



***CENA DE FAMÍLIA DE ADOLFO AUGUSTO PINTO:* RETRATO DA CULTURA BRASILEIRA OITOCENTISTA**

Juracy Assmann Saraiva*
Universidade Feevale
juracy@feevale.br

Cátia Silene Kupssinskü**
Universidade Feevale
catiask@terra.com.br

RESUMO: Este artigo analisa aspectos culturais do Brasil no século XIX, expressas na tela *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*, assinada por José Ferraz de Almeida Júnior, artista brasileiro que produziu obras consideradas marcos para a história das artes plásticas. O estudo, embasado em pesquisa bibliográfica, se ampara no pressuposto de que produções imagéticas, feitas pelo homem desde o período da pré-história até a contemporaneidade, se configuram como instrumentos de comunicação e de representação do mundo. Portanto, por meio da análise indutiva da obra pictórica mencionada e dos signos nela expressos, é possível destacar aspectos socioculturais do período na qual foi produzida.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura – Imagem – José Ferraz de Almeida Júnior.

***CENA DE FAMÍLIA DE ADOLFO AUGUSTO PINTO:* PORTRAIT OF THE BRAZILIAN CULTURE DURING THE NINETEENTH CENTURY**

ABSTRACT: This article analyzes the cultural aspects of Brazil in the 19th century, imprinted in the *Cena de Família de Adolfo Augusto Pinto* oil painting by José Ferraz de Almeida Júnior - a Brazilian artist whose paintings are considered striking in the history of visual arts. The study - with bibliographical research - follows the assumption that imagistic productions, made by man from Pre-historic to contemporary periods, are configured as instruments of communication and representation of the world. Therefore, through the inductive analysis of the mentioned pictorial work and the signs expressed in it, it is possible to highlight sociocultural aspects of the period in which it was produced.

* Doutora em Teoria Literária pela Universidade Estadual de Campinas. Professora e pesquisadora da Universidade Feevale e bolsista de produtividade do CNPq.

** Doutoranda e Mestre do Programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais da Universidade Feevale, com bolsa da CAPES. Graduada em Moda pela mesma instituição.

KEY-WORD: Culture – Image – José Ferraz de Almeida Júnior

IMAGENS COMO TEXTOS

A vida cotidiana é permeada por imagens, desde os primórdios da existência do homem até a contemporaneidade. As produções imagéticas são manifestações culturais que servem de instrumento de comunicação e de representação do mundo que “acompanham as transformações do homem e se configuram a partir das necessidades dele e dos rumos da história”.¹ Como exemplo de mensagens visuais representativas das necessidades e das transformações dos seres humanos, é possível citar as gravuras rupestres, do período pré-histórico; as pinturas sacras, da Baixa Idade Média; os retratos pintados a partir do período da Renascença.

As imagens rupestres, encontradas em várias partes do mundo,² são constituídas por representações pictográficas que comunicam aspectos pré-históricos do modo de vida, da convivência em sociedade, dos costumes, da religiosidade do homem primitivo e auxiliam na compreensão da cultura dos ancestrais,³ como exemplifica a gravura (Fig. 1) que faz parte do acervo de *Çatal Hüyük*, na Turquia, datada de 6000 a.C., que traz a representação de um dançarino ou de um caçador, evidenciando uma suposta prática cultural do período em que a gravura foi produzida.

A produção imagética, impulsionada por necessidades que surgiram com o processo evolutivo humano, foi se diversificando com o passar do tempo. Prova disso são marcas gráficas, usadas com o objetivo de registrar o movimento comercial e contábil. Essa organização contábil, primitivamente, era feita por entalhes em pequenas fichas de argila (Fig. 2), que são consideradas os exemplos mais antigos de escrita.⁴

¹ VELHO, Ana Paula Machado. **A Semiótica da Cultura**: apontamentos para uma metodologia de análise da comunicação. *Revista Estudos em Comunicação*, 2009, 10 (23): 249-257.

² É possível citar as cavernas de *Altamira* e de *Lascaux* como exemplos de locais onde se encontram representativos acervos de produções rupestres. A caverna de *Altamira*, descoberta, no ano de 1879, apresenta grande extensão de gravuras rupestres, constituindo um dos conjuntos pictóricos mais importantes da Pré-História. Ela está situada a 30 km da cidade de Santander, na Cantábria, Espanha. A caverna de *Lascaux* foi descoberta em 1940, em Montignac, na França, sendo conhecida como um dos maiores acervos que relatam o cotidiano de uma cultura milenar.

