

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Instituto de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História - Mestrado



DISSERTAÇÃO

Cultura Visual e História: conexões entre o quadro *Independência ou Morte!* e a *graphic novel* *Independência ou Mortos* (Séculos XIX a XXI)

LAURA GIORDANI

Pelotas, 2018

Laura Giordani

Cultura Visual e História: conexões entre o quadro *Independência ou Morte!* e a *graphic novel* *Independência ou Mortos* (Séculos XIX a XXI)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Prof^a. Dra^a. Elisabete da Costa Leal

Pelotas, 2018

Laura Giordani

Cultura Visual e História: conexões entre o quadro *Independência ou Morte!* e a *graphic novel Independência ou Mortos* (Séculos XIX a XXI)

Dissertação aprovada, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestra em História, Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 27 de abril de 2018

Banca examinadora:

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

Prof^a. Dra^a. Daniele Gallindo Silva
Doutora em Germanistik/Ältere Deutsche Literatur pela Otto-Friedrich-Universität Bamberg

Prof^a. Dra^a. Larissa Patron Chaves,
Doutora em História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Prof^a. Dra^a. Zita Possamai,
Doutora em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Agradecimentos

Agradecer não é fácil, principalmente porque dificilmente é possível numerar as pessoas que te ajudaram em um processo tão longo e solitário que é a elaboração de uma dissertação de mestrado, e ainda encontrar as palavras certas para expressar essa gratidão. O melhor que eu posso fazer é procurar agradecer a algumas das pessoas que me auxiliaram nesse processo de dois anos, o qual eu não teria conseguido cumprir por conta própria.

Primeiramente gostaria de agradecer os meus pais, Luiz Otávio e Maria Ângela, que sempre me apoiaram e me incentivaram a perseguir os meus estudos, oferecendo amparo emocional perante todas as dificuldades que encontrei durante esse trajeto, além de terem dado o suporte necessário para que eu pudesse chegar até aqui. E, acima de tudo, por terem incentivado meu interesse pela leitura, que foi a base para que meu amor por histórias em quadrinhos e pela História afluíssem. Obrigada por tudo.

Aos meus irmãos, Luiz Otávio Jr. e Luiz Guilherme, que, apesar de nossas diferenças e da distância física entre nós, compreendiam o quão importante isso era para mim.

Sou extremamente grata à minha amiga e orientadora, Elisabete Leal, pelos conselhos, pelos ensinamentos, pelo carinho, pela ajuda, pela disponibilidade de tempo, e, o mais importante, pela sua crença. Muito obrigada por ter auxiliado na minha formação como historiadora desde a graduação e por ter acreditado nessa pesquisa.

Às minhas amigas e colegas de orientação Amanda e Carolina por ajudarem a encontrar humor nas dificuldades e pelo apoio. À Priscila pela amizade sincera e verdadeira que é tão difícil de encontrar. À Thaissa, com quem consegui me identificar como pesquisadora e com quem encontrei uma ótima companheira de viagem. Ao Maurício, que cujas as conversas me ajudaram a expandir as minhas fronteiras do conhecimento. Ao Affonso por ser um bom ouvinte e pelos conselhos. Ao Willen pelo encorajamento e pelas risadas. Ao Luiz, por acreditar em mim quando eu não conseguia. Ao Josué pelo apoio.

Agradeço a todos os amigos que não consegui nomear, mas que me ajudaram nesse processo e que, por isso, sou grata.

Às professoras Daniele Gallindo, Larissa Patron e Zita Possamai, por aceitaram fazer parte da banca examinadora do meu trabalho.

Agradeço à disponibilidade de tempo dada a mim por Harald Stricker, cujo trabalho como ilustrador e o interesse por essa pesquisa permitiu que ela se desenvolvesse.

Agradeço aos professores e funcionários vinculados ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas pelos ensinamentos, pelo auxílio e pela oportunidade de fazer parte de seu corpo docente.

Por fim, sou grata à CAPES por ter me fornecido a bolsa de mestrado, pois sem esse auxílio financeiro não teria sido possível prosseguir com meus estudos e realizar essa pesquisa.



