étnica e religiosa. Ao longo dos anos, as diversas práticas religiosas de outras culturas acabaram fazendo parte da nossa identidade cultural – destacando as práticas dos banhos ritualísticos, herança de banhos xamânticos indígenas ou ciganos, caracterizando como banhos de cheiro. Os banhos ritualísticos de ervas são práticas populares em quase todo o país. No estado do Pará, o uso de plantas para a cura física e espiritual encontra-se presente na forma de um banho, conhecido como “banho de cheiro de São João”, realizado durante os festejos da madrugada de 24 de junho²⁷⁴. Ao lado, temos um desenho de um macaco, sentado ao chão, com a seguinte legenda: “A raça cruzada, menino, é aquele que coça pra cima! (Conto de J. Verissimo)”. O seguinte desenho faz uma citação da obra de José Verissimo Dias Matos²⁷⁵.

²⁷⁴ FONSECA, Dyana Joy dos Santos; NETO, José Pompeu de Araújo; COSTA, Jeferson Miranda. **Banho de Cheiro de São João no município de Abaetetuba, Pará, Brasil.**

²⁷⁵ José Veríssimo Dias de Matos, foi jornalista, professor, educador, crítico e historiador literário. Nasceu em 1857 e faleceu no Rio de Janeiro, RJ, em 1916. Iniciou os seus estudos em Manaus (AM) e Belém (PA). Em 1869, transferiu-se para o Rio de Janeiro. Matriculou-se na Escola Central, hoje Escola Politécnica, mas interrompeu o curso por motivo de saúde, em 1876, e regressou ao Pará, onde se dedicou ao magistério e ao jornalismo, como colaborador do *Liberal do Pará* e fundou e dirigiu a *Revista Amazônica* (1883-84). Ver mais em: Academia Brasileira de Letras – **José Veríssimo Dias de Matos**. disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/jose-verissimo/biografia> Acesso em 25/05/2019.



Figura 54. A Semana Illustrada ano 01, n° 01, 15 de agosto de 1887, p. 08.



Figura 55. A Sra. Não me conhece? (pormenor).



Figura 56. Sim..., mas era o que eu precisava! (pormenor).

Na Figura 55 destacam-se quatro figuras humanas – sendo uma delas o mesmo personagem. No primeiro plano à esquerda, há uma representação feminina, com um vestido longo. Seu braço esquerdo encontra-se em forma de repressão a figura masculina que está em sua frente. A figura masculina utiliza uma cartola sobre a cabeça, e usa um sobretudo. Segura um papel em sua mão esquerda, apresentando para a figura feminina. Segue a seguinte legenda: “A sra. não me conhece?... Eu sou o Arantes, que faz a festa de 15 de agosto no 2º districto... não assigna nada! – Não há pão cosido, cavalheiro! ”.

No lado direito da imagem, há a representação da *Semana Ilustrada*, segurando em sua mão direita, a caneta de pena, utilizando o seu habitual vestido curto. Está à frente novamente do mesmo personagem anterior. Abaixo da imagem, segue a seguinte legenda: “– Que lhe parece?... O anno passado sim, mas este... – tenha paciência sr. Jacinto, ainda hoje estamos a 2 de julho...”

Logo após, o personagem presente na cena anterior, encontra-se sentado na cadeira, usando um lenço, possivelmente para enxugar as lágrimas. Com a legenda: “Sim..., mas era o que eu precisava!

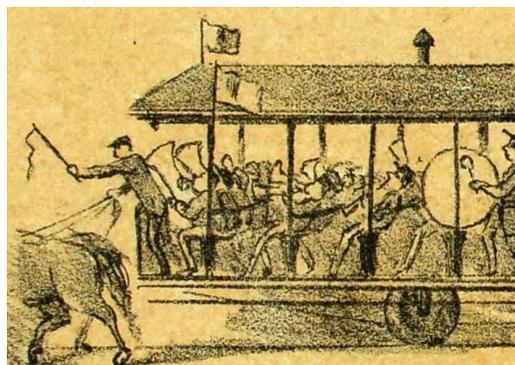


Figura 57. O melhor meio de atrair concorrência a uma nova linha de bonds (pormenor).

Chrispim do Amaral retratou em uma sátira o transporte público da época (Figura 57). Identificado por um bonde, que está sendo puxado por cavalos. Dentro há uma representação de um grupo musical, com os seguintes instrumentos identificáveis: tubas, trompetes, clarinetes e um bumbo – formação típica de bandas. Acompanhada com a legenda “O melhor meio de atrair concorrência a uma nova linha de bonds”. De acordo com Vicente Salles²⁷⁶, as bandas musicais são uma das instituições mais vigorosas no Pará, mantendo-se ainda hoje as tradições dessa prática. Produto de uma iniciativa popular, a organização e manutenção desses conjuntos, com existências há mais de cem anos, “é mais que um acontecimento artístico nas comunidades; é com efeito um fenômeno de natureza sociológica. Sendo principalmente, o conservatório do povo”



Figura 58. Oh! Conselheiro (pormenor)



Figura 59. Uf! Abafo! (pormenor)

Há duas representações de figuras masculinas (Figura 58), utilizando roupas sociais da época. No lado direito, identificamos o personagem já citado anteriormente como “Honório Bianor”. No lado direito, utilizando um óculo, e com mão esquerda levemente estendida. Infelizmente o periódico não cita sobre quem seria o segundo personagem. Segue com a seguinte nota: “Oh! Conselheiro, V. Exc. Póde escrever-me alguma cousa, no seu jornalzinho, contra o meu celebre genro Feijoada?– arranja-se....”.

No último desenho da página 08 (Figura 59) temos uma representação de uma moça, segurando um leque em sua mão direita, sentada sobre um banco e apoiando-se sobre uma mesa com o seu braço esquerdo. A figura representada é *A Semana Ilustrada*, personificada em forma de mulher, com o seguinte comentário de despedida: “ Uf! Abafo!... Até segunda-feira! ”

²⁷⁶SALLES, 2007, p.37.



Figura 61. Apesar de muita gente nos ter desejado a morte, continuamos a gosar a mais perfeita saúde (pormenor)



Figura 62. Isto porque tivemos uma recepção como não há exemplo no Pará (pormenor)

A personificação da Semana aparece novamente (Figura 61). Com o rosto não muito bem definido, a figura feminina encontra-se sentada sobre um banco, seu braço direito segura um leque, e abaixo encontra-se a legenda: “ Apesar de muita gente nôs ter desejado a morte, continuamos a gosar a mais perfeita saude, como vêm! ”.

Na imagem a seguir (Figura 62) temos dois planos. O primeiro plano, vemos duas representações masculinas bem nítidas, ambos seguram um jornal. O desenho do lado esquerdo, com roupas sociais e um chapéu sobre a cabeça. O segundo, ainda em primeiro plano, o vendedor de jornais, segura os periódicos embaixo de seu braço direito, sem sapatos, com a camisa semiaberta. Seu gestual está correndo para entregar o periódico. O segundo plano, com pouca nitidez, uma aglomeração de pessoas. O desenho é a continuação da história do primeiro quadro. Segue a seguinte legenda: “Isto porque tivemos uma recepção como não há exemplo no Pará; o que agradecemos de coração de tripas e tudo...”.



Figura 63. Por falar de tripas (pormenor).

No seguinte desenho (Figura 63), no primeiro plano à esquerda, há uma figura de senhora, com aparência de ter uma idade avançada, manuseando um alimento (tripa), que

está sendo devorada por alguns cachorros. Abaixo do desenho, traz a seguinte legenda: “Por falar de tripas... lembramo-nos de ter ouvido que a câmara váe preparar linguças para dar, em vez de chapaica bóla, aos cães vadios”. Na figura feminina, está escrito em seu longo vestido “Câmara Municipal”.

Na cena ao lado, em primeiro plano, há uma figura masculina, aparentando estar assustado, fugindo dos cachorros que lhe perseguem. Segue a seguinte legenda: “enquanto a bôa mulher prepara os pirões aos vadios, em estado *hydrophobo*²⁷⁷, atiram-se ao desventurado Zé!²⁷⁸ ”.

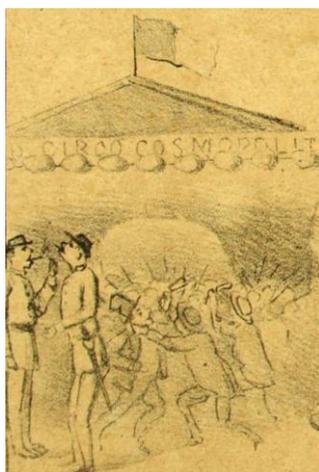


Figura 64. Em louvor das estrelas do Sr. Palácios (pormenor)

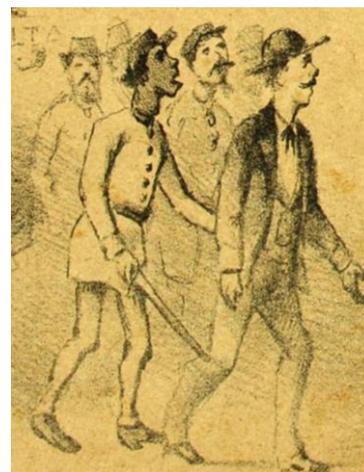


Figura 65. Quando não há navalhas, ella não se entrega (pormenor).

Na Figura 64, em primeiro plano, encontram-se duas figuras uniformizadas, de caráter militar, ambos estão fumando. Ao fundo destaca-se uma edificação, escrito Circo-Cosmopolita, e através de rápidos traços, várias pessoas com gestos de luta, briga. Acompanha a legenda: “Com o consentimento da câmara, as correrias e com o consentimento da polícia isto... em louvor das estrelas do sr. Palácios!”

Na Figura 65 há duas figuras em primeiro plano. O primeiro à esquerda, com trajes militares, segurando uma possível espada (ou sabre em sua mão direita), conduzindo um homem com vestes sociais da época. Ao fundo vemos outras representações de militares, mas sem muita nitidez. A crítica desta vez é com o despreparo da polícia com um simples

²⁷⁷ Do grego *Hydrophóbos* <<que tem horror à água>>,1. Aquele que sofre de hidrofobia 2. Pessoa enfurecida. Ver em: **hidrófobo** in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa sem Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2019. Acesso em: 25/05/2019. Disponível na Internet: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa-ao/hidrófobo>

²⁷⁸ Zé Povinho (ver nota 06)

cidadão – “Quando há navalhas, ella não se entrega; mas quando se trata de prender um cidadão, a requisição do respectivo cônsul...”.

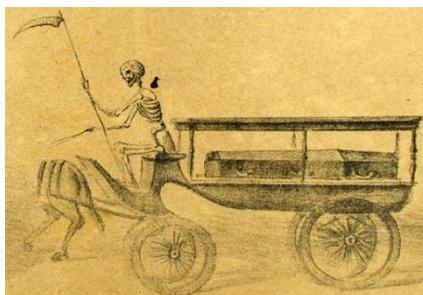


Figura 66. A variola vae fazendo a remoção de cadáveres (pormenor)

Na Figura 66, com características macabras, destaca-se como personagem principal, uma figura esquelética que conduz uma carroça funerária. Em sua mão porta uma foice, características das alegorias que representam a morte. Dentro da carroça, há um caixão, uma das vítimas da varíola da época. Segue com a seguinte legenda: “ E’ um caiporismo²⁷⁹ tudo isto, jamais quando a varíola vae fazendo a remoção de cadáveres para o cemitério, com o consentimento da saúde do porto, segundo a *Provincia*”.



Figura 67. E viva a parvonia (pormenor)

Encerrando o quadro, temos novamente (Figura 67) a figura feminina com a caneta, representando alegoricamente *A Semana*. Seu gestual é de quem está proclamando algo. De

²⁷⁹ Má sorte azar – Ver em: **caiporismo** in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2019. Acesso em: 28/05/2019 Disponível na Internet: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/caiporismo>

acordo com a legenda seria uma crítica aos hábitos da sociedade que não se mobilizava: “E viva a Parvonia”



Figura 68. A *Semana Ilustrada*, ano 01, nº 2, 11 de julho de 1887, p.08.

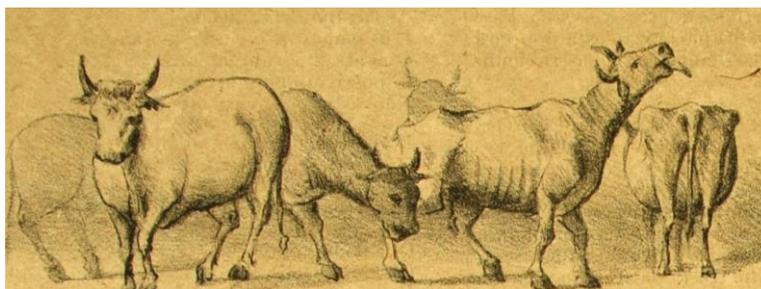


Figura 69. Estes são da Pastoril, para serem talhados (pormenor)

Acima (Figura 69) temos a representação de quatro animais, identificados como bois. Dois no lado esquerdo, com aspecto sadio, enquanto, do lado direito aparenta serem animais magros, com os ossos aparecendo. Abaixo segue a seguinte legenda: “ Estes são da Pastoril, para serem talhados a 500 rs, quando houver concorrência (para os bois sadios)... e estes estão pedindo que o mundo se acabe, são das Fazendas Nacionais.(boi magro).. pobre Zé”.

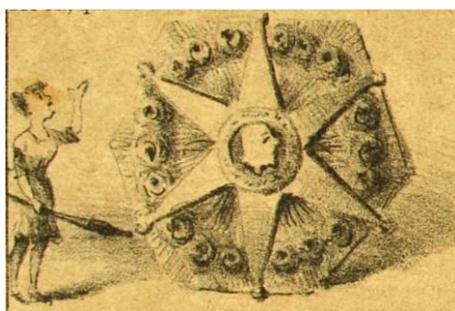


Figura 70. Oh! Seu Britto, pois você é capaz de carregar as cebola! (pormenor).

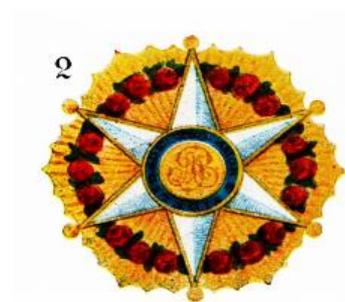


Figura 71. Condecoração da Ordem Imperial da Rosa.

Nesse desenho (Figura 70) encontramos a personificação da *A Semana Ilustrada*, segurando a sua caneta habitual, se dirigindo para uma condecoração. O desenho da condecoração²⁸⁰ é da Imperial Ordem da Rosa²⁸¹ (Figura 71), tendo como única diferença a presença de um busto desenhado no meio da medalha. Segue a legenda: “Oh! Seu Britto, pois você é capaz de carregar as cebola!... O Busto de Bolívar! ...”.

²⁸⁰ Ver mais em: COIMBRA, Álvaro a Veiga. **Noções de Numismática: Condecorações (VI)**. Revista de História. 32. 231. 10.11606/issn.2316-9141.rh.1966.124040, 1966

²⁸¹ A criação da honorífica, se deu no seu segundo casamento com D. Amélia de Leuchtenberg, em 17 de outubro de 1829, instituiu a Ordem da Rosa. A inspiração para a Ordem da Rosa teria vindo do vestido “salpicado de rosas” de D. Amélia utilizava no momento do seu desembarque. Ver em: SILVA, Camila Borges da. **As Ordens honoríficas e a Independência do Brasil: o papel das condecorações na construção do Estado Imperial brasileiro (1822-1831)**. Tese de Doutorado. Orientador: RODRIGUES, Antônio Edmilson Martins. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2014.

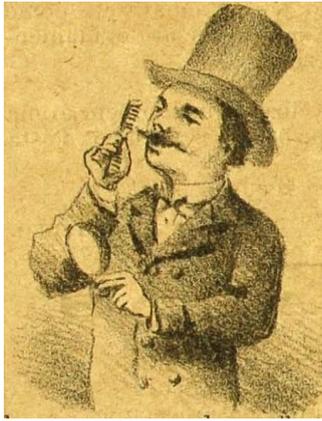


Figura 72. Typo de homens que arremedam mulheres (pormenor).



Figura 73. O que foi, o que é e o que será (pormenor)

Na figura 72, temos uma figura masculina portando traje social, com cartola longa sobre a cabeça. Segura em suas mãos um pente para os bigodes, e um possível espelho. Segue a legenda: “Typo de homens que arremedam mulheres, este é até capaz de trazer pó de arroz no bolço!”. A crítica que Chrispim do Amaral faz é com os homens vaidosos. Já a figura 73 traz características humanas, deformada intencionalmente pelo artista, com orelhas grandes, rosto disforme, seios caídos, dedos alongados e pernas exageradas. Segura em sua mão um cajado que lhe sustenta. De acordo com a legenda, seria uma crítica sobre o regulamento do Theatro da Paz: “O que foi, o que é e o que será o regulamento do Theatro da Paz”.



Figura 74. Tendo de ir assistir, sem telescópio, ás scintilações das estrelas (pormenor).

Encerrando a edição n°2, temos a personificação da *A Semana Ilustrada*, portando de sua grande caneta e sua bolsa de lado (Figura 74). Acompanhada com desenho de várias estrelas de cinco pontas, com figurações de corpo humano. Seu gestual é de despedida.

Segue a seguinte legenda: “Tendo de ir assistir, sem telescópio, ás scintilações das estrelas..., de carne e osso, faço as minhas despedidas até segunda – feira”.



Figura 75. A Semana Ilustrada, nº 3, ano 01, 18 de julho de 1887, p. 04-05.



Figura 76. Para ser mais limpa (pormenor).

Na Figura 76 há duas figuras femininas, a primeira a esquerda, a personificação de *A Semana Ilustrada*, portando usualmente a sua caneta, em suas mãos, segura uma vassoura de palha, atacando a segunda figura feminina do lado direito. Esta, por sua vez, com aparência de uma senhora de idade já avançada, usa um grande vestido escrito “câmara mun” (municipal). Segue a seguinte legenda: “Para ser mais limpa, receba algumas vassouradas, relaxada!”.



Figura 77. Estado actual da Travessa da Glória (pormenor).

Chispim do Amaral retratou de maneira bem crítica sobre o estado da cidade (Figura 77). Na legenda “alfândega”, desenho um grupo de roedores – ratos precisavam de uma manutenção. Nas ruas não foi diferente. Desenhou a Travessa da Glória com buracos e depressões. Escreveu “estado actual da Travessa da Glória”.



Figura 78. Oh! Seu João (pormenor).



Figura 79. Está preso! (pormenor).

Na seguinte imagem (Figura 78) temos caricaturas de duas figuras masculinas. O primeiro, à esquerda, com trajes sociais da época, mas com a cabeça bastante avantajada. O segundo com roupas de criança, com o corpo achatado. Segue a legenda: “Oh! Seu João²⁸², quantos kilos é preciso de gesso para a dentadura que está fazendo no Theatro?... – Lixe-se, seu Arapapá²⁸³ d’uma figa!”.

Logo após (Figura 79) temos duas figuras masculinas. A primeira à esquerda, com trajes militares e o segundo com trajes sociais da época. Chrispim do Amaral, em seu periódico criticava duramente os erros e abusos cometidos pelos chefes de polícia. Ao longo da legenda do quadro, deixa explícita essa atitude: “Está preso! Offendeu uma autoridade, exigindo-lhe o passe no bond”.

²⁸² Podemos atribuir a caricatura à João Olympio Rangel – um dos administradores do Theatro da Paz. (SILVEIRA, 2009, 1882).

²⁸³ O arapapá é uma ave *Pelecaniforme* da família *Ardeidae*. Também conhecido como savacu, colhereiro, arataiá, arataiaçu, socó-de-bico-largo (Piauí), tamatiá e tamatião (Pará). Disponível em: WinkAves, arapapá <https://www.wikiaves.com.br/wiki/arapapa> Acesso em 28/05/2019



Figura 80. O conselheiro, com a barba que usava no Rio (pormenor).



Figura 81. Oferecemos este carregamento de ditas (pormenor).

A caricatura (Figura 80) retrata uma figura masculina, com a cabeça desproporcional ao corpo, com roupa social. Segura em suas mãos uma pequena bengala e uma cartola. A caricatura pode ser atribuída ao conselheiro da Província Francisco José Cardoso Júnior²⁸⁴. Segue a seguinte legenda: “O conselheiro, com a barba que usava no Rio. ”

Ao lado (Figura 81), cena de dois trabalhadores carregando diversas telhas. Consta a presença de um equino e uma carroça de duas rodas. Com a legenda: “ Ao Dias²⁸⁵, aquelle que mandou á telha a Semana; oferecemos este carregamento de ditas.”



Figura 82. Nova marca de tesoura (pormenor).

²⁸⁴ Marechal Francisco José Cardoso Júnior (1826-1871), Militar e político brasileiro e o primeiro presidente do Paraná no período republicano. Foi o primeiro Vice-presidente da Província do Pará (também como tenente-coronel). Ocupou a presidência da província paraense entre 17 de março de 1887 e 6 de maio de 1888. Disponível em: Casa Civil do Paraná Francisco José Cardoso Júnior <http://www.casacivil.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=19> Acesso em: 27/05/2019

²⁸⁵ Não citado no periódico.

Chripim do Amaral caricatura um personagem não identificado com uma tesoura (Figura 82). Desenha um rosto de um homem sobre uma tesoura, aparenta ter uma idade avançada, usando óculos. A tesoura corta o papel – escrito “vida alheia”. Na legenda abaixo, Amaral coloca da seguinte forma: “Nova marca de tesoura”.



Figura 83. A *Semana Ilustrada*, nº 3, ano 01, 18 de julho de 1887, p. 08.



Figura 84. Na empreza da pesca: Seu Zé Mané (pormenor).

