

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE



ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização



Organização



UFRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

 **UFU** Universidade
Federal de
Uberlândia



UFPEL



UFRRJ UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL
DO RIO DE JANEIRO


CEFET/RJ

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972

Presidente de Honra (in memoriam) – Walter Zanini

Diretoria (2020-2022)

Presidente – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-presidente – Neiva Bohns (UFPEL)

Secretária – Rogéria de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro – Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

41º Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios

Comissão Organizadora

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

Comitê Científico

Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)

Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)

Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)

Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

Imagem da capa

Lydio Bandeira de Mello (1929 -), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

Diagramação

Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios

– Evento online - 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.41>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

CDD: 709.81

Personagens literárias femininas na arte brasileira Oitocentista: Heloíse e Francesca

Vitoria Amadio de Oliveira, Universidade Federal de São Paulo
<https://orcid.org/0000-0003-2258-3043>
amadio.vitoria@gmail.com

Resumo

Este artigo parte de uma investigação de figuras femininas em pinturas inspiradas em obras literárias feitas entre 1880 e 1920 no Brasil, a partir do contexto histórico no qual elas estão inseridas e suas relações com outras obras de temáticas semelhantes. No recorte deste texto, exploraremos as personagens Heloíse d'Argenteuil pintada por Pedro Américo em 1880 e Francesca da Rimini por Aurélio de Figueiredo em 1883. As obras dos dois irmãos apresentam mulheres medievais cuja popularidade das histórias retornaram durante o período contemplado pela pesquisa e as tornaram inspirações para muitas manifestações artísticas. Esse alto número de obras as ressignificaram e criaram uma ideia nova sobre quem elas foram, transformando-as em símbolos de questões relativas ao século XIX. Trataremos, portanto, de tal modificação e de como ela foi interpretada em âmbito brasileiro.

Palavras-chave: Francesca da Rimini. Heloíse d'Argenteuil. Arte brasileira. Século XIX.

Abstract

This article refers to an investigation about feminine figures in literature-inspired paintings made between 1880 and 1920 in Brazil, based on the historic context in which they are inserted and their relations with other similar theme artworks. In this text, we will explore the characters Heloíse d'Argenteuil painted by Pedro Américo in 1880 and Francesca da Rimini by Aurélio de Figueiredo in 1883. The two brother's artworks present medieval women whose popularity returns during the period studied and that became inspirations for many artistic manifestations. This high number of artworks re-signified them and created a new idea about who they were, transforming them into symbols related to the 19th century. Therefore, we will deal with such modification and how it was interpreted in the Brazilian context.

Keywords: Francesca da Rimini. Heloíse d'Argenteuil. Brazilian art. 19th century.

Introdução

Na segunda metade do século XIX, os cenários artísticos nacional e internacional estavam repletos de referências literárias. Dentre as mais diversas temáticas, duas personagens medievais emergem como expoentes importantes desse tipo de manifestação: Heloíse d'Argenteuil e Francesca da Rimini. Ressignificadas em novos contextos, essas mulheres passam a representar valores relacionados com a liberdade de escolha e a valorização do amor idealizado. No Brasil, tais personagens foram representadas por dois importantes pintores do período: Pedro Américo e Aurélio de Figueiredo. Trataremos de tais representações, suas relações com as biografias dos artistas, os paralelos das pinturas com as obras literárias que elas referenciam e análises gerais sobre as possíveis intenções contidas nas personagens.

O recorte proposto para esse artigo origina de uma pesquisa mais ampla contida no mestrado em andamento intitulado *Romances em pinturas: representações de personagens femininas literárias no Brasil (1880-1920)*¹. Buscamos desenvolver questões pertinentes ao uso de obras literárias como inspiração para pintores no entre séculos XIX e XX, evidenciando a existência de uma abundância desse tipo de produção e criando paralelos com o que estava sendo exibido em capitais europeias. Para adentrar tais discussões, selecionamos como objetos de estudo algumas pinturas que nos parecem representações cruciais de personagens femininas no período, tanto por suas circulações quanto pelos valores que elas representam no contexto. São elas: *Desdêmona* (1892) de Rodolpho Amoêdo, *Sansão e Dalila*² (1893) de Oscar Pereira da Silva e *Virgínia* (1905) de Antônio Parreiras, além das já mencionadas obras *O voto de Heloíse* (1880) de Pedro Américo e *Francesca da Rimini* (1883) de Aurélio de Figueiredo. Objetiva-se analisar tais pinturas e, mais especificamente, as mulheres nelas representadas com ênfase em suas relações com as narrativas propostas pelos textos de onde originam e suas reinterpretações no momento de criação das telas. Partimos do pressuposto que tais personagens detêm conceitos maiores relacionados à figura feminina, como o de uma presença traiçoeira e ameaçadora ou então de um caráter virginal relacionado à pureza e inocência, noções que podem ser relacionadas com a forma que os artistas escolheram representá-las e as intenções das leituras das obras no período.