³ FISCHER, Steven R. **História da escrita**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

⁴ Ibid.

A figura 2 reproduz a imagem de tabuletas encontradas, no ano de 1984, em Tell Brak, na Síria, datando do quarto milênio a.C., as quais registram duas marcas leves: na parte superior um pequeno entalhe e, no centro, a figura de um animal puxado por uma vara. Os arqueólogos supõem que os animais possam ser a representação de uma cabra e de uma ovelha, e o entalhe superior, o número dez.

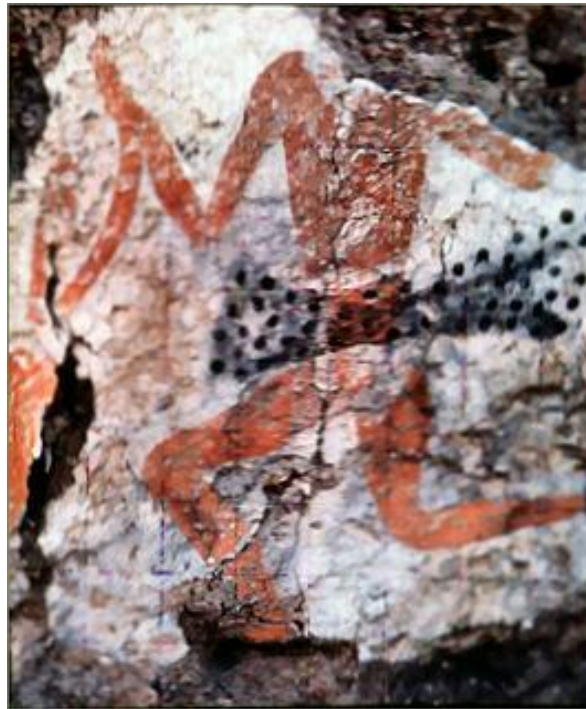


Figura 1: Arte rupestre representando manifestações culturais, como a caça ou a dança. **Fonte:** JANSON, Horst Woldemar. **História da arte.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 43.

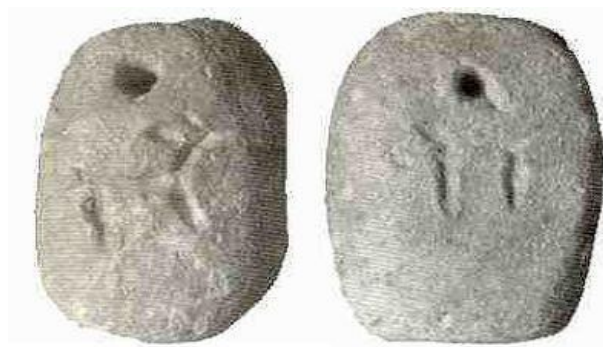


Figura 2: Fichas de argila encontradas em Tell Brak, datando do quarto milênio a.C. **Fonte:** MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.41.

Essas tabuletas não apresentavam sinais de desenvolvimento da escrita plena,⁵ que não ocorreu de um processo evolutivo, mas sim, repentino, a partir do aparato gráfico anteriormente elaborado e como resultado de necessidades sociais que se acumularam ao longo do tempo.⁶

A linguagem escrita surgiu com o objetivo de transmitir a fala humana⁶, mas as imagens continuaram servindo como meio de comunicação, durante séculos, já que, até o período da Baixa Idade Média e do início da Renascença, poucos, fora da Igreja, tinham acesso à cultura letrada, pois essa era privilégio da aristocracia e, depois do século XIII, da alta burguesia. Dessa forma, pinturas sacras ultrapassavam a função decorativa, uma vez que também serviam como instrumento de interação com os fiéis não-letrados que, por meio da apreciação das imagens, podiam associar as histórias nelas inscritas, aos sermões que tinham ouvido.⁷ Como exemplo de acervo imagético sacro, é possível citar os afrescos da *Capella Scrovegni* (Fig. 3), situada em Pádua, na região do Vêneto, na Itália.



Figura 3: *Capella Scrovegni* – Pádua, Itália. **Fonte:** Cátia Kupssinskü (acervo pessoal).