No desenho seguinte (Figura 84) temos representações de homens e mulheres, utilizando roupas sociais da época. No lado direito do desenho temos a representação de dois homens, segurando peixes em ambas as mãos. No lado esquerdo do desenho, duas representações de mulheres, utilizando roupas sociais da época. Uma delas, segura uma carta com a seguinte escrita: “BRITTO”. Segue a legenda: “Na empreza da pesca: Seu Zé Mané, nos hoje trouxemos casaca e um cartão do comendador Britto com tt...”.



Figura 85. Então, comendador, que tal a cebola? (pormenor).

A representação (Figura 85) da personificação da revista em forma de mulher aparece novamente (quase todas as edições) segurando a sua caneta de grandes proporções, e a seu traje de costume. A figura feminina, conversa com a figura masculina, identificado como Comendador Britto – segura em uma das mãos uma cartola (possível gestual de saudação à figura feminina). Segue um pequeno diálogo entre ambos: “Então, comendador,

que tal a cebola? – Quando os meus inimigos tentaram deprimir-me, os governos de nações importantes me elevam! Sou o único conferente comendador estrangeiro! ”.

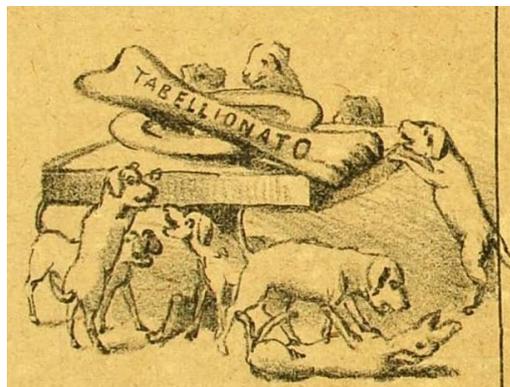


Figura 86. Quantos cães a um osso (pormenor).

Chripim do Amaral desenha vários cães em volta de uma mesa (Figura 86). Em cima da mesa há um grande osso, escrito “TABELLIONATO”. Amaral coloca a seguinte legenda: “Quantos cães a um osso!”.



Figura 87. Aplicando por hoje o ponto final da nossa sabatina (pormenor).

No quadro final (Figura 87) temos novamente a personificação de *A Semana Ilustrada*. Segura em sua mão, a longa caneta, mas está desenhando um grande ponto. Segue a seguinte legenda abaixo da imagem: “Aplicando por hoje o ponto final da nossa sabatina, faço as minhas despedidas até segunda-feira.”.



Figura 88. A Semana Illustrada, nº 4, ano 01, 25 de julho de 1887, p.04 - 05.

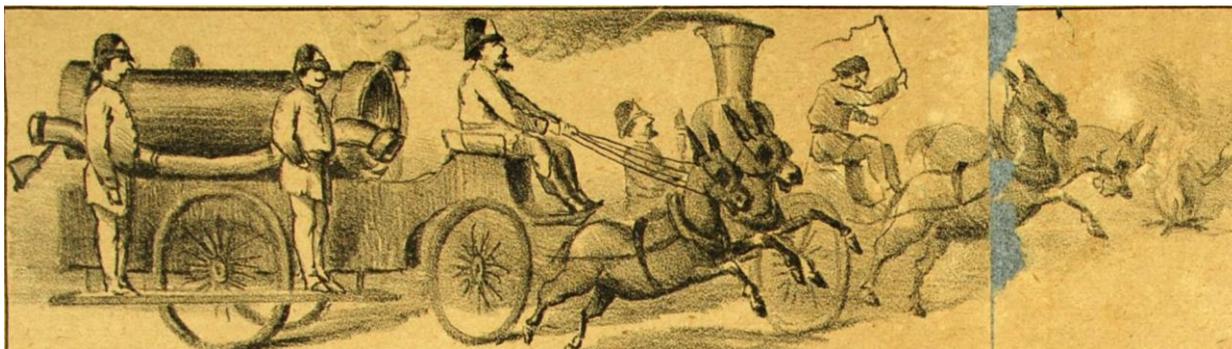


Figura 89. Presteza incomparável para apagar uma fogueira (pormenor).

A cena (Figura 89) retrata um grupo de homens, fardados com uniforme de bombeiros sobre uma carruagem, sendo levada por jumentos. Chrispim do Amaral, crítica novamente sobre a atuação do corpo de bombeiros na cidade. De acordo com o relato feito por Amaral em suas crônicas, relata o seguinte acontecimento:

Fogo! Dirá o leitor; *figas!* Direi eu. Dois incêndios no acanhado espaço de quatro dias! Um felizmente não passou de rebate falso, o ultimo, foi negócio mais sério. A companhia do Ivo²⁸⁶ brilhou pela presteza, pois apenas os grimphos da Trindade haviam anunciado o incêndio, lá iam desfilada o troço heroico dos bombeiros, com seu cortejo de esguiches e pipas vazias, passando como raio pela praça de Pedro II. Depois no fervor do entusiasmo, tudo deu prego! Bombas esquiços, burro, pipas tudo estanco na estrada de São Jeronym²⁸⁷.

Segue a legenda: “Presteza incomparável para apagar uma fogueira! No incêndio do 4º districto chegaria a tempo a companhia ... se não encalhasse!”



Figura 90. O Pará prepare-se higienicamente para receber os imigrantes europeus (pormenor).

²⁸⁶ Capitão Antônio Veríssimo Ivo de Abreu, apenas informado como comandante do Corpo de Bombeiros de Belém, fundado por ele mesmo em 1882. Ver mais em: MENEZES, José. **O Corpo de Bombeiros no Pará**. 2ª edição, Belém, 2007. Disponível em: <https://fauufpa.files.wordpress.com/2012/01/o-corpo-de-bombeiros-no-parc3a1-de-josc3a9-menezes.pdf> Acesso em 02/04/2019.

²⁸⁷ *A Semana Ilustrada*, nº 4, ano 01, 25 de julho de 1887, p. 02.

No desenho acima (Figura 90) encontram-se representações de figuras humanas, não muito bem definidas. O gestual das figuras humanas indica que estão fugindo de uma figura esquelética, macabra. Esta segura em sua mão uma lista com as seguintes doenças: “febre amarela, beribéri, etc.” A legenda abaixo descreve da seguinte maneira: “O Pará prepare-se higienicamente para receber os imigrantes europeus. Pobre gente!”.

Durante o ciclo da borracha, a Amazônia foi um dos principais destinos de trabalhadores, originários de diversos continentes e países. As riquezas decorrentes da economia da borracha atraíram diferentes fluxos migratórios para a região norte do país. Em busca de riquezas ou qualidade de vida, vinham acompanhados por medo das doenças tropicais que atingiam a população dos centros nortistas. De acordo com Miranda²⁸⁸ entre as últimas décadas do século XIX, febre-amarela foi a doença que mais preocupou os médicos, tornando-se a doença principal que mais se alastrava pelo país. No Pará, a doença assumiu grandes proporções, calcula-se que 75% da população tenha contraído a doença²⁸⁹. Entre os anos de 1850 a 1906, registrou-se um total de 5.007 mortos causado pela febre-amarela²⁹⁰. Apesar do medo da doença, não impediu o grande fluxo migratório para as cidades do norte do país. Um censo realizado em 1920, quando a economia da borracha já estava em plena decadência, registrou no Pará 22.083 estrangeiros²⁹¹.



Figura 91. Ah você é sulista ... Tome d'isto! (pormenor).

²⁸⁸ MIRANDA, Aristoteles Guilliod de. **A epidemiologia das doenças infecciosas no início do século XX e a criação da faculdade de Medicina e cirurgia no Pará**. Tese de doutorado: Universidade Federal do Pará – Programa de Pós-Graduação em Biologia de Agentes Infecciosos e Parasitários. Belém. 2013, p. 24 -26.

²⁸⁹ IDEM.

²⁹⁰ IDEM.

²⁹¹ Emmi, Marília Ferreira (2013), **Um século de imigrações internacionais na Amazônia brasileira (1850-1950)**. Belém: Editora do Núcleo de Altos Estudos Amazônicos da Universidade Federal do Pará, 2013.p. 251.

Temos a representação (Figura 91) de duas figuras masculinas, utilizando roupas sociais da época. O gestual de ambos, com punho fechado e tensão nas pernas, demonstram estar em uma discussão ou briga. De acordo com as crônicas escritas de Amaral, a cena estaria relacionada com a briga literária entre os jornais:

Apenas as estrelas se eclipsam, apenas fica tudo as escuras no seio da arena, reúnem-se partidários, *soi-disant* – nortistas e sulistas, e ouve-se como que o bramir de uma tempestade longínqua.²⁹².

Chrispim do Amaral reforça a legenda da imagem da seguinte maneira: “– Viva a Estrella do Norte! – Viva a estrella do Sul ! – Ah você é sulista ... Tome d’isto!” .



Figura 92. Mas, Sr. Patrão (pormenor).

Dois representações masculinas (Figura 92), o primeiro à esquerda, aparentando ter uma idade avançada, com veste mais despojada, usando pantufa nos pés. Segura em sua mão esquerda um papel escrito “1.000”. A segunda figura masculina, um rapaz com os olhos e cabeça cabisbaixo, segura um chapéu em suas mãos. Segue a seguinte legenda: “ – Mas, sr. Patrão .. – já lhe disse: tome o que lhe pertence e procure outra gaveta que maus repleta esteja para festejar *estrellas!*.”

²⁹²A *Semana Ilustrada*, nº 4, ano 01, 25 de julho de 1887, p.03.



Figura 93. Estes não são sulistas nem nortistas (pormenor).

Na imagem seguinte (Figura 93) temos a representação de três homens montados em cavalos, com roupa militar – da polícia. Segue a seguinte legenda: “Estes não são sulistas nem nortistas; por isso tudo que a gavetadá...”.

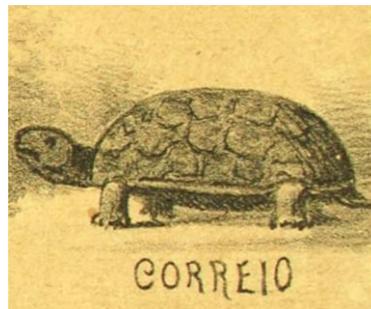


Figura 94. Correio (pormenor).

Na próxima imagem (Figura 94) temos a representação de um quelônio. Possivelmente, atribui-se a lentidão do animal como representando o sistema de correios da época.

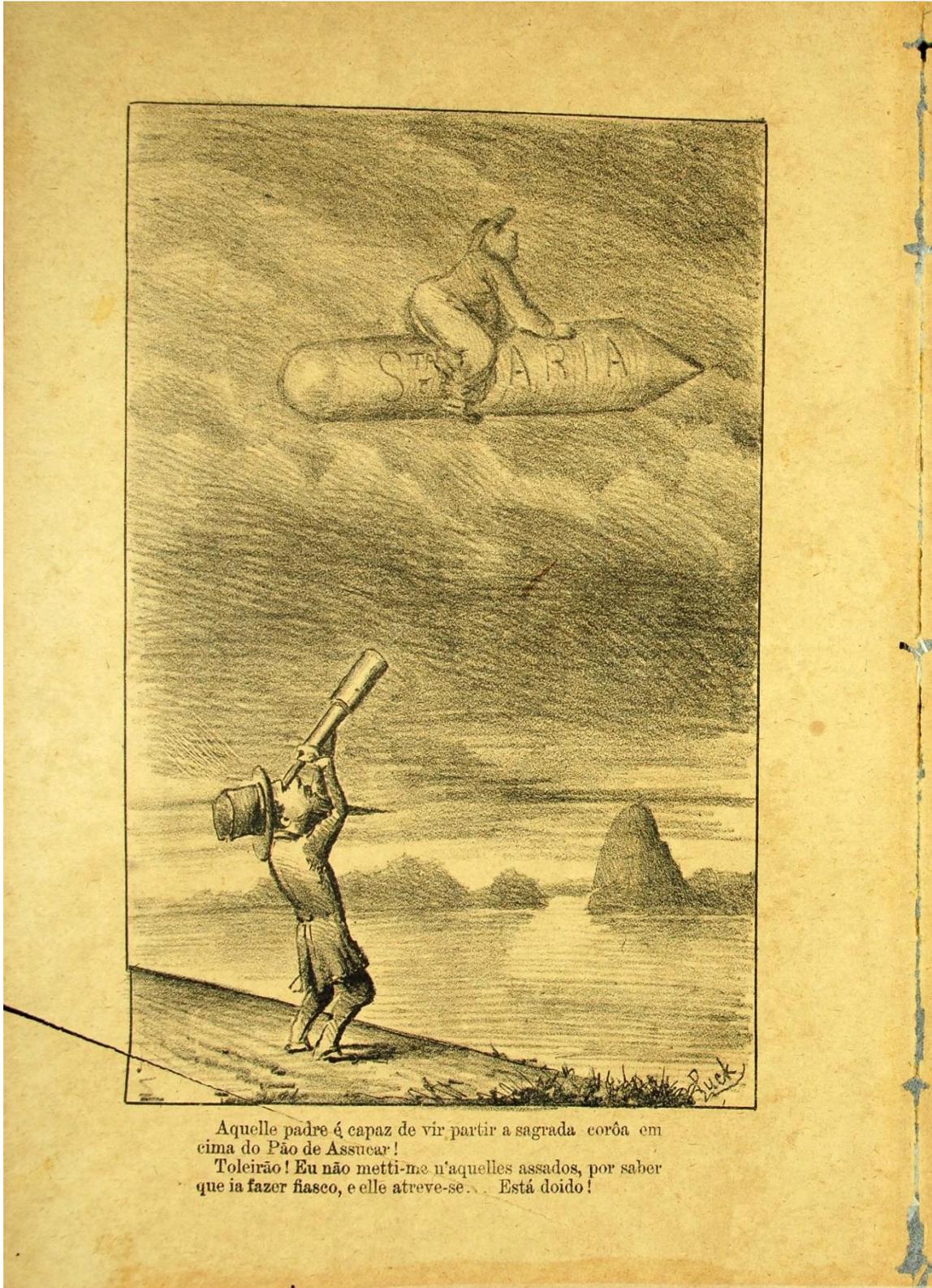
descaso e da falta de cuidado das próprias concessionárias. A falta de tratamento adequado com os animais os deixava magros e abatidos, o que diminuía a capacidade de suportar pesadas cargas e velocidade de tráfego. Todos esses problemas se agravavam ainda mais por passageiros intolerantes, que praticavam atos extremos de injustiça contra os funcionários dos bondes, ocorrendo desde atropelos, atrasos, desorganizações nos serviços, prejuízos em geral para todos os que se beneficiavam do transporte dos bondes. Em busca de melhorar e solucionar todos esses problemas, aos poucos, o uso de transporte por meio de tração animal é substituído pelos modernos bondes elétricos²⁹⁶.



Figura 96. S. I. (pormenor).

Representação de *A Semana Ilustrada*, sentada sobre a bolsa (Figura 96), com as iniciais, “S.I”, direcionando o seu braço esquerdo para os desenhos presentes na página.

²⁹⁶ A primeira linha de bonde elétrico, foi inaugurado em 15 de agosto de 1907, pela companhia *Pará Electric*.
IDEM



Aquelle padre é capaz de vir partir a sagrada corôa em cima do Pão de Assucar!
Toleirão! Eu não metti-me n'aquelles assados, por saber que ia fazer fiasco, e elle atreve-se... Está doido!

Figura 97. *A Semana Illustrada*, nº 4, ano 01, 25 de julho de 1887, p. 08.



Figura 98. Aquelle padre é capaz de vir partir a sagrada corôa em cima do Pão de Assuncar! (pormenor).

Na seguinte imagem (Figura 98) temos, em primeiro plano, a figura de homem, com roupas sociais da época, utilizando uma cartola em sua cabeça. Destaca-se uma longa barba, e segura com suas mãos, um objeto identificado como luneta, para observar a figura que está suspensa no ar. No segundo plano, temos um homem, utilizando um chapéu de aba longa, uma túnica longa sentado sobre um objeto ogival – nesse objeto consta a seguinte descrição “Sta. Maria” Abaixo da imagem temos a seguinte legenda: “Aquelle padre é capaz de vir partir a sagrada corôa em cima do Pão de Assuncar! Toleirão! Eu não metti-me n’aquelles assados, por saber que ia fazer fiasco, e ele atreve-se... Está doido!”.



Figura 99. Enchimento do “Santa Maria de Belém” no Largo da Sé (Belém-PA), em julho de 1884 (Musée de l’Air et de l’Espace/le Bourget).

O contexto todo da imagem configura-se nos feitos realizados pelo paraense Júlio Cezar Ribeiro (1843-1887), já antes homenageado por Chrispim do Amaral e outros escritores de *A Semana Ilustrada*²⁹⁷. A história toda se baseia nos ensaios dos primeiros balões dirigíveis desenhados por ele, destacando-se o dirigível *Le Vitoria* -um dirigível que voava contra o vento. As demonstrações do dirigível ocorreram na França e no Brasil. No Brasil, o *Le Vitoria* foi experimentado no Pará²⁹⁸ e no Rio de Janeiro²⁹⁹ - neste último, o balão sofreu uma grave avaria, sendo inutilizado totalmente. Outros dirigíveis semelhantes foram feitos, mas destaca-se a aeronave projetada por Júlio Cezar no ano de 1883, o *Santa Maria de Belém*³⁰⁰ – em homenagem à padroeira da cidade (Figura 99). O *Santa Maria de Belém* nunca chegou a voar, devido a problemas com a produção de gás de hidrogênio, o experimento acabou sendo inviabilizado, e a tentativa de voo que seria dia 12 de julho de

Figura 100. *A Semana Ilustrada*, nº 5, ano 01, 01 de agosto de 1887, p.04. -051884, nunca

²⁹⁷ “Não vão os leitores por ahi pensar que eu também não queimo meus incensos... queimo, mas a um homem notável, a um cidadão prestimoso, á um talento transcendente! (estyllo puro). Refiro-me ao nosso Júlio Cezar, fabricante de iscas para arranjar *cobres-balonaticos*. Acaso houve quem não lesse nos jornais do Imperio e do estrangeiro os resultados da invenção? É hoje! Resta-lhe a gloria do produto da venda do *Santa Maria*. Nossa Senhora o ampare, a ele e a sua invenção, para conservar a chamma do amor pela sciencia. Prosiga, que o thurybulo não terá descanso. Boa noite. K. LADO. *A Semana Ilustrada*, ano 01, nº 01, 22 de agosto de 1887, p. 06.

²⁹⁸ 25 de dezembro de 1881 (VISSONI; CANALLE, 2011, p. 04)

²⁹⁹ 29 de março e 1882 (IDEM)

³⁰⁰ Fotografia do *Santa Maria de Belém*, retirado de: VISSONI; CANALLE, 2011, p. 04

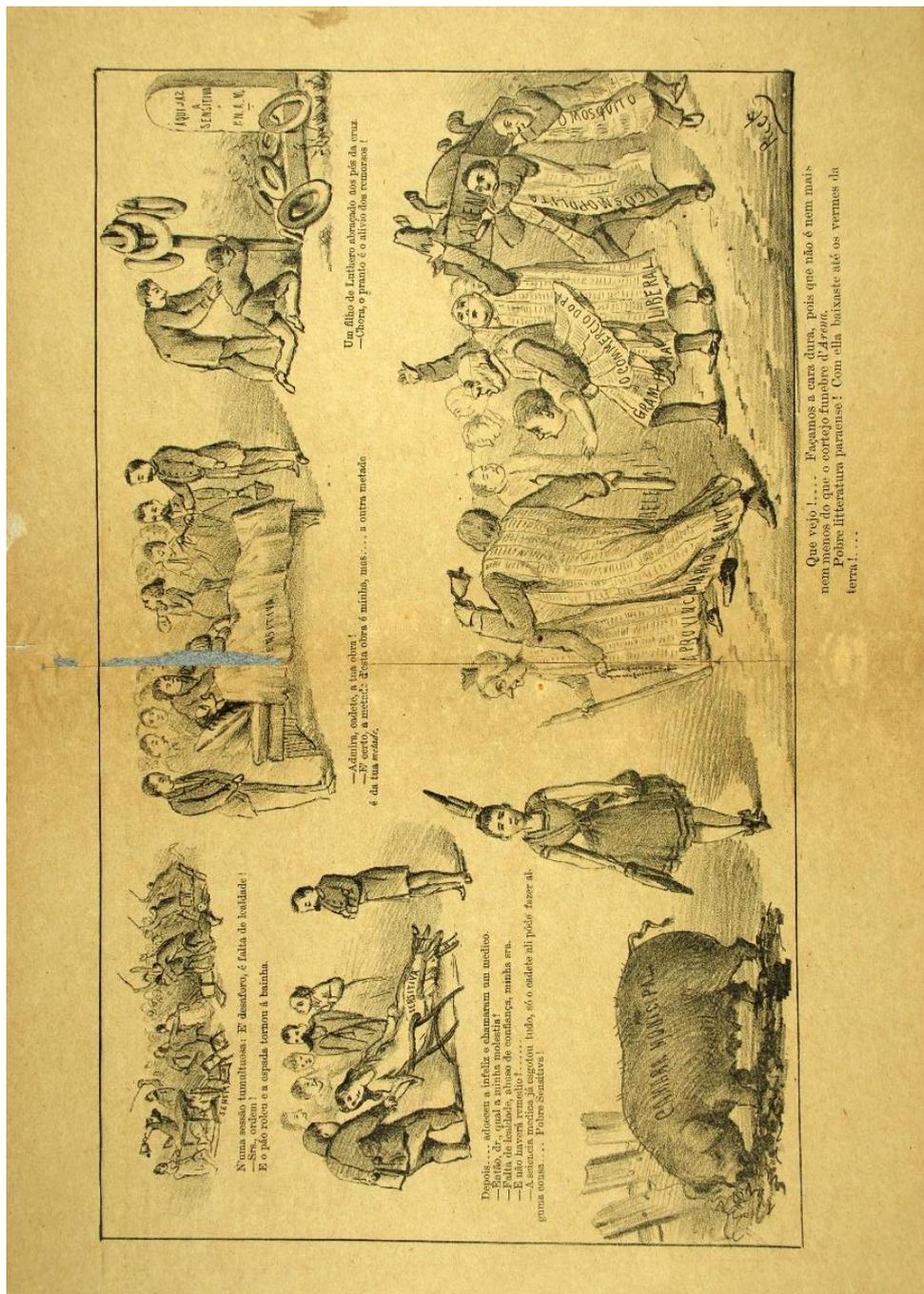


Figura 98. Aquelle padre é capaz de vir partir a sagrada corôa em cima do Pão de Assucar! (pormenor).

aconteceu. A aeronave acabou sendo vendida a um padre de Minas Gerais, de acordo com os autores “um maníaco pela aerostação”³⁰¹.