(Abu Fobiya e Harald Stricker)

Resumo

GIORDANI, Laura. **Cultura Visual e História: conexões entre o quadro *Independência ou Morte!* e a *graphic novel* *Independência ou Mortos* (Séculos XIX a XXI).** 2018. 000xf. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

A produção arte no Brasil durante o século XIX teve forte influência da Academia Imperial de Belas Artes, uma instituição de ensino de arte ligada ao governo, que tinha o compromisso de formar artistas e de levar o que era produzido artisticamente no Brasil para o público através das Exposições Gerais de Belas Artes. Um dos artistas formados pela instituição foi o pintor e escritor Pedro Américo de Figueiredo e Melo, que se tornou um dos mais consagrados pintores da História Brasileira, principalmente por seus quadros de Pintura Histórica e de Batalha. De todas as obras de Pedro Américo, a mais famosa delas provavelmente é a pintura *Independência ou Morte!*, também conhecida como *O Grito do Ipiranga*, de 1888, que também é uma das obras de arte mais conhecidas e consagradas da arte brasileira. O quadro ilustra o evento da Independência do Brasil em que Dom Pedro I brada a famosa frase “Independência ou Morte!” no dia 7 de setembro de 1822. A tela também é a imagem mais conhecida do acontecimento, sendo usada para ilustrar o momento em diferentes mídias e, por vezes, é utilizada como modelo para a elaboração de novas ilustrações ou produções que visam reproduzir o momento histórico, realizando um processo conhecido como “Agenciamento de Imagem”. Essa visibilidade da obra se mantém ainda no século XXI, tanto que ela continua presente nos livros didáticos e nas produções midiáticas, sendo uma delas a *graphic novel* *Independência ou Mortos*, publicada em 2012, de Harald Stricker e Fabio Yabu - que tem a premissa de contar a História de como o Brasil se tornou independente de Portugal, usando o personagem da fantasia zumbi como um dos antagonistas – que possui uma imagem que foi inspirada na obra de Américo para ilustrar o momento da Independência nas suas páginas. O objetivo do presente trabalho é estudar os diversos fatores que contribuíram para que *Independência ou Morte!* se tornasse uma imagem tão conhecida e agenciada, e, assim, buscar compreender como ela se encontra em uma história em quadrinhos do século XXI e em uma mídia tão diferente da original mais de um século depois de ser exposta pela primeira vez.

Palavras-chave: História do Brasil; Cultura Visual; Quadrinhos; Pedro Américo

Abstract

GIORDANI, Laura. **Visual Culture and History: connections between the *Independence or Death!* and the graphic novel *Independence or Dead* (19th-21st centuries)**. 2018. 000xf. Dissertation (Master Degree in History) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

The art production in Brazil during the nineteenth century was strongly influenced by the Imperial Academy of Fine Arts, a government-linked art education institution that was committed to graduate artists and responsible for bringing what was artistically produced in Brazil to the public through the General Exhibition of Fine Arts. One of the artists graduated by the institution was the painter and writer Pedro Américo de Figueiredo e Melo, who became one of the most consecrated painters of Brazilian History, mainly for his Historical Paintings and Battle Paintings. Of all the works of Pedro Américo, the most famous of them probably is the painting *Independence or Death!*, also known as *The Call of Ipiranga*, from 1888, which is also one of the best known and consecrated works of art in Brazilian art. The picture illustrates the event of Independence of Brazil in which Dom Pedro I calls the famous phrase "Independence or Death!" on September 7th, 1822. The screen is also the best known image of the event and it is used to illustrate that moment in different media and it is sometimes used as the model for the elaboration of new illustrations or productions that aim to reproduce the historical moment, carrying out a process known as "Image Agency". This visibility of the work is still in the 21st century, so much so that it is still present in textbooks and media productions, being one of them the graphic novel *Independence or Dead*, published in 2012 by Harald Stricker and Fabio Yabu - which has the premise of telling the story of how Brazil became independent of Portugal using the character of the fantasy "zombie" as one of the antagonists - that has an image that was inspired by the work of Américo to illustrate the moment of Independence in its pages. The objective of the present study is to study the various factors that contributed to *Independence or Death!* to become such a well-known and agitated image, thus seeking to understand how it is found in a comic book of the 21st century in a so different media from the original more than a century after being exposed for the first time.