⁵ A escrita plena é aquela que tem o objetivo de comunicar; deve consistir de marcações gráficas artificiais feitas em superfície durável ou eletrônica, usar marcas que se relacionem convencionalmente para articular a fala ou uma comunicação eletrônica, de uma maneira que a comunicação seja alcançada (FISCHER, Steven R. **História da escrita**. São Paulo: Editora UNESP, 2009).

⁶ FISCHER, Steven R. **História da escrita**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

⁷ MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Scrovegni foi construída a partir do ano de 1300 e teve seu interior decorado com afrescos elaborados por Giotto di Bondone que teve, como inspiração, episódios da vida de Joaquim e Ana, pais de Maria, e da vida dessa e de Cristo. As imagens decorativas serviam, portanto, como textos sacros, conforme mostram os detalhes dos afrescos de Giotto, que narram o nascimento de Jesus, a adoração dos Reis Magos e a apresentação do Menino ao Templo (Fig. 4).

As iconografias bíblicas foram usadas, profusamente, durante o século XIII, momento em que a Arte Gótica teve seu surgimento, em vitrais de janelas, em colunas de madeira e em pedras das capelas, dando, portanto, novas formas às lições das escrituras.⁸

Figura 4: Afrescos sacros de Giotto.



Figura 5: Afrescos sacros de Giotto. **Fonte:** < <http://www.capelladegliscrovegni.it/index.php/it/>>

Além de relatar histórias sacras, obras de arte também serviam à tradição de retratar a nobreza e as camadas burguesas em ascensão. A partir do período da Renascença, miniaturas em porcelana, camafeus, telas pintadas a óleo representavam muito mais do que relíquias que ficariam para a posteridade. Os objetos revelavam a emergência de códigos de comportamento de camadas abastadas, os quais eram instituídos por meio da indumentária, da estética facial, dos penteados, das poses e dos hábitos, reproduzidos por elementos que compunham o cenário em que essas pessoas eram representadas.

Os retratos, ao mesmo tempo que reproduziam manifestações culturais, evidenciavam alteridades sociais e serviam como instrumento de formação e transformação de identidades, já que os códigos de comportamento em voga –

⁸ MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

elementos indiciais de exclusão e inclusão – inspiravam os integrantes de classes menos abastadas, que buscavam identificação com a nobreza, por meio da reprodução de seus costumes.

No Brasil, famílias que compunham a elite da sociedade, seguiam os ditames europeus e, desta forma, também tinham o hábito de retratar seus integrantes, pelas mãos de artistas renomados, conforme mostra a figura 5, que traz as imagens de D. Pedro II e da Princesa Isabel.



Figura 5: Retratos selecionados produzidos por Almeida Júnior: (A) D. Pedro II; (B) Princesa Isabel.
Fonte: NASCIMENTO, Ana Paula. **Almeida Júnior: um criador de imaginários.** São Paulo: Pancrom Indústria Gráfica, 2007, p.155 e p. 9.

Os retratos de D. Pedro II e da Princesa Isabel, representados na figura 5, foram produzidos pelo artista brasileiro José Ferraz de Almeida Júnior, também autor da obra *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*, que é *corpus* deste artigo.

As obras de Almeida Júnior são reconhecidas internacionalmente e marcaram tanto a história da arte brasileira quanto o imaginário acerca do país, pois o artista foi precursor em retratar o homem do povo em seu cotidiano, revelando, dessa forma, cenas do hibridismo cultural que marca a nacionalidade brasileira. Em homenagem a Almeida Junior, o dia do artista plástico, no Brasil, é comemorado no dia 8 de maio, que é o dia do nascimento do artista.⁹

⁹ NASCIMENTO, Ana Paula. **Almeida Júnior: um criador de imaginários.** São Paulo: Pancrom Indústria Gráfica, 2007.

VIDA E OBRA DE JOSÉ FERRAZ DE ALMEIDA JÚNIOR

Nascido no ano de 1850, na cidade de Itu, em São Paulo, José Ferraz de Almeida Júnior, desde criança demonstrou o gosto pelas artes. Incentivado por Miguel Correa Pacheco, padre de sua cidade natal, aos 19 anos de idade, ingressou na Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, onde foi aluno de Jules Le Chevrel, de Victor Meireles e de Pedro Américo.¹⁰

Em 1876, o artista recebeu, de D. Pedro II, os custeios para aperfeiçoar seus estudos na *École National Supérieure des Beaux-Arts*, em Paris, onde produziu algumas de suas obras-primas¹¹, como exemplo: *Derrubador brasileiro* (1879), *Fuga da Sacra Família para o Egito* (1881) e *Descanso do Modelo* (1882) (Fig. 6).