³⁰¹ IDEM, p. 05



Figura 101. N'uma sessão tumultuosa (pormenor).

No desenho acima (Figura 101) há diversas formas humanas visíveis, mas sem nenhuma identificação. Há pessoas e alguns objetos ao chão e homens desembainhando espadas. No lado esquerdo da imagem, há uma moça sentada com os olhos sobre o rosto, abaixo tem a seguinte palavra “sensitiva”. Na legenda da imagem segue a seguinte descrição: “N'uma sessão tumultuosa: E' desaforo, é a falta de lealdade! – Srs., ordem! E o páo rolou e a espada tornou á bainha”.

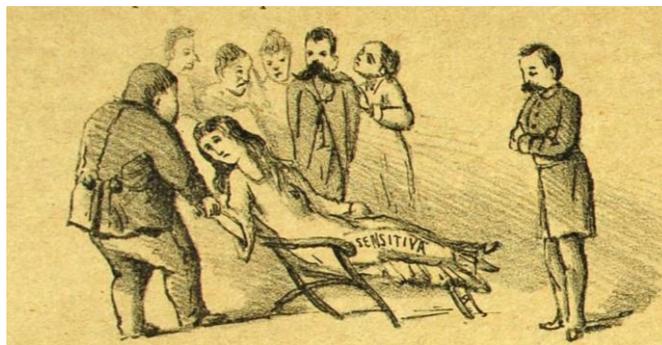


Figura 102. Pobre Sensitiva (pormenor).

Na figura seguinte (Figura 102) identificamos algumas pessoas com trajas sociais, e alguns poucos rostos definidos. Em destaque, sentada sobre uma cadeira, há uma representação de uma moça, seu gestual é de uma pessoa que está enferma. No seu vestido encontra-se a palavra “sensitiva”. Segue um pequeno diálogo abaixo da imagem:

- Depois... adoeceu a infeliz e a chamaram um médico.
– Então, dr., qual a minha moléstia?
– Falta de lealdade, abuso de confiança minha sra.
– E não haverá remédio?
–A sciencia médica já esgotou tudo, só o cadete ali pode fazer alguma cousa... Pobre Sensitiva!



Figura 103. Admira, cadete, a tua obra (pormenor).

Na cena acima (Figura 103) vemos um grupo de pessoas em volta de uma cama, todos com ar de tristeza. Deitada sobre a cama encontra-se uma mulher, com aparência bastante abatida, identificada pela palavra que se encontra no lençol de “sensitiva”. Segue a seguinte legenda da imagem: “ – Admira, cadete, a tua obra! – E’ certo, a metade d’esta obra é minha, mas... a outra metade é da tua metade”

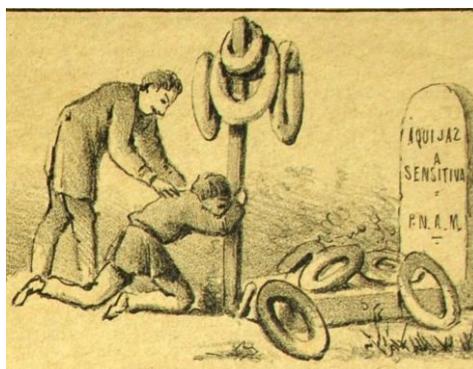


Figura 104. Aqui jaz a Sensitiva (pormenor).

Identificamos na seguinte imagem (Figura 104) duas pessoas com os rostos não bem definidos. O gestual de ambos é de lamentação, pois estão sobre uma lápide com a seguinte inscrição “Aqui jaz a Sensitiva P. N. A. M?”. Segue a seguinte legenda baixo da imagem: “Um filho de Luthero abraçado aos pés da cruz. – chora, o pranto é o alívio dos remorsos!”.

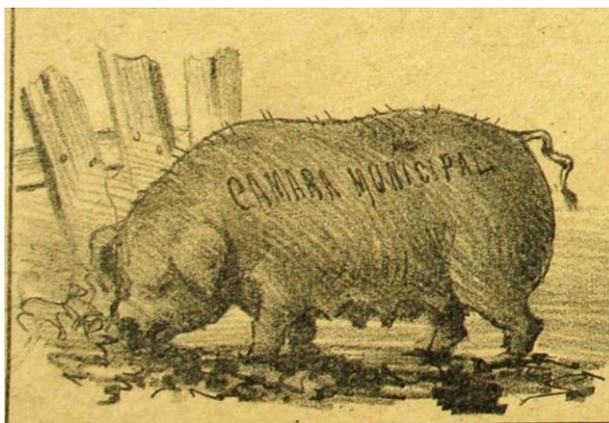


Figura 105. Camara municipal (pormenor).

Chrispim do Amaral, em crítica a instituições políticas, retrata de maneira bastante ofensiva³⁰² a Câmara Municipal da cidade, como um animal – identificado como um suíno (Figura 105). Em muitos casos o significado do porco nas representações é negativo. O porco é visto como a personificação da ignorância, luxúria, sujeira, egoísmo, entre outros termos pejorativos³⁰³.



Figura 106. Personificação da Semana Ilustrada (pormenor).

³⁰² Publicada na edição de nº 08 da revista *A Semana Ilustrada*, sob pseudônimo de K. LINO seguinte verso:
“De que serve, meus senhores,
N’esta terra ter fiscal,
Se são estes os próprios porcos
Da câmara municipal?
Só querem ganhar os cobres,
Multando por qualquer lado,
Deixando assim a pobreza
Em miserável estado” K. LINO, *A Semana Ilustrada*, nº 8, ano 01, 22 de agosto de 1887, p. 06.

³⁰³ Ver mais em: Dicionário online da Língua Portuguesa: <https://www.dicio.com.br/porco/> Acesso em 10/05/2019

Representação feminina (Figura 106), utilizando a bolsa lateral e segurando uma grande caneta. A sua feição é de tristeza. A imagem é a personificação da *A Semana Ilustrada* que constantemente aparece em todas as publicações.



Figura 107. Que vejo!... Façamos a cara dura (pormenor).

No desenho a seguir (Figura 107) há diversas formas humanas. Em primeiro plano destacam-se algumas pessoas vestidas de “jornal”, fazendo referências aos jornais da época. Os jornais são: *A Província* – representado por uma senhora de idade, segurando uma caneta tinteiro de grandes proporções e um terço de oração na mão esquerda; *Diário de Notícias* – representado por um homem de costas, portando uma caneta tinteiro e um pequeno sino na mão esquerda; *O Comércio do Pará* – representado por um senhor de idade avançada, segurando (consolando) uma mulher anã, que está de pernas para o ar, representando o jornal *Grão-Pará*; representando o jornal *O Liberal*, um homem de braços elevados, seu gestual de desespero, suplica ao alto pelo acontecimento; *O Cosmopolita* – representado por um homem, que segura o caixão; ao fundo, representando o jornal *O Mosquito*, um homem, de baixa estatura com os joelhos levemente dobrados; no plano de fundo, com pouca nitidez, nota-se a presença do jornal *Diário de Belém*. Todas as representações dos jornais estão em cortejo do jornal *A Arena* – representada por um burro que está no caixão de patas para a cima. Segue com a seguinte legenda: “Que vejo!... Façamos a cara dura, pois que não é nem mais nem menos do que o cortejo fúnebre d’*Arena*. Pobre literatura paraense! Com ella baixaste até os vermes da terra! ”

Toda a cena está ligada com a “guerra literária” entre *A Semana Ilustrada* e *A Arena*. Chrispim do Amaral publicou diversas críticas e caricaturas para o grupo literário de *A Arena* redigido pelos irmãos Heliodoro de Brito e Paulino de Brito³⁰⁴. Sobre o desenho acima, na mesma publicação de nº6, sob o pseudônimo *Dr. C. Mana* descreve a cena da seguinte maneira: “Passava um cadáver de jumenta em uma carroça de lixo. Era a ultima esperança nascente littetatura do norte, que se finava. Uma voz fatídica disse: lá se foi a *Arena*³⁰⁵”.



Figura 108. *A Semana Ilustrada*, nº 5, ano 01, 01 de agosto de 1887, p.08.

³⁰⁴ SALLES, 1992.

³⁰⁵ Dr. C. Mana. *A Semana Ilustrada*, nº 6, ano 01, 08 de agosto de 1887, p. 07.



Figura 109. Eis aqui um jacaré (pormenor).

No primeiro plano (Figura 109) encontramos duas figuras: uma criança nua, correndo da figura que lhe observa. A segunda figura, com o corpo de um crocodilo e a cabeça humana, saindo do rio em direção a criança. Ao fundo, com pouca nitidez, a floresta amazônica. Segue a seguinte legenda: “Eis aqui um jacaré que faz escriptas de dia e a noite sae para agarrar meninos... Cautela, meninada! ”.

A caricatura híbrida que Chispim retrata, é possivelmente atribuída a um dos redatores de *A Arena* – Heliodoro de Brito. A discussão entre as duas revistas, ainda acarretará outras edições com caricaturas ofensivas a Heliodoro de Brito.



Figura 110. Comendador calcula fazer um figurão na questão (pormenor).

Em primeiro plano (Figura 110) destaca-se a figura de um homem bem vestido, com a mão no bolso direito, e o dedo indicador sobre a cabeça. Segura uma placa sob o braço esquerdo, escrito “tarifa”. Ao fundo, há algumas caixas com a sigla “CXO.PARÁ, e um roedor sobre as caixas. Ao lado, há outra figura de um homem desmontando um objeto. Segue a seguinte legenda: “ Comendador calcula fazer um figurão na questão – Cavalheiros & Oliveira – que faça bom proveito! Oh amigo, para que desarmou o ventilador se não sabia arma-lo de novo? Procure no arsenal um homem theorico, que veja a sua sandice, mas pelo amor de Deus, não faça isso outra vez!



Figura 112. Quando encontra o sexo saia (pormenor).

Destaca-se (Figura 112) em primeiro plano duas figuras de mulheres, bem vestidas, com longas saias e sapatos de cano longo. Utilizam pequenos chapéus em suas cabeças e uma delas segura um pequeno guarda-chuva quebrado pela força do vento. Ao fundo há uma figura de uma mulher mais simples, com sapatos de salto curto. Ambas as mulheres seguram o seu vestido com as mãos, para que a força do vento não levante seus trazes. Segue a legenda: “Quando encontra o sexo saia, quando o maganão do vento entende fazer o envergonhar”. Entende-se sobre as vestimentas daquele período causavam constrangimento e desconforto para as mulheres que usavam grandes vestidos e esvoaçavam com o vento, fazendo levantar a sua roupa.

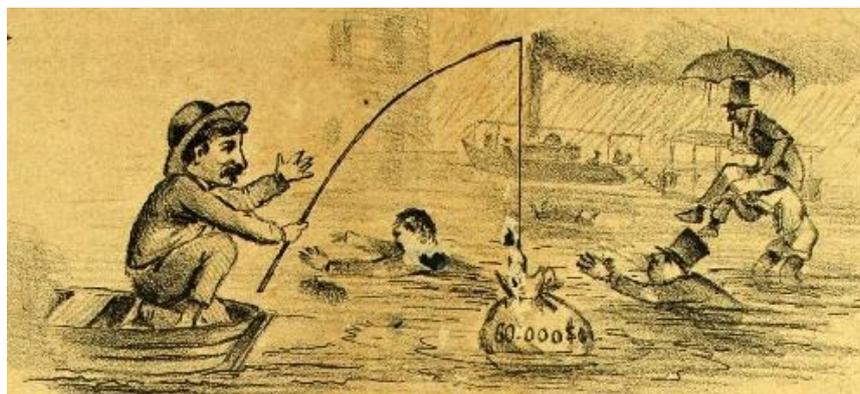


Figura 113. A chuva, que julga estar na sua época (pormenor).

Na cena seguinte (Figura 113), em primeiro plano, destaca-se a figura de um homem, com roupas simples, de pescador. Segura em sua mão esquerda uma vara de pescar, que pesca um grande saco de dinheiro no valor de 60.000\$00 réis. Ao fundo da cena há algumas pessoas que estão “nadando” na alagação e outras sendo carregadas para não se molhar.

Toda a cena se configura dentro da cidade. Segue a seguinte legenda: “A chuva, que julga estar na sua época, tem feito os syphons da rua da Imperatriz virem à tona d’água. Ocasões há que torna-se aquilo um pesqueiro... Ditoso arremate o dos syphons!...”

O desenho realizado por Chripim do Amaral, relata sobre os problemas que vividos no cotidiano do povo belenense. A primeira denúncia é sobre o estado da rua da Imperatriz, que sobre com sérios problemas de manutenção, alagando nos dias de chuvas. A segunda, Chripim escreve na coluna *Chrônica* sobre a empresa de pesca:

Sempre desejaríamos saber qual a razão porque a empresa da pesca não tem sofrido a imposição da respectiva multa nos dias em eu deixa a população a ver navios... Parece-me que há uma clausula que commina essa penna ; e entretanto ella não teve ainda applicação, não obstante as reiteradas infrações.

Será porque a empresa a empresa turva as aguas para pescar? Seja como for, o escândalo repete-se e o pobre *Zé pagante*³⁰⁶, apenas contemplado com o rebotalho do pescado, que não serve para as coisinhas dos graúdos, tem que se sujeitar á compra de uma miserável faneca³⁰⁷.

A crítica sobre o “problema da pesca”, e os altos preços do pescado de má qualidade denunciado por Chripim do Amaral, rende-lhe ainda mais dois quadros.



Figura 114. Como se pescam em toda parte (pormenor).

No desenho acima (Figura 114) Chripim do Amaral continua a fazer a crítica sobre os “problemas da pesca”. Desenha um peixe, com membros humanos (pernas e braços). Usa um pequeno terno para ludibriar a figura cômica do *Zé do povinho* – identificado como um homem simples, com vestes camponesas. Chripim coloca a seguinte legenda: “Como se

³⁰⁶ O mesmo que o *Zé do povinho*.

³⁰⁷ Cronista K. *Nutilho*. *A Semana Ilustrada*, nº 6, ano 01, 08 de agosto de 1887, p.03.

pescam em toda parte, S.A. o peixe despirá a casaca, e envergará a jaqueta, para então apresentar-se ao Zé, de quem se ausentára há tempo.”

Logo abaixo, o personagem com corpo de peixe e membros humanos, aparece novamente, na seguinte forma:



Figura 115. A ausência pode-se agradecer aos Zés Manés (pormenor).

A imagem (Figura 115) contém mais dois personagens: agora o peixe, representa o jornal *Grão-Pará*, seguido de *A Semana Ilustrada* (representada por uma mulher, como todas as edições) e a *Província* (representado por um boi). Segue a legenda: “– A ausência pode-se agradecer aos Zés Manés, diz a *Província*. *Gram-Pará*: culpado o povo, q’ não tugiú³⁰⁸!”.



Figura 116. Cousas da lua (pormenor).

³⁰⁸ Falar em voz baixa; não dizer nada; estar calado. Disponível em: Dicionário da Língua Portuguesa online - <https://www.dicio.com.br/tugiu/> Acesso em 24/06/2019

Com os problemas demasiados na rua da Imperatriz, por falta de manutenção da prefeitura, e com as chuvas recorrentes em Belém, Chrispim retrata a atividade meteorológica com a figura da Lua - molhando a cidade com um grande regador, com a legenda “cousas da Lua” (Figura 116).



Figura 117. Enquanto alguns brigam (pormenor).

No desenho acima (Figura 117) há um homem em cima do telhado de uma residência, jogando fora as telhas da casa. Segue a legenda abaixo da imagem: “Enquanto alguns brigam, por causa de magros mandys³⁰⁹, os senhorios mandam pôr ao ar livre os *trens* dos inquilinos *malignos*.”.

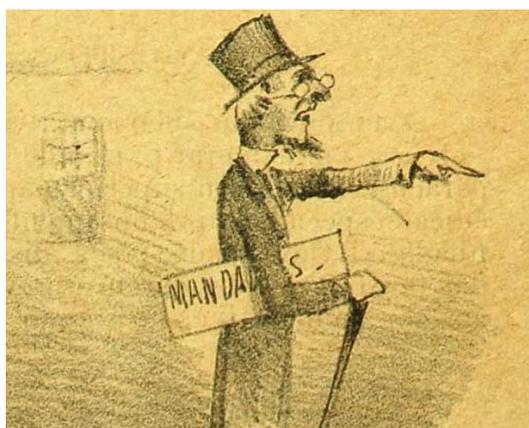


Figura 118. Resultado conhecido (pormenor).

³⁰⁹ Peixe de água doce; bagre. Ver em <https://www.cpt.com.br/artigos/peixes-de-agua-doce-do-brasil-mandi-pimelodus-maculatus> Acesso em 24/06/2019

Representação (Figura 118) de um homem de idade, utilizando roupas sociais da época. Embaixo dos seus braços, há uma placa com a palavra “mandato” (?). Ao que tudo indica, é um oficial da lei. Segue a seguinte legenda: “resultado conhecido: um beleguim vác em demanda da casa do Botelho intimá-lo para uma audiência, a responder sobre o destelhamento da casa do seu inquilino Baptista”.



Figura 119. Uma atrapalhada (pormenor).

Representação de *A Semana Ilustrada*, com o vestido esvoaçante (Figura 119) segurando a sua habitual caneta tinteiro. Segue a legenda: “uma atrapalhada! Fico esperando pelo resultado de tudo isto”.

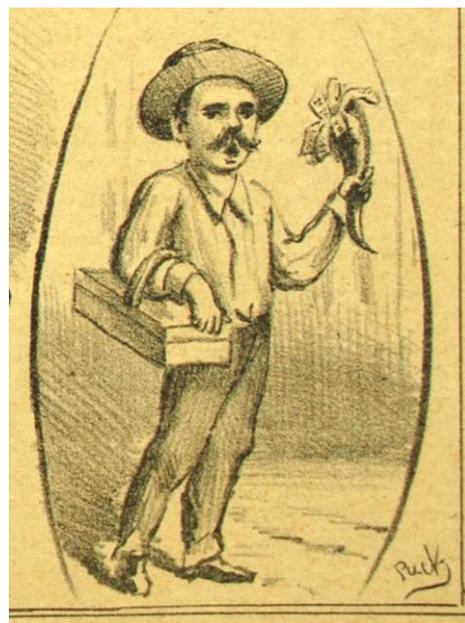


Figura 120. Olha o bom tabaco do Acará (pormenor).

No último desenho (Figura 120) o artista desenha um homem, com vestes de camponês, simples, usando um chapéu de aba longa. Segurando na mão direita uma caixa, e na mão esquerda uma cornucópia. Segue a seguinte legenda: “Olha o bom tabaco do Acará... a quatro vinténs a onça!... Estou queimando! Bilhetes das loterias é a aqui no Na cornucópia!... (Onde está a polícia?) ”. O desenho faz referência a notícia publicado por Chrispim do Amaral, em sua *Chronica*: “A férula voltou a scena. Os tempos em que imperavam como Nero os Lamegos e os cigarros sem tabaco voltaram a fazer época”³¹⁰. O curioso do desenho, Chrispim do Amaral baseia-se na alegoria da abundância – segurando uma cornucópia³¹¹ e a representação da figura do Zé Povinho.

³¹⁰ Cronista K. *Nutilho*. A Semana Ilustrada, nº 6, ano 01, 08 de agosto de 1887, p.06.

³¹¹ No dicionário de Cezare Ripa, as cornucópias são vasos em formato de chifre/corno, indicam a fortuna, fertilidade em abundância, a agricultura e comércio. Ver mais em: RIPA, Cezare. **Nova Icolonogia di Cezare Ripa Perugino, Cavalier de Ss. Mauritio & Lazzaro**: Opera Amplianta. Pádova. 1618, Abondanza, parte prima p.01.



Figura 121. A Semana Ilustrada, nº 8, ano 01, 22 de agosto de 1887, p.04 - 05.

Nas imagens seguintes, Chrispim do Amaral retratou de maneira bastante divertida e jocosa, o comportamento da sociedade paraense nas comemorações do dia 15 de agosto, data que marca independência do Pará de Portugal. Os seguintes quadros são intitulados como “Cousas do 15 de agosto”.

