

**Ministério da Educação
Universidade Federal de Pelotas
Instituto de Ciências Humanas
Curso de Bacharelado em História**



Trabalho de Conclusão de Curso

Reprodução e Elaboração do Passado:

Um Breve Estudo sobre as Pinturas Históricas do Brasil do Século XIX

Laura Giordani

Pelotas, Agosto de 2017

Laura Giordani

Reprodução e Elaboração do Passado:

Um Breve Estudo sobre as Pinturas Históricas do Brasil do Século XIX

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Faculdade de Bacharelado
em História da Universidade Federal de
Pelotas, como requisito parcial à obtenção
do título de Bacharel em História

Orientadora: Prof. Dra. Elisabete da Costa Leal

Pelotas, 2017

Laura Giordani

**Reprodução e Elaboração do Passado:
Um Breve Estudo sobre as Pinturas Históricas do Brasil do Século XIX**

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em História pela Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa:

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Elisabete da Costa Leal (Orientadora)
Doutora em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Jonas Moreira Vargas
Doutor em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^a. Dr^a. Carolina Kesser Barcellos Dias
Doutora em Arqueologia pela Universidade de São Paulo

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo estudar o papel político das pinturas do gênero de Pintura Histórica elaboradas pelos professores e ex-alunos da Academia Imperial de Belas Artes em favor do governo imperial. A instituição foi a grande influenciadora na formação dos parâmetros da produção artística no Brasil durante o século XIX, sendo também a responsável pela organização das Exposições Gerais de Belas Artes, que eram grandes exposições de arte abertas ao público, portanto, os trabalhos produzidos pelos seus associados e simpatizantes possuíam grande visibilidade. No contexto do século XIX, obras de pintura histórica eram vistas como verdadeiras reproduções do passado, por isso era um gênero de arte muito prestigiado no modelo academicista de produção artística. Dado que a Academia se tratava de uma organização política, que trabalhava em favor do governo imperial, seu fiador, sua influência e visibilidade na produção artística brasileira foram utilizados como parte do plano da criação de uma identidade brasileira através da história, arte e ciências projetado durante o governo de D. Pedro II.

Palavras-Chave: Arte; Pintura Histórica; Cultura Visual; Brasil; Império

Abstract

The present work has the objective of studying the political role of the paintings in the Historical Paintings genre produced by the teachers and the alumni of the Imperial Academy of Fine Arts in favor of the imperial government. The institution was the great influencer in the formation of the parameters of the artistic production in Brazil during the nineteenth century, also being responsible for the organization of the General Exhibitions of Fine Arts, which displayed great exhibitions of art open to the public, therefore, the works produced by its associates and supporters had great visibility. In the context of the nineteenth century, works of Historical Painting were seen as the true reproductions of the past, so it was a very prestigious art genre in the academicism model of artistic production. Given that the Academy was a political organization, working in favor of the imperial government, its sponsor, its influence and visibility in the Brazilian artistic production were used as part of the plan for the creation of a Brazilian identity through the history, art and sciences designed during the government of D. Pedro II.

Key Words: Art; Historical Painting; Visual Culture; Brazil; Empire.

Lista de Imagens

- Figura 01 - Retrato de Dom Pedro de Alcântara. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3084/dom-pedro-de-alcantara>>. Acesso em: 06 de Ago. 2017. Verbete da Encyclopédia. p.22
- Figura 02 - Retrato do Imperador D. Pedro II aos 12 anos. In: WIKIPÉDIA. Disponível em:
<<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Retratodomedrollcrianca.JPG>>. Acesso em: 08 de Ago. 2017. Verbete da Encyclopédia. p.23
- Figura 03 - Dom Pedro II na Abertura da Assembleia Geral. In: WIKIPEDIA. Disponível em:
<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pedro_Am%C3%A9rico_-_D._Pedro_II_na_abertura_da_Assembl%C3%A9ia_Geral.jpg>. Acesso em: 08 de Ago. 2017. Verbete da Encyclopédia. p.24
- Figura 04 - RETRATO de Luís XIV. In: WIKIPEDIA. Disponível em
<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Louis_XIV_of_France.jpg>. Acessado em: 08 de Ago. de 2017. Verbete da Encyclopédia. p.25
- Figura 05 - RETRATO do Imperador Dom Pedro II. In: RETRATO do Imperador D. Pedro II. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em:
<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra5757/retrato-do-imperador-d-pedro-ii>>. Acesso em: 06 de Ago. 2017. Verbete da Encyclopédia. p.26
- Figura 06 - IMPERADOR Dom Pedro II do Brasil com uniforme de Almirante. In: WIKIPEDIA. Disponível em:
<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pedro_II_Admiral_Brazil_1870.jpg>. Acesso em 08 Ago. 2017. Verbete da Encyclopédia. p.27
- Figura 07 - RETRATO de D. Pedro II. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em:
<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3410/retrato-de-d-pedro-ii>>. Acesso em: 08 de Ago. 2017. Verbete da Encyclopédia. p.28
- Figura 08 - DESEMBARQUE da Imperatriz Dona Leopoldina. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em:
<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1569/desembarque-da-imperatriz-dona-leopoldina>>. Acesso em: 06 de Ago. 2017. Verbete da Encyclopédia. p.34

- Figura 09 - PRIMEIRA Missa no Brasil. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://encyclopedia.itaucultural.org.br/obra1260/primeira-missa-no-brasil>>. Acesso em: 21 de Mar. 2017. Verbete da Enciclopédia. p.36
- Figura 10 - COROAÇÃO de D. Pedro II. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://encyclopedia.itaucultural.org.br/obra1219/coroacao-de-d-pedro-ii>>. Acesso em: 09 de Ago. 2017. Verbete da Enciclopédia. p.36
- Figura 11 - BATALHA do Avaí. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://encyclopedia.itaucultural.org.br/obra1146/batalha-do-avai>>. Acesso em: 24 de Mar. 2017. Verbete da Enciclopédia. p.38
- Figura 12 - BATALHA dos Guararapes. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://encyclopedia.itaucultural.org.br/obra1246/batalha-dos-guararapes>>. Acesso em: 08 de Ago. 2017. Verbete da Enciclopédia..... p.38
- Figura 13 - A Proclamação da Independência. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://encyclopedia.itaucultural.org.br/obra5894/a-proclamacao-da-independencia>>. Acesso em: 06 de Ago. 2017. Verbete da Enciclopédia. p.41
- Figura 14 - INDEPENDÊNCIA ou Morte! In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://encyclopedia.itaucultural.org.br/obra1431/independencia-ou-morte>>. Acesso em: 20 de Mar. 2017. Verbete da Enciclopédia. p.41

Sumário

Introdução	p.09
Capítulo 1. Cultura Visual e Representação	p.11
Capítulo 2. Ensino, Influências e a Política da Arte na Academia Imperial de Belas Artes	p.16
2.1. Inauguração e Fases da Academia	p.16
2.2. Relação do Segundo Reinado com a Academia	p.20
Capítulo 3. A Produção e a Relação da Pintura Histórica com o Governo Imperial	p.30
3.1. Pinturas do Passado e suas Interpretações	p.33
Considerações Finais	p.44
Referências Bibliográficas	p.46

Introdução

O presente trabalho tem como objetivo estudar o papel político das pinturas do gênero de Pintura Histórica elaboradas pelos professores e ex-alunos da Academia Imperial de Belas Artes em favor do governo imperial. A instituição foi a grande influenciadora na formação dos parâmetros da produção artística no Brasil durante o século XIX, sendo também a responsável pela organização das Exposições Gerais de Belas Artes, que eram grandes exposições de arte abertas ao público, portanto, os trabalhos produzidos pelos seus associados e simpatizantes possuíam grande visibilidade.

A Academia Imperial de Belas Artes foi fundada em 1816 por decreto de D. João VI, com a intenção de modernizar e levar cultura à nova sede recém-criado Reino Unido de Portugal e Algarves, porém sua inauguração oficial ocorreu em 1826, durante o governo de D. Pedro I. O corpo docente fora composto, em um primeiro momento, por artistas franceses convocados pelo monarca português para trabalharem no Brasil e educarem a primeira geração de artistas nacionais, grupo que recebeu o nome de Missão Artística Francesa.

Seguindo o modelo academicista artístico das escolas de arte europeias, a Academia e seus associados ofereciam seu serviço para auxiliar na criação de retratos oficiais dos governantes e dos eventos solenes da corte. Essa função exercida pela entidade se dava pelo fato dela ser ligada ao Estado, seu fiador, portanto, isso fazia dela uma organização política a serviço de seu patrono. Foi durante o Segundo Reinado que o governo usou de forma mais eficiente o recurso dos artistas formados pela Academia, utilizando-a como parte de seu projeto de criação da identidade brasileira, o qual o gênero de Pintura Histórica teve um importante papel.

Sendo uma nação jovem, no contexto do século XIX, faltava ao Brasil símbolos nacionais e uma identidade que unisse todos os cidadãos. Como fora evidenciado nas revoltas ocorridas durante o Período Regencial, as províncias não tinham nada que realmente as ligassem umas às outras ou ao governo central, tanto que houve aquelas que tentaram adquirir sua independência. A presença de um novo Imperador trouxe estabilidade, porém não era suficiente. Por conta disso, governo passou a investir na criação de símbolos e heróis

nacionais para que a identidade nacional brasileira pudesse ser criada. A fim de realizar tal papel, foram criados órgãos públicos para pesquisar e patrocinar o estudo e desenvolvimento de ciência e artes, tal como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, que participou em conjunto com artistas da Academia Imperial de Belas Artes para criar imagens da História do Brasil capazes de comunicar ao público o que era ser brasileiro e as suas conquistas.