As obras foram expostas em quatro edições do *Salon de Paris*, a partir de 1879 e, posteriormente, compuseram a primeira mostra individual de Almeida Júnior, na Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, celebrando a volta do artista ao Brasil, no ano de 1882.

Em 1883, Almeida Júnior instalou seu atelier em São Paulo, onde seguiu trabalhando, expondo e contribuindo para a formação de outros artistas brasileiros. Dentre a produção de Almeida Júnior são catalogadas pinturas de paisagens (Fig. 7), obras sacras (Fig. 8), e retratos (Fig. 5), especialmente produzidos para uma camada burguesa em ascensão (TORAL, 2007).

As imagens sacras representadas na figura 8 são intituladas, respectivamente, *Batismo de Jesus*, a qual foi produzida no ano de 1895 e *Ressureição do Senhor*, pintada no ano de 1874.

¹⁰ TORAL, André A. **No limbo acadêmico**: comentários sobre a exposição "Almeida Júnior - um criador de imaginários". ARS (São Paulo), Brasil, v. 5, n. 10, p. 38-49, jan. 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2995/3685>>. Acessado em: 30 de junho de 2017.



Figura 6: Obras selecionadas de Almeida Júnior. (A) *Derrubador brasileiro*, (B) *Fuga da Sacra Família*, (D) *Descanso do Modelo*. **Fonte:** NASCIMENTO, Ana Paula. **Almeida Júnior:** um criador de imaginários. São Paulo: Pancrom Indústria Gráfica, 2007, p. 254, p. 132, p. 53, p. 196.



Figura 7: Pinturas de paisagens, de Almeida Júnior. (A) *Marinha*, de 1895; (B) *Paisagem Fluvial*, de 1899. **Fonte:** NASCIMENTO, Ana Paula. **Almeida Júnior:** um criador de imaginários. São Paulo: Pancrom Indústria Gráfica, 2007, p. 121 e p. 122.



Figura 8: Pinturas sacras de Almeida Júnior. (A) *Batismo de Jesus*, de 1895; (B) *Ressureição do Senhor*, de 1874. **Fonte:** NASCIMENTO, Ana Paula. **Almeida Júnior:** um criador de imaginários. São Paulo: Pancrom Indústria Gráfica, 2007, p. 61 e p. 51.

As paisagens, as obras sacras e os retratos garantiam o sustento do artista, entretanto, seu gosto movia-o para um trabalho, que viria a ser decisivo como marca autoral: Almeida Júnior foi precursor em retratar o tema regionalista, no Brasil, na fase madura de sua obra, por meio da representação do homem do povo em seu cotidiano, muitas vezes, sofrido e singelo,¹² conforme mostra a figura 9.



¹² NASCIMENTO, Ana Paula. **Almeida Júnior:** um criador de imaginários. São Paulo: Pancrom Indústria Gráfica, 2007.

Figura 9: Obras selecionadas de tema regionalista, de Almeida Júnior. (A) *Caipiras negaceando*, de 1888; (B) *Caipira picando fumo*, de 1893; (C) *Amolação interrompida*, de 1893. **Fonte:** NASCIMENTO, Ana Paula. **Almeida Júnior:** um criador de imaginários. São Paulo: Pancrom Indústria Gráfica, 2007, p. 139, p. 133 e p. 128.

A tela *Caipira negaceando* foi produzida por Almeida Júnior, no ano de 1888 enquanto as obras *Caipira picando fumo* e *Amolação interrompida*, datam de 1893, todas contrastando com a vida burguesa, representada nas artes plásticas do Brasil oitocentista.