Key-words: History of Brazil; Visual Culture; Comic Books; Pedro Américo

Lista de Imagens

- Imagem 01 – SAHEA, Marcelo. **EGO**. Disponível em: <http://www.antoniomiranda.com.br/ensaios/poesia_visual_brasileira.html>. Acessado em 15 de outubro de 2017 p.023
- Imagem 02 – DIOR. **Propaganda do Perfume Miss Dior Cherie**. Disponível em: <<http://claudinhastoco.com/os-melhores-comerciais-de-perfumes>>. Acessado em 15 de outubro de 2017 p.024
- Imagem 03 - 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 Agosto de 2017. Verbetes da Enciclopédia ... p.036
- Imagem 04 - RETRATO de Dom Pedro II aos 12 anos. In: WIKIPÉDIA. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:RetratodompedroIIcrianca.JPG>>. Acesso em: 08 de Agosto de 2017..... p.037
- Imagem 05 – RETRATO do Imperador Dom Pedro II. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra5757/retrato-do-imperador-d-pedro-ii>>. Acesso em: 06 de Agosto de 2017. Verbetes da Enciclopédia..... p.038
- Imagem 06 - RETRATO de Dom 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 Agosto de 2017. Verbetes da Enciclopédia p.039
- Imagem 07 - A Carioca. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1145/a-carioca>>. Acesso em: 24 de Março de 2017. Verbetes da Enciclopédia p.046
- Imagem 08 - BATALHA do Campo Grande. In: WIKIPÉDIA. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Batalha_de_Campo_Grande_-_1871.jpg>. Acesso em 24 de Março de 2017..... p.048
- Imagem 09 – BATALHA do Avaí. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1146/batalha-do-avai>>. Acessado em: 24 de Março de 2017. Verbetes da Enciclopédia p.050
- Imagem 10 - INDEPENDÊNCIA ou Morte! [O Grito do Ipiranga]. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1431/independencia-ou-morte>>. Acesso em: 20 de Março de 2017. Verbetes da Enciclopédia p.053

- Imagem 11 - A Proclamação da Independência. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra5894/a-proclamacao-da-independencia>>. Acesso em: 06 de Agosto de 2017. Verbetes da Enciclopédia p.055
- Imagem 12 - Desconhecido. **Selo comemorativo Sesquicentenário da Independência**. Filatelia, 1972. Disponível em: <<http://afnb-bsb-colecionismo.blogspot.com.br/2010/08/independencia.html>>. Acessado em 28 de Junho de 2017 p.058
- Imagem 13 – Desconhecido. **Selo comemorativo Sesquicentenário da Independência**. Filatelia, 1972. Disponível em: <<http://afnb-bsb-colecionismo.blogspot.com.br/2010/08/independencia.html>>. Acessado em 28 de junho de 2017 p.058
- Imagem 14 – Telebrás. **Cartão telefônico com a temática da Independência**. Telecartofilia, 1966. Disponível em: <<http://afnb-bsb-colecionismo.blogspot.com.br/2010/08/independencia.html>>. Acessado em 28 de junho de 2017 p.059
- Imagem 15 - Quadro de uma edição especial de “Turma da Mônica” em que conta a história da independência do Brasil. SOUSA, Maurício de. **Você Sabia? – Independência do Brasil**. São Paulo: Ed. Globo, 2003. p. 37. Disponível em: <<http://www.espacoeducar.net/2012/08/voce-sabia-independencia-do-brasil.html>>. Acessado em 20 de Dezembro de 2017 p.059
- Imagem 16 – FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. **Independência ou Mortos**. Curitiba: Nerdbooks, 2012. p. 107 p.060
- Imagem 17 – DUCHAMP, Marcel. **L.H.O.O.Q, Mona Lisa with moustache**. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/marcel-duchamp/l-h-o-o-q-mona-lisa-with-moustache-1919>>. Acessado em 15 de outubro de 2017 p.066
- Imagem 18 – KORDA, Alberto. **Guerrillero Heroico**. In: Wikipédia. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Guerrilheiro_Heroico>. Acessado em 13 de março de 2017 p.068
- Imagem 19 – WARHOL, Andy. **Che Guevara**. In: ENCICLOPÉDIA virtual Wikiart. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/andy-warhol/che-guevara>>. Acessado em 10 de outubro de 2017..... p.069
- Imagem 20 – LEETE, Alfred. **Lord Kitchener Wants You**. Retirada de GINZBURG, Carlo. Medo, Reverência e Terror: Quatro ensaios de iconografia política. São Paulo: Companhia das Letras, 2014 p.070
- Imagem 21- MONTGOMERY, James. **I want you**. Retirada de GINZBURG, Carlo. Medo, Reverência e Terror: Quatro ensaios de iconografia política. São Paulo: Companhia das Letras, 2014 p.071