A existência de uma pesquisa desse tipo está relacionada principalmente com a observação do cenário artístico do período. Embora a presença da literatura nas artes visuais não seja um fenômeno exclusivo de tal espaço, já que essa relação pode remeter às práticas da Antiguidade e permanece uma constância até os dias

¹ Realizada sob orientação da Profa. Dra. Elaine Dias no Departamento de História da Arte na Universidade Federal de São Paulo, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2020/13472-1.

² Nesta pesquisa consideramos que o tipo de interpretação que estava sendo feita no período de algumas passagens da Bíblia pode ser considerado como uma representação de literatura análoga às aqui propostas. Tal ideia justifica-se pela modernização de tais histórias, pelo fato de as pinturas terem caráter não-devocional e pela representação de Dalila que a torna sua figura mais individualizada.

atuais, é válido que notemos que existem particularidades referentes a esse período que devem ser consideradas com atenção. No livro *Art in Literature, Literature in Art in 19th Century France* a autora Emilie Sitzia trata sobre como os dois campos se mesclaram e trouxeram novas manifestações tanto para pintores quanto para escritores, considerando que as personagens de livros invadiam as telas e os ambientes de ateliê permeavam as páginas de romances. Dentro do âmbito das artes plásticas, as citações aos livros poderiam ser benéficas, pois conferiam a oportunidade para que os artistas exercitassem composições com narrativas embutidas, interpretassem passagens que lhes parecessem mais adequadas aos seus propósitos e, principalmente, tratassem de histórias que já eram de interesse do público. Ao mesmo tempo, tal prática oferecia desafios, já que as pinturas precisavam fazer jus a um material já consolidado e elas deveriam transitar sem dificuldade entre as representações anteriores sobre o mesmo tema.

Esse tipo de obra cruza o Atlântico sem dificuldades e encaixa-se no repertório de artistas brasileiros que tinham contato com gravuras de mestres europeus, estudavam no exterior ou simplesmente frequentavam exposições públicas e privadas que apresentavam obras baseadas em literatura. Como exemplo dessa última prática, mencionamos a presença de obras como *A rainha Elizabeth* (baseado no romance *Kenilworth* de Walter Scott) de Jules le Chevreil ou de *Faustina e Siomara* de Louis Auguste Moreaux (baseado no romance *Mistérios do povo* de Eugène Sue), ambos apresentados na Exposição Geral de Belas Artes, promovida pela Academia Imperial de Belas Artes, no ano de 1850. As pinturas, feitas inicialmente por artistas estrangeiros no Brasil, demonstram como esse assunto começava a ser explorado, sendo que constâncias podem ser observadas em termos de autores e livros mais utilizados, da dimensão das obras e dos temas das cenas. A partir da década de 80 do século XIX, a produção artística brasileira se consolida com um caráter ainda mais expansivo, sendo a Exposição Geral de 84 um marco relacionado à pluralidade de estilos. Nessa exposição, as telas aqui apresentadas foram expostas para um grande público brasileiro. Partiremos, portanto, para a investigação dos dois objetos tendo em vista a concomitância de estilos no período e a popularidade de representações desse tipo.

Heloíse

O voto de Heloíse (1880) (figura 1) de Pedro Américo é uma pintura de 104 x 150 cm de diâmetro atualmente localizada no Museu Nacional de Belas Artes. Nela, é possível vermos uma mulher trajando um hábito branco com uma cruz vermelha que está segurando um turíbulo dourado. À direita da mulher, há um altar religioso, contendo um antifonário medieval aberto com notas musicais e escritos, duas grandes velas em castiçais dourados, um crucifixo e um vaso com flores. E à esquerda há uma visão na fumaça sendo liberada pelo turíbulo, que revela um casal nu na parte superior e a silhueta de uma mulher lendo um livro na parte

inferior. A personagem central olha para a visão superior na fumaça, embora o restante de seu corpo esteja virado para o altar.