Almeida Júnior morreu no dia 13 de novembro de 1899, aos 49 anos de idade, vítima de um crime passionai, em frente ao Hotel Central, na cidade de Piracicaba, apunhalado pelo fazendeiro José de Almeida Sampaio, seu primo, que descobrira que o artista mantinha um romance com Maria Laura do Amaral Sampaio, esposa dele.¹³

Em suas pinturas de representações femininas, Almeida Júnior revela traços físicos da amante, Maria Laura, como é exemplo a pintura intitulada *Saudade* (Fig. 10), produzida em 1899, ano de sua morte, que retrata uma mulher chorando ao ler uma carta.¹⁴



www.revistafenix.pro.br

¹³ NASCIMENTO, Ana Paula. **Almeida Júnior:** um criador de imaginários. São Paulo: Pancrom Indústria Gráfica, 2007.

¹⁴ SILVA, Domício Pacheco. **A morte no fim do mundo:** a história do pintor Almeida Júnior. São Paulo: Ed. Terceiro Nome, 2013.



Figura 10: *Saudade*, obra produzida por Almeida Júnior antes de sua morte, de 1899. **Fonte:** NASCIMENTO, Ana Paula. **Almeida Júnior:** um criador de imaginários. São Paulo: Pancrom Indústria Gráfica, 2007, p. 103.

A maior parte das obras de Almeida Junior, atualmente, fazem parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes e da Pinacoteca do Estado de São Paulo, que é proprietária de 46 obras do artista, incluindo a obra *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto* (Fig. 11).



Figura 11: Obra de Almeida Júnior *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*, de 1891. **Fonte:** NASCIMENTO, Ana Paula. **Almeida Júnior:** um criador de imaginários. São Paulo: Pancrom Indústria Gráfica, 2007, p. 238.

A pintura é um retrato de família, encomendado pelo engenheiro civil brasileiro, Adolfo Augusto Pinto e, nela, é possível destacar aspectos socioculturais do Brasil oitocentista, já que imagens são textos constituídos por um conjunto narrativo, organizado por relações sistêmicas de signos¹⁵ passíveis de interpretação, os quais podem ser decodificados pela Semiótica da Cultura,¹⁶ a partir das relações do texto com o contexto de sua produção.¹⁷ Por conseguinte, à análise da obra, agregam-se relatos

¹⁵ Signo é aquilo que representa um objeto. As representações são produzidas pela mente de um intérprete. Signo é aquilo que representa algo para alguém (SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica**. São Paulo: Editora brasiliense, 2003).

¹⁶ Os constructos que fundamentam a Semiótica da Cultura se desenvolveram pela necessidade de um “estudo orgânico e sistematizado das práticas culturais” e pela urgência “de observar os funcionamentos estruturais de diferentes sistemas de signos em constante renovação” (MACHADO, Irene. **Pensamento semiótico sobre a cultura**. Sofia Versão Eletrônica, 2(1): 60-72, 2013). A partir dos constructos dos semioticistas, a Semiótica da Cultura tornou-se instrumento de análise e de reflexão acerca de distintas produções culturais reconhecidas como “processos de comunicação, de organização da informação no ambiente da cultura” (VELHO, Ana Paula Machado. **A Semiótica da Cultura**: apontamentos para uma metodologia de análise da comunicação. Revista Estudos em Comunicação, 2009, 10 (23): 249-257).

¹⁷ MACHADO, Irene. **Pensamento semiótico sobre a cultura**. Sofia Versão Eletrônica, 2(1): 60-72, 2013. Disponível em <http://periodicos.ufes.br/sofia/article/view/5599>. Acessado em 30 de julho de 2016.

sobre aspectos socioculturais do Brasil, na segunda metade do século XIX, que evidenciam a semiosfera¹⁸ na qual a obra foi produzida e a qual ela reflete.

CENA DE FAMÍLIA DE ADOLFO AUGUSTO PINTO: UM RETRATO SOCIOCULTURAL DO BRASIL OITOCENTISTA

O retrato que leva o título de *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto* foi produzido em 1891, período em que o Brasil passava por um processo de expansão e de modernização. Requentados padrões europeus eram assimilados sem resistência pela camada burguesa brasileira, constituída durante o período da monarquia e, posteriormente, no período do “Encilhamento”, em que a especulação na bolsa de valores permitiu o surgimento de uma classe média, enriquecida da noite para o dia.¹⁹

As reformas vinham ao encontro dos desejos de integrantes da nova “elite urbana” brasileira, a qual acreditava que a população deveria “passar por um processo civilizador e modernizador”.²⁰ Ela, ambicionava “modificar os hábitos da população que habitava a Capital Federal, para moldá-la segundo o estilo de vida adotado pela burguesia europeia”.²¹ A paisagem urbana e social²² das principais cidades, principalmente do Rio de Janeiro, se modificou a partir desse período, sendo realizadas transformações, que se inspiravam em modelos europeus, entre os quais o hábito de retratar integrantes da família.