Imagem 22 - DUNST, Larry; HORNE, Steve. I want out . Retirada de GINZBURG, Carlo. Medo, Reverência e Terror: Quatro ensaios de iconografia política. São Paulo: Companhia das Letras, 2014	p.072
Imagem 23 – GUIMONT, Frederic. Big Brother is Watching You . Disponível em: < https://web.archive.org/web/20080615201920/1984comic.com/node/636 >. Acessado em 5 de novembro de 2017	p.073
Imagem 24 – McCLOUD, Scott. Desvendando os Quadrinhos . São Paulo: Mbooks, 2005. p. 45	p.076
Imagem 25 - McCLOUD, Scott. Desvendando os Quadrinhos . São Paulo: Mbooks, 2005. p. 131	p.077
Imagem 26 - McCLOUD, Scott. Desvendando os Quadrinhos . São Paulo: Mbooks, 2005. p. 132	p.078
Imagem 27 - McCLOUD, Scott. Desvendando os Quadrinhos . São Paulo: Mbooks, 2005. p.134	p.078
Imagem 28 – FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012	p.082
Imagem 29 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p. 24	p.085
Imagem 30 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p. 36	p.086
Imagem 31 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p. 6	p.089
Imagem 32 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p. 7	p.090
Imagem 33 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p. 11	p.092
Imagem 34 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p. 12	p.092
Imagem 35 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.17	p.093
Imagem 36 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.54	p.095
Imagem 37 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.55	p.096
Imagem 38 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.56	p.097

Imagem 39 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.57	p.098
Imagem 40 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.57	p.100
Imagem 41 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.58	p.100
Imagem 42 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.59	p.102
Imagem 43 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.66	p.103
Imagem 44 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.63	p.104
Imagem 45 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.67	p.105
Imagem 46 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.68	p.106
Imagem 47 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.70	p.107
Imagem 48 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.71	p.108
Imagem 49 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.73	p.110
Imagem 50 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.74	p.111
Imagem 51 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.74	p.112
Imagem 52 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.78	p.113
Imagem 53 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.85	p.114
Imagem 54 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.87	p.115
Imagem 55 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.89	p.117
Imagem 56 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.90	p.119

Imagem 57 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.94	p.120
Imagem 58 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.95	p.121
Imagem 59 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.97	p.123
Imagem 60 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.99	p.124
Imagem 61 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.101	p.125
Imagem 62 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.103	p.126
Imagem 63 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.111	p.128
Imagem 64 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.112	p.129
Imagem 65 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.112	p.130
Imagem 66 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.122	p.131
Imagem 67 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.123	p.132
Imagem 68 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.125	p.133
Imagem 69 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.127	p.134
Imagem 70 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.133	p.135
Imagem 71 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.134	p.135
Imagem 72 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.138	p.136
Imagem 73 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.139	p.137
Imagem 74 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.140	p.138

Imagem 75 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.144-145	p.139
Imagem 76 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.54	p.145
Imagem 77 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.116	p.146
Imagem 78 – DEBRET, Jean-Baptiste. Vista do Largo do Palácio do Rio de Janeiro. Litografia, 1818. In: Voyage pittoresque et historique au Brésil vol.3 . 1834. p.116	p.147
Imagem 79 – Trono de d. Pedro II. Acervo Museu Imperial de Petrópolis. Disponível em < http://200.159.250.2:10358/handle/acervo/10186 >. Acessado em 15 jan. 2018	p.147
Imagem 80 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.56	p.148
Imagem 81 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.71	p.149
Imagem 82 - DEBRET, Jean-Baptiste. Desembarque da Princesa Leopoldina. Litografia, 1818. In: Voyage pittoresque et historique au Brésil vol.3 . 1834. p.225	p.149
Imagem 83 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.110	p.151
Imagem 84 - A Proclamação da Independência. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: < http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra5894/a-proclamacao-da-independencia >. Acesso em: 06 de Agosto. 2017. Verbete da Enciclopédia	p.152
Imagem 85 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.107	p.154
Imagem 86 - INDEPENDÊNCIA ou Morte! [O Grito do Ipiranga. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: < http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1431/independencia-ou-morte >. Acesso em: 20 de Março de 2017. Verbete da Enciclopédia	p.155
Imagem 87 - FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos . Curitiba: Nerdbooks, 2012. p.157	p.159