Para entender como esse processo ocorreu, utilizei de trabalhos de autores que escreveram sobre a História brasileira na segunda metade do século XIX e sua produção iconográfica, como Cecília de Salles Oliveira, Jorge Coli, André Toral, Maraliz de Castro Vieira Chirsto e Lilia Moritz Schwarcz. Também faço uso de trabalhos de pesquisadores que se dedicam ao estudo das imagens, como William Mitchell, James Elkins e Annateresa Fabris. Utilizando o trabalho desses estudiosos, eu analisei alguns dos quadros de Pintura Histórica a fim de entender melhor como se esperava representar o passado através dessas pinturas e a mensagem por trás delas.

Considerar que a forma como as imagens se comunicam e suas possibilidades de leituras foi uma estratégia importante para esse trabalho. O primeiro capítulo foi dedicado a compreender como isso ocorre e para explicar a base teórica de estudo das imagens presentes no trabalho. O segundo capítulo está voltado para a história da Academia e seu papel político com o governo imperial em seu trabalho na criação de arte brasileira. Por fim, o terceiro capítulo se foca no gênero de Pintura Histórica e no modo como ela era compreendida no contexto do século XIX, junto com a interpretação de alguns dos quadros que fazem parte desse gênero, selecionados como modo de exemplificar o que era esperado dos artistas que se dedicavam a esse tipo de produção e o que procurava-se comunicar através deles.

1. Cultura Visual e Representação

A princípio, o termo “Cultura Visual” pode causar estranheza, não por ser limitado ou pouco conhecido, mas por se voltar aos mais diversos objetos de estudo do visual e estar aberto à interdisciplinaridade em seu meio. A Cultura Visual é tão aberta aos diversos temas, fontes e disciplinas que é mais difícil perguntar “o que não pertence a da Cultura Visual” do que “o que pertence à Cultura Visual”.

Os historiadores John A. Walker e Sarah Chaplin, no livro *Visual Culture: an introduction* (1997), dizem que:

Cultura Visual pode ser grosseiramente definida como os artefatos materiais, prédios e imagens, mais mídia e performances baseadas em temporalidade, produzidas por trabalho humano e imaginação, que servem para fins estéticos, simbólicos, ritualísticos ou ideais políticos, e/ou por motivos práticos, e que abordam o sentido da visão de forma significativa. (WALKER; CHAPLIN, 1997, p. 2)¹

Se seguirmos essa definição, entenderemos que todo tipo de produção que interaja com o sentido da visão está apto a se encaixar na Cultura Visual. Porém, ao mesmo tempo que a disciplina apresenta estar aberta aos mais variados tipos de fontes do estudo, ela também se demonstra um tanto limitadora. Walker e Chaplin, logo depois de definirem “Cultura Visual”, questionam e expandem essa natureza da disciplina, particularmente por conta do uso do termo “cultura” em seu nome:

Certamente, ao qualificar o termo ‘cultura’, o adjetivo ‘visual’ serve para limitar o objeto de estudo: parece excluir a poesia, a literatura, a música e o rádio – as artes baseadas na audição; e culinária – arte baseada no paladar. Também exclui perfumes e outros produtos de arte que apelam ao sentido do olfato. No entanto, o assunto não é tão direto pois os ditos meios ‘visuais’ de comunicação envolvem um ou mais dos outros quatro sentidos. (WALKER; CHAPLIN, 1997, p.2)²

¹Original em inglês: “Visual culture can be roughly defined as those material artefacts and images, plus time-based and performances, produced by human labor and imagination, which serve aesthetic, symbolic, ritualistic or ideological-political ends, and/or practical functions, and which address the sense of sight to a significant extent.” Traduzido pela autora.

² Original em inglês: “Clearly, by qualifying the term ‘culture’, the adjective ‘visual’ serves to limit the object of study: it would seem to exclude poetry, literature, music and radio – the arts based on hearing; and cookery – the art based on taste. It would also exclude perfumes and any works of art appealing to the sense of smell. However, matters are not quite so straightforward because many so-called ‘visual’ types of communication actually involve one or more of the other four senses.” Traduzido pela autora.

De fato, se considerarmos que uma das definições para “cultura” presente no dicionário a descreve como “Conjunto dos hábitos sociais e religiosos, das manifestações intelectuais e artísticas, que caracteriza uma sociedade”, realmente adicionar o adjetivo “visual” restringe possíveis adições a essa área de conhecimento. Analisemos o seguinte: os versos de um poema em um livro são expressos inicialmente com o sentido da visão, visto que para ser possível consumir o seu conteúdo é necessário que seja feita a leitura de palavras impressas no papel. O conjunto das letras, que forma as palavras podem ser consideradas desenhos presentes na superfície do papel que descrevem a informação a ser absorvida. Dessa forma, há um sentido sensorial da visão que causa a primeira impressão de um objeto, mesmo que esse não seja o seu principal meio de comunicação.

Por outro lado, como a citação de Walker e Chaplin diz: o visual, a imagem, pode ser um meio de expressar a arte de um objeto cujo o sentido sensorial alvo é outro. Retornando ao exemplo do poema, mesmo que o primeiro sentido sensorial utilizado para seu consumo seja a visão, a experiência do seu expectador não está completa apenas com sua leitura visual, a total experiência das palavras descritas pelo autor está na musicalidade que elas compõem. Por consequência, um poema é melhor usufruído quando declamado, quando o sentido da audição está em uso.

Algo similar ocorre nas propagandas de perfume: o sentido sensorial alvo dos perfumes é o olfato, porém utilizar essa sensação como meio de difusão do produto apresenta uma série de limitações, então, por não serem capazes demonstrar ao possível consumidor a fragrância do perfume em suas propagandas, as empresas elaboram comerciais que buscam traduzir em imagens qual o odor do perfume, e desse modo encorajam o observador dela a buscar pelo seu produto. O cartaz de uma propaganda pode ser apenas uma foto de uma atriz posando ao lado de um frasco do produto com uma frase, porém o verdadeiro objetivo está na mensagem que ela está tentando comunicar, o objetivo da imagem da propaganda está em demonstrar ao observador a sensação que se obtém ao usar o produto.

A Cultura Visual, por vezes, não apresenta o que uma imagem é e o que ela representa, mas sim o que ela pode nos dizer. Buscar na imagem o que ela representa pode ser limitador, passa a ser uma análise feita para encontrar um

significado específico, já que “*representar* é dar alguma coisa no sentido de outra. Falar em representação implica considerar que, o que se representa é algo diferente do que está representado” (CAMARGO, 2011, p.207).

Em outras palavras, afirmar que uma imagem representa algo é o mesmo que dizer que ela está ilustrada para um único motivo, como um trono representa o poder de um monarca e a cruz a fé cristã. Nem sempre é isso que ocorre. Por mais que uma imagem represente algo, não quer dizer que ela esteja comunicando apenas uma camada de interpretação.

O ato de uma imagem representar algo pode estar no sentido da substituição de algo ou alguém. Para um indivíduo religioso, possuir uma estátua de um santo em sua casa não se trata apenas de uma demonstração de fé, mas a representatividade do santo dentro de seu lar. A existência da estátua dentro do ambiente doméstico não expõe apenas a religião do indivíduo, ela também é a representação da sua fé, a estátua representa a presença do santo na casa, tornando-a parte do dia-a-dia daqueles que a habitam e trazendo, de certa forma, um senso de segurança.

Uma lógica parecida está presente nas fotografias e retratos expostos em salas onde pessoas de uma determinada organização se reúnem. Nesse caso, exibir os rostos dos antigos líderes ou de indivíduos de importância em salas de convívio comum ou de reuniões da organização é uma maneira de homenagear o que eles fizeram pela instituição, demonstrando a trajetória, as conquistas e as tragédias que ocorreram nas diferentes administrações, ao mesmo tempo que valida a existência da organização no presente. Essas imagens não representam a presença dos indivíduos retratados, elas representam o passado da organização e o que seus membros podem esperar do futuro.

Esses dois casos trazem a seguinte consideração: Nenhuma imagem é unilateral na Cultura Visual. O uso da imagem, por mais que aparente ser uma simples ação de homenagem ou de devoção há um sentido por trás dela. Por mais que exista um sentido aparente, há uma intenção oculta, seja pelo artista ou pelo pensador do conceito da ação ou obra, que pode, em um primeiro momento, ser desapercebida pelo observador ou pelo detentor do item.

James Elkins explica a questão da imparcialidade do visual afirmando que a Cultura Visual se trata de contextos mais amplos de como eles atraem a atenção de observadores, possuindo o interesse pela construção de identidades

políticas e sociais (ELKINS, 2003, p.23). Isso nos diz que por trás da elaboração de uma imagem, existe uma série de fatores, tais como: contexto, se ela foi produto de encomenda, qual o artista, como ela foi divulgada, qual mídia ela pertence e quem foi o público alvo. A análise de uma imagem dentro da Cultura Visual pode acarretar na necessidade de estudar outras imagens, ou um grande conjunto de imagens, produzida no mesmo na mesma época, pois dado o conjunto de fatores passíveis de influência na elaboração do visual, é possível encontrar modismos de uma época e desenvolver por que ele ocorreu, descobrir que as produções de imagens seguiam o padrão imposto por uma organização ou um grupo, se seguia alguma ideologia ou movimento estético, ou se era produzida como resposta a um evento do presente ou do passado.

Não é incomum a ocorrência de um grupo de artistas acabar produzindo trabalhos com a mesma temática, visto que existem épocas na História da Arte que são marcados pela elaboração de obras com um mesmo tema executado por diferentes artistas, todos eles acrescentando algo novo ao movimento. Esses movimentos artísticos eram resultado de seu tempo, pois acabavam por abordar o que ocorria na sociedade em teores políticos, culturais, econômicos e sociais dos períodos que viveram por meio da arte. No entanto, não se pode afirmar que essas correntes artísticas eram necessariamente organizadas ou absolutas, artistas diferentes poderiam acabar produzindo conteúdo abordando uma temática igual ou semelhante, mas não quer dizer que eles se comunicavam a respeito disso ou que não haviam outros trabalhos e artistas que abordavam temas distintos do que estava na moda.