¹⁸ A semiosfera é um ambiente permeável que sustenta a formação e a reformulação dos sentidos expressos nos signos que compõem as práticas culturais. Quanto maior for a interação do homem com o ambiente, mais complexo se torna esse sistema de representação gerador de significantes e mais sofisticada se torna a organização social (MACHADO, Irene. **Pensamento semiótico sobre a cultura**. Sofia Versão Eletrônica, 2(1): 60-72, 2013).

¹⁹ FAUSTO, Boris. **História Concisa do Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2010.

²⁰ FEIJÃO, Rosane. **Moda e modernidade na belle époque carioca**. São Paulo: Estação das Letras, 2011, p. 26.

²¹ Ibid., p. 17.

²² No ano de 1854, foram instalados os primeiros lampiões a gás nas ruas da cidade; houve melhorias no calçamento e na rede de esgoto; em 1870, o telégrafo estabelecia comunicação entre cidades brasileiras e entre o Brasil e a Europa; em 1872, instalaram-se redes de tráfego urbano; em 1880, criaram-se serviços telefônicos; na década de 1880, aumentou o número de associações artísticas e de escolas (COSTA, Emília Viotti da. **Da monarquia à república: momentos decisivos**. São Paulo: UNESP, 1999), e a imprensa brasileira passou por rápida expansão. Supria-se, assim, a demanda de uma elite letrada (GOMES, Laurentino. **1889: como um imperador cansado, um marechal vaidoso e um professor injustiçado contribuíram para o fim da monarquia e a proclamação da República no Brasil**. São Paulo: Globo, 2013), que era separada por um abismo “da grande massa de analfabetos e gente com educação rudimentar” (FAUSTO, Boris. **História Concisa do Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2010, p.134).

Neste contexto, na extensão da tela pintada a óleo, Almeida Júnior retratou Augusto Pinto, juntamente com a esposa, a Sr.^a Generosa da Costa Liberal e seus filhos, no convívio do lar, em uma cotidiana cena de família. Entretanto, os signos expressos na obra, ultrapassam os limites da moldura e narram, para além dela, detalhes que apontam para características socioculturais do período de sua produção. A começar pela classe social da família retratada, a qual é expressa pela qualidade das vestimentas: bem elaboradas, sóbrias, aparentemente feitas com tecidos nobres, seguindo os ditames da moda europeia, a qual era disseminada, no Brasil, por meio de periódicos destinados ao tema, e assimilada sem resistência pela burguesia.²³ A formalidade expressa nas roupas do homem e da mulher contrasta com as roupas das crianças, com os brinquedos, espalhados pelo chão, e com o cachorro que participa da cena, abrigado no mesmo manto da cadeira. Integrados em um mesmo espaço, esses elementos representam o aconchego do lar.

O lar burguês era constituído por meio do casamento, um rito europeu, assimilado pelos brasileiros e pelo qual se dava a legitimação da instituição familiar. A aceitação da família como valor era propícia para uma sociedade patriarcal, em que laços matrimoniais podiam significar mudanças na hierarquia social. Nessa estrutura familiar, o homem provia o sustento da família e a mulher se dedicava aos afazeres considerados femininos, como por exemplo, bordar, cuidar da casa e da educação dos filhos.

Esses códigos de conduta têm suas características evidenciadas nos signos expressos na obra *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*: o nome da tela sugere ser o homem o componente central da família, e sua imponência é corroborada pela figura masculina, disposta em primeiro plano. Na imagem, Adolfo está recostado, lendo um jornal, o que pode sugerir a relação masculina com assuntos do mundo exterior, enquanto a mulher, colocada em segundo plano, ensina uma filha a bordar, o que sugere seu envolvimento com os cuidados dos filhos e do lar. As outras crianças, mesmo que

²³ “Artigos de moda, colunas sociais e revistas de variedades davam suporte às mudanças programadas ou desejadas, estabelecendo um discurso disciplinar que, justamente por estar associado à esfera das frivolidades, atingia sem resistência seu público leitor, formado essencialmente pelas camadas burguesas. De qualquer forma, essa burguesia não estava nem um pouco preocupada em resistir às novas normas. Ao contrário: mostrava-se ávida por inteirar-se dos novos padrões a serem seguidos” (FEIJÃO, Rosane. **Moda e modernidade na belle époque carioca**. São Paulo: Estação das Letras, 2011, p.21-22).

não estejam diretamente relacionadas com a mãe, alinham-se com a figura materna, sugerindo sua proximidade com ela.