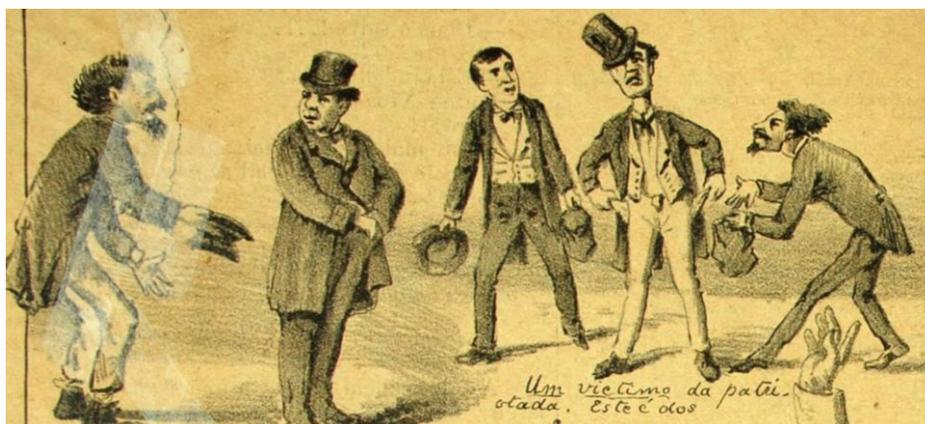


Figura 122. O Sr. dá alguma cousa para o dia 15? (pormenor).

Em primeiro plano (Figura 122) temos a representação de cinco figuras masculinas. A primeira representação, ao lado esquerdo, um homem com roupas maltratadas, rasgadas e cabelos crespos. Segura em uma das mãos, uma cartola amassada, que a estende fazendo menção de pedir esmola. Ao lado direito, temos a representação de um homem com roupas sociais da época, com características de um homem abastado, tem a sua mão direita dentro do bolso de sua roupa, demonstrando em seu gestual que procura dinheiro para dar esmola ao pedinte. Em segundo plano, encontramos a mesma representação do homem com as mesmas características de pedinte (lado direito), que novamente, em seu gestual pede esmola as duas representações masculinas (lado esquerdo) – que ambas utilizam roupas sociais da época, com características de pessoas abastadas, mas em seu gestual demonstram em não ter algum dinheiro nos bolsos. Segue a seguinte legenda: “O Sr. dá alguma cousa para o dia 15? – Dize antes, para um fatiota!³¹² Um victimo da patriotada! Este é dos ...” (continua na imagem seguinte).

³¹² Fatiota: Fato, terno, roupa, traje; normalmente utilizado quando se faz referência à uma roupa de qualidade ou para ser utilizada em uma ocasião especial. Disponível em: Dicionário da Língua Portuguesa <https://www.dicio.com.br/fatiota/> Acesso em 01/02/2019

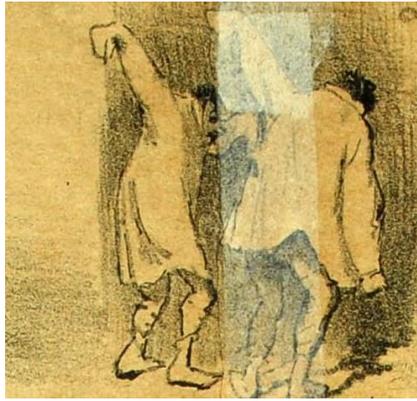


Figura 123. Que dariam até a camisa (pormenor).

Na imagem seguinte (Figura 123), temos duas representações de homens, ambos estão de costas, utilizando apenas camisas de manga longa, com os braços levantado para trás. De acordo com a legenda (continuação da frase anterior): “...que dariam até a camisa ... e para que? ”.

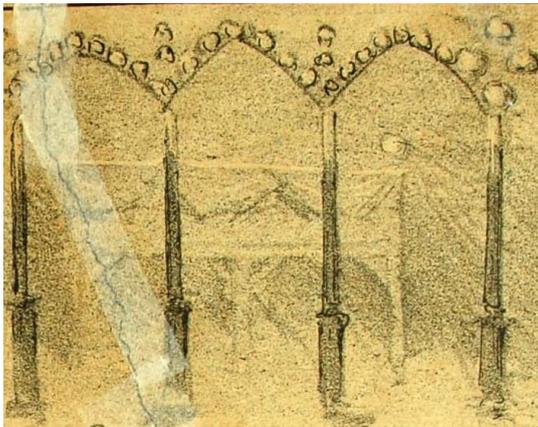


Figura 124. Para ver um castelo (pormenor).

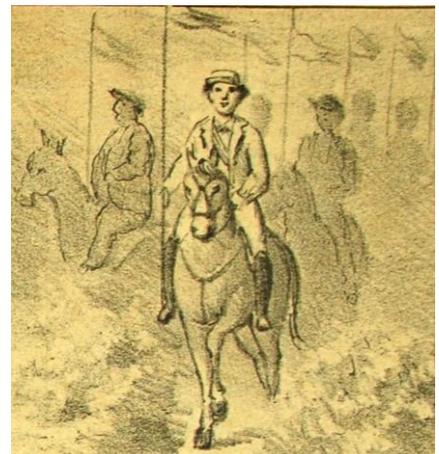


Figura 125. Alguns calanegros à cavalo representando o esquadrão (pormenor).

Representação (Figura 124) de uma estrutura montada para as comemorações do dia 15 de agosto. Segue com a seguinte legenda: “Para ver um castelo... Disque!”

Desfile do dia 15 de agosto de 1887. Na cena acima (Figura 125) há representações de homens montados em cavalos, segurando longas bandeirolas. Segue com a seguinte legenda: “Alguns *calanegros* à cavalo representando o esquadrão”. Apesar do desenho não mostrar muita informação a respeito da palavra “calanegros”, Chrispim do Amaral comparou o desfile do esquadrão (possivelmente militar), com os calanegros originários do

cangaço. A palavra Calanegro, vem do nome de João Calangro, um dos líderes do movimento de cangaço no Ceará nos anos de 1876- seus seguidores eram chamados de calanegros. A história do cangaço no Nordeste rendeu diversas publicações e romances, o entre os escritores, destaca-se o baiano Rodrigo Teófilo (1853-1932), na obra *Os Brilhantes* (1895), traçando um perfil psicológico e histórico sobre o cangaço no Nordeste. Teófilo descreve os da seguinte maneira:

Os Calangros formavam uma grande família de mestiços [...]. É geralmente um indivíduo forte, de maus instintos, petulante, sanguinário, muito diferente do mulato por lhe faltarem as maneiras e a inteligência deste. E, tão conhecida é a índole perversa do cabra que o povo diz: não há doce ruim, nem cabra bom³¹³.

Para Barreto³¹⁴, o jornalismo impresso tem especial importância e repercussão na área política, com laços historicamente firmados e legitimados. Ao longo do processo histórico o jornalismo e política estão interligados em um complexo sistema de ação e reação que acaba expresso no que chamaremos de atitude noticiosa, ou seja: um relato que objetiva obter repercussão³¹⁵. Nas publicações de *A Semana Ilustrada*, encontramos em diversos momentos, paragonar o poder público com de carácter depreciativo.



Figura 126. A liberdade do Arante (pormenor).

³¹³ ALENCAR 2013, p. 06 apud TEÓFILO, 1972, p.193

³¹⁴ BARRETO, Emanoel. **Jornalismo e Política: a construção do poder**. Estudos em Jornalismo e Mídia Vol III n° 1 Universidade do Rio Grande do Norte, Natal: 2006

³¹⁵ BARRETO, 2003, p. 10

Na seguinte imagem (Figura 126) encontramos uma representação republicana. Chrispim do Amaral retrata a representação republicana de modo cômico, dando uma aparência de uma senhora com idade avançada e despojada. Está sob uma forma esférica segurando uma longa lança. Segue a seguinte legenda: “A liberdade do Arante”.



Figura 127. A cidade bem iluminada (pormenor).

Com os problemas urbanos recorrentes na cidade de Belém, apesar dos festejos do dia 15 de agosto, Chrispim do Amaral retrata o problema da falta de iluminação nas ruas da cidade. Retrata em seu desenho acima (Figura 127) um casal que se esbarra de frente para o outro, e logo ao lado, desenha um homem tropeçando em um poste de iluminação. Em seguida desenha uma possível carreata de militares, relatando da seguinte forma: “A cidade bem iluminada; e uma grande passeata”.



Figura 128. O maior martyr do dia 15 de agosto (pormenor).

As brigas com o grupo literário de a *Arena*, ainda lhe renderam outras representações (Figura 128). Utilizando geralmente a figura do asno (burro), debilitado, sob as duas patas

em pé, segurando um tipo de muleta, o descreve da seguinte maneira³¹⁶: “O maior martyr do dia 15 de agosto”.

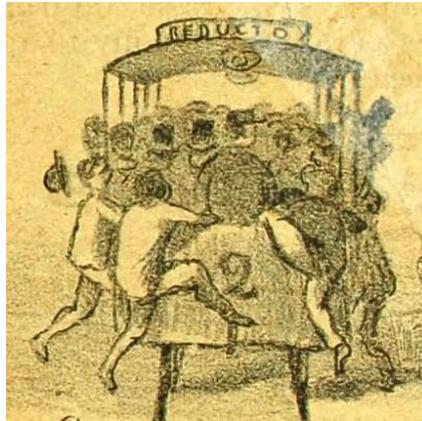


Figura 129. Grande concorrência para o Reducto (pormenor).

Na cena seguinte (Figura 129) temos a representação de um bonde, chamado de Reducto, que tinha a sua rota ao antigo bairro do Reduto. Dentro do bonde há diversas pessoas, e outras se segurando pelo lado de fora do bonde. Chrispim do Amaral destaca novamente os problemas do transporte coletivo na cidade de Belém. Em sua revista, deixa claro sobre os problemas enfrentados naqueles tempos³¹⁷. Segue a seguinte legenda: “Grande concorrência para o Reducto”.

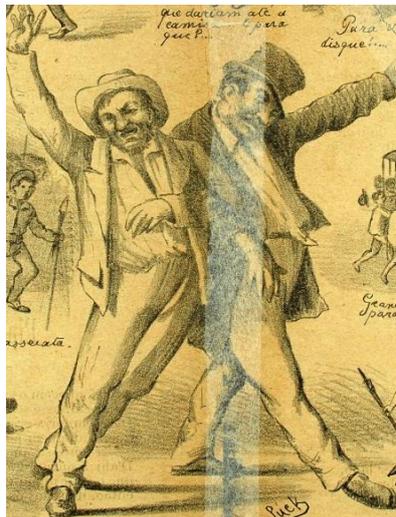


Figura 130. Viva o dia 15 de Agosto (pormenor).

³¹⁶ Ver figura 31.

³¹⁷ Na coluna *Aparas* da *Semana Ilustrada*, o escritor, sob o pseudônimo de K.Lino, escreve vários versos falando dos problemas da cidade, que vão desde o problema com a má gestão do poder público, e o estado deplorável que a cidade se encontrava naquele tempo. Ver mais em: *A Semana Ilustrada*, nº 8, ano 01, 22 de agosto de 1887, p. 06

Representação (Figura 130) de dois homens utilizando roupas da época, com ambos os braços entrelaçados. Pelas suas expressões corporais (com os braços levantados), e com sorrisos nos rostos, mas com caráter que ambos estão alcoolizados. A imagem está localizada bem no centro da página, sendo a maior imagem em termos de dimensão. Crispim do Amaral, retrata de maneira bastante realista a expressão facial no desenho destacado, exaltando as manifestações populares. Os descreve com a seguinte legenda: “Viva o dia 15 de Agosto ... os martyres ... Nos cá temos patriotas às direitas...”.



Figura 131. Uma festa espontânea (pormenor).

Representação (Figura 131) da figura femina da *Semana Ilustrada*, segurando a longa caneta em sua mão direita. Segue a seguinte legenda: “Uma festa espontânea”

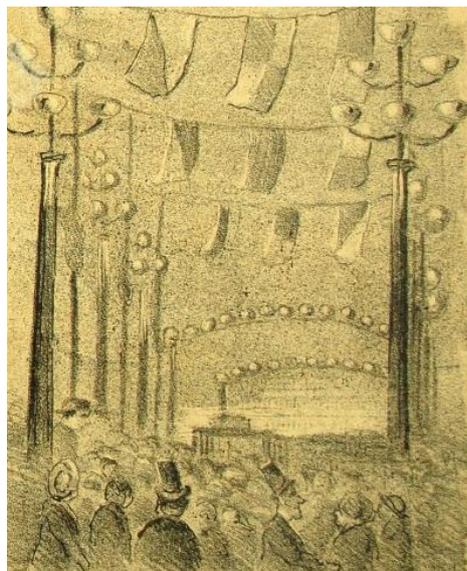


Figura 132. A verdadeira festa (pormenor).

Ao fim da página 05 desta edição, Chrispim desenha uma das ruas que foi realizada a festa do dia 15 de agosto (Figura 132). Com diversas bandeirolas, postes enfeitados e uma multidão de pessoas, ao fundo, nota-se ao fundo, a presença de um prédio. Em meio em tantas dificuldades enfrentadas pelo poder público da época, o autor encerra o quadro com a seguinte legenda: “A verdadeira festa; onde o público passava alguns momentos alegre”.

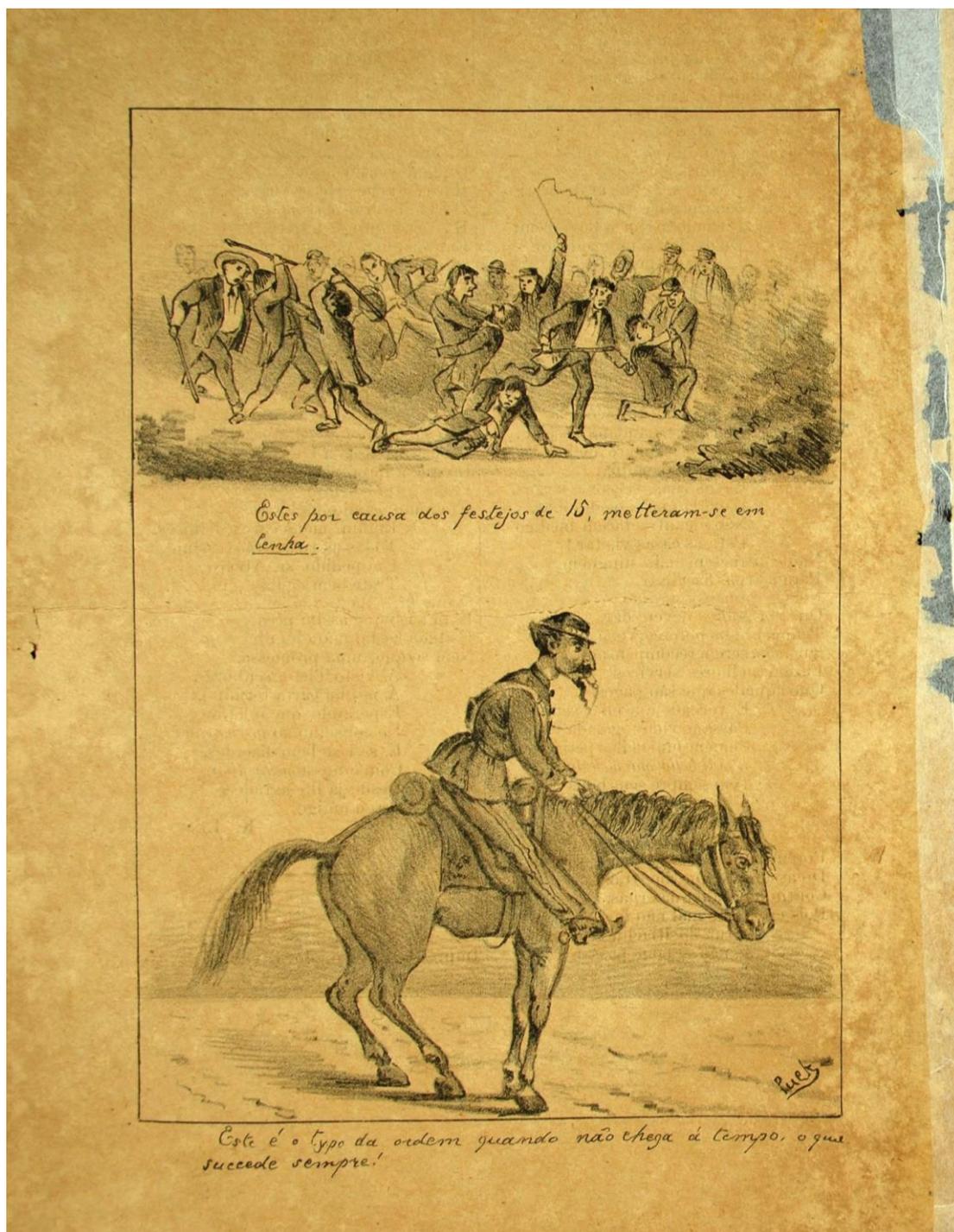


Figura 133. A *Semana Ilustrada*, nº 8, ano 01, 22 de agosto de 1887, p.08.

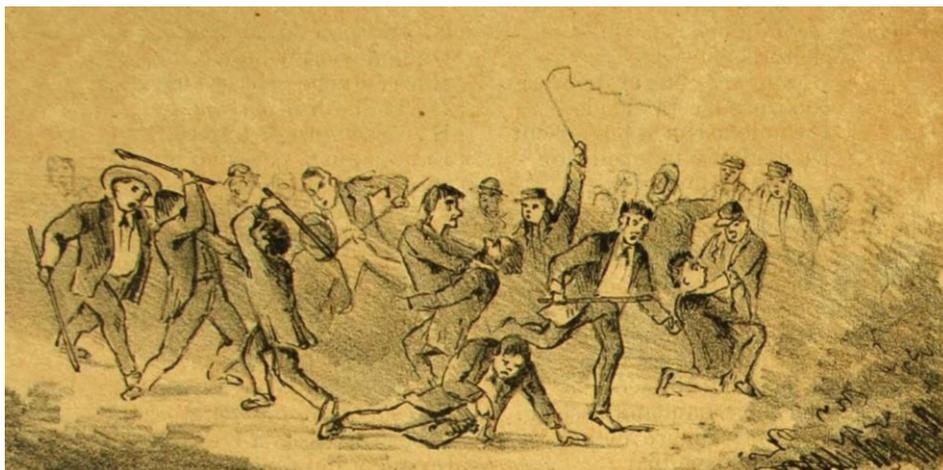


Figura 134. Estes por causa dos festejos (pormenor).

Na imagem (Figura 134) há diversas representações de pessoas, sem muita definição facial. Algumas estão segurando pedaços de madeira; algumas pessoas ao chão. Toda a cena se caracteriza em uma grande confusão em meio à multidão de pessoas. Segue a seguinte legenda: “Estes por causa dos festejos de 15, meteram-se em lenha”.



Figura 135. Este é o tipo da ordem quando chega a tempo (pormenor).

Finalizando a última ilustração da edição nº 08 da revista *A Semana Ilustrada*, Chrispim do Amaral desenha (Figura 135) de forma bastante realista, um homem uniformizado, montando em um cavalo. Ao que indica a legenda e outras publicações anteriores, o autor ridiculariza novamente as instituições públicas e pela demora na agilidade do serviço público. Segue a seguinte legenda: “ Este é o tipo da ordem quando chega a tempo, o que sucede sempre!”.



Figura 137. Apesar de todos os pesares (pormenor).

Personificação feminina da revista *A Semana Ilustrada*. Utilizando a sua habitual caneta. Neste desenho (Figura 137) nota-se uma diferença no corpo desenhado: corpo cheio, braços e pernas mais grossas e mais realistas. A intenção do autor foi proposital, confirmando na seguinte: “Apesar de todos os pesares, continuamos a fruir a mais invejável saúde”.

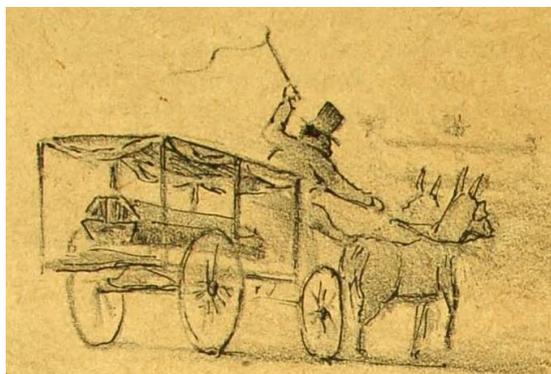


Figura 138. Outro não podem dizer as victimas da Varíola e do beri-beri (pormenor).

Na seguinte imagem (Figura 138) temos a representação de uma carroça puxada por dois animais (possivelmente cavalos ou mulas), conduzidos por uma figura masculina que segura um chicote em sua mão esquerda. Na carroceria encontra-se um caixão. Com as grandes epidemias que assolaram a capital e outras cidades no Pará, levou a óbito inúmeras de pessoas³¹⁸. Segue a seguinte legenda da imagem: “Outro não podem dizer as victimas da Varíola e do beri-beri, que vão em caminho para a Eternidade”.

³¹⁸ Ver nota 174

De acordo com Silva³¹⁹, desde os anos de 1884 à 1887 e até meados de 1889, desencadearam três grandes epidemias na cidade de Belém, levando centenas a óbito. Silva (2009), em sua pesquisa no periódico *Diario de Noticias*³²⁰, ressaltou sobre a preocupação e a situação alarmante que assolava a sociedade paraense. O poder público mostrava-se ineficiente no combate da epidemia de varíola, devido a péssima qualidade de vida e infraestrutura, saneamento básico e suporte médico para atender a grande demanda de pacientes.



Figura 139. É bem verdade que temos tido sonhos horríveis com a infeliz Arena (pormenor).

Representação (Figura 139) de uma mulher deitada em uma cama; abaixo do travesseiro, há uma caneta de pena. Em sua frente, há duas figuras cadavéricas e um burro com as duas patas para o ar. Ambos são identificados, fazendo alusão ao jornal literário *A Arena*. O burro, identificado como o jornal *A Arena*, logo atrás, as colunas do jornal: ‘Contos’ e *Pour-Tout* (para todos). A mulher deitada é a representação alegórica do jornal *A Semana Ilustrada*, que está sendo atormentada por essas figuras espectrais. De acordo com o cronista *K. Nuttilho*³²¹, a sua pena (caneta) tinha que tomar cuidado para não imitar o estilo literário do jornal *A Arena*:

³¹⁹ SILVA, Jairo de Jesus Nascimento da. **Da Mereba-ayba à Varíola: isolamento, vacina e intolerância popular em Belém do Pará, 1884-1904**. Dissertação de mestrado; orientadora: Maria de Nazaré dos Santos Sarges. Universidade Federal do Pará, Belém, 2009.