Os artistas de cada período estavam livres para produzir o que eles achassem relevante para sua carreira, seguindo diretrizes de grupos organizados ou agindo de forma independente. Claro que caso seus desejos de criação fossem muito distintos do gosto da época ou se não seguiam padrões de censura impostos por órgãos políticos, o artista poderia acabar lidando com dificuldades em se tornar conhecido e exposto ou sofrer consequências por sua obstinação e vanguarda.

Considerando a produção artística do século XIX no Brasil - mais especificamente as obras elaboradas pelos docentes, alunos e indivíduos associados à Academia Imperial de Belas Artes -, observa-se que a manufatura de imagens desse período possuía um propósito político além do

desenvolvimento cultural e a montagem iconográfica brasileira, servindo como propaganda da família real e do governo e para construir um ideal de identidade do Brasil.

2. Ensino, Influências e a Política da Arte na Academia Imperial de Belas Artes

É difícil falar da produção de arte no Brasil durante o século XIX sem fazer associação à Academia Imperial de Belas Artes, dado que além dela ter traçado os padrões e expectativas para a produção artística brasileira, foi por meio dela que os artistas que marcaram esse período obtiveram sua formação e montaram suas carreiras. Adicionado a isso, a Academia também foi a responsável pela organização das Exposições Gerais de Belas Artes, eventos destinados a expor os melhores trabalhos de arte ao público. Considerando isso, é natural tê-la como a grande influenciadora ou precursora da arte acadêmica brasileira.

2.1. Inauguração e Fases da Academia

O início da instituição se deu com a Missão Artística Francesa, trazida ao Brasil durante o regime de D. João VI, em 1816. Esse grupo de artistas – que tinha entre seus membros os pintores Jean-Baptiste Debret e Nicolas Antoine Taunay, os escultores Auguste Marie Taunay, Marc e Zéphirin Ferrez, e o arquiteto Grandjean de Montigny - formou o primeiro corpo docente da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, criada em agosto do mesmo ano. Por um lado, tratava-se de uma maneira de celebrar a elevação do Brasil a Reino Unido ao de Portugal e Algarves – em 1815 -, e também havia a necessidade de transformar a cidade do Rio de Janeiro, que havia se tornado a capital administrativa da corte, na imagem da cultura do reino que ela sediava. Por outro lado, entendia-se que agora que o Brasil não se tratava mais de uma colônia de Portugal, mas sim de parte de seu reinado, então era necessário dar a ele os meios para a produção industrial e cultural em seu território, que estavam ausentes até então. Em 1826, durante o governo de D. Pedro I, a instituição foi adequadamente fundada e renomeada para “Academia Imperial de Belas Artes”.

A princípio, o sistema de ensino da Academia foi moldado a partir das tradições francesas, o qual Sonia Gomes Pereira descreve como:

Apoiado de modo geral nos preceitos básicos do classicismo: a compreensão da arte como representação do belo ideal; a valorização dos temas nobres, em geral de caráter exemplar, como a pintura histórica; a importância do desenho na estruturação básica da composição; a preferência por algumas técnicas, especialmente a pintura a óleo, ou de alguns materiais, sobretudo a mármore e o bronze, no caso da escultura. (PEREIRA, 2008, p.15)

Essas novas diretrizes entravam em conflito com a tradição artística já existente no Brasil, que possuía foco em temas religiosos e o predomínio da madeira como material de trabalho. A presença da Academia expandiu as escolhas de técnicas, estilos, temáticas e materiais de trabalho nas artes, que acabou acarretando na mudança de interesse da população e dos artesãos em relação à arte, também fornecendo a oportunidade de uma formação especializada. Porém, diferente do que acontecia na França, não havia artistas ou profissionais da arte locais com uma formação competente para exercer a função de docente da Academia. Adicionado a essas dificuldades, era comum os alunos brasileiros não possuírem um bom grau de instrução ou o conhecimento de língua estrangeira, o que complicava o andamento das aulas e as contratações de novos professores para a Academia.

Isso resultou, em um primeiro momento, na necessidade de estruturar o método de ensino que seria empregado na Academia a fim de suprir essas dificuldades. Com o passar dos anos, o sistema de ensino sofreu novas reformas, que ocorriam de acordo com a necessidade de reavaliação e modernização deles (FERNANDES, 1998, p.149). Durante o período Imperial, essas reformas de ensino ocorreram em três fases diferentes.

A primeira fase da Academia ocorreu entre os anos 1826 e 1831, sendo orientada pelo estatuto elaborado por Debret, Montigny e pelos irmãos Ferrez, que previa o ensino de seis disciplinas: Desenho (de figuras, paisagens e ornamentos); Pintura (histórica, retratos, paisagens e ornamentos); Escultura (de figuras e ornamentos); Arquitetura Civil (Perspectiva, Geometria prática); Gravura (de diversos gêneros); e Mecânica. Além de estabelecer como as matérias deveriam ser ministradas e quem poderia ingressar na instituição, eram admitidos alunos brasileiros e estrangeiros a partir dos doze anos de idade. Esse estatuto permitiu que o Estado tivesse meios de controle da Academia, e concedeu ao Imperador o título de Fundador e Protetor Perpétuo da Academia

Imperial e ao Ministro dos Negócios do Império e título de Presidente do Corpo Acadêmico (FERNANDES, 1998, p.149).

A segunda fase ocorreu entre 1831 a 1855, nela foram introduzidas quatro áreas de formação para os alunos: Pintura Histórica, Pintura de Paisagens, Arquitetura e Escultura. O interessante dessa reforma foi a criação de matérias necessárias de pré-requisito – que eram: Desenho, Geometria Elementar e Descritiva e Desenho de Moldagens, além de Osteologia, Mitologia e Fisiologia das Paixões e Desenho do Nu (Modelo Vivo) –, as quais os alunos deveriam cursar para possibilitar o estudo em uma das áreas de formação, foram propostas pelo Governo ao invés de professores da Academia, os quais redigiram o modelo (FERNANDES, 1998, p.150). Foi durante esse período em que Félix Émile Taunay³ operou como diretor da instituição (1834 a 1851), sendo o responsável por instaurar as Exposições Gerais em 1840, que levou a produção de arte para o público; e os Prêmios de Viagem em 1845 que, além de oferecer aos alunos da Academia oportunidade para aperfeiçoarem sua técnica na Europa, auxiliou na divulgação da arte produzida no Brasil para no exterior.

A terceira fase, ocorrida entre 1855 a 1890, deu início com a nomeação de Manuel Araújo Porto-Alegre como diretor da Academia, sendo o primeiro brasileiro a receber o cargo. A reforma de 1855 – melhor conhecida como Reforma Pedreira - , resgatou as propostas do decreto que fundou Academia em 1816, enfatizando a formação industrial na questão da prática, e complementou o ensino com a expansão da teoria; regulamentou os Salões artísticos da Academia, ocorrendo no final de cada ano com exposição de trabalhos, enquanto as Exposições Gerais de Belas Artes estavam previstas para acontecer uma vez a cada dois anos e as inscrições estavam abertas a artistas nacionais e estrangeiros; criou as matérias de desenho geométrico, desenho industrial, teoria das sombras e perspectiva, matemáticas aplicadas, escultura de ornatos e história e teoria das artes, estética e arqueologia. Também foi durante a gestão de Porto-Alegre, que durou de 1854 a 1857, que a área da Academia foi ampliada, permitindo a anexação do Conservatório de Música à instituição e a organização da Biblioteca e da Pinacoteca da Academia.

³ Félix-Émile Taunay (1795-1881) – Pintor franco-brasileiro filho do pintor Nicolas Antoine Taunay, lecionou a cadeira de Pintura de Paisagem na Academia Imperial de Belas Artes e exerceu o cargo de diretor na instituição. (GONZAGA-DUQUE, 1995, p.99).

Com essa Reforma, a Academia teve seus laços estreitados com o Governo, que passou a exigir algumas diretrizes para os temas e a estética dos quadros que eram encomendados à instituição para a construção de sua “imagem oficial”.

A ideia da arte como instrumento do Estado não era nova, principalmente dentro do modelo academicista europeu das escolas de Belas Artes, o qual previa que a formação dos artistas e os conceitos relativos às artes precisavam seguir regras impostas pelo gosto do Estado. Para que a escola se encaixasse nesse modelo, era necessário que ela estivesse sob o patrocínio do Estado, o qual, geralmente, era possível de identificar se ela recebesse “Real” ou “Imperial” em seu nome. Esse foi o caso da Academia Imperial de Belas Artes, já que desde seu início, em 1816, teve o governo como seu fiador, e adicionava em suas reformas de ensino mudanças que os representantes do Estado consideravam relevantes.

A Academia era, então, uma entidade política, o qual trabalhava em conjunto e a favor do governo imperial. A instituição também era a responsável pela organização das Exposições Gerais de Belas Artes, eventos responsáveis pela exibição dos trabalhos produzidos pelos artistas ligados ou não à Academia para o público e qual os júris dessas exposições escolhiam a quem seria concedido os Prêmios de Viagem. Dado seu envolvimento com o governo, um artista que produzisse obras ridicularizando o Estado ou que não estivesse nos estilos e temas prestigiados pela instituição não teria seu trabalho exposto ou reconhecido. Esse relacionamento com o Estado fez com que a Academia portasse o monopólio do ensino e da produção de arte durante boa parte da segunda metade do século XIX, tornando-se responsável em nomear o que era arte e quem eram verdadeiros artistas (CASTRO, 2007, p. 14).