Sumário

Introdução	p.16
1. Cultura Visual e Produção de Arte no Brasil do Século XIX	p.21
1.1. Cultura Visual e Pluralidades da Recepção	p.21
1.2. Academia Imperial de Belas Artes e sua Produção	p.27
1.2.1. A Pintura Histórica na Academia Imperial de Belas Artes	p.40
1.3. Pedro Américo: Estudos e Obras	p.44
1.3.1. A Obra Independência ou Morte! e seu legado	p.51
2. A Arte no Século XX e XXI e os Quadrinhos	p.62
2.1. A Arte no Século XX e Interfaces Midiáticas	p.62
2.2. A Arte Sequencial e sua Linguagem	p.74
2.3. A <i>Graphic Novel</i> Independência ou Mortos	p.80
3. A Independência do Brasil: do Museu do Século XIX para os Quadrinhos do Século XXI	p.87
3.1. A História do Brasil em Quadrinhos e Zumbis	p.87
3.1.2. Transformando a Narrativa Histórica em Narrativa Ficcional..	p.139
3.2. Da Independência ou Morte! para Independência ou Mortos: formulando um Agenciamento	p.144
Considerações Finais	p.161
Referências	p.164

Introdução

O presente trabalho é o resultado de uma pesquisa cujo objetivo foi estudar o Agenciamento de Imagem da tela *Independência ou Morte!* de autoria de Pedro Américo – uma pintura elaborada no século XIX, em 1888, durante o período em que a monarquia governava o Brasil, nas ilustrações presentes na *graphic novel*¹ brasileira *Independência ou Mortos*, uma história em quadrinhos produzida no século XXI, roteirizada por Fabio Yabu – utilizando o pseudônimo “Abu Fobiya” - e ilustrada por Harald Stricker. A *graphic novel* foi publicada em 7 de setembro de 2012 pela editora Nerdbooks e seu roteiro busca recontar a História do Brasil, mais especificamente, como o título sugere, a Independência do Brasil, estabelecendo a linha temporal entre os anos 1808 a 1822, porém com a adição do personagem fictício zumbi como um dos antagonistas.

O autor do roteiro da *graphic novel*, Fabio Yabu, escritor, cronista, criador de desenhos animados e roteirista de histórias em quadrinhos brasileiro, é muito conhecido pela sua série de *webcomics*² Combo Rangers – publicado pela primeira vez em 1998, com sua história e arte baseados em conteúdo oriental como mangás³ e Super Sentai⁴ – e na sua série de livros infantis e desenhos Princesas do Mar – cujo primeiro livro foi de 2004 – uma série que tem dez livros publicados. Por conta do público-alvo de seus trabalhos anteriores ser infanto-juvenil, ele viu a necessidade de publicar *Independência ou Mortos* usando o pseudônimo “Abu Fobiya” – um anagrama de seu nome e que significa “Pai do Medo” – para que assim ficasse claro que a obra era voltada para um público mais maduro. Sob esse pseudônimo ele também publicou as obras “Branca dos Mortos e os Sete Zumbis” (2012), “Protocolo Bluehand: Zumbis” (2012) e o

¹ Ou “romance gráfico”, é uma história em prosa ou romance produzida em quadrinhos. Diferente das histórias em Quadrinhos mais tradicionais, esse formato possui uma história mais longa, densa e não é seriada, geralmente possuindo volume único.

² *Webcomics*, quadrinhos on-line, *web* quadrinho ou ainda *webcomics*, são histórias em quadrinhos cuja publicação é veiculada na Internet.