A sala que serve de ambiente para a cena, tem paredes de cores sóbrias, piso de madeira, uma porta lateral aberta, de madeira e vidro. Por ela, entra a luminosidade do dia de sol – denunciado pelo azul do céu e pelas sombras no chão – e projeta-se o olhar do espectador que, ao perceber os limites entre o muro e a parte superior da casa vizinha, pode supor que a residência se situa em um centro urbano, local destinado para a elite burguesa, onde os sinais da modernidade europeia eram evidenciados.

Os sinais da modernidade também são revelados, na obra, por meio de elementos da decoração, que assinalam o refinamento do ambiente. As telas emolduradas e expostas nas paredes, o busto de Beethoven e os instrumentos musicais, dispostos na cena, referem o gosto pelas artes. Os dois porta-retratos, dispostos em um móvel situado atrás do sofá, e o álbum de fotografias, manuseado por um dos filhos da família Augusto Pinto são ícones que representam o uso da câmera fotográfica, invenção do fim do século XIX, que, inicialmente, era destinada a pessoas de classes sociais favorecidas. Essas imagens podem significar, igualmente, o apreço pela família que, por meio de fotografias, é preservada na memória.

O gosto pela música e a valorização do piano são características da vida europeia, implantadas na sociedade brasileira oitocentista. O piano²⁴ destaca-se como objeto que confere *status* à elite, razão por que as educadas moças da sociedade tocavam piano em festas de família²⁵ “e muitas delas, após o casamento, o levavam como um dote para as suas casas”.²⁶ Na obra analisada, o piano aberto, a partitura

²⁴ No Brasil, o valor atribuído ao piano “gerou novos hábitos socioculturais: o surgimento de professores particulares (geralmente imigrantes), de cursos, de saraus, de recitais de piano, de sociedades, de lojas de música” (AMATO, Rita de Cássia Fucci. **O piano no Brasil: uma perspectiva histórico-sociológica.** Disponível em: http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_RCFAmato_1.pdf).

²⁵ Os encontros familiares em torno do piano ou os saraus eram abertos à participação de convidados, e esses eventos “exerciam um papel fundamental em relação ao lazer da elite que, por este meio, apresentava suas filhas à sociedade, cultivava amizades e negócios num ambiente restrito e acolhedor, consolidando seus interesses e relações” (ARAUJO, Jander Antonio Sá de. **A Poética do Sarau em A Moreninha: Liturgia e Semiose.** 2012. Disponível em: http://www.btdt.ndc.uff.br/tde_arquivos/52/TDE-2013-01-24T094123Z-3495/Publico/Sarau_Jasanf04_, p.11).

²⁶ AMATO, Rita de Cássia Fucci. **O piano no Brasil: uma perspectiva histórico-sociológica.** Disponível em: <

aparente no suporte e o violoncelo recostado, indicam que, além de comporem a decoração da sala, esses instrumentos eram utilizados para a prática musical da família, revelando influências europeias no cotidiano da burguesia brasileira, do final do século XIX.

Portanto, a obra está repleta de signos, representativos de um estilo de vida, que se modelava em comportamentos europeus. Esses impregnavam o imaginário da elite brasileira, em seu anseio de afirmar traços identitários que a associasse aos integrantes de nações modernas e civilizadas.

A análise de *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto* reforça a ideia segundo a qual o acervo imagético, produzido pelos seres humanos, possibilita, ao homem contemporâneo, o entendimento e a compreensão do passado, pois, “prolongamos a memória dos primórdios do nosso tempo, preservamos um pensamento muito tempo depois que o pensador parou de pensar e nos tornamos participantes de um ato de criação que permanece aberto enquanto as imagens forem vistas, decifradas, lidas”.²⁷



www.revistafenix.pro.br

RECEBIDO EM: 31/07/2017

PARECER DADO EM: 29/10/2018

http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_RCFAmato_1.pdf>

²⁷ MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.41-42.