A associação entre a Academia Imperial de Belas Artes e o Estado foi mais forte durante o Segundo Reinado (1841 a 1889), que coincidiu com o seu período de auge. Isso se deve ao plano formulado durante o governo de D. Pedro II para a criação de uma identidade brasileira, algo que foi feito por meio de investimentos na elaboração de símbolos nacionais, projetos artísticos e a formulação de um verdadeiro imaginário para a nação.

2.2. Relação do Segundo Reinado com a Academia

Desde seu início, o objetivo da Academia era de criar imagens e símbolos nacionais, porém D. João VI e D. Pedro I não conseguiram aproveitar desse recurso da mesma forma que D. Pedro II foi capaz, visto que, além da Academia estar mais estável durante o Segundo Reinado, o monarca havia recebido uma educação nos moldes europeus e acreditava que a união da nação e a criação de sua identidade era possível por meio da produção de arte e de ciência, o que demonstrava a necessidade do mecenato (OLIVEIRA; MATTOS, 1999, p.80). O próprio D. Pedro II usava de seus próprios meios para patrocinar literatos, artistas e profissionais das mais variadas áreas da ciência, formando um grupo que ficou popularmente conhecido como *Bolsinho do Imperador*.

A necessidade de formação de identidade e de união do Brasil se mostrava essencial, o que fora evidenciado pelas diversas revoltas, algumas possuindo caráter separatista, ocorridas nas províncias durante o Período Regencial. O Brasil estava fragmentado, portanto precisava-se dar ao povo – tanto da elite como das camadas mais baixas – uma identidade, algo que pudesse ser usado para a valorização da unidade nacional.

A Reforma Pedreira, como foi comentado anteriormente, foi fundamental para que a Academia tomasse parte no plano da unificação cultural do Brasil planejado pela coroa. Manuel de Araújo Porto-Alegre, idealizador da reforma, defendia o compromisso das artes na formação do nacionalismo brasileiro, além de afirmar que as artes somente triunfariam com o seio da nação (FERNANDES, 1998, p.150). O objetivo da reforma – além de reestruturar o ensino da Academia para aprimorar o aprendizado dos alunos – era de centralizar e fortalecer o poder do Imperador, colocando a instituição à serviço do Estado, perpetuando símbolos e valores pré-estabelecidos (SQUEFF, 2000, p.106).

Segundo Lilia Mortiz Schwarcz, em sua obra *As Barbas do Imperador* (1998), a produção intelectual do império voltou-se para os elementos locais e tinha como tema abundante a consciência e a percepção de autossuficiência e patriotismo. A arte, principalmente na pintura - que tornou o romantismo seu principal estilo durante todo o século XIX –, usava seus meios para dar motivos para se valorizar a unidade brasileira, fosse ilustrando as belezas do país por meio do gênero de Paisagem, ou perpetuando suas figuras religiosas, de

liderança e heroísmo com o Retratismo. As pinturas indianistas, que recebiam influência da literatura, apresentavam o nativo como a raiz do brasileiro, que, mesmo em meio de conflitos, essas obras da literatura e da pintura afirmavam que foi a união do Índio nativo com o Europeu que permitiu a formação do Brasil. Esse discurso era complementado com o do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, que trabalhava juntamente com a Academia no trabalho de formação da brasiliidade, porém usando-se dos estudos da topografia e da história como ferramenta ao invés da imagem.

O discurso por meio da imagem já estava sendo utilizado em D. Pedro II antes dele ser coroado Imperador, pois era necessário apresentá-lo como herdeiro do trono desde cedo, mesmo quando era jovem demais para fazer aparições públicas. As imagens produzidas do jovem monarca desde seu nascimento, como diz Lilia Schwarcz, buscava diferenciá-lo de seu pai, o apresentando como um indivíduo de caráter reflexivo (SCHWARCZ, 2009, p.17), e por diversas vezes o representava como se tivesse nascido adulto. A exemplo da pintura *Retrato de Dom Pedro de Alcântara* (1830), de Arnaud Julien Pallière⁴ (figura 01), uma das primeiras pinturas do jovem monarca, o príncipe é ilustrado posando para a pintura ao lado de um tambor, que contém o emblema da Família Real, suas roupas estão limpas e bem arrumadas e, ao fundo, podemos ver um trono. A construção dessa pintura indica que mesmo com apenas cinco anos de idade, D. Pedro representava o papel como príncipe herdeiro do trono, olhando o espectador como se estivesse consciente de seu papel. O mesmo ocorre com o retrato feito por Félix Émile Taunay em 1837 (figura 02), quando o monarca tinha 12 anos. No retrato, D. Pedro veste um uniforme oficial, repleto de insígnias e condecorações, e posa com uma expressão séria, expressando maturidade além de sua idade.

⁴ Arnaud Julien Pallière (1784 - 1862) foi um pintor, desenhista, litógrafo, decorador e professor francês que veio ao Brasil em 1817. Atuou como professor de desenho na Real Academia Militar. (Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22523/arnaud-julien-palliere>>. Acessado em 8 de Dezembro de 2017).



(Figura 01) Arnaud Julien Pallière. *Retrato de D. Pedro de Alcântara*. Óleo s/tela, 1830. Museu Imperial de Petrópolis



(Figura 02) Félix Émile Taunay. *Retrato do Imperador D. Pedro II aos 12 anos*. Óleo s/tela, 1837, 156x115cm. Museu Imperial de Petrópolis

Os retratos de D. Pedro II adulto assemelhavam-se com os do Rei francês Luís XIV, como pode ser visto nas pinturas de Pedro Américo⁵ e de Hyacinthe Rigaud⁶ (Figuras 03 e 04), apresentando-o como um homem de prestígio e de valor, realçando sua posição como governante, possuindo na composição da

⁵ Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905) – Pintor brasileiro que estudou na Academia Imperial de Belas Artes e foi professor de Desenho e História da Arte na instituição após retornar de seu estágio em Paris. Teve sua formação acadêmica fortemente influenciada pelo Romantismo e, junto com Vitor Meirelles, foi o artista oficial do Segundo Império (GONZAGA-DUQUE, 1995, p.140).

⁶ Hyacinthe François Honoré Mathias Pierre André Jean Rigaud y Ros (1659-1743) – foi o mais prolífico e bem-sucedido pintor francês de retratos no Período Barroco. Ele se destacou nos retratos formais. (Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Hyacinthe-Rigaud>>. Acessado em 8 de Setembro de 2017. Tradução da autora.)

pintura elementos da natureza e da produção econômica brasileira. Esses elementos estavam presentes para que o Imperador fosse associado ao Brasil ao invés de Portugal, desse modo, legitimando sua posição como monarca e comandante do país, tal como podemos ver no seu retrato de 1846, pintado por Johann Moritz Rugendas⁷ (figura 05), onde o jovem Imperador, aos vinte e um anos, está em um jardim, cercado por elementos da natureza brasileira.



(Figura 03) Pedro Américo. *Dom Pedro II na Abertura da Assembleia Geral*. Óleo s/tela, 1872, 288x205cm. Museu Imperial de Petrópolis.

⁷ Johann Moritz Rugendas (1802-1858) - Pintor, desenhista, gravador alemão. Participou da Exposição Geral de Belas Artes de 1845 e 1846. (Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa707/johann-moritz-rugendas>>. Acessado em 8 de Dezembro de 2017).



(Figura 04) Hyacinthe Rigaud. *Retrato de Luís XIV*. Óleo s/tela, 1701, 277x194cm. Museu do Louvre.



(Figura 05) Johann Moritz Rugendas. *Retrato do Imperador D. Pedro II*. Óleo s/tela, 1846, 100x79cm. Parte de coleção particular.

Esse modo de representar o Imperador recebeu um tom mais militar durante a Guerra do Paraguai, retratando-o em uniformes militares, como na fotografia de Joaquim Insley Pacheco⁸ (figura 06), substituindo a sua imagem para a de um rei guerreiro, pois tornava-se necessário expressar o papel de D. Pedro II como líder militar e protetor do Império. O objetivo era de apresentar o

⁸ Joaquim José Insley Pacheco (1830 - 1912) - foi um fotógrafo, desenhista e pintor português que viveu e trabalhou no Brasil. É considerado um dos fotógrafos mais bem-sucedidos no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX e foi um dos profissionais mais requisitados pela corte imperial. (Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21635/insley-pacheco>>. Acessado em 8 de setembro de 2017.

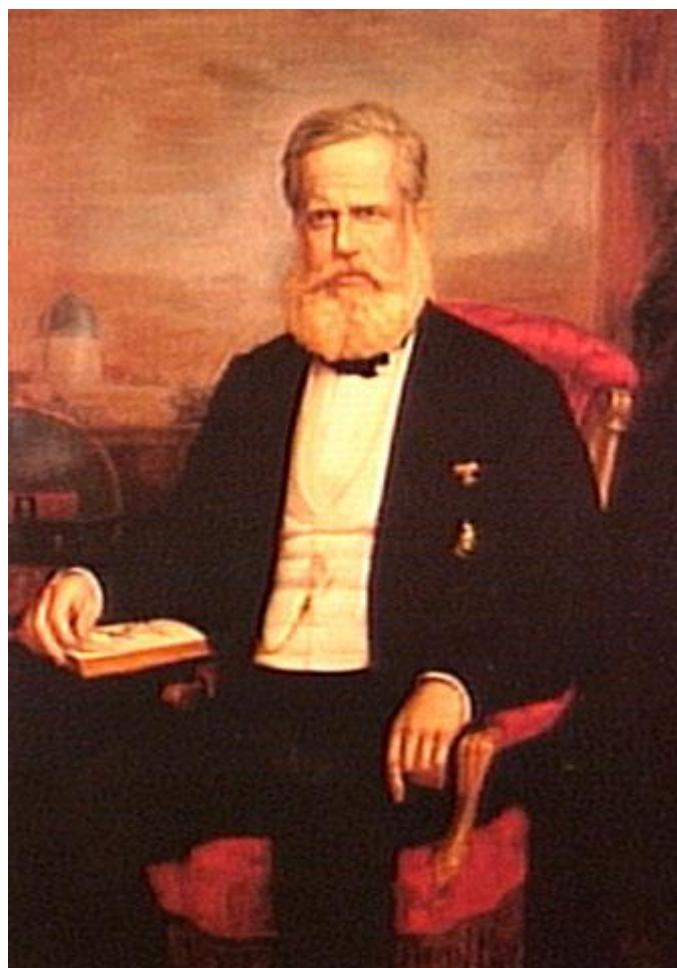
Imperador como merecedor de seu cargo não apenas por questão de nascimento, mas também por meio de seus atos.