³²⁰ “O grande mal absorbeu nós de tal maneira, que todas as reclamações da imprensa e todas as providencias em que se cogitem, parecem inúteis. Pobre população da cidade de Belém. Olhada com indiferença na saúde, tratada com desprezo na moléstia... A varíola váe assolando horrorosamente a população d’esta capital, e outra cousa não se devia esperar, desde que a imprensa, pelo menos este diário, pediu medidas preventivas logo que Ella começava, e essas medidas não foram prontamente empregadas. Hoje a epidemia abrange toda a cidade; não há um só beco onde não gema um infeliz varioloso. (SILVA, 2009, p. 76 apud DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 03 de agosto de 1888, p. 02)

³²¹ De acordo com Salles, possivelmente seja Chrispim do Amaral.

Agora é o que é!
Que diabo! Estou a escrever prosa rimada. Não não vá por ahi
surgi-me o espectro da <<Arena>> a tomar-me contas!...Cuidado
pena, cuidado³²².

Ambos os jornais, travaram uma guerra entre si. Em respostas as críticas feitas para *A Semana Ilustrada*, Chrispim do Amaral as responde elencando uma série de caricaturas e textos bem diretos e ofensivos aos donos de *A Arena*. Com receio de compara-se ao rival, Chrispim do Amaral as ironiza pelo traço de sua caneta.

A legenda da imagem deixa em evidencia essa preocupação: “É bem verdade que temos tido sonhos horríveis com a infeliz *Arena*”.

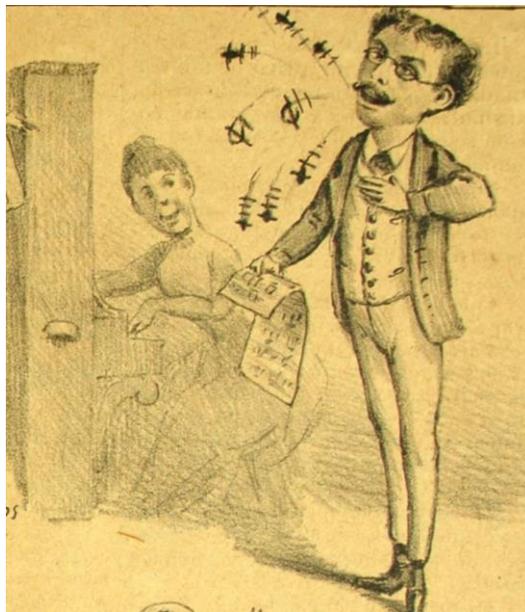


Figura 140. Mas como tudo tem lenitivo (pormenor).

Na imagem acima (Figura 140) logo em segundo plano há uma representação feminina tocando um instrumento – um piano de parede – como acompanhante, e em primeiro plano, com a fisionomia do rosto bem definida, nota-se a representação de um homem cantando, pois segura em sua mão direita uma representação de uma partitura. Na imagem consta a seguinte descrição: “Mas como tudo tem lenitivo, nos deleitamos com as cantarolas de Clemente”.

No periódico não consta nenhuma informação a respeito da figura que está sendo caricaturada. Mas com a informação “Clemente” há uma relação com o músico e pianista que viveu nessa época com esse mesmo nome. Clemente Ferreira Júnior (1864-1917),

³²² *A Semana Ilustrada*, nº 9, ano 01, 29 de agosto de 1887, p. 06.

natural da cidade de Belém, foi professor e pianista. Seus estudos musicais se deram tomando aulas com Friendenthal e Marmontel. Estudou em Portugal, Alemanha e Paris. Retornou a Belém em 1883, atuando como solista e foi um dos professores mais importantes no do Conservatório de Música do Pará. Compositor muito profícuo publicou em diversas editoras paraenses músicas com temas folclóricos, além de diversas polcas e valsas. A atividade mais importante desenvolvida por Clemente Junior foi a implantação do canto orfeônico em diversas escolas públicas, e é considerado pioneiro do ensino de canto coral nas escolas de Belém³²³

Um dos principais pesquisadores em música paraense, Vicente Salles (2007) publicou sobre as atividades do canto orfeônico na cidade de Belém, relatando as diversas atividades e trabalhos realizados por esse compositor. Salles oferece uma imagem do próprio maestro Clemente Ferreira Júnior. As seguintes imagens apresentam bastante similaridade fisionômica, podendo ser mesmo do compositor Clemente Ferreira Júnior:



Figura 141. Maestro Clemente Ferreira Júnior. SALLES, pg. 130. 2007



Figura 142. Detalhe em pormenor de Clemente Ferreira Júnior.

³²³ PÁSCOA, 2015. p. 172



Figura 143. Apreciamos no circo (pormenor).

Na imagem acima (Figura 143), temos um homem caricaturado, com a fisionomia bem nítida, utilizando roupas rasgadas, com retalhos. Segura em uma das mãos uma escova para lustrar sapatos e uma caixa de engraxate. Segue a seguinte legenda: “Apreciamos no circo, o Camara engraxar o pobre Zé-povinho”.



Figura 144. Felicitamos a nova diretoria (pormenor).

Representação feminina da *Semana Ilustrada* (Figura 144) segurando a sua habitual caneta, e na mão direita segura uma carta endereçada “ao Club Ernani”. Segue a seguinte legenda: “Felicitamos a nova diretoria do Club Ernani”.

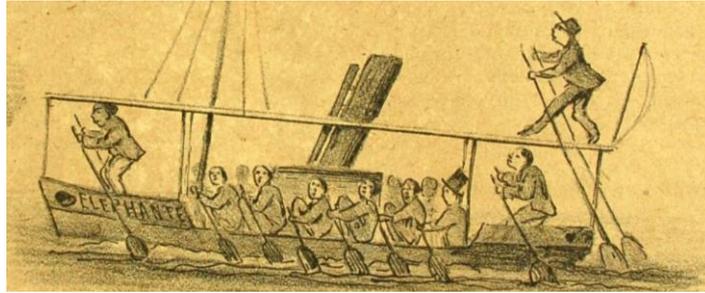


Figura 145. O Elephante vindo da Vigia (pormenor).

Na seguinte imagem (Figura 145) temos a representação de vários homens remando um pequeno navio, identificado como “Elephante”. Segue a seguinte legenda: “O Elephante vindo da Vigia³²⁴ com 3 dias de viagem! Onde está a capitania do porto?”

O navio desenhado por Chrispim do Amaral é o Vapor Elephante, pertencente à *Empreza de Navegação a Vapor Marajó*, na linha de Navegação do Pinheiro; com capacidade de 20 toneladas, 18 cavalos e acomodações para 50 passageiros³²⁵. O vapor fazia viagens diárias para o povoado de Santa Isabel do Pinheiro e duas viagens por semana para Benfica e Mosqueiro.



Figura 146. Questão do Colégio do Amparo (pormenor).

Na seguinte imagem (Figura 146) há uma representação masculina, utilizando trajas da época, mas com o rosto virado, segurando seu chapéu. Logo atrás há uma grande pedra, escrito “indiferentismo”. Abaixo, segue uma pequena frase dentro de um grande (possivelmente representando um livro) retângulo: “Questão do Colégio do Amparo”. O

³²⁴ Município do estado do Pará, localizado na zona fisiográfica do Salgado. Inicialmente foi uma aldeia de índios. Por conta de sua localidade, o governo colonial transformou a cidade em um porto alfandegário guarnecido, denominado de Vigia, com o intuito de fiscalizar e proteger de contrabandistas as embarcações que demandavam de Belém. Disponível em: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística –IBGE. <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/para/vigia.pdf> Acesso em 28/07/2019

³²⁵ MORAIS, Rinaldo Ribeiro. **A Navegação regional como mecanismo de transformações da economia da borracha**. Tese de Doutorado – Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido, Universidade Federal do Pará. Belém, 2007. p.137.

nome da instituição retratada é Colégio Nossa Senhora do Amparo,³²⁶ instituição de ensino destinada à educação feminina. De acordo com França³²⁷, o Colégio foi criado em 1804, pelo bispo do Pará, Dom Manoel de Almeida Carvalho, na cidade de Belém, com o intuito de abrigar meninas indígenas, anos mais tarde, tinha como finalidade de proteger e educar meninas órfãs pobres, desvalidas e expostas³²⁸. A renda do Colégio era mantida pelas rendas resultantes de doação de bens particulares, esmolas e uma quantia da Assembleia Provincial. Apesar das doações e a verba do governo, os recursos financeiros arrecadados pelo colégio não eram suficientes para cobrir as despesas que aumentavam a cada ano. Chrispim do Amaral, deixa claro sobre o “indifferentismo” das autoridades e a falta de ajuda que o colégio precisava.

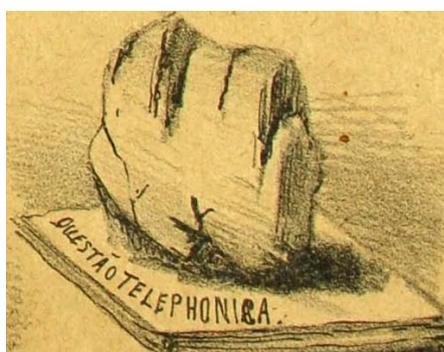


Figura 147. Questão telephonica (pormenor).

Além dos problemas públicos já citados antes, a questão sobre a urbanização e modernização da capital belenense eram pontos pertinentes para discussões. Entre os problemas destacados, está a “Questão telephonica” citada na imagem, representando uma grande rocha sobre um livro (Figura 147). Em Belém, Soares³²⁹ destaca que os comerciantes do Pará demonstravam, à medida que progredia a comercialização da borracha, cada vez mais surgiam empreendimentos que visavam na modernização das cidades. Inúmeras obras públicas, por exemplo, não tiveram dificuldade em conseguir financiamento local. Linhas de bonde, abastecimento de água, iluminação pública e rede telefônica, tudo isso foi,

³²⁶ Inicialmente seu nome era Recolhimento das Educandas. Na primeira República, em 1897 o Colégio recebeu o nome de Gentil Bittencourt. FRANÇA, 2011, p. 176

³²⁷ FRANÇA, Maria do P. S. G. de S. A. **Colégio Nossa Senhora do Amparo: Casa de oração, educação e trabalho.** Revista HISTERDBR Online, nº especial. Campinas, 2011, p. 175-186.

³²⁸ IDEM, p. 179

³²⁹ SOARES, Karol Gillet. **As formas de morar em Belém da Belle-époque (1870-1910).** Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Pará. Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2008. Orientador: Geraldo Mártires Coelho.

inicialmente custeado e dirigido pelos próprios moradores do Pará. Em sua maioria, esses empreendimentos acabaram fracassando e logo foram substituídos por empresas estrangeiras. Contudo, ainda assim é notável que – numa época em que os serviços públicos da América Latina eram, quase que exclusivamente, de propriedade e direção de empresas europeias ou norte-americanas – as elites amazônicas, com capital local, os serviços públicos mais modernos³³⁰.



Figura 148. Lamento a falta dos Srs. vereadores (pormenor).

A imagem acima retrata uma reunião da Câmara de vereadores (Figura 148). Ao centro há uma grande mesa, logo sentado atrás há uma representação de um homem com idade avançada. Ao fundo, nota-se um leve traço de um possível retrato de Dom Pedro II segurando seu sabre. Há diversas cadeiras vazias, no centro. Segue a seguinte legenda: “Lamento a falta dos Srs. vereadores em um dia de festa como este!!! (15 de agosto)”.



Figura 149. Já recebeste tua carta (pormenor).

³³⁰ SOARES, 2008, p. 63 apud WEINSTEIN, 1993, p. 109.

Entre as imagens realizadas por Chrispim do Amaral, a cena acima é uma das mais polêmicas para a época. Na imagem (Figura 149) há duas representações masculinas: um homem negro e um homem branco – ambos estão abraçados e se beijando. Segue a seguinte legenda: “Já recebeste tua carta, agora recebe este abraço; não é por teres cabelo de pimentado-reino³³¹ que deixaras de ser cidadão. Sejas homem”. A imagem refere-se aos negros que receberam a carta de alforria, mas não estavam inseridos dentro da sociedade. Vicente Salles³³² aponta que grande parte dos libertos concentrava-se na capital paraense, mas viviam de maneira marginalizada, em condições muito precárias. Infelizmente, ao contrário dos escravos³³³, os libertos estavam jogados à própria sorte: sem bens e sem empregos, os libertos, dentro de uma cidade ainda com hábitos da colônia, eram tidos como a “classe infame e degredados”³³⁴. Antes mesmo da abolição da escravidão, os movimentos abolicionistas desempenharam um papel fundamental para a emancipação do negro³³⁵ dentro de uma sociedade que viviam com o pensamento colonialista.

A legenda que Chrispim do Amaral fornece é justamente um discurso que apesar do preconceito racial perante a sociedade e, por ter recebido a “liberdade de outro”, afirma que apesar de todas essas circunstâncias é de fato um homem e tem os mesmos direitos e deveres. Para Eugène Enriquez³³⁶, a partir do séc. XIX, com o discurso de emancipação e o progresso humano, afirmar-se a ideia de que um indivíduo podia tornar-se um sujeito de direito: sujeitos as suas ações e, sobretudo que seja reconhecido como tendo o direito, como ser humano e como cidadão de um país, de gozar da totalidade dos direitos acordados ao conjunto dos cidadãos nacionais ou ao conjunto dos homens residentes num território. O

³³¹ Termo pejorativo para referir-se aos cabelos dos meninos, os quais, sempre curto constituíam minúsculos pontinhos pretos separados na cabeça. COSTA, Rogéria de Paula. **"Não quero ser branca não. Só quero um cabelo bom, cabelo bonito!"**: performances de corpos/cabelos de adolescentes negras em práticas informais de letramento / Rogéria Costa de Paula. -- Campinas, SP, 2010. Orientador Marilda do Couto Cavalcanti. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

³³² SALLES, Vicente. **O Negro no Pará**. Fundação Getúlio Vargas: Coleção Amazônica. Série José Veríssimo. Universidade Federal do Pará, Belém: 1971.

³³³ “Mais vale ser escravo do que viver como muitos homens livres”. Salles refere-se aos que tinham sido libertados, estavam vivendo em condições piores do que vivia um escravo: grandes parcelas dessas pessoas viviam pelas ruas, passando fome, sofrendo com enfermidades, racismo e a aceitação dentro de uma sociedade escravocrata. (SALLES, 1971, p. 153)

³³⁴ IDEM.

³³⁵ Apesar dos problemas mediante a toda essa situação racial, a massa dos libertos, mostrando as suas insatisfações, chegou a alcançar níveis de politização, chegando até preocupar grandes esferas políticas dentro da sociedade. (IDEM, p.304)

³³⁶ ENRIQUEZ, Eugène. **O homem do século XXI**: sujeito autônomo ou indivíduo descartável. ERA-eletrônica Fundação Getúlio Vargas, Vol. 05 Artigo nº 10: São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/raeel/v5n1/29568.pdf>

sujeito de direito é, pois, um indivíduo considerado, respeitado frente a todos os outros e que está sob a proteção de uma lei semelhante para todos³³⁷.

Uma outra interpretação da imagem acima está ligada ao fato de uma “falsa liberdade”. Palha³³⁸, em sua pesquisa, analisa que as concessões de alforrias na primeira metade do século XIX, fazia parte da política senhorial de domínio ou controle sobre o escravo. A promessa de uma futura liberdade criava uma relação caracterizada pela obediência e fidelidade escrava com o seu “dono”, formando assim uma espécie de “controle silencioso sobre os espíritos revoltosos de escravos que anelavam a liberdade”³³⁹. Portanto, a carta de alforria, acabou em muitos casos, como uma prática de controle social sobre os escravos³⁴⁰.



Figura 150. Agora nós vai ficar tudo livre (pormenor).

As representações de duas mulheres negras (Figura 150), com roupas bastante desgastadas. Uma das mulheres segura uma vassoura de palha. Seu gestual demonstra um diálogo: “- Agora nós vai ficar tudo livre. – Deus traga já o dia 28 de setembro”.

Ambas as mulheres, representam escravas que dialogam sobre a chegada do dia 28 de setembro, mais conhecido como a Lei do Ventre Livre³⁴¹. A imagem relata um fato

³³⁷ ENRIQUEZ, 2006, p. 02

³³⁸ PALHA, Bárbara da Fonseca. **A Escravidão Negra em Belém: mercado, trabalho e liberdade (1810-1850)**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas Programa de Pós-Graduação em História, Belém, 2011.

³³⁹ PALHA, 2011, p.133 apud TEIXEIRA, 2004, p. 237.

³⁴⁰ IDEM, p. 134.

³⁴¹ No dia 28 de setembro de 1871, foi assinada a Lei nº 2.040, conhecida como “Lei do Ventre Livre”. Considerada um marco no processo de abolição da escravidão no Brasil, está inserida no conjunto de medidas que buscavam atenuar a questão escravista no Império, como a Lei Euzébio de Queiroz (1850) e a Lei dos Sexagenários (1885). A Lei do Ventre Livre declarava livres os filhos de mulher escrava nascidos no Brasil a

histórico, visto que a Lei do Ventre Livre foi sancionada em 1871, ou seja, o desenho tem 16 anos após da sanção da lei. Para Neves³⁴², a lei do Ventre Livre foi entendida como uma política de emancipação e que beneficiaria um pequeno número de escravos, além de ser destinadas a uma categoria de escravos idosos, doentes e desvalidos. a Lei do Ventre Livre no Pará, assim como outras leis aplicadas tiveram um efeito retardado. Apoiando-se nas pesquisas de Salles, a Lei do Ventre Livre e o fundo para o investimento³⁴³ das alforrias se deu da seguinte maneira:

No Pará, essa lei teve efeitos de um verdadeiro *Panamá*, e a legislação que se segue mostra bem como a distribuição das verbas destinadas à libertação de escravos foi feita sob critérios mais duvidosos [...]
O caráter emocional da propaganda da abolição, por si mesmo, nada produziu ou o que produziu nada significou para a magnitude do problema.³⁴⁴

As tentativas iniciais para a libertação do negro no Pará e os libertos existentes foram um período de dura adaptação para se inserirem dentro da sociedade como autênticos cidadãos.

partir da data da aprovação da lei. Fonte: CARDIA, Mirian Lopes. **Lei do Ventre Livre**. Arquivo Nacional. <http://www.arquivonacional.gov.br/br/ultimas-noticias/736-lei-do-ventre-livre.html> Acesso em: 07/08/2019

³⁴² NEVES, Pedro Monteiro. **Liberdade sem sustos, nem inquietações: significados e sentidos do fundo de Emancipação no Grão-Pará**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Belém, 2014. Orientador: José Maia Bezerro Neto.

³⁴³ A Lei do Ventre Livre, permitiu uma emancipação indenizatória e de controle sobre a população de libertos por meio do Fundo de Emancipação. NEVES, 2014, p. 24.

³⁴⁴ NEVES, 2014, p. 34 apud SALLES, 1971, p. 302.



Figura 152. Mephistone (pormenor).

Na seguinte imagem (Figura 152) temos a representação de 3 personagens, uma figura masculina (que se repete no fim da imagem) e duas alegorias femininas. A legenda identifica os personagens da seguinte maneira: “Mephistone, vendo que a imprensa ia ficando à margem nos festejos do dia 28, tomou a deliberação de [...] da Har e Frat um lugar na [...] para as esquecidas filha de Gutemberg”³⁴⁵. O seguintes desenhos representam o demônio Mefistófeles um dos personagens da obra *O Fausto* – oriundo da literatura popular alemã³⁴⁵; e as alegoria da imprensa e a da maçonaria. A alegoria da imprensa, no seu gestual, encontra-se sentada, vestindo uma túnica branca, acompanhada de um escudo escrito com a palavra VERDADE. Acima de sua cabeça há uma estrela de cinco pontas, representando a clareza. A outra alegoria, a da maçonaria, apresenta-se como uma mulher, vestindo uma túnica longa, portando um escudo com os símbolos da maçonaria³⁴⁶.

³⁴⁵ A lenda de Fausto, relatado pelos escritores Christopher Marlowe (1564-1593), Goethe (1749-1832), e vários outros autores, ajudaram a eternizar o mito fáustico, foi provavelmente influenciado pelos escritos de Johann Spiess em 1587. Esse livreiro e escritor de Frankfurt, que pretendeu escrever uma história verídica sobre um seu contemporâneo, é considerado aquele que permitiu a Mefistófeles tornar-se figura recorrente ao longo de cinco séculos da literatura ocidental. O texto pauta-se justamente na ideia do acordo e das desgraças que Fausto vivera por ter pactuado com o demônio, bem como nas extensas elucubrações entre Fausto e Mefistófeles que perpassam assuntos relativos à magia, teologia, astronomia e as viagens empreendidas. NERY, A. A. **Primórdios do mito Fáustico: o Faustbuch e o Fausto de Christopher Marlowe**. In MAGALHÃES, A.C.M., et al., orgs. *O demoníaco na literatura* [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2012. pp. 47-61. ISBN 978-85-7879-188-9.

³⁴⁶ Os principais símbolos da maçonaria são o compasso – visto como instrumento de inteligência, o que projeta, é um símbolo da força criadora. As mãos significam a união, mutualidade, não esquecendo do aperto de mão que na maçonaria existe como o reconhecimento de membros através do aperto de mão. CARVALHO, Dilmann de História. **Estudo sobre simbologia maçônica nas logotipias de documentos do Museu Maçônico Rocco Felipe**. XVII Seminário de História da Arte, Universidade Federal de Pelotas: 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/7826/0> Acesso em 20/08/2019



Figura 153. o nosso caricaturista diz que este é o verdadeiro Zig (pormenor).