Figura 1. Pedro Américo, *O voto de Heloíse*, 1880. Óleo sobre tela, 104 x 150 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

No ano de criação da tela, Américo já era um pintor consolidado, tendo realizado obras importantes que permanecem na história da arte brasileira como grandes marcos, como retratos de monarcas e uma representação da Batalha do Avaí. O artista encontrava-se em Florença naquele ano, informação que foi immortalizada na pintura junto de sua assinatura, feita na renda do tecido sob o altar, como se ele se entendesse como pertencente ao universo imaginário do quadro. O historiador da arte Fabriccio Miguel Novelli Duro traça o percurso de exposição dessa obra: "(...) *O voto de Heloísa* foi exposta no seu ateliê florentino em 1882, em Roma no ano seguinte, e no Salão de Paris e na Exposição Geral do Rio de Janeiro em 1884." (NOVELLI DURO, 2018, p. 214) Tal caminho percorrido por Heloíse e seus aceites em três exposições de prestígio demonstra sobre a competência do artista assim como a relevância da temática para diversos contextos. A obra pode ser lida como relativa ao âmbito francês, por se tratar de uma história que recupera um passado medieval do país, mas também foi reconhecida na Itália e no Brasil. Tal popularidade pode estar relacionada com as diversas edições das cartas trocadas entre Abélard e Heloíse e as outras obras e gravuras que retrataram a abadessa que surgiram durante o século XIX. A pintura *O voto de Heloíse* supõe que seu observador conheça sobre o que se trata a história e, portanto, seja capaz de identificar quem é a mulher ali representada e o que ela está fazendo.

Tal reconhecimento é possível a partir da leitura das cartas escritas por Heloíse, uma mulher do século XII que viveu na França. Ela foi enviada em sua juventude para estudar em Argenteuil, o que lhe garantiu uma erudição pouco característica às mulheres do período. Ao retornar para morar com seu tio, que possuía uma posição religiosa e vivia nos aposentos da Catedral de Notre-Dame, Heloíse conhece Pierre Abélard, um homem que seria seu professor. Os dois passam a ter um envolvimento amoroso, que inclusive gera um filho (chamado Astralabe) e um casamento secreto. A união não era bem vista, em decorrência da posição religiosa de Abélard e do fato de que eles mantiveram relações sexuais fora do matrimônio, o que ocasiona com que o tio da jovem mande castrar Abélard como punição por seus atos. Depois disso, cada um dos amantes ingressa na vida monástica, sendo Heloíse é enviada novamente à Argenteuil para morar em uma abadia. Com a separação dos amantes, Abélard escreve uma carta para um colega, intitulada *Historia Calamitatum*, um documento considerado hoje como uma das primeiras autobiografias da história ocidental, em que ele narra os infortúnios de sua vida até então, incluindo seu romance com Heloíse. Embora não seja endereçada à mulher, ela acaba lendo a carta e escrevendo uma em resposta, o que inicia a troca de correspondências que os tornaram conhecidos posteriormente e que contribuiu para suas popularidades no século XIX. As cartas possuem inicialmente um teor saudoso, sendo que as de Heloíse são mais emotivas enquanto as de Abélard tendem a enfatizar aspectos mais racionais. Nelas, verificamos citações a poemas e passagens bíblicas, assim como menções a questões do cotidiano religioso e indagações de cunho filosófico. A correspondência revela a personalidade de Heloíse, que apesar de mostrar total submissão à Abélard, também tem discussões com ele como igual e manifesta suas próprias opiniões de forma clara e bem fundamentada. Em uma das cartas endereçadas ao antigo amante, ela escreve a passagem que possivelmente foi a inspiração para Pedro Américo pintar sua obra:

Aqueles prazeres de amantes que nós aproveitamos juntos foram tão doces para mim que eu não sou capaz de condená-los; nem sou capaz de bani-los da minha mente. Onde quer que eu me vá, eles aparecem diante de meus olhos para incitar meus desejos. Mesmo quando estou adormecida, as ilusões deles me atormentam. Nos momentos mais solenes da própria Missa, quando a oração deveria ser especialmente pura, as impurezas das fantasias daqueles prazeres obcecaram minha alma de forma que eu fico mais preocupada com esses atos do que com as minhas orações. Quando eu deveria estar lamentando o que eu fiz, invés disso anseio por aquilo que perdi.³ (HELOÍSE, 2009, p. 67)

³ Tradução de nossa autoria. No original: Those delights of lovers that we enjoyed together were so sweet to me that I cannot condemn them; nor can I really banish them from my mind. Wherever I turn, they appear before my eyes to arouse my desires. Even when I am asleep, their illusions plague me. In the most solemn moments of the Mass itself, when prayer should be especially pure, the impure fantasies of those pleasures so obsess my wretched soul that I am more concerned

O trecho revela como Heloíse lembrava de seu passado com Abélard mesmo durante suas obrigações religiosas e a pintura do brasileiro nos oferece justamente uma contraposição entre esses dois universos. À direita da mulher na obra está representado o universo do desejo, da fantasia, da nostalgia, do pecado. Já à esquerda estão representados a realidade, o compromisso religioso e os deveres da abadessa. O corpo de Heloíse está torcido, o que pode ser considerado como uma manifestação de como ela se vê presa entre os dois espaços – ideia que também aparece refletida em sua carta. Além disso, tal passagem encapsula vários dos elementos que tornaram a história popular no período: o romance proibido, o proeminente aspecto religioso e o protagonismo de Heloíse como uma figura a ser exaltada por suas opiniões pouco usuais para sua época.

Além desses elementos, Américo realiza uma obra que o insere em uma tradição perpetuada por artistas como Angelica Kauffmann, Jean-Baptiste Greuze, Jean-Antoine Laurent, Raymond Monvoisin, entre outros, que também realizaram pinturas inspiradas pela história de Heloíse (e, na maioria dos casos, também valorizaram sua figura acima da de Abélard). O que a abadessa passa a apresentar, portanto, lhe garante uma interpretação moderna dentro da sociedade do período, e tal noção é perpetuada através da forma como ela é representada.

Francesca

Três anos após a realização da obra *O voto de Heloíse*, o pintor Francisco Aurélio de Figueiredo e Mello, mais conhecido como somente Aurélio de Figueiredo, assina uma obra intitulada *Francesca da Rimini*, que possui temática análoga a de seu irmão. A pintura (figura 2) representa uma mulher loira trajando preto ajoelhada diante de um altar com expressão triste. Ao lado direito dela, há outra mulher vestida de preto com cabelos castanhos. Já à esquerda, é possível vermos quatro figuras masculinas: uma criança segurando uma espada, um idoso, um jovem vestido de branco e dourado e aos fundos um homem caracterizado com um adereço vermelho em sua cabeça. É possível vermos que todos os personagens estão dentro de um castelo através da arquitetura do espaço, que revela uma estrutura medieval. Destaca-se, ainda, um brasão incrustado na parede que está localizado na parte central da pintura.

with these base acts than with my prayers. When I should be lamenting what I have done, I long instead for what I have lost.



Figura 2. Aurélio de Figueiredo, *Francesca da Rimini*, 1883. Óleo sobre tela, 271,7 x 205,7 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Esta tela foi a obra de estreia de Figueiredo, que almejava se consolidar como um bom pintor individualmente, para além dos conhecidos feitos do trabalho de seu irmão. Sendo assim, foi significativo como o artista optou por retratar a história de Francesca. Assim como Heloíse, a personagem também possuía um número alto de obras anteriores, mas o pintor brasileiro não seguiu o decoro mais comum para sua representação, pois ele optou por pintar uma cena que faz referência à tragédia de Silvio Pellico, escrita em 1814, invés da inspiração mais usual, que eram os escritos de Dante Alighieri na *Divina Comédia*. Dante foi o primeiro a mencionar Francesca (possivelmente uma mulher que de fato foi sua contemporânea), já que, em sua obra, ele relata sobre a alma dela estar no segundo círculo do Inferno, onde estão os responsáveis por cometerem pecados luxuriosos, após ser morta juntamente com seu amante, Paolo. Francesca narra para Dante e Virgílio sua história, contando como havia se casado em uma aliança política e traído seu marido com o irmão dele, Paolo. Quando o marido dela descobriu a traição, ele assassinou o irmão e a esposa, que, de acordo com o poeta, passavam a eternidade nos tormentos do Inferno. A história também ganha contornos novos durante o século XIX, com a valorização dos atos de Francesca como manifestações