(Figura 06) Joaquim Insley Pacheco. *Imperador Dom Pedro II do Brasil com uniforme de Almirante*. Fotografia, 1870. De Volta a Luz: Fotografias Nunca Vistas do Imperador

Após o fim da guerra, D. Pedro II passa a ser fotografado e retratado usando trajes civis e sem sua coroa, a exemplo da pintura elaborada por Delfim

da Câmara⁹ (figura 07), praticamente se misturando entre seus súditos, reservando seu traje real apenas para ocasiões oficiais (SCHWARCZ, 2009, p. 39). Esse novo meio de representar o Imperador demonstra os efeitos que a guerra teve na imagem da monarquia, que agora procurava não mais se apresentar tão distante do povo.



(Figura 07) Delfim da Câmara. *Retrato de D. Pedro II*. Óleo s/tela, 1875. Museu Histórico Nacional

Percebe-se que a intenção dessa produção iconográfica era mostrar o quanto o Brasil era singular em sua natureza e origens. Em meio a isso, se buscava exaltar a importância da figura do Imperador para a manutenção do país, porém havia a necessidade de trazer algo a mais para o projeto

⁹ Delfim da Câmara (1834-1916) - Pintor carioca. Foi aluno da Academia Imperial de Belas Arte e foi premiado nas Exposições Gerais de 1875 e 1876. (GONZAGA-DUQUE, 1995, p.127).

civilizatório, algo que desse aos brasileiros a sensação de união com seus conterrâneos. Junto à construção da imagem de um Imperador brasileiro, o gênero de Pintura Histórica teve um papel importante na propaganda imperial, pois a ele, dentro da arte academicista, era atribuído o papel de ilustrar a História do país e a passagem de valores ao observador por meio da construção da imagem de um passado glorioso.

3. A Produção e a Relação da Pintura Histórica com o Governo Imperial

Entre todos os gêneros de arte trabalhados e lecionados pela Academia Imperial de Belas Artes e seus associados, a Pintura Histórica era o que mais recebia destaque e prestígio, e a ele era atribuído um grau de dificuldade mais elevado na produção das obras. Por conta disso, as vagas nas aulas da disciplina eram reservadas para aos melhores alunos, ou seja, apenas para aqueles que se destacavam entre os demais. O argumento para essa matrícula reduzida estava na ideia que para compor uma obra de temática histórica era necessário englobar diferentes gêneros da pintura em sua composição – Retrato para os personagens e Paisagem para o cenário, por exemplo (CADORIN, 1998, p.165).

A valorização e a rigorosa seleção de artistas exercida para a Pintura Histórica podem ser resumidas da seguinte maneira:

Para a instituição [Academia Imperial de Belas Artes], a pintura histórica era um gênero afeto aos artistas de grande talento, aos quais estaria reservada a elevada missão de perpetuar os episódios da história nacional: comprometida com o programa oficial, devendo voltar-se para o culto à pátria através da narrativa do passado da nação; para a consagração da moral e das virtudes, através dos símbolos e das alegorias; para a representação da nobreza através dos retratos. Tais representações, do cunho oficial, iriam contribuir para a construção do imaginário da nação, no discurso narrativo dos temas representados. (FERNANDES, 2001, p. 13)

O parágrafo acima retoma um assunto que foi comentado anteriormente: o relacionamento entre a Academia Imperial de Belas Artes e o governo imperial a respeito de um projeto civilizatório para o Brasil. Um dos maiores projetos do Segundo Reinado era a criação de uma identidade brasileira por meio de heróis e símbolos nacionais. No plano, estava incluso ilustrar momentos considerados marcantes para a história do país, e para eleger quais foram esses momentos, o governo fez uso do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, que havia sido criado para traçar a topografia do Brasil e dar uma base forte para sua história (SCHLICHTA, 2006, p. 67). Para cumprir com o plano, as duas instituições, o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e a Academia Imperial de Belas Artes, trabalhavam em conjunto: o primeiro para nomear quais eventos eram marcantes o suficiente para serem ilustrados, enquanto o segundo buscava retratá-lo da melhor maneira possível.

Produzir uma obra de Pintura Histórica não era uma tarefa simples, visto que em sua confecção não estava incluso apenas a questão estética. Por ser a representação da história, o artista precisava realizar uma extensa pesquisa sobre o fato e personalidade a fim de ilustrá-lo com o maior grau de exatidão possível com a realidade. Adicionado às minúcias do acontecimento, o artista precisava considerar a fauna e flora locais, as vestimentas usadas pelos protagonistas e figurantes da cena, além da aparência dos mesmos. Como Isis Pimentel de Castro diz, “A tela não poderia ser puro exercício da imaginação do artista, mas sim fruto de pesquisa documental, de leitura de textos sobre a época e a observação dos personagens e do local onde o evento ocorreu” (CASTRO, 2007, p. 20).

Entre os estudos de história e geografia, além dos esboços e planejamento da construção do seu desenho, o artista ainda corria o risco de ter seu trabalho interrompido e de receber pesadas críticas sobre ele, uma vez que estava sob o olhar vigilante do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, que também cumpria o papel de certificar que o artista não estava produzindo algo que contradizia com o que se esperava que a obra comunicasse.

Essa vigilância dos trabalhos de Pintura Histórica indica que existia uma preocupação sobre o que deveria estar ilustrado nas telas que seriam expostas ao público. Por essas telas, no contexto do Brasil do século XIX, não eram consideradas interpretações do artista a respeito da História, mas uma legítima reprodução do acontecimento histórico. Em outras palavras, as pinturas encomendadas para ilustrar a História do Brasil recebiam essa atenção porque esperava-se que fosse exibido nas telas exatamente a mensagem que seus fiadores esperavam mostrar ao público.

As obras de Pintura Histórica não passavam despercebidas nas exibições, pois quando comparado aos outros gêneros de pintura, as proporções de uma tela desse gênero eram enormes, principalmente as que foram produzidas após a década de 1860, algumas com a capacidade de preencher uma parede. A proporção da tela relaciona-se com o arranjo do desenho feito pelo artista, dado que é necessário considerar como o espectador irá direcionar a sua leitura visual ao se elaborar o trabalho. Considerando que a imagem presente na pintura é única, sem possuir outro quadro exposto na mesma sala ou sem pertencer a uma coleção que a completasse, o artista precisava fazer

bom aproveitamento de seus recursos dimensionais a favor de permitir um bom fluxo de leitura para sua obra.

O número de telas que integram essa categoria artística não é muito elevado, o que parece, a princípio, estranho dada a valorização que ele recebia. O historiador André Toral explica a pouca produção:

A pintura histórica acadêmica, de grandes proporções, necessitava de estudos preliminares, iconografia detalhada, gastos com material (como chassis, tela, tintas, pincéis, papel), ajudantes, um local apropriado para ser executada e, mais importante, um comprador. Nenhum pintor se lançaria a semelhante investimento de tempo e dinheiro sem retorno financeiro previamente estabelecido. Até o início da pintura propriamente dita, eram gastos meses e até anos em complicada negociações. (TORAL, 2001, p. 134)

Produzir uma obra de Pintura Histórica era uma tarefa cara e longa para o artista, o que inviabilizava a dedicação da produção de telas com esse tema sem que fosse por encomenda. Uma vez que o tempo e o material a serem investidos para elaborar um quadro eram muito elevados, pressupõe-se que o preço de uma aquisição assim era igualmente elevado. Ressalta-se que o principal consumidor desse gênero era o Estado, que duvidosamente estava inclinado a investir em uma produção que demorava para ser concluída sem haver necessidade ou demanda.

O gênero de Pintura Histórica era o mais prestigiado da Academia e o que possuía altos custos e dificuldades para se manter, mas o investimento se mostrava frutífero. As Exposições Gerais de Belas Artes atraíam um grande público - composto tanto pelos cidadãos comuns como por entusiastas da arte e profissionais, como jornalistas e críticos - disposto a admirar e discutir a respeito dos trabalhos dos artistas. Em outras palavras, essas telas recebiam muita atenção por conta de seu tema instigar a curiosidade dos visitantes das exposições.

Considerando que comunidades, grupos, nações são construídos por intermédio de laços imateriais, ou imaginários, não se pode simplesmente esperar que fronteiras e muros mantenham uma população unida, pois um grupo que encontrou uma identidade em comum entre eles pode acabar por isolar-se e traçar uma fronteira para que eles permaneçam unidos. Para uma nação, a melhor maneira de realizar tal ato é por meio do ensino da história, já que ela

apresenta um passado em comum, causando uma ligação do indivíduo com a terra e com seus compatriotas, fazendo com que ele valorize sua nacionalidade. O uso da arte acelerava esse processo de ensino da história e criação de uma identidade em comum, pois a imagem permitia ao expectador não apenas saber que o fato aconteceu, como também dava a ele a chance de testemunhar a história com seus olhos, absorvendo visualmente toda a dramaticidade e importância do acontecimento. Visto que as Exposições Gerais de Belas Artes eram abertas ao público e muito populares, o uso da Pintura Histórica se mostrava um recurso importante para apresentar e moldar o que era a nacionalidade e os grandes atos do Brasil até então.