³ Nome dado às histórias em quadrinhos japonesas. No Japão, o termo designa quaisquer histórias em quadrinhos.

⁴ Estilo de franquia japonesa cuja premissa básica das séries é a de um grupo de geralmente cinco heróis que ganham poderes especiais, usam roupas cada um de uma determinada cor e possuem um arsenal incluindo mechas, robôs gigantes para combater ameaças alienígenas ou vindas da própria Terra. O termo japonês *sentai*, de origem militar, significa “esquadrão”.

audiódrama “T-Zombii: Gravação dos Mortos” (2012), todos publicados pela mesma editora de *Independência ou Mortos*, a Nerdbooks. O audiódrama foi publicado como o episódio 342 do programa de *podcast*⁵ Nerdcast – pertencente ao grupo dono da editora, o Jovem Nerd –, para ser distribuído gratuitamente, enquanto o roteiro foi publicado como conto e disponibilizado para venda no formato de e-book. Todos os trabalhos publicados sob o selo da editora Nerdbooks tinham o tema terror e horror no seu perfil e possuíam o zumbi como personagem. Diferente do roteirista, Harald Stricker não tinha muita experiência com a produção de histórias em quadrinhos, pois, fora alguns trabalhos feitos para a editora Metal Pesado na década de 90, seus trabalhos como ilustrador se focam mais em ilustrações para empresas e em quadrinhos institucionais, material que geralmente não atingem o grande público, fazendo do *Independência ou Mortos* o seu trabalho mais acessível. Os dois autores se conheceram e trabalharam juntos no *Independência ou Mortos* por conta de serem amigos e participantes frequentes do *podcast* do grupo Jovem Nerd – empresa dona da editora NerdBooks e do *podcast* Nerdcast -, Alexandre Ottoni e Deive Pazos, que também agiram como os editores da *graphic novel*.

Neste trabalho, foi feita uma análise mais geral da *graphic novel*, pois embora a *graphic novel* não tenha a pretensão de ser um livro acadêmico de História do Brasil, os autores acabam por escrever uma narrativa de História com um certo rigor de pesquisa, aplicada na construção do roteiro e das imagens da obra. Nesta análise e descrição do quadrinho, tanto do roteiro como das imagens, realizou-se uma comparação com a narração historiográfica da História do Brasil, a fim de aproximar ambas as narrativas e entender quais acontecimentos na *graphic novel* são ficcionais e quais são verídicos. O objetivo final dessa análise é entender a construção visual do evento histórico “Independência ou Morte!”, pois se atribui a cena da Independência do Brasil à construção consagrada de Pedro Américo, à medida que o título da *graphic novel* é uma paráfrase – *Independência ou Mortos* – à frase proclamada por Dom Pedro I.

Apesar de possuir uma premissa interessante e muito rica para uma pesquisa, considerando-se o modo como os autores se apropriaram da História

⁵ Nome dado a programas de rádio disponíveis em arquivo de áudio digital publicados em sites na internet.

do Brasil e adicionaram um elemento tão fantasioso e um tanto incoerente com a proposta, o que chama a atenção nela é o modo como suas ilustrações foram construídas, pois elas reproduziam a paisagem do Rio de Janeiro do século XIX, inclusive usando pinturas produzidas durante esse período para criar ilustrações de eventos ou de locais na *graphic novel*. Uma dessas pinturas é a tela *Independência ou Morte!*, também conhecida como *O Grito do Ipiranga*, de Pedro Américo, que ilustra o momento em que a Independência do Brasil é declarada, que é a imagem mais conhecida a respeito da Independência, tanto que a imaginação de como o evento se deu frequentemente é vinculada à cena que o quadro ilustra.

A elaboração desse quadro e a formação artística de Pedro Américo ocorreram na segunda metade do século XIX no Brasil, época em que a produção de arte era de domínio quase total da Academia Imperial de Belas Artes, a qual possuía fortes laços com o governo imperial. Desde seu início, com a Missão Artística Francesa em 1816, a Academia tinha como objetivo fortalecer a cultura brasileira e o domínio da coroa, processo que se fortaleceu durante o reinado de Dom Pedro II, que passou a investir na produção artística e na instituição, ato que fazia parte de seu projeto