do desejo crescente pelo amor romântico, e sua figura é disseminada, além das retomadas ao próprio texto de Dante, através de óperas e tragédias. Pellico é um dos escritores (dentre os quais lembramos também de Gabriele D'Annunzio) que se inspira na história e certifica-se de criar mais individualidade para a personagem, tecendo uma rica rede de detalhes sobre sua vida que Dante jamais mencionara. Um desses detalhes foi a maneira com que Paolo viu Francesca pela primeira vez, cena escolhida por Figueiredo para ser pintada.

A troca da *Divina Comédia*, uma obra canônica já consagrada que tinha sido majoritariamente utilizada por artistas anteriores, pela tragédia de Pellico, que era uma manifestação do XIX mais popular na Itália do que no Brasil⁴, foi um ato que não passou despercebido pela crítica, que naquele ponto já estava ávida para conhecer o trabalho do artista irmão de Américo, cujo estudo no exterior havia sido anunciado no jornal. O crítico Félix Ferreira comenta, por exemplo, que “O Sr. Aurélio de Figueiredo pôs de lado Dante e foi pedir ao moderno poeta Silvio Pellico inspiração menos lúgubre, ainda que também menos verdadeira, ou natural (...)” (FERREIRA, 1885, p. 142). Além disso, um crítico sob o pseudônimo de A. Fantasio no periódico *Le Méssenger du Brésil* afirma que a tragédia é inferior à *Divina Comédia* e que a posição da protagonista na obra é incômoda, pois Paolo não poderia se apaixonar por uma mulher de costas. Figueiredo responde Fantasio com uma nota no *Gazeta de Notícias*, onde busca defender seu trabalho, alegando que não trataria sobre o mérito do escritor italiano, mas que considera possível que Paolo se apaixone por Francesca de costas. Ele acrescenta que utilizou a cena que lhe possibilitava construir sua personagem como “uma virgem isenta de toda culpa” (FIGUEIREDO, 1884, p.2). Suas declarações nos oferecem uma boa noção sobre o que ele buscava ao retratar Francesca naquele momento, já que a pintura foi construída para que ela adquirisse um aspecto inocente, mais próxima de uma mártir do que de uma adúltera. A elaboração da personagem dessa maneira é uma boa oportunidade para verificarmos quais valores estavam sendo atribuídos naquele momento à jovem.

Dentre alguns artistas que se valeram da mesma temática estão Gustave Doré, Alexandre Cabanel, Jean Auguste Dominique Ingres e Ary Sheffer. Quando os críticos brasileiros tratam da obra de Figueiredo, muitas vezes tais figuras são mencionadas, ratificando a circulação de imagens que chegaram certamente ao pintor, não apenas através de sua estadia na Europa como em seu período no Brasil. O entrelaço também pode ser visto na nacionalidade de Francesca, sendo que esse é um aspecto muito caro à história (representado através dos braços), mas que não impediu que sua imagem circulasse com propriedade em outros países, assim como a de Heloíse.

⁴ O que não significa que a peça fosse totalmente desconhecida no país, já que há menções de livros de Pellico sendo vendidos no período (traduzidos ou não) e a peça estava no catálogo da Companhia Dramática Italiana, dirigida por Ernesto Rossi, apresentada no Brasil em 25 de maio de 1871, de acordo com um anúncio na página 2 do Diário do Rio de Janeiro.

Considerações finais

As duas personagens possuem paralelos significativos, especialmente porque tratam de um resgate medieval, visto no século XIX em diversas instâncias dentro das artes. Embora Américo e Figueiredo estejam em períodos muito distintos de suas carreiras na década de 80, os dois buscam consolidar um pertencimento ao cenário artístico ao demonstrar como estão atentos às tendências do momento. O caráter de ambas personagens, enobrecidas por seus desejos e exaltadas por motivos pelos quais outrora poderiam ter sido menosprezadas, tornam-nas manifestações muito atuais que revelam uma forma distinta de lidar com o feminino.