Os episódios representados eram diversos, variando os temas e momentos históricos de acordo com o tipo de imagem que pretendia-se passar do Brasil e de seus governantes. Considerando que os artistas sabiam o que chamava atenção do público e dos jurados, eles procuravam ilustrar aqueles eventos de forma que os agradaria, fossem telas produzidas sob encomenda ou não.

3.1. Pinturas do Passado e suas Interpretações

Os eventos históricos que eram encomendados aos artistas associados à Academia Imperial de Belas Artes eram variados, e atendiam uma demanda de acordo com o momento político que se passava, fosse pela necessidade comemorativa ou a lembrança de um evento do passado recente ou distante. A seguir temos alguns exemplos de obras produzidas tendo a História do Brasil como seu tema.

Um dos artistas mais conhecidos nesse tema é Jean-Baptiste Debret¹⁰, pois suas pinturas trazem o olhar estrangeiro ao cotidiano brasileiro. Nos anos em que viveu no Brasil, Debret elaborou uma coletânea de imagens, o qual ele publicou com o título *Viajem Pitoresca ao Brasil*, servindo como um registro parcial de como era a vida dos brasileiros da época, e agindo como material educacional para curiosos da época e usados até hoje na educação a respeito da história brasileira em livros didáticos. Além de cenas do cotidiano, Debret

¹⁰ Jean-Baptiste Debret (1768-1848) - um pintor, desenhista e professor francês. Integrou a Missão Artística Francesa (1817), que fundou a Academia Imperial de Belas Artes, onde lecionou. Retornou à França em 1831. (GONZAGA-DUQUE, 1995, p.87).

também ilustrou a fauna brasileira, retratos de indivíduos da sociedade brasileira e cenas de celebração solenes.

Entre as cenas solenes presentes no portfólio de Debret está a pintura *Desembarque da Imperatriz Dona Leopoldina* de 1818 (figura 08). O quadro ilustra o dia que a noiva de D. Pedro I, D. Leopoldina, é recebida no Rio de Janeiro pela Família Real Portuguesa e seus súditos. Todos os figurantes do quadro estão usando de trajes formais, indicando que o evento era oficial, portando de grande importância para a corte, e o cenário está enfeitado de modo que indica que a intenção era a de causar uma boa primeira impressão ou uma boa recepção. Os tons da tela são quentes, transparecendo um ambiente acolhedor e prazeroso da corte, tons mais claros são utilizados no fundo do cenário, de modo a diferenciar a paisagem e a multidão interessados em receber a princesa dos membros da elite. Essa diferença entre as cores e o foco indica que o evento era mais relevante à corte, pois estavam recebendo a futura esposa do príncipe herdeiro do trono de Portugal e seu reino unido, sendo um sinal de continuidade e visão de um futuro para a linhagem real.



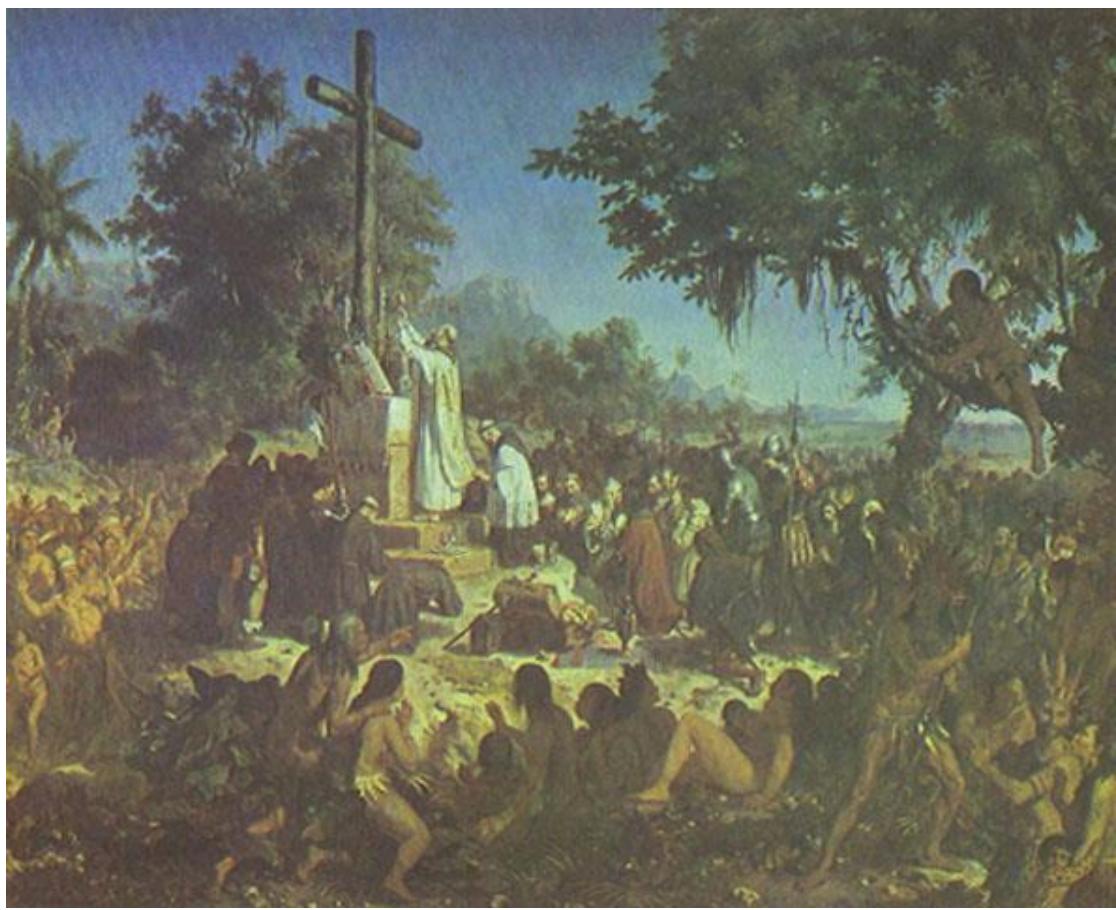
(Figura 08) Jean-Baptiste Debret. *Desembarque da Imperatriz Dona Leopoldina*. Óleo s/tela, 1818, 44.5x69.5cm. Museu Nacional de Belas Artes.

Essas cenas de celebração de momentos considerados marcantes para o Brasil eram variados e foram produzidos por diversos artistas, como por exemplo a *Primeira Missa no Brasil* (1860), de Victor Meirelles¹¹ (figura 09); e a *Coroação de D. Pedro II* (1845), de Manuel de Araújo Porto-Alegre¹² (figura 10) foram elaboradas em momentos que se buscava construir a nacionalidade brasileira e legitimar a posição de D. Pedro II como governante do Brasil. A pintura de Meirelles se inspira na carta de Pero Vaz de Caminha no descobrimento do Brasil, que descreveu que uma missa fora rezada depois dos portugueses marcarem o novo território com uma cruz. A tela ilustra as raízes do Brasil ideal para a época, pois a presença dos indígenas observando a missa sendo rezada por portugueses católicos era a forma de sugerir que fora assim que o país se iniciou: com os nativos aceitando positivamente a cultura europeia.

A obra de Porto-Alegre, por outro lado, documenta, como o título indica, o momento que D. Pedro II é coroado Imperador do Brasil. Como comentado anteriormente, a construção imagética de D. Pedro II visava em desconectar sua hereditariedade portuguesa e apresentá-lo como um monarca brasileiro, um dos modos de realizar essa tarefa é expor a cerimônia de coroação aos olhos do público. A coroação de um novo monarca indica que novos tempos chegaram para o país passa a sensação de continuidade, o registro desse momento serve para marcar o início dessa transição, direcionando o país ao futuro. Porto-Alegre parece ter ilustrado o final da cerimônia, pois o Imperador está em pé usando a coroa e portando seu cetro enquanto posa para o público. A iluminação está presente em toda a tela, demonstrando que toda a cena e suas testemunhas merecem destaque, porém, o ponto de maior evidência ainda está em D. Pedro II, afinal é ele quem está sendo consagrado.

¹¹ Victor Meirelles de Lima (1832-1903) – Pintor e professor brasileiro. Após estudar da Academia Imperial de Belas Artes e ganhar o Prêmio de Viagem, estagiou em Roma e em Paris. De volta ao Brasil, exerceu o cargo de professor de Pintura Histórica na Academia de 1862 a 1890. (GONZAGA-DUQUE, 1995, p.144).

¹² Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879) – Pintor, poeta, escritor teatrólogo, crítico, historiador da arte. Foi aluno da Academia Imperial de Belas Artes, sendo discípulo de Jean-Baptiste Debret, e anos depois atuou como diretor da instituição. (GONZAGA-DUQUE, 1995, p.77).



(Figura 09) Victor Meirelles. *A Primeira Missa no Brasil*. Óleo s/tela, 1860, 268x356cm. Museu Nacional de Belas Artes.



(Figura 10) Manuel de Araújo Porto-Alegre. *Coroação de D. Pedro II*. Óleo s/tela, 1845, 80x110cm. Museu Nacional de Belas Artes.

As duas telas ilustram momentos bem diferentes e ocorridos em períodos distantes um do outro, porém também abordam o mesmo tema: solenidades que apresentam o Brasil como uma nação. A pintura de Victor Meirelles demonstra o início do Brasil antes dele se tornar um país com um governo centralizado, enquanto Porto-Alegre apresenta um momento de continuidade de um governo estabelecido com suas tradições e ídolos, sem falar que as duas pinturas foram produzidas com quinze anos de diferença uma da outra, portanto em momentos distintos da História do Brasil e do movimento artístico da Academia Imperial de Belas Artes. Observando os contextos, a pintura de Porto-Alegre busca eternizar o momento em que D. Pedro II toma o trono, simbolizando o fim de um período de conflitos causados pela falta de uma liderança forte e simbólica ocorridos durante os anos de Regência (1831-1840) com a coroação de um novo protetor da nação. Já a pintura de Meirelles foi produzida em um momento em que se buscava apresentar as raízes do Brasil, demonstrar a origem do povo brasileiro e dar a sensação de pertencimento e identidade. Por fim, mesmo com suas diferenças, as obras buscam inspirar afeições semelhantes da História do Brasil aos seus observadores.

Já as pinturas produzidas após 1870, posteriores à Guerra do Paraguai, possuíam temas mais militarizados, popularizando-se o tema de batalhas. Essa mudança se devia à necessidade de apresentar os grandes feitos e a glória do Brasil na tentativa de fazer com que o governo imperial voltasse a ganhar a simpatia do povo após ter investido tanto tempo e recursos em uma guerra que foi imensamente impopular.

Dois bons exemplos de obras ilustrando cenas de batalha foram as telas *A Batalha do Avaí* (1872) de Pedro Américo (figura 11), que ilustra o combate do mesmo nome ocorrido durante a Guerra do Paraguai em 1868; e *A Batalha dos Guararapes* (1875), de Victor Meirelles (figura 12), que representa a batalha com a mesma denominação que aconteceu em 1648 durante as Invasões Holandesas ao Brasil.



(Figura 11) Pedro Américo, *Batalha do Avaí*. Óleo s/tela, 1872, 600x1100cm. Museu Nacional de Belas Artes.



(Figura 12) Victor Meirelles, *A Batalha dos Guararapes*. Óleo s/tela, 1875, 500x925cm. Museu Nacional de Belas Artes.

Ambas as telas reproduzidas acima foram expostas na Exposição Geral de 1879 – e acabaram protagonizando o evento que ficou conhecido como “A Questão Artística de 1879”, marcado por discussões, críticas e controvérsias entre os jornais e críticos de arte da época, que acusavam tanto Pedro Américo como Victor Meirelles de um plagiar o trabalho do outro -, o que indica a possível

intencionalidade de expor as duas juntas. Os dois quadros repassam uma mensagem semelhante, mesmo ilustrando eventos que com a diferença de duzentos anos um do outro: o triunfo brasileiro sobre o inimigo estrangeiro.

A obra de Pedro Américo apresentava uma vitória recente em uma guerra que havia acabado há pouco tempo, algo que ainda causava dúvidas se fora o certo a fazer e se havia sido uma boa escolha a participação do conflito, porém a tela evidenciava a bravura no calor da batalha e a coragem dos soldados em lutar contra um antagonista que ameaçava sua nação. Já a tela de Victor Meirelles resgatava uma vitória de um passado distante expondo um momento em que os brasileiros tiveram que se organizar para batalhar contra uma força invasora que ameaçava sua autonomia, demonstrando que não havia nada que fosse estranho ou involuntário aos brasileiros em pegar em armas para se proteger de uma ameaça externa.

Apresentar essas duas cenas juntas na mesma exposição manifesta a intenção de demonstrar uma ligação do presente com o passado por meio da força militar, transmitindo a impressão de continuidade do passado e a sensação de pertencimento de causa, já que demonstrava o Brasil usando a força militar para defender a sua pátria, não apenas o interesse de poucos ligados ao poder monárquico. O objetivo aparenta ter sido mostrar que ações militares não eram novas aos brasileiros, procurando fazer com que a reputação da participação do Brasil na guerra contra o Paraguai deixasse de ser estranha e inusitada, mas sim que quando havia necessidade, era natural usar o recurso militar quando uma força exterior se mostrava uma ameaça.

Em meio a essas ilustrações de grandes momentos de glória dos brasileiros, estão presentes imagens que retratavam o momento que o Brasil se tornou independente. Entre as ilustrações que retratam essa cena, temos a tela *A Proclamação da Independência* (1844), de François-René Moreaux¹³ (figura 13) e *Independência ou Morte!* ou *O Grito do Ipiranga* (1888), de Pedro Américo (figura 14). As duas pinturas apresentam duas ideologias bem diferentes a respeito do mesmo evento, portanto possuem visões e temas distintos bem diferentes uma da outra.

¹³ François-René Moreaux (1807-1860) foi um pintor e desenhista francês especializado em Pintura Histórica e de Retrato (GONZAGA-DUQUE, 1995, p.104).

Moreaux expõe a celebração do Sete de Setembro ao invés de representar o momento em si. D. Pedro I não se encontra às margens do Ipiranga, mas sim cercado pelo povo em um campo, que o recebe e o saúda acompanhando o passo de seu cavalo, procurando entrar em contato com o seu governante enquanto mostram diversos tipos de reação - alguns levantam seus chapéus, outros estão com as mãos sobre o peito, uns estão com os chapéus abaixados em sinal de respeito, outros estão se abraçando - com a constante sendo que todos estão comemorando a declaração de independência. Ao fundo da tela, vemos homens uniformizados, possivelmente membros do exército que estavam acompanhando o Imperador, alguns procurando manter organizada a movimentação do grande número de pessoas enquanto outros levantam seus chapéus em comemoração ao momento. No centro da tela está D. Pedro I, que vestido em trajes oficiais e eleva seu chapéu ao céu enquanto cavalga, posição que indica seu protagonismo ao mesmo tempo que saúda o povo, mostrando que ele valorizava essa vitória a todos, não apenas a si mesmo

A tela produzida por Pedro Américo oferece um tom diferente, possuindo um tema mais militarizado, ilustrando o momento como se D. Pedro I e sua comitiva estivessem prontos para tomar ação de combate a qualquer momento quando o evento ocorreu. A cena se passa em um descampado às margens do Rio Ipiranga com D. Pedro I localizado bem no centro da imagem montado em seu cavalo e brandindo seu sabre, sugerindo que havia acabado de bradar “Independência ou Morte!” ou que estava no meio desse ato. Uma comitiva de soldados acompanha o Imperador e observa o momento do grito de independência, alguns reagindo ao acontecimento, tendo seus cavalos em movimento, ou brandindo a sua espada junto com D. Pedro I, ou realizando os dois atos. Além dos soldados, temos alguns civis que testemunham a cena. Esses personagens estão mais às margens da pintura, em menor número e caracterizados como trabalhadores do campo, pois aparecem ilustrados usando roupas simples e manuseando ferramentas de trabalho. Nota-se que esse grupo de lavradores estão representados de modo que interromperam seu trabalho e voltam sua atenção para D. Pedro I.



(Figura 13). François-René Moreaux. *A Proclamação da Independência*. Óleo s/tela, 1844, 244x383cm. Museu Imperial de Petrópolis.



(Figura 14) Pedro Américo. *Independência ou Morte! [O Grito do Ipiranga]*. Óleo s/tela, 1888, 414x760cm. Museu Paulista.

As maneiras distintas de ilustração do mesmo acontecimento é resultado de diferentes contextos daquele presente e situações que os artistas se encontravam. Considerando que na década de 1840 o Brasil estava lidando com a ameaça de fragmentação por conta das últimas revoltas regenciais que ainda ocorriam em algumas províncias e que D. Pedro II havia sido coroado Imperador apesar de ser muito jovem para o cargo a fim de estabilizar o país, o governo central procurava se reestruturar e demonstrar novamente sua autoridade sobre as províncias, além de buscar uma forma de prever que tal situação não ocorresse novamente. Esse clima de insegurança e conflito do governo estava se refletindo nos âminos do povo. A tela de Moreaux demonstra os brasileiros celebrando a Independência do Brasil com D. Pedro I, o primeiro Imperador do país e seu declamador que, mesmo tendo abdicado do trono brasileiro para assumir o governo de Portugal, deixou algo para os brasileiros preservarem por ter sido algo que eles desejavam, além de apresentar o monarca como um herói. Já a pintura de Pedro Américo foi um produto da década de 1880, quando a monarquia perdia seus apoiadores para o republicanismo e, considerando que a tela fora encomenda feita pela Família Real, ela pode ser vista como um esforço para resgatar a sensação de glória e respeito ao que a monarquia havia fornecido ao Brasil, pois a construção da imagem conta o início de um império forte e disposto a tomar sua independência pela força se necessário.

Os momentos em que as duas pinturas da independência foram elaboradas eram de muita turbulência política e tinham como objetivo transmitir uma mensagem de unidade ao país, seja por aclamação popular ou por um grande ato de coragem. Dessa forma, a intenção dos artistas partia do princípio de manter a unidade a partir do enaltecimento da imagem de D. Pedro I como herói formador do Brasil, tanto pelos olhos do povo como pelos do exército.

O objetivo da maioria desses quadros não estava em reproduzir o acontecimento histórico com exatidão, mas sim em ilustrar o que ele representava. Além disso, apesar da vigilância e a expectativa da fidelidade nas pinturas de tema histórico, por mais que os artistas pesquisassem e se dedicassem, era impossível que um acontecimento passado pudesse ser perfeitamente retratado com sucesso. No final, os artistas acabavam produzindo como se desejava ver a história: eventos gloriosos e tocantes com a vitória de seus heróis, o qual fizeram com que o presente fosse bem-sucedido.

Esse modo de apresentar o passado não passa de uma forma de construir e moldar os eventos para que eles se encaixassem com a narrativa do presente. Em outras palavras, essas telas levavam aos olhos do público apenas o que eles poderiam relacionar com suas próprias experiências de forma positiva, excluindo o que pudesse causar revolta ou descontento com atos que se correlacionavam com a atualidade a qual viviam.

Considerações Finais

Desde seu início, com a Missão Artística Francesa em 1816, a Academia Imperial de Belas Artes tinha como objetivo fortalecer a cultura brasileira e o domínio da coroa, processo que se fortaleceu durante o reinado de D. Pedro II, que passou a investir na produção artística e na instituição, ato que fazia parte do projeto civilizatório da coroa. Esse patrocínio feito pelo governo imperial permitiu o fortalecimento do comércio de artes no Brasil além de ter iniciado a construção da identidade do brasileiro por meio da imagem. De todos os gêneros de arte produzidos e lecionados pela Academia e seus associados – escultura, arquitetura, ornamentos, pinturas de paisagem e retrato, etc. -, o mais prestigiado de todos foi a Pintura Histórica. Tal valorização se deve pela Pintura Histórica ser considerada a produção da visualidade da História, portanto um quadro com esse tema era a própria reprodução da História, não apenas uma interpretação do artista. Unido com a Pintura de Retrato, o gênero da Pintura Histórica foi muito utilizado como propaganda da família real, buscando modos de representar a família e suas ações para dar familiaridade ao povo e um senso de pertencimento do imperador com os brasileiros.

O resultado desses investimentos foi uma série de quadros que apresentam não apenas o modo como o passado pode ser moldado a favor do presente, mas também como as imagens possuem um papel e poder político muito forte. Considerando que a Cultura Visual pondera que a produção visual é consequência de seu tempo, resultado de um cenário político e social (ELKINS, 2003, pág. 02), e que a relação da Academia Imperial de Belas Artes com o governo imperial era que a arte criasse uma memória e uma identidade por meio de uma história comum (PIMENTEL, 2007, pág. 50), a manipulação do passado feito por essas obras acabaram por apoiar um discurso que estava sendo construído a respeito da formação do Brasil e do modo como o país estava sendo administrado em um passado recente.

O uso das imagens para contar a História demonstra como elas são capazes de influenciar como entendemos o passado, além de indicar sua capacidade na formação de opiniões. Utilizando-se do visual para contar uma breve narrativa e fazendo uso do argumento que elas eram baseadas em acontecimentos reais, é possível direcionar o entendimento de um ocorrido de

forma que os fatos não precisem ser completamente reescritos, mas sim que aspectos dele recebam modificações, tal como realçar elementos ou simplesmente ilustrando o que o evento histórico representava ao invés de como ele ocorreu.

Quando se diz que um evento histórico “representa algo”, é necessário ter em mente que esse significado foi dado em um momento posterior ao acontecimento. Ao traduzir esses eventos em imagem pelo uso da Pintura Histórica, eles passaram a representar o que a narrativa que estava sendo construída pretendia comunicar, porém de forma de fácil compreensão. A narrativa em texto pode dar a um ocorrido importância e transmissão de valores e o impacto da imagem auxilia na compreensão do que é lido ou contado ao indivíduo. Dessa forma, as Pinturas Históricas não necessariamente construíam uma forma de ver o passado, mais sim serviam como uma forma de afirmar o discurso que estava sendo construído a respeito das origens brasileiras, seus feitos e seu governo.

O resultado da afirmação desse discurso foram telas que expõem como se desejava que a história tivesse se passado a partir dos interesses daquele presente, consequentemente revelando muito sobre o relacionamento Arte e Política da época. As repercussões das obras de Pintura Histórica se apresentam até hoje, pois continuam influenciando no modo como a História do Brasil é vista, seja pelo o que elas ilustram ou pelo que elas buscam comunicar a respeito do século XIX e a construção da identidade brasileira.

Referências Bibliográficas

- BISCARDI, Afrânio; ROCHA, Frederico Almeida. **O Mecenato Artístico de D. Pedro II e o Projeto Imperial.** 19&20, Rio de Janeiro, v.1, n.1, mai. 2006. Disponível em: <http://www.dezenovevnte.net/ensino_artistico/mecenato_dpedro.htm>. Acessado em 29 de abril de 2017.
- CADORIN, Mônica de Almeida. A pintura histórica de Victor Meirelles. In: **180 Anos de Escola de Belas Artes.** MARTINS, Maria Clara Amado (org.). Anais do EBA 180. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998 p. 165-174.
- CAMARGO, Isaac Antonio. Representação. In: **Imagem em debate.** Org. GAWRYSZEWSKI, Alberto. Londrina: Eduel, 2011. p. 207-218.
- CARDOSO, Ciro Flamarion Santana. A Crise do Colonialismo Luso na América Portuguesa 1750/1822 (Cap. 3). In: LINHARES, Maria Yedda (org.). **História geral do Brasil.** Rio de Janeiro: Campus, 1990. p. 101-124.
- CASTRO, Isis Pimentel de. **Os pintores de História. A relação entre arte e história através das telas de batalha de Pedro Américo e Victor Meirelles.** 2007. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- CHAVES, Mariana Guimarães. O patronato imperial e o papel das artes na formulação dos projetos nacionais (1841-1889). In: **Anais do XXVII Simpósio Nacional de História.** Natal, 2013.
- CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. A pintura de História no Brasil do século XIX: Panorama introdutório. In: **ARBOR Ciência, Pensamento e Cultura,** 2009. p.1148-1168
- CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Américo e “Tiradentes Esquartejado”.** 2005. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências humanas da Universidade Estadual de Campinas.
- COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** In. O Brasil Redescoberto. Curador Geral Carlos Martins. Paço Imperial, Rio de Janeiro, 1999, p. 124-131
- Disponível em: <<http://www.snh2013.anpuh.org/site/anaiscomplementares>>. Acessado em 20 de abril de 2017.
- ELKINS, James. **Visual Studies: a skeptical introduction.** New York and London: Routledge, 2003.

ESTRADA, Luís Gonzaga-Duque. **A arte brasileira** (introdução e notas de Tadeu Chiarelli). Campinas, SP: Mercado de Letras, 1995.

FABRIS, Annateresa. Arte e Política: Algumas possibilidades de leitura. In: **Arte & Política: algumas possibilidades de leitura**. FABRIS, Annateresa (org.). Belo Horizonte: C/Arte, 1998. p. 07-17.

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. A Reforma Pedreira de 1855 na AIBA e a sua relação com o panorama internacional do ensino nas academias de arte. In: **180 Anos de Escola de Belas Artes**. MARTINS, Maria Clara Amado (org.). Anais do EBA 180. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998. p. 147-156.

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. O ensino de pintura e escultura na Academia Imperial das Belas Artes. In: **185 anos da Escola de Belas Artes**. PEREIRA, Sonia Gomes (org.). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2001/2002. p. 09-40.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. In: **Revista ArtCultura**. Uberlândia, 2006. p. 97-115.

LOPEZ, Luiz Roberto. **História do Brasil Imperial**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

MARTINS, Maria Clara Amado (org.). **180 Anos de Escola de Belas Artes**. Anais do EBA 180. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998.

MELLO JR., Donato. **Pedro Américo de Figueiredo e Melo 1843-1905**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, 2003. p. 11-36.

MITCHELL, William John Thomas. Mostrar o ver: Uma crítica à cultura visual. In: **Journal of Visual Culture**. 2002.

MITCHELL, William John Thomas. O que as imagens realmente querem? In: **Pensar Imagem**. Org. ALLOA, Emmanuel. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 165- 185.

MONTEIRO, Hamilton de Mattos. Da Independência À Vitória da Ordem (Cap. 4). In: **História geral do Brasil**. LINHARES, Maria Yedda (org.). Rio de Janeiro: Campus, 1990. p. 125-144.

NOVAIS, Fernando A.; MOTA, Carlos Guilherme. **A Independência do Brasil**. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. **A invenção do grito.** Revista de História, 2007. Disponível em: <<http://www.revistadahistoria.com.br/secao/perspectiva/a-invencao-do-grito>>. Acessado em 20 de maio de 2016.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles; MATTOS, Claudia Valladão de (orgs.). **O Brado do Ipiranga.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1999.

PEREIRA, Sonia Gomes (org.). **185 anos da Escola de Belas Artes.** Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2001/2002.

PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte Brasileira no século XIX.** Belo Horizonte: C/Arte, 2008.

PRAZERES, Jéssica Costa; COSTA, Mariana. **A representação da simbologia do poder na obra Dom Pedro II na Abertura da Assembleia Geral, de Pedro Américo.** 19&20, Rio de Janeiro, v.VI, n. 4, out/dez. 2011. Disponível em <http://www.dezenovevnte.net/obras/pa_dompedro.htm>. Acessado em 20 de abril de 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: a estética e política.** Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

SCHIAVINATTO, Iara Lis. **A Praça Pública e a Liturgia Política.** In: Caderno Cedex v.22 nº50. Campinas, dezembro de 2002. Págs. 81-99. Disponível em <<http://www.cedes.unicamp.br>>. Acessado em 30 de abril de 2017.

SCHLICHTA, Consuelo Alcioni B. D. **A Pintura Histórica e a Elaboração de uma Certidão Visual para a Nação no Século XIX.** Curitiba, 2006. Tese de Doutorado – UFPR.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARCZ, Lilia Mortiz. **D. Pedro II e seu reino tropical.** São Paulo: Claro Enigma, 2009.

SQUEFF, Letícia Coelho. **A Reforma Pedreira na Academia de Belas Artes (1854-1857) e a constituição do espaço social do artista.** In: Cadernos Cedex ano XX n.51. Novembro/2000. p. 103-118

TORAL, André Amaral de. **Imagens em desordem: a iconografia da Guerra do Paraguai.** São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

WALKER, John A. & CHAPLIN, Sarah. **Visual Culture: an introduction.** Manchester University Press, 1997.