Outra imagem representando o escritor Heliodoro de Brito, ainda em virtude das publicações feitas na coluna *Pizzicato*, do Jornal Diário de Belém. A imagem (Figura 153) corresponde ao texto publicado em *A Semana Ilustrada*, 05 de setembro de 1887, ano 1 nº 10, criticando duramente as respostas do escritor. Amaral o desenha de maneira bastante provocativa e jocosa - um burro, utilizando vestimentas padrões da época, em coiceando o contrabaixo, deixando o instrumento musical danificado. De acordo com o texto que segue abaixo da figura “o nosso caricaturista diz que este é o verdadeiro *Zig*... coisas do lápis”... é a própria representação de *Zig*, ou mais conhecido como Heliodoro de Brito”.

. Na coluna *A’ Ultima Hora* da revista *A Semana Ilustrada*, o cronista³⁴⁷ escreve de maneira mais clara sobre a representação do desenhos realizados

Leram a *Arena*?

Pois, se não leram, façam-lhe a esmola de comprar um número por CINCO TOSTÔES (!!!), e apreciem como vem o animal, que o nosso caricaturista desenhou escoceando o rabecão!

Não nos admiramos de tanta patada, que nós vibra o animal: o inofensivo instrumento sofreu, quanto mais nós! Cara Xué³⁴⁸.

Não se sabe ao certo o que Heliodoro de Brito publicou em seu jornal a *Arena* e nas colunas do Diário de Belém. Além de render duas caricaturas bastante expressivas que

³⁴⁷ Identificado somente pelo pseudônimo de *Cara Xué*

³⁴⁸ *A Semana Ilustrada*, nº 10, ano 01, 05 de setembro de 1887, p.7.

ridicularizam a figura do escritor, culminou também um pequeno conto³⁴⁹ envolvendo a figura do burro, personificando o próprio Heliodoro de Brito³⁵⁰.



Figura 154. E nós dizemos que este caraxué (pormenor).

Na seguinte imagem (Figura 154) há duas representações: uma mulher utilizando um espartilho bem apertado e pernas bem avantajadas. A mulher segura em sua mão levemente estendida, um pássaro com uma cabeça humana, que parece defecar ao ar. Segue com a seguinte legenda: “E nós dizemos que este caraxué³⁵¹ é o [?] d’esta horizontal e *Zig e Zag*, ao mesmo tempo.” A figura central deste desenho é a representação de Heliodoro de Brito (novamente), mas desta vez em forma de um pássaro típico da região do nordeste e norte do país. O desenho de cunho jocoso, representando o jornalista Heliodoro de Brito é atestado pela seguinte descrição na própria revista:

Veja-se o Heliodoro de Britto, que,segundo o Zola do Pará, é *critico-litterario! Puff!* E foi o sujeito que nós pintamos nos *Pizzicatos* a acompanhar uma modinha ou cançoneta da atriz Aurora. Foi o Heliodoro, o Cabeçudo, que caricaturamos na nossa ultima página do número passado e não Angelo Dias (...). Nós, finalmente, que já não sabemos pintar nada, sem metter as taes feições de burro, queremos dizer da *Arena*, estamos sendo victimas do remorso (*A Semana Ilustrada*, 05 de setembro de 1887, número 10, ano I).

³⁴⁹*Zing ou Zang* :“Um dia Satan disse ao padre Eterno: - Jehovah, vamos vêr quem faz um ente Mais formoso que um anjo transcendente das profundas cavernas lá do inferno. Respondeu-lhe o Senhor, o sempiterno: - Pois faz teu filhote, teu servente, mas que tenha um aspecto de gente (*) e saiba sempre ser teu subalterno. Satam foi trabalhar e com delírio ... Jehovah fez um entre que eu adoro, o mais bello dos anjos lá do Emyreo. E o demo fez um ser, que só deploro, mais burro do que gente, que martyrio! Fez um typo nojento, um Heliodoro! (K. Tinga. *A Semana Ilustrada*, 05 de setembro de 1887, número 10, anno I).

³⁵⁰ Intitulado como *Zig ou Zag*, a crônica foi escrito sob o pseudônimo de K. Tinga.

³⁵¹ O carauxé ou sabiá-de-óculos é uma ave nativa da região norte e nordeste do Brasil. Disponível em Winkiaives <https://www.wikiaves.com.br/wiki/caraxue> Acesso em 20/08/2019.

A identificação da figura feminina retratada é da atriz portuguesa Aurora de Freitas, que atuou durante muito tempo nos palcos da cidade belenense. A sua trajetória artística ainda é pouco conhecida no meio acadêmico, mas seu nome aparece constantemente nos periódicos da época. De acordo com o jornal *O Diário de Notícias*, a contratação de Aurora de Freitas³⁵², ocorreu no ano de 1885, para integrar na companhia da Emilia Adelaide:

Os novos artistas:

Chama-se Henrique Duarte e Aurora de Freitas os novos artistas, que foram contratados em Lisboa para a companhia da Sra. Emilia Adelaide, e que já se acham entre nós.

Consta-nos que a Sra. Aurora, que é uma distinta cantora, estreará sábado na peça fantástica *A princesa Azulina* ou *A Filha do Ar*³⁵³.

O desenho da atriz Aurora de Freitas realizado por Chrispim do Amaral, é um dos únicos, até então, registros iconográficos em um periódico da época, possibilitando posteriores estudos para a construção biográfico-artístico desta que esteve nos palcos dos teatros do norte do país.



Figura 155. O nosso amigo de Fóra (pormenor).

Na imagem seguinte (Figura 155) encontram-se duas representações humanas, a primeira é a personificação da revista *A Semana Ilustrada* – constantemente representada segurando uma longa caneta tinteiro e um vestido com decote. O seu gestual aponta para outro personagem que está ao seu lado. A segunda representação, um homem com uma

³⁵² A sua estreia nos palcos, ocorreu em 18 de julho de 1885, no Theatro da Paz. (*Diário de Notícias*, 13 de julho de 1885. Ano 06 n° 132 p. 04.)

³⁵³ *Diário de Notícias*, 3 de julho de 1885. Ano 06 n° 124 p. 02.

idade avançada, utilizando um longo, sobretudo, com roupas características da época. O seu gestual indica que está fazendo uma reverência – está apresentando-se para o leitor. Segue com a legenda abaixo da imagem: “O nosso amigo de Fóra declara que vai preparar uma surpresa para o dia 28”. A representação masculina pode ser atribuída ao Visconde do Rio Branco,³⁵⁴ um dos grandes estadistas e que estava a frente da promulgação da Lei do Ventre Livre (sancionada no dia 28 de setembro de 1871).



Figura 156. Comprador geral de o Comercio (pormenor).



Figura 157. Como estamos livres do tal pavilhão (pormenor).

Representação de um homem (Figura 156), utilizando roupas da época e segurando em uma das mãos um maço de papel, possivelmente representando folhas de jornal. Em seu gestual parece estar discursando, mantendo um dos seus braços levantados, logo atrás há uma carroceria, enfeitada com cortinas, e a cobertura em estilo oriental – dentro há um pequeno texto: “comprador geral de o Comercio”, com a descrição: “A surpresa será o seu carro de cobrança, na porta do Circo, convertido em pavilhão”.

Representação feminina (Figura 157) em um grande banco, desenhando sobre uma grande mesa tipográfica, segurando uma grande caneta tinteiro desenhando um possível rosto. A representação feminina é a personificação da revista *A Semana Ilustrada*. A personificação da Semana Ilustrada segue trabalhando na edição do próximo número: “Como estamos livres do tal pavilhão, preparando o dia esperado; (isto é, o nosso n. 14).”

³⁵⁴ José Maria da Silva Paranhos (1819-1880), natural de Salvador, foi um estadista, diplomata, militar e jornalista. Desempenhou inúmeras funções políticas no período monárquico de Dom Pedro II. Seus grandes feitos como político foi a sua iniciativa na aprovação da Lei do Ventre Livre. Morreu em 1880, no estado do Rio de Janeiro. Disponível em: Arquivo Nacional – Mapa Memória da Administração Pública Brasileira. Verbete: José Maria da Silva Paranhos, Visconde do Rio Branco. <http://mapa.an.gov.br/index.php/ultimas-noticias/645-jose-maria-da-silva-paranhos-visconde-do-rio-branco> Acesso em 25/07/2019



Figura 158. A *Semana Illustrada*, nº 11, ano 01, 12 de setembro de 1887, p. 04-05.



Figura 159. Como o Zé, tem apreciado os artigos (pormenor).

Representação (Figura 159) de três figuras masculinas, que se repetem na cena ao lado. No primeiro quadro a esquerda, há três homens, utilizando roupas da época e segurando um grande jornal, identificado pelo título acima *Gram-Pará*. Ambos parecem ler o as informações contidas no periódico. Na cena seguinte, ao lado direito, com as expressões de insatisfação e raiva, rasgam as páginas do jornal – “Como o Zé, tem apreciado os artigos dos Ovalles, Bezerra e C^ª”.

Chrispim do Amaral utiliza novamente a expressão *Zé*³⁵⁵ para representar o povo alheio as situações políticas ou, aquilo que lhe convém. Como citado antes neste trabalho, o termo do “Zé”, “Zé Povinho”, em um sentido semiológico, está ligado com a expressão popular de “Zé ninguém”- advindo da criação iconográfica portuguesa do caricaturista Rafael Bordalo Pinheiro. De acordo com Silva³⁵⁶, a figura do “Zé Povinho” é marcada como:

É a camada da sociedade mais humilde, contribuinte dos impostos, ligado à imagem de um camponês modesto e metido, servil de atitude, pobre e desconjurado no vestuário. O Zé Povinho nesse primeiro carácter tem assim uma dupla paternidade, ou seja [...] uma comunidade de culpas consentidas, de interesses opostos, mas na incapacidade confluentes que se mostram desinteressadas de mutação³⁵⁷.

Assume também como iconografia do “Zé” – de corpo inteiro, em uma relação com a imagem do burguês – vestuário simples, mas não comparado ao de camponês, mas alheio ao

³⁵⁵ Zé Povinho

³⁵⁶ SILVA, Raquel Henriques da. *O Zé Povinho de Rafael Bordalo Pinheiro: uma iconologia de ambivalência*. Universidade Nova de Lisboa, Revista do IHA, n° 03, 2007. Lisboa. p. 238-253. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10362/12545> Acesso em: 29/08/2019

³⁵⁷ IDEM, 2007, p. 244.

que acontece ao seu redor. Sua representação sempre está ligada com sonolência, estado de repouso, ou seja, sempre com vontade de dormir – metáfora da desistência³⁵⁸. A crítica inserida sob a imagem do Zé Povinho é um auto espelhamento da falta de pertença dentro de uma sociedade que precisa da participação do povo e do esclarecimento dos que prestam serviços para o povo, nesse sentido, despertar a sociedade, o próprio povo, para que não caia na figura do ridículo-jocososonolento, alheio dos problemas que assolam as sociedades malgovernadas.



Figura 160. O entendido dizem que esta senhora andou mal (pormenor).

Duas representações femininas (Figura 160), uma moça e uma senhora com idade mais avançada. A primeira, que está suspensa no ar, apoiada a cabeça da segunda representação, aparenta ter uma idade mais jovem, utilizando roupas típicas de balé. Em seu tutu (saia), encontra-se a palavra “Relação”. Na segunda representação, uma mulher com idade mais avançada, com uma longa roupa – uma camisola e pantufas nos pés, deixando-lhe cair os seus óculos. Na sua roupa, encontra-se a palavra “Lei”. Segue com a legenda: “O entendido dizem que esta senhora andou mal n’este negócio, dando tão arriscado salto por cima da pobre velha...”.

³⁵⁸ IDEM.



Figura 161. O que vê da questão (pormenor).

Três figuras humanas (Figura 161): uma feminina – personificação da revista *A Semana Ilustrada* – está sentada em um caixote, acompanhada de sua habitual caneta. Ao fundo, uma figura masculina, com roupa social da época, mas dentro de um espaço com grades, possível prisão. A terceira figura masculina encontra-se encostado ao lado do espaço, utilizando uma bengala e roupa social da época. Segue a seguinte legenda: “O que vê da questão é: uns na rua e outros na gaiola”.

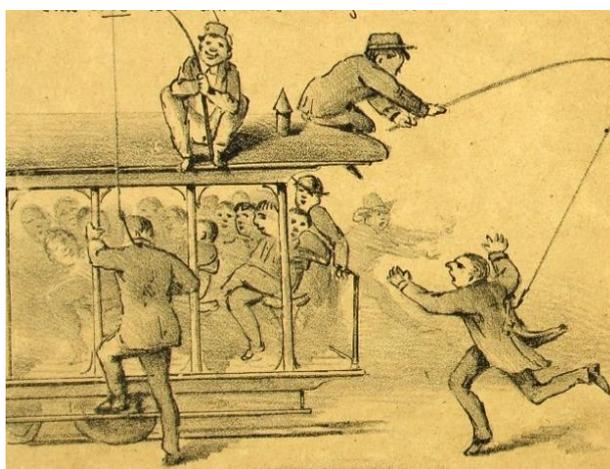


Figura 162. Uma festa patriótica (pormenor).

Na cena seguinte (Figura 162), com representações de pessoas com os rostos não definidos, estão dentro do bonde e alguns estão sendo “pescados” com um anzol –retratando de maneira jocosa sobre o serviço de bonde em Belém. Segue a seguinte legenda: “ Uma festa patriótica, de anzol, que substituiu o processo para fazer renda... que independência!”. O desenho acima, de acordo com o cronista *K. Lhandra*, na coluna *By the By*, relatou sobre o abuso do aumento de transporte na festa em comemoração a Independência do Brasil:

As festas de 7 de setembro estiveram no corrente ano acima de todo elogio. Só a companhia de bondinhos se lembrou de festejar o dia da nossa emancipação política, data que n'esta plagas coloniais nunca passou de simples cortejos e passeatas.

Mas como fez a companhia de bondinhos a tal festa do povo? Por meio de música n'um coreto e d'um baile público, de 2ª ordem, com entrada franca, a 3\$000 cada cartão! No fim do baile, que teve lugar a 8, dia de N. S. de Belém, o *Zé-povinho* procurou bonds para retirar-se aos seus penates, com os cérebros cheios de ilusões e de felizes recordações, e só os encontrou a 500 rs., por passagem. Grosso desaforo este!³⁵⁹.

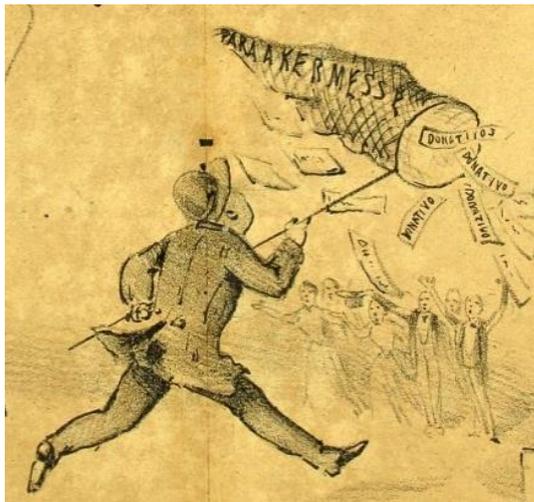


Figura 163. As associações não tem encontrado embaraços (pormenor).

Representação (Figura 163) de um homem segurando uma espécie de saco de coleta, escrito “para a Kermesse” – e vários papeis escrito “donativos”. Segue a seguinte legenda “As associações não tem encontrado embaraços nem dificuldades”.

³⁵⁹K. Lhandra, *A Semana Ilustrada*, nº 11, ano 01, 12 de setembro de 1887, p. 03.



Figura 164. O Zé não tem negado nem poupado esforços (pormenor).

Representação masculina (Figura 164), utilizando roupas simples, segurando diversas embalagens e um saco com possíveis moedas. Ao fundo, mais embalagens. Segue a seguinte legenda: “O Zé não tem negado nem poupado esforços, tem dado o que pode. A crítica seria a atitude do povo que estava sendo conveniente com os preços abusivos cobrados da empresa de bondes.



Figura 165. O Pará está satisfeito (pormenor).

Representação feminina (Figura 165) utilizando uma pequena tanga, e uma coroa sob a cabeça. Corpo protuberante e desproporcional, de carácter jocoso. Segue a seguinte legenda: “O Pará está satisfeito com o movimento abolicionista”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer da pesquisa surgiram diversas questões a respeito das obras produzidas por Chrispim do Amaral. Claro que tentar encontrar “todas” as suas obras é um trabalho que exigiria um tempo maior de dedicação, necessitando uma pesquisa árdua pelos lugares que o artista viveu e muitas horas se debruçando sobre os periódicos e fontes documentais. Entretanto, pesquisando pelos periódicos existentes na Biblioteca Nacional, Biblioteca Pública do Amazonas (incluindo o Centro Cultural Povos da Amazônia), além do Museu da Universidade Federal do Pará – conseguimos traçar e levantar dados bastante pertinentes sobre sua vida e a sua produção artística.

Entre os primeiros achados se incluem as fotografias, os relatos de seus trabalhos, as produções artísticas e a necrologia presente entre os diversos periódicos pesquisados. A nossa indagação resta especificamente em onde localizar algumas dessas obras que os periódicos nos indicam. Eis que durante a pesquisa virtual conseguimos localizar uma aquarela, um retrato de uma moça, em um leilão de obras de Arte, pertencente a uma coleção particular. Claro que ficamos entusiasmados que há obras de Chrispim do Amaral ainda circulando no mercado de arte. Não só essa obra pictórica, mas fica aqui o registro de uma outra obra atribuída ao pintor pernambucano existente em Manaus, pintada em um palacete abandonado, pertencente a uma família de comerciantes, a qual ficará para posteriores estudos³⁶⁰. Outro documento importante para esta pesquisa foi *acarta-súplica*, escrita pelo próprio Chrispim do Amaral ao Imperador Dom Pedro II, contando mais detalhes de sua vida e claro, toda a sua obra gráfica feita no Pará– *O Estafeta* e *A Semana Ilustrada*. Ambas se encontram no recente acervo de Vicente Salles, achado que sem dúvida tornou possível este trabalho. Não podemos também deixar de citar toda a digitalização da *Revista o Malho*, presente no museu Casa Rui Barbosa, deixando uma grande fonte de conhecimento referente à recém-criada república brasileira, ampliando a sua produção gráfica em revistas humorísticas.

Sobre a sua obra gráfica presente no Pará, mais especificamente *A Semana Ilustrada* (1887-1888), que conseguiu alcançar notoriedade na cidade belenense através das caricaturas e do humor de seus textos, vimos como exploram com sucesso as temáticas sociais, de políticas públicas, da escravidão e racismo e os hábitos de uma sociedade

³⁶⁰ O Palacete fica localizado no Largo dos Remédios, centro de Manaus.

provinciana. Seus ideais políticos (sejam eles referentes ao apoio à monarquia ou à república) nunca foram de fato específicos³⁶¹ – apesar de simpatizar com os ideais republicanos franceses, não se percebeu no conjunto de caricaturas encontradas uma definição clara sobre essa questão. Mas sabe-se que lutava pela causa abolicionista, participando de concertos, carreatas em prol da libertação do homem preso pelos próprios homens. A sua grande marca contra esse retrocesso foi o traço, que pode denunciar os maus-tratos contra negros e recém-libertos da escravidão que perdurou durante séculos na história do país. Denunciou e levantou questões contra todos esses problemas como via de formar opiniões. Investigar seu passado é prova viva de uma constante luta contra uma sociedade que favorecia a elite; Chrispim do Amaral procurou meios emancipatórios para o homem negro do século XIX. Vicente Salles, o grande pesquisador paraense, deixou um legado importantíssimo para a historiografia de artistas negros brasileiros. Nessas publicações, organizou diversos artigos para o jornal *A Província do Pará*, intitulado *O Traço da troça ou o desenho, de humor no Grão-Pará*. Embora não finalizado, este material se encontra disponível na Biblioteca do Museu da Universidade do Pará, deixando clara a importância do ativismo de Chrispim do Amaral contra a escravidão no Brasil, ganhando notoriedade através do humor pensante.

A mídia impressa nessa altura (1887-) já se consolidava como um grande veículo de comunicação e de livre pensamento sobre quaisquer assuntos. Durante muito tempo, logo na implementação na imprensa no Brasil, era basicamente exclusiva para atender os interesses da Corte, como canal de propagação e exaltação política do rei – e as demais publicações que não estavam atreladas aos interesses da Corte eram avaliadas e julgadas se iam ou não para as publicações. Dos poucos materiais ‘livres’ que circularam nesse período de regime excludente encontravam-se as publicações de Hipólito José da Costa - *Correio Braziliense*, mas editado fora do país. (SODRÉ, 1991).

O processo de livre pensamento e a opinião pública chegava tardiamente na imprensa brasileira, mas calcando seu espaço aos poucos. Com o desenvolvimento de equipamentos de impressão e o surgimento de novas oficinas litográficas no país, acabou sendo impossível conter as publicações que circulavam entre o povo. Mas durante o processo de pesquisa a respeito da mídia impressa, indagávamos: a quem se destinava esse material? Visto que grande parte da população brasileira ainda era analfabeta? E se vamos nos debruçar sobre a educação do período colonial até o início da República Brasileira, vemos bastante essa

³⁶¹ Deixo essa indagação para o leitor, pois a bolsa de estudos de Chrispim do Amaral foi financiada pela monarquia, além de o artista desenhar e publicar homenagens póstumas para o Imperador Dom Pedro II.

questão. No Brasil Colônia, a população que sabia ler e escrever era praticamente o clero: padres e missionários; uma pequena elite, da qual provinham os políticos, funcionários do Estado e os poucos intelectuais, só menos raros que aqueles letrados advindos das camadas mais populares. O avanço cultural alavancou-se somente com a vinda de D. João VI ao Brasil, estabelecendo a sua corte na então colônia portuguesa. Mas a educação ainda se restringia apenas para as camadas dominantes, e de acordo com Marchelli (2006) o analfabetismo não declinou, pelo contrário, cresceu. A declinação desse problema começa – de maneira ainda muito tímida com a Proclamação da Independência em 1822. Com o passar dos anos, o Império viu o analfabetismo como um grande problema nacional, visto que 80% da população não sabia ler e nem escrever³⁶², caracterizando o analfabetismo como uma doença, uma praga que devia ser erradicada e como protótipo de uma forte exclusão social³⁶³. Com o advento da revolução industrial e o crescimento da classe média, já se nota uma modificação nesse quadro de analfabetismo:

Essa classe é formada por pessoas ligadas ao comércio interno e externo, profissionais liberais, militares, religiosos, intelectuais, estudantes e pequenos produtores agrícolas. Na escala social mais alta, prevaleciam os latifundiários, e a classe mais baixa eram formados pelos escravos, servos, trabalhadores livres, colonos, assalariados, artesãos, empregados domésticos e operários³⁶⁴.

Portanto, essas revistas ilustradas eram, a grosso modo, um espelho crítico para os próprios leitores, tomando o fato de consciência para os que eram alfabetizados.

Tomada a ciência sobre o destino das revistas, as ilustrações presentes nesses periódicos tinham uma dupla finalidade: de divertir, de transformar as mazelas e hábitos do dia-a-dia em graça, e fazer refletir sobre essa situação em um humor pensante. Cada imagem feita por Chispim do Amaral é carregada de humor, mas de uma dura realidade. Escrutinar a imagem em si não foi fácil, pois este ofício carece de informações a respeito das atividades cotidianas da cidade belenense. A teoria da arte proposta por Erwin Panofsky (1991) se tornou fundamental para decodificar elementos não perceptíveis em uma primeira análise. De fato, surgiram problemas a respeito do significado real de cada imagem, pois nem sempre a imagem vinha acompanhada com o texto – era simplesmente um desenho para retratar uma situação isolada do dia-a-dia – nesse caso optamos por uma análise no âmbito da descrição iconográfica (o primeiro nível do estudo proposto por Panofsky), entretanto,

³⁶² MARCHELLI, 2006, p.199.

³⁶³ IDEM.

³⁶⁴ IDEM, p. 194.

surgiram imagens que vinham cheias de conteúdo histórico tão rico, evidenciando situações inusitadas. Como exemplo, o único desenho alegórico feito por Chrispim do Amaral, a *Alegoria da Liberdade*, carregadas de simbologias e evocando influências já existentes no âmbito da história da Arte.

Creio que o trabalho não se encerra por aqui, pelo contrário, é apenas um começo para futuras pesquisas que cercam as obras de Chrispim do Amaral, ampliando a sua produção artística, nesse caso, contribuindo também para a história da imprensa no Norte do país. De fato, o trabalho das revistas ilustradas pelo país é um reflexo da busca da verdadeira independência do homem na sociedade, seja através dos divertidos textos ou das imagens jocosas.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Chrispim do. **Carta Súplica**. Arquivo Nacional (RJ). Fundo/coleção: Casa Real e Imperial / Notação: caixa 17, pacote 9, doc. 165.

ALCIDES, Sérgio. **Sob o signo da iconologia: uma exploração do livro *Saturno e a melancolia***, de R. Klibansky, E. Panofsky e F. Saxl. Revista de História Topoi. Vol. 02 nº 03. Universidade do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação: Rio de Janeiro, 2011.

ALVES, Osvaldo; BRASIL, José; MUNIZ, Edmundo; VARGA, Túlio; VEIGA, Beatriz. **Catálogo da Exposição Comemorativa do Primeiro Centenário de Apôlonia Pinto**. Serviço Nacional de Teatro e Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: 1954.

ALENCAR, Manoel Carlos Fonseca de. **Rodolfo Teófilo: o sertanejo entre o ideal e a raça**. Anais do VII Simpósio Nacional de História: Conhecimento histórico e diálogo Social. ISBN: 978-85-98711-11-9. Rio Grande do Norte, Natal: 2013.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes. 2014.

_____. **Guia de História da Arte**. Editora Estampa. Lisboa:1994

BRIGGS, Asa. BURKE, Peter. **Uma história social da Mídia – de Gutenberg à internet**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

BESOUCHET, Lúcia. **Exílio e Morte do Imperador**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975.

BORGES, RICARDO, **Vultos Notáveis do Pará**. 2ª ed. Revista e aumentada comemorativa ao centenário de nascimento do autor. CEJUP, Belém, 1986

BRANDÃO, Eduardo Rangel. **Publicidade on-line, ergonomia e usabilidade: o efeito de seis tipos de banner no processo humano de visualização do formato do anúncio na tela do computador e de lembrança da sua mensagem**. Orientador: Anamaria de Moraes. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de Artes e Design, 2006

BAUDELAIRE, Charles; org. COELHO, Plínio Augusto. **Escritos sobre Arte**. Imaginário. São Paulo, 1998.

CAPELETO, Maria Helena Rolim. **A imprensa na história do Brasil**. São Paulo: Contexto/EDUSP, 1998.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas: o imaginário da República no Brasil**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Dom Pedro II**. Perfis Brasileiros. 8 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Os Bestializados: O Rio de Janeiro que não foi**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CALDEIRA, J. **História do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

COSTA, Wendell Rodrigues. **Instruir e trabalhar: a sociedade dos Artistas Mecânicos e Liberais de Pernambuco e o Liceu de Artes e Ofícios (1841-1880)**. Revista Linhas, Florianópolis, v. 14, n. 27, jul./dez. 2013. p. 253 – 280.

COSTA, J. Cruz. **Augusto Comte e as origens do Positivismo no Brasil**. Revista de História da Universidade de São Paulo USP. v. 1 n. São Paulo: 1950.

CRUZ, Ernesto Cruz. **Noções de História do Pará**. Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e Instituto dos Estados Genealógicos de São Paulo. São Paulo: 1937.

DUGNANI, Patricio. **A Herança simbólica na azulejaria barroca: Os painéis do claustro da igreja de São Francisco da Bahia**. Universidade Presbiteriana Mackenzi. São Paulo: 2012.

FALCÓN, Raúl Gustavo. **Um estudo de iconologia do Pano de Boca do Teatro Amazonas, atribuído a Chrispim do Amaral**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) - Universidade do Estado do Amazonas. Orientadora: Luciane Viana Barros Páscoa. Manaus, 2015.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2013.

FONSECA, Letícia Pedruzzi. **As revistas ilustradas A Cigarra e A Bruxa: a nova linguagem gráfica e a atuação de Julião Machado**. Tese (doutorado): Orientador: Vera Damazio. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2012.

GINZBURG, Carlo. **Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia Política**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GOMBRICH, E. H. **Arte e Ilusão: Um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: 3ª ed. Martins Fontes, 1995.

HADJINICOLAOU, Nicos. **História da Arte e os Movimentos Sociais**, Coleção Arte e Comunicação. Edições 70: Lisboa, 1989.

HARDMAN, Francisco Foot. **Silva Jardim: a República e o vulcão**. Estudos Avançados 12. Unicamp. Campinas, 1998.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Lisboa: Edições 70, 1994.

LEITE, José Teixeira. **Pintores Negros do Oitocentos**. Rio de Janeiro: E. Emanuel Araújo e Indústria de freios KNORR/MWM motores, 1988.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura: descrição e interpretação**. Vol. 8. São Paulo: Ed. 34. 2008.

LIMA, Herman. **História da Caricatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora José Olímpio. 4 vols. 1963.

LINHARES, Maria Yeda (Org.); CARDOSO, Ciro; BASILE, Marcello; et al. **História Geral do Brasil**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Campus Elsevier, 2010.

LOPES MACHADO, Aristeu Elisandro. **O dia de amanhã: a República nas páginas do periódico ilustrado *Mequetrefe*, 1875-1889**. Departamento de História- Universidade Federal de Pelotas. V. 30 nº 2. 2011.

MARCHELLI, Paulo Sérgio. **As minorias alfabetizadas no final do período colonial e as transições para o império: um estudo sobre a história social e educação no Brasil**. Revista Educação Unisinos, nº 10. São Paulo, 2006, p. 187-200.

MENEZES, José. **O Corpo de Bombeiros no Pará**. Universidade Federal do Pará. 2ª edição: Belém, 2007.

MESQUITA, Otoni. **Manaus História e Arquitetura (1852-1910)**. Manaus: Editora Valer, 3ª Ed. 2006.

OLIVEN, Ruben George. **Cultura e modernidade no Brasil**. Revista São Paulo em Perspectiva, nº 15, São Paulo, 2001.

PANOFISKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PÁSCOA, Luciane. **Últimos dias de Carlos Gomes, de Domenico de Angelis e Giovanne Capranesi**. Anais do 3º Congresso de Iconografia Musical- Iconografia, Música e Cultura: Relações e trânsitos. Bahia, Universidade Federal da Bahia. 2015.

PÁSCOA, Márcio. **A vida musical em Manaus na época da Borracha (1850-1910)**. Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas, 1997.

_____. **Cronologia Lírica de Manaus**. Manaus: Valer, 2000.

_____. **Ópera em Belém**. Manaus: Editora Valer, 2019.

_____. **Ópera em Manaus.** Manaus: Editora Valer, 2019.

PEREIRA, Rivaben Pereira. **O Rio de Janeiro de 1860 pela revista *Semana Ilustrada*:** o progresso, os espaços públicos e os trabalhadores. Revista Urbana, Vol. 06 n° 09 ago-dez. CIEC/UNICAMP, Campinas, 2014.

PINTO, Ana Flávia Magalhães. **De pele escura e tinta preta:** A imprensa negra no século XIX (1833-1899). Dissertação de Mestrado em História. Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas. Brasília: 2006.

RIBEIRO, Naiara dos Santos Damas. **Do Mito ao Enigma:** a história da arte como iconologia. Revista de História Topoi, vol. 11 n° 20 jan-jun. Universidade do Rio de Janeiro: 2010. P. 195-198.

RIPA, Cezare. ***Nova Icolonia di Cezare Ripa Perugino, Cavalier de Ss. Maurizio & Lazzaro: Opera Amplianta.*** Pádova. 1618.

ROCHA, Luzia. **Ópera e caricatura – O Teatro Real de São Carlos na obra de Rafael Bordalo Pinheiro.** Lisboa: Colibri, 2010.

SALLES, Vicente. **O traço da troça, ou o desenho de humor no Grão-Pará.** Belém. Coleção organizada pelo autor publicadas no jornal A Província do Pará entre os anos de 1992 a 1994. Belém, Acervo Vicente Salles.

_____. **Canto Orfeônico no Pará.** Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília. Ano1, n°1 setembro, 2007.

_____. **Música e músicos do Pará.** 2ª edição corrigida e ampliada. Secult/Amun – Belém, 2007.

SCHWARCZ, Lilia Moritz, org. SALIBA, Elias Thomé. **História do Brasil Nação: 1808-2010.** Volume 3: A abertura para o mundo (1889-1930) - Cultura / as apostas na república. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012./

SCHWARCZ, Lilia Moritz, org. Carvalho, José Murilo de. **História do Brasil Nação: 1808-2010.** Volume 2: A construção nacional (1830-1889) – A vida política. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

SILVA, João Carlos da. **O amor por princípio, a ordem por base, o progresso por fim:** as propostas do apostolado positivista para a educação brasileira (1870-1930). Tese de Doutorado da Universidade de Campinas. Orientador: José Claudinei Lombardi. Campinas: 2008.

SHAKESPEARE, Willian. **Sonho de uma Noite de Verão.** Tradução de Jean Melville. Editora Martin Claret: São Paulo, 2005.

STOCO, Sávio Luis. **Identidade, política e rios do Alto-Amazonas:** o pano de boca de Chrispim do Amaral no Teatro Amazonas. In: XXIII Encontro regional da associação

nacional de História-SP: História: por quê e para quem?, 2016, São Paulo. Anais eletrônicos de textos completos. São Paulo, ANPUH-SP, 2016.

SILVEIRA, Rose. **Histórias invisíveis do Theatro da Paz: da construção à primeira reforma. Belém do Grão-Pará (1869-1890)**. Belém: Paka- Tatu, 2010.

VALLADARES, Clarival do Prado. **Restauração e recuperação do Teatro Amazonas**. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1974.

VASCONCELOS, Thais Franco de Sá. **José Lima Penante a dramaturgia no Amazonas na segunda metade do século XIX**. Dissertação de Mestrado, da Universidade do Estado do Amazonas. Manaus, 2019.

WARBURG, Aby. **Histórias de Fantasmas para Gente Grande: escritos, esboços e conferências**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FONTES ELETRÔNICAS:

Ala das Sessões do Governo Provisório, 15 de novembro de 1889, 1º da República. Marechal Manuel Deodoro da Fonseca, Chefe do Governo Provisorio. - S. Lobo. - Ruy Barboza. - Q. Bocaiuva. - Benjamin Constant. - Wandenkolk. Coleção de Leis do Brasil

Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-1-15-novembro-1889-532625-publicacaooriginal-14906-pe.html> Acesso em: 03/03/2019

"Cartaz alusivo à implantação da República", (1910-1919), CasaComum.org, Disponível em: <http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_149535 (2018-7-14)> Acesso em: 10 de junho de 2018

CEZAR NUNES, Verbete. Disponível em <http://dicionariompb.com.br/Cezar-nunes/dados-artisticos> Acesso em 02/05/2019

BARBOSA, João Paulo Carneiro. **A biblioteca do Ginásio de Pernambuco: Livros e documentos do séc. XIX. Universidade de Pernambuco**. PP.EMT. Disponível em: <http://www.lematec.net.br/CDS/HTEM10/pdfs/C1.pdf> Acesso em 15 de junho de 2018.

DANTAS, Leonardo. **Proprietárias do Teatro de Santo Antônio da CapungaGraças (bairro, Recife)**. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 25 de março de 2019.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/francisco-libanio-colas/biografia> Acesso em 04 de setembro de

2018. Disponível em: <<http://www.eventosufrpe.com.br/2013/cd/resumos/R0120-2.pdf>> Acesso em 10 de junho de 2018

K. Lixto. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8643/k-lixto>>. Acesso em: 02 de Out. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

Ordens Dinásticas Disponível em: <<https://www.delegacaoportuguesa-crsaboia.org/ordens-dinasticas>> Acesso em: 15 de junho de 2018

Princesa Isabel e Autógrafos do decreto de extinção da escravidão no Brasil. Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/acontece/noticias/2016/05/13-maio-1888-princesa-isabel-assina-lei-aurea> Acesso em 25/02/2018

PEDROSA, Tales de Lima; ALBUQUERQUE, Mariana Zerbone Alves de. **Nas Linhas da História: A Trajetória dos bondes no Velho Recife.** XIII Jornada De Ensino, Pesquisa E Extensão – JEPEX 2013 – UFRPE: Recife, 09 a 13 de dezembro.

RAUL Pederneiras. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa4263/raul-pederneiras>>. Acesso em: 02 de outubro de 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

Símbolos de Belém. Portal da Prefeitura de Belém: <<http://ww3.belem.pa.gov.br/www/simbolos/>> Acesso em: 10 de junho de 2018.

Sousa Dantas. Disponível em: <http://www.projetomemoria.art.br/http://www.projetomemoria.art.br/RuiBarbosa/glossario/m/manuel-dantas.htm> Acesso em: 15/02/2019

TROVÃO, Lopes. **In: Dicionário histórico-biográfico da Primeira República (1889-1930)** São Paulo, Editora FGV, 2010. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/TROV%C3%83O,%20Lopes.pdf>>. Acesso em: 22/02/2019

WANDERLEY, Andrea. Portal Brasileira Fotográfica. **Missa Campal celebrada em ação de graças pela abolição da escravatura no Brasil.** Coleção Brasileira. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/1795>. Acesso: 23/02/2019

PERIÓDICOS

A Província. Pernambuco, Recife, 21 de outubro de 1900.

A Província. Pernambuco, Recife, 21 de outubro de 1911.

A Província. Pernambuco, Recife, 24 de outubro de 1900.

A Província. Pernambuco, Recife, 25 de outubro de 1900.

A Província. Pernambuco, Recife, 28 de fevereiro de 1901.

A Província. Pernambuco, Recife, 30 de janeiro de 1901.

A Republica (segunda Epocha) - Orgão do Partido Republicano. anno I n°4- Estado do Pará, Belém, 21 de fevereiro de 1890.

A Republica (segunda Epocha) - Orgão do Partido Republicano, anno I n°166- Estado do Pará, Belém, 11 de setembro de 1890.

A Republica (segunda Epocha) - Orgão do Partido Republicano, anno II n°284- Estado do Pará, Belém, 3 de fevereiro de 1891.

A Republica (segunda Epocha) - Orgão do Partido Republicano, anno II n°432- Estado do Pará, Belém, 7 de agosto de 1891.

A Republica (segunda Epocha) - Orgão do Partido Republicano, anno II n°435- Estado do Pará, Belém, 11 de agosto de 1891.

A Republica (segunda Epocha) - Orgão do Partido Republicano, anno II n°436- Estado do Pará, Belém, 12 agosto de 1891.

A Republica (segunda Epocha) - Orgão do Partido Republicano, anno III n°665- Estado do Pará, Belém, 08 de julho de 1892.

A Republica (segunda Epocha) - Orgão do Partido Republicano, anno III n°878 - Estado do Pará, Belém, 10 de março de 1893.

A Republica (segunda Epocha) - Orgão do Partido Republicano n°-203, Estado do Pará, Belém, 28 de julho de 1899.

A Republica (segunda Epocha)- Orgão do Partido Republicano, anno III n°787- Estado do Pará, Belém, 13 de novembro de 1892.

Diario de Belem. 13 de janeiro de 1883.

Diario de Belem. 22 de fevereiro de 1879.

Diario de Belem. 26 de julho de 1883.

Diario de Belem. 28 de abril de 1881.

Diario de Belem. 28 de abril de 1881.

Diario de Belem. 3 de outubro de 1883.

Diario de Noticias Café'Navegantes- nº- 50, Estado do Pará, Belém, 2 de julho de 1891.

Diário do Maranhão- Jornal do Commercio, lavoura e indústria- n ° 4422. Anno XIX. Maranhão, 5 de junho de 1888.

Diário do Maranhão- Jornal do Commercio, lavoura e indústria- n ° 5209 Anno XXII. Maranhão, 19 de janeiro de 1891.

Diário do Maranhão- Jornal do Commercio, lavoura e indústria- n ° 5876. Anno XXIV. Maranhão, 10 de abril de 1893.

Diário do Maranhão- Jornal do Commercio, lavoura e indústria- n ° 8243 Anno XXXII. Maranhão, 18 de abril de 1901.

Jornal do Brasil. Anno II, nº 234. Rio de Janeiro, 22 de agosto de 1893

O Democrata. Belém, Pará. 15 de novembro de 1892

O Democrata. Belém, Pará. 18 de outubro de 1892.

O Liberal do Pará. 12 de dezembro de 1886.

O Liberal do Pará. 12 de dezembro de 1886.

O Liberal do Pará. 12 de dezembro de 1886.

O Liberal do Pará. 20 de agosto de 1879.

O Liberal do Pará. 21 de novembro de 1886;

O Liberal do Pará. 23 de maio de 1878.

O Liberal do Pará. 24 de dezembro de 1886.

O Liberal do Pará. 26 de setembro de 1879

O Liberal do Pará. 6 de janeiro de 1883

O Liberal do Pará. 6 de maio de 1879

O Malho, Rio de Janeiro, 20 de setembro de 1902 à 10 de janeiro de 1903.

O Pacotilha- Jornal da tarde. Maranhão 11 de abril de 1893.

O Pacotilha- Jornal da tarde. Maranhão, 11 de abril de 1893.

O Pacotilha- Jornal da tarde. Maranhão, 3 de junho de 1888.

O Pacotilha- Jornal da tarde. Maranhão, 4 de junho de 1888.

O Paiz, 1 de maio de 1904

O Paiz, 10 de abril de 1895.

O Paiz, 11 de junho de 1909.

O Paiz, 21 de outubro de 1908

O Paiz, 24 de dezembro de 1909.

O Paiz, 28 de julho de 1808.

O Paiz, 30 de abril de 1904.

O Paiz. 12 de julho de 1908.

O Paiz. 19 de outubro de 1908.

O Paiz. 20 de outubro de 1905

O Paiz. 23 de março de 1907

O Paiz. 23 de outubro de 1909.

O Paiz. 7 de setembro de 1904.

O Seculo. 10 de outubro de 1908.

O Seculo. 12 de março de 1908.

O Seculo. 12 de outubro de 1909.

O Seculo. 15 de julho de 1909.

O Seculo. 18 de abril de 1912.

O Seculo. 18 de dezembro de 1911.

O Seculo. 19 de dezembro de 1911.

O Seculo. 21 de dezembro 1908.

O Seculo. 21 de setembro de 1906

O Seculo. 21 de setembro de 1906

O Seculo. 23 de dezembro de 1909

O Seculo. 29 de janeiro de 1909

O Seculo. 31 de março de 1909.

Relatório com que o Capitão-Tenente Duarte de Bacellar Pinto Guedes passou a Administração do Estado do Pará em 24 de junho de 1891 ao Governador Dr. Lauro Sodré, Eleito Pelo Congresso Constituinte em 23 do mesmo mez. 24 de junho de 1891.

Revista da Semana, 11 de outubro de 1908.

Revista da Semana, 15 de julho de 1911.

Revista da Semana, 27 de janeiro de 1912.

No apêndice abaixo, encontram-se os periódicos pesquisados na Biblioteca Nacional sobre Chrispim do Amaral, com breves citações:

Periódico: *A Província. Pernambuco, Recife, 21 de outubro de 1900.*

Nota: Anuncio Teatro Santa Isabel- Matiné artística em benefício à Chrispim do Amaral. Apresentações da comédia *A corda sensível*, *Por causa de um Chapeo* e *De rir a rir*.

Periódico: *A Província. Pernambuco, Recife, 24 de outubro de 1900.*

Nota: Exposição dos quadros de Chrispim do Amaral, na fotografia francesa.

Periódico: *A Província. Pernambuco, Recife, 25 de outubro de 1900.*

Nota: Exposição de fotografias das aquarelas de Chrispim do Amaral, na *PhotografiaDucasble*.

Periódico: *A Província. Pernambuco, Recife, 30 de janeiro de 1901.*

Nota: Divulgação para assinaturas do álbum *D'aprè Nature*, de Chrispim do Amaral. Obra ilustrada com cinquenta aquarelas, impressa em Paris.

Periódico: *A Província. Pernambuco, Recife, 28 de fevereiro de 1901.*

Nota: Caricatura enviada para o jornal *A província*, desenhada por Chrispim do Amaral.

Periódico: *A Província. Pernambuco, Recife, 21 de outubro de 1911.*

Nota: Apresentação no Polyteama Pernambuco, a opereta *Um Sonho de Valsa*, de Strauss. Os cenários ficaram a cargo de Chrispim do Amaral.

Periódico: *A Republica (segunda Epocha) - Orgão do Partido Republicano. anno I n°4- Estado do Pará, Belém, 21 de fevereiro de 1890.*

Nota: Coluna *Companhia Lyrica*- Subvenções para as companhias líricas de Gama Malcher e outros; Críticas a proposta de Malcher.

Periódico: *A Republica (segunda Epocha) - Orgão do Partido Republicano, anno I n°166- Estado do Pará, Belém, 11 de setembro de 1890.*

Nota: Coluna *Offícios*- Requerimento de Chrispim do Amaral, para a prorrogação do contrato dos trabalhos cenográficos do Theatro da Paz.

Periódico: *A Republica (segunda Epocha) - Orgão do Partido Republicano, anno II n°284- Estado do Pará, Belém, 3 de fevereiro de 1891.*

Nota: Coluna *Offícios*- Concedida a Chrispim do Amaral, a prorrogação de 4 meses para a conclusão das obras de cenografia no Theatro da Paz.

Periódico: *A Republica (segunda Epocha) - Orgão do Partido Republicano, anno II n°432- Estado do Pará, Belém, 7 de agosto de 1891.*

Nota: Anúncio *Theatro da Paz -Matineé Litterario Musical*- Evento beneficente, em favor do Lyceu de Artes e Offícios Benjamin Constant. Apresentação de diversos artistas, incluindo Chrispim do Amaral (flauta).

Periódico: *A Republica (segunda Epocha) - Orgão do Partido Republicano, anno II n°435- Estado do Pará, Belém, 11 de agosto de 1891.*

Nota: Coluna *Matineé Literario Musical*- Crítica para o Evento Beneficente, com argumentos positivos em relação aos participantes, e elogios pela atuação de Chrispim do Amaral.

Periódico: *A Republica (segunda Epocha) - Orgão do Partido Republicano, anno II n°436- Estado do Pará, Belém, 12 agosto de 1891.*

Nota: Anúncio *Theatro da Paz*-Evento Beneficente em prol ao Instituto Benjamin Constant. Realizado pela Associação Dramática, com o drama em cinco atos:*Fildalgos e Operarios ou A Queda da Bastilha*. Apresentação do novo pano de boca e o dos cenários, realizados por Chrispim do Amaral.

Periódico: *A Republica (segunda Epocha) - Orgão do Partido Republicano, anno III n°665- Estado do Pará, Belém, 08 de julho de 1892.*

Nota: Anúncios Especiais do Theatro da Paz- Evento de caridade em benefícios aos familiares do naufrago do “monitor” Solimões. Promovidos pelos cidadãos Ernesto Acton, Leoncio Gurjão, Chrispim do Amaral e Adriano Castro.

Periódico: *A Republica (segunda Epocha) - Orgão do Partido Republicano, anno III n°787- Estado do Pará, Belém, 13 de novembro de 1892.*

Nota: Coluna Concerto- Concerto realizado pelo professor Elpidio Pereira, no salão nobre da Assembleia Paraense, com diversos músicos convidados, incluindo Chrispim do Amaral (flauta).

Periódico: *A Republica (segunda Epocha) - Orgão do Partido Republicano, anno III n°878 - Estado do Pará, Belém, 10 de março de 1893.*

Nota: Coluna Diario da Cidade-Descrição das plantas do novo teatro de Manaus (Teatro Amazonas), cujos desenhos são atribuídos a Chrispim do Amaral.

Periódico: *A Republica (segunda Epocha) - Orgão do Partido Republicano n°-203, Estado do Pará, Belém, 28 de julho de 1899.*

Nota: Coluna *Panorama Theatral- Uma boa ideia-* Chrispim do Amaral se encontra em Paris. Pede ajuda ao governo brasileiro para financiar o seu novo espetáculo, intitulado *O País das Amazonas*, com o texto de Joaquim Carneiro Vilella.

Periódico: *Diario de Belem. 28 de abril de 1881.*

Nota: Anuncio do Theatro da Paz-Recital Beneficente de Manoel do Carmo Martins. Diversas apresentações, entre elas a execução de Chrispim do Amaral (flauta).

Periódico: *Diario de Belem. 3 de outubro de 1883.*

Nota: Anuncio do Theatro da Paz- apresentação da companhia *Empreza Manoela Lucci*, com a representação marítima *Desordem no Alto Mar*. Música do Maestro Alvarenga; direção musical, Roberto de Barros; Cenários de Chrispim do Amaral.

Periódico: *Diario de Belem. 26 de julho de 1883.*

Nota: Divulgação do concerto instrumental e vocal, em beneficio ao artista Chrispim do Amaral, realizada no salão do Seminário menor de Nossa Senhora do Carmo.

Periódico: *Idem*

Nota: Nota de Chispim do Amaral, convidando a sociedade paraense para comparecer ao seu concerto vocal e instrumento, com o intuito de arrecadar fundos para seu estudo na Europa.

Periódico: *Diario de Belem. 22 de fevereiro de 1879.*

Nota: Divulgação da Companhia Dramática de Vicente Pontes de Oliveira, na qual assumirá as apresentações no Theatro da Paz do ano referido. Apresentação dos membros constituintes.

Periódico: *Diario de Belem. 28 de abril de 1881.*

Nota: Coluna Theatro da Paz- A administração do Theatro da Paz, pede ao artista Chispim do Amaral, um plano e orçamento para a confecção de um novo pano de boca.

Periódico: *Diario de Belem. 13 de janeiro de 1883.*

Nota: Propaganda da *Photograppia Sul-Americana de Mello e Guedes*- nota em destaque para os cenários produzidos por Chispim do Amaral.

Periódico: *O Liberal do Pará. 23 de maio de 1878.*

Nota: Anuncio do Theatro da Paz- Apresentação da *Empreza-Vicente*, com o drama francês *O Casal das Giestas*, de Frederico Soulié. Cenários executados por Chispim do Amaral.

Periódico: *O Liberal do Pará. 20 de agosto de 1879.*

Nota: Salão do Theatro da Paz- Concerto vocal e instrumental em benefício ao diretor da orquestra Francisco Colás. Apresentação instrumental de Chispim do Amaral na sua “manuflauta”, com acompanhamento da orquestra.

Periódico: *O Liberal do Pará. 26 de setembro de 1879*

Nota: Anuncio do Theatro da Paz- Apresentação da *Empreza-Vicente*, com o drama *A Família Colono ou Os Portugueses na Índia*, de Aristides Abranches. Cenários executados por Chispim do Amaral.

Periódico: *O Liberal do Pará. 6 de maio de 1879*

Nota: Anuncio do Theatro da Paz- Apresentação da *Empreza-Vicente*, com o drama *O Moinho Vermelho*, de Xavier de Montépin. Cenários pintados por Chrispim do Amaral.

Periódico: *O Liberal do Pará. 6 de janeiro de 1883*

Nota: Anuncio do Collegio Visconde de Souza Franco- Lista do corpo de professores que atuam no Collegio Visconde de Souza Franco, entre os professores se encontra o artista Chrispim do Amaral.

Periódico: *O Liberal do Pará. 12 de dezembro de 1886.*

Nota: Exposição de trabalhos, dos alunos de Chrispim do Amaral, no *Atheneu Paraense*. Participaram da exposição, o poeta Euclýdes Farias, o pintor Domenico D' Angelis e Bizzari, e o pintor nacional Irineu de Souza.

Periódico: *O Liberal do Pará. 21 de novembro de 1886;*

Nota: Divulgação dos exames ocorridos no *Atheneu Paraense*.

Periódico: *O Liberal do Pará. 12 de dezembro de 1886.*

Nota: Coluna *Secção de Obras Publicas*- Orçamento de 23.000\$000 de réis, para a pintura da cenografia a ser executado por Chrispim do Amaral.

Periódico: *O Liberal do Pará. 12 de dezembro de 1886.*

Nota: Anuncio do Theatro da Paz- Apresentação da *Empreza-Vicente*, com a peça *O demônio da Meia Noite*. Cenografia a cargo de Chrispim do Amaral.

Periódico: *O Liberal do Pará. 24 de dezembro de 1886.*

Nota: Crítica sobre a realização do Sarau Dramático-Musical, realizado no salão do Seminário do Carmo. Apresentações de Euclýdes Farias, as *Meninas Sinay* e a atuação cômica de Chrispim do Amaral.

Periódico: *Diario de Noticias Café’Navegantes- n°- 50, Estado do Pará, Belém, 2 de julho de 1891.*

Nota: Coluna *Teatro-Circo* -Reabertura do Teatro-Circo Cosmopolita, com a apresentação dramática *José do Telhado*. O novo pano de Boca é trabalho do artista pernambucano Chripim do Amaral

Periódico: *Diário do Maranhão- Jornal do Commercio, lavoura e indústria- n ° 4422. Anno XIX. Maranhão, 5 de junho de 1888.*

Nota: Anuncio do Teatro São Luís-Penúltima apresentação da *Grande Companhia Dramatica* (direção da atriz brasileira Apollonia), com o drama em cinco atos de Alexandre Dumas, *O Conde de Monte Christo*. Todo o cenário da companhia, foi executado por Chripim do Amaral.

Periódico: *Diário do Maranhão- Jornal do Commercio, lavoura e indústria- n ° 5209 Anno XXII. Maranhão, 19 de janeiro de 1891.*

Nota: Chegada de Chripim do Amaral à Belém do Pará. Retorna da Europa para assumir o contrato feito para a realização da cenografia e de dois novos panos de boca para o Theatro da Paz.

Periódico: *Diário do Maranhão- Jornal do Commercio, lavoura e indústria- n ° 5876. Anno XXIV. Maranhão, 10 de abril de 1893.*

Nota: Chegada de Chripim do Amaral ao Maranhão, de onde partirá para a Europa com o intuito de contratar artistas especialistas para o serviço de ornamentação do Teatro Amazonas.

Periódico: *Diário do Maranhão- Jornal do Commercio, lavoura e indústria- n ° 8243 Anno XXXII. Maranhão, 18 de abril de 1901.*

Nota: Publicação do álbum de *Typos Populares* de Chripim do Amaral- contendo cinquenta aquarelas. O texto do álbum é em português e francês, com a colaboração de Ernesto Depré (Paris).

Periódico: *Jornal do Brasil. Anno II, nº 234. Rio de Janeiro, 22 de agosto de 1893*

Nota: Notícias sobre a contratação de Chrispim do Amaral para as reposições do palco do Theatro da Paz.

Periódico: *O Democrata. Belém, Pará. 18 de outubro de 1892.*

Nota: Anuncio *Salão Nobre do Clube Euterpe*- Divulgação do Concerto Clemente, que se realizara em 20 de outubro de de 1892- com a apresentação de Chrispim do Amaral (flauta).

Periódico: *O Democrata. Belém, Pará. 15 de novembro de 1892*

Nota: Concerto Elpidio Pereira- Concerto vocal e instrumental organizado pelo concertista Elpidio Pereira, com a participação de Chrispim do Amaral (flauta).

Periódico: *O Paiz, 28 de julho de 1898.*

Nota: Anuncio da Companhia Equestre Nacional da Capital Federal- com a apresentação dramática *A princesa Crystal*, de Benjamin de Oliveira, tradução de Chrispim do Amaral, apresentada no Circo *Spineli*.

Periódico: *O Paiz, 10 de abril de 1895.*

Nota: Notícia sobre a saída de Chrispim do Amaral para Pernambuco, no paquete *Espirito Santo*.

Periódico: *O Paiz, 30 de abril de 1904.*

Nota: Anuncio da Companhia de Operetas Brandão e Peixoto- com a apresentação dramática de *A passagem do Mar Vermelho*, de Fonseca Moreira. Orquestração e direção musical do Maestro Capitani; Cenários pintados por Emilio Silva, Affonso Silva, Thimoteo Costa, Publio Marroig e Chrispim do Amaral.

Periódico: *O Paiz. 20 de outubro de 1905*

Nota: Anúncio da apresentação dramática de *A Pomba Azul*, dirigido por Adolpho Faria. Escrito por Eduardo Garrido, e música dos maestros brasileiros Paulino Sacramento e Costa Junior. Os cenários ficaram a cargo de Eduardo Reis, Affonso Silva, Timotheo Costa, Emilio Silva e Chrispim do Amaral.

Periódico: *Idem*

Nota: Na coluna *Diversões*, divulgação da apresentação de *A Pomba Azul*.

Periódico: *O Paiz. 23 de março de 1907*

Nota: Anuncio da apresentação da Companhia Dias Braga, *O Dote* – de Arthur Azevedo. Cenários pintados por Chrispim do Amaral.

Periódico: *O Paiz. 12 de julho de 1908.*

Nota: Anuncio do Pavilhão de Minas Gerais, na Exposição Nacional de 1908. Descrição da arquitetura do Pavilhão, da iluminação e da decoração. A parte de pintura ficou a cargo de Chrispim do Amaral e Srs. A. Colon.

Periódico: *O Paiz. 19 de outubro de 1908.*

Nota: Divulgação da ópera *Colombo* de Carlos Gomes. Com a estreia da Companhia Lyrica Nacional. Espetáculo montado com cerca de 100 executantes. Toda a decoração ficou encarregada do cenógrafo Chrispim do Amaral.

Periódico: *O Paiz, 21 de outubro de 1908*

Nota: Anúncio da apresentação dramática *A Flor de Junho*, de José Piza e Raul Pederneiras. Direção musical do maestro José Nunes. Os cenários ficaram a cargo de Chrispim do Amaral e Publio Marroig.

Periódico: *O Paiz. 23 de outubro de 1909.*

Nota: Cinema Rio Branco- Exibição da nova opereta de Sidney Jones, *A Gueisha*. Com arranjos musicais de Alberto Moreira, e cenários de Chrispim do Amaral.

Periódico: *O Paiz, 24 de dezembro de 1909.*

Nota: Coluna *Artes e Artistas*- Apresentação da opereta *Sonho de Valsa*, de Alberto Moreira, no Cinema Rio Branco. Cenários de Chrispim do Amaral e orquestração de Costa Junior.

Periódico: *O Paiz, 1 de maio de 1904*

Nota: Coluna *Artes e Artista*. Crítica sobre a apresentação dramática *A Passagem do Mar Vermelho*, no Teatro Apollo.

Periódico: *O Paiz*. 7 de setembro de 1904.

Nota: Anúncio da revista *Avança!* – no Recreio Dramático. Os cenários ficaram a cargo de Chrispim do Amaral e Marroig.

Periódico: *O Paiz*, 11 de junho de 1909.

Nota: Anúncio sobre a inauguração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Com diversas apresentações, dando destaque para a ópera *Moema*, de Delgado de Carvalho. Direção musical do maestro Francisco Braga, cenários pintados por Chrispim do Amaral.

Periódico: *O Seculo*. 21 de setembro de 1906

Nota: Notícia sobre a contratação de Chrispim do Amaral para pintar os cenários da revista *Nú e Cru*.

Periódico: *O Seculo*. 12 de março de 1908.

Nota: Anúncio do Teatro Lucinda- Festival Artístico Solene, em homenagem a João Caetano. Organizados pelo ator Brandão, Cardoso Mota e Chrispim do Amaral.

Periódico: *O Seculo*. 21 de dezembro 1908.

Nota: Teatros Apolo- divulgação da nova peça em três atos de Alvaro Colás. Direção musical de Sophonias Dornellas e cenários de Chrispim do Amaral.

Periódico: *O Seculo*. 10 de outubro de 1908.

Nota: Matéria na primeira página sobre o Pavilhão Mineiro. Decoração dos 2 salões da torre ficaram a cargo de Chrispim do Amaral.

Periódico: *O Seculo*. 21 de setembro de 1906

Nota: Teatros- Crítica sobre a apresentação dramática *A Flor de Junho*, encenada no Recreio.

Periódico: *O Seculo*. 15 de julho de 1909.

Nota: Crítica sobre a inauguração do Teatro Municipal.

Periódico: *O Seculo*. 29 de janeiro de 1909

Nota: Notícia sobre o fechamento do Teatro Lucinda. No lugar do Teatro se construirá um estabelecimento industrial. Os cenários de diversas peças e operetas estão postos em leilão, assim como o pano de boca pintado pelo artista Chrispim do Amaral.

Periódico: *O Seculo*. 31 de março de 1909.

Nota: Homenagem do poeta Flávio Cardoso à Chrispim do Amaral.

Periódico: *O Seculo*. 12 de outubro de 1909.

Nota: “O assassinato dos estudantes”- Chrispim do Amaral faz uma alegoria, em homenagem aos estudantes assassinados no largo S. Francisco. Representando a pátria em prantos e lamentando a morte dos estudantes Araujo Guimaraes e Ribeira Junqueira.

Periódico: *O Seculo*. 23 de dezembro de 1909

Nota: Notícia sobre a opereta *Um sonho de Valsa*, posta em cinematografia no Cinema Rio Branco. Arranjos musicais de Costa Junior e *mise-en scène* de Chrispim do Amaral.

Periódico: *O Seculo*. 18 de dezembro de 1911.

Nota: Biografia de Chrispim do Amaral. Informação sobre a sua morte e seu enterros.

Periódico: *O Seculo*. 19 de dezembro de 1911.

Nota: Nota em homenagem ao artista pernambucano Chrispim do Amaral.

Periódico: *O Seculo*. 18 de abril de 1912.

Nota: Exposição de um quadro de Chrispim do Amaral, na redação de *O Seculo*.

Periódico: *O Pacotilha- Jornal da tarde*. Maranhão, 3 de junho de 1888.

Nota: Anúncio do Teatro São Luis- apresentação da *Grande Companhia Dramatica*, com a peça *Um Drama no Alto-Mar*. Cenários pintados por Chrispim do Amaral.

Periódico: *O Pacotilha- Jornal da tarde*. Maranhão, 4 de junho de 1888.

Nota: Crítica sobre a peça *Um Drama no Alto-Mar*.

Periódico: *O Pacotilha- Jornal da tarde. Maranhão, 11 de abril de 1893.*

Nota: Anúncio do Teatro São Luis- apresentação da *Grande Companhia Dramatica*, com a obra de Alexandre Dumas, *O Conde de Monte Cristo*. Cenários pintados por Chrispim do Amaral.

Periódico: *O Pacotilha- Jornal da tarde. Maranhão 11 de abril de 1893.*

Nota: Notícia sobre a passagem de Chrispim do Amaral ao Maranhão, de onde partirá no *Vapor Maranhão* para a Europa.

Periódico: *Relatório com que o Capitão-Tenente Duarte de Bacellar Pinto Guedes passou a Administração do Estado do Pará em 24 de junho de 1891 ao Governador Dr. Lauro Sodré, Eleito Pelo Congresso Constituinte em 23 do mesmo mez. 24 de junho de 1891.*

Nota: Relatórios de Ordem Pública na secção Theatro da Paz- depósito de 6.000\$000 de reis do Maestro Malcher para o caixa do Theatro da Paz. Contratado por 23.000\$000 de réis, o artista Chrispim do Amaral - para a montagem do cenário que foi executado em Pariz.

Periódico: *Revista da Semana, 11 de outubro de 1908.*

Nota: Anuncio da criação de uma nova companhia de operetas, organizadas pelo empresário Lagos & Cia. A criação dos cenários ficaram a cargo de Publio Marroig e Chrispim do Amaral.

Periódico: *Revista da Semana, 15 de julho de 1911.*

Nota: Foto da seção inaugural do *Instituto Polyartístico*. Estão presentes na foto: Dr. Felisberto Freire, Rodrigues Barbosa, Moreira da Silva, Calixto Cordeiro, Chrispim do Amaral e Manuel Gaspar.

Periódico: *Revista da Semana, 27 de janeiro de 1912.*

Nota: Foto- Homenagem póstuma à Chrispim do Amaral no Teatro S. Pedro. Homenagem organizada pelo seu irmão Amaro do Amaral e seu amigo Carlos Alberto Filho.

Periódico: *O Malho, Rio de Janeiro, 20 de setembro de 1902 à 10 de janeiro de 1903.*

Nota: Revista fundada por Chrispim do Amaral. Atuava como diretor artístico, até o ano de 1903- produzindo diversas caricaturas, além de expor diversos desenhos de seu feito.