As duas histórias possuem um viés sedutor, mas os artistas ainda assim cobrem as figuras centrais conservadoramente. O que não impede que se revele o teor principal das histórias, em Américo numa visão na fumaça e em Figueiredo no olhar malicioso com que Paolo observa Francesca. A estratégia dos artistas funciona porque os observadores já conhecem as histórias, o que lhes permite sustentar uma tensão em suas figuras, que existe a partir dos escritos. É interessante observarmos como o âmbito artístico e o literário se aproximam neste período e como tal relação pode ser expressa em diversas formas, que tendem a beneficiar o pintor – mesmo quando geram controvérsias como foi o caso da Francesca de Figueiredo.

Percebemos como o ambiente plural da Exposição Geral de 1884 permitiu que as duas obras fossem expostas ao lado de outras de inspiração literária, como as obras indianistas. As pinturas baseadas em literatura assumiram diferentes propósitos no período, que podiam ir de encontro tanto aos gostos particulares quanto aos interesses públicos. Heloíse e Francesca revelam uma faceta além dos interesses nacionalistas, mais alinhada com tendências estrangeiras. O fato de estarem sendo abertas possibilidades tão distintas culminou em uma maior liberdade aos artistas – algo que tornava as ousadias de Figueiredo possíveis mesmo em sua estreia. Apesar das duas obras poderem ser consideradas como exemplos das celebradas pinturas de história, elas começam a representar uma noção de “história” diferente e mais próxima das pessoas que viam tais quadros. A literatura permitiu tal aproximação sem que o rigor acadêmico ou os valores morais ficassem totalmente de lado.

Em suma, destacamos como as pinturas das personagens trazem composições originais que dialogam com a tradição anterior, a forma com que as duas mulheres foram deslocadas de seus contextos para adquirirem conotações modernas e a inserção dos artistas em esferas internacionais. Heloíse e Francesca permanecem como exemplos de uma gradativa mudança no final do século e representam um dos vieses do intercâmbio entre arte e literatura.

Referências

- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. São Paulo: Atena Editora, 2003.
- CLAUGHLIN, M.; WHEELER, Bonnie (Ed.). *The letters of Heloise and Abelard: A translation of their collected correspondence and related writings*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2009.
- Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 25 de maio de 1871, edição 143, seção Noticiário, p. 2.
- FANTASIO, A. Francesca de Rimini – Tableau de M. Aurelio de Figueiredo. In: *Le Messager Du Brésil*, Rio de Janeiro, 1884, edição 394, p. 1.
- FERREIRA, Félix. *Belas Artes: Estudos e Apreciações*. Rio de Janeiro: Baldomero Carqueja Fuentes Editor, 1885.
- FIGUEIREDO, Aurélio. *Francesca di Rimini*. In: *Gazeta de notícias*, Rio de Janeiro, 5 de março de 1884, seção de avisos, edição 65.
- LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: Período monárquico - Catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884*. Rio de Janeiro: Publicação ArteData, 2003.
- MELLO, Celina M. Moreira de. *A Literatura francesa e a pintura - ensaios críticos*. Rio de Janeiro: 7 Letras; Faculdade de Letras / UFRJ, 2004.
- MIGLIACCIO, Luciano. O Século XIX. In: *Catálogo da Mostra do Redescobrimento*. São Paulo: Associação 500 Anos Artes Visuais, 2000.
- NOVELLI DURO, Fabriccio Miguel. Ateliês, exposições, aquisições: lugares e estratégias de atuação de Pedro Américo e Aurélio de Figueiredo na década de 1880. In: PITTA, Fernanda (org.). *Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929)*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.
- PELLICO, Silvio. *Francesca da Rimini*. London, Edinburgh, Glasgow, New York and Toronto: Henry Prowde, 1905.
- PEREIRA, Sonia Gomes. A sincronia entre valores tradicionais e modernos na Academia Imperial de Belas Artes: os envios de Rodolfo Amoedo. *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 85-94, jan.-jun. 2010
- SITZIA, Emilie. *Art in Literature, Literature in Art in 19th Century France*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2012.

Como citar:

AMADIO DE OLIVEIRA, Vitoria. Personagens literárias femininas na arte brasileira Oitocentista: Heloíse e Francesca. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 524-533, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41.043>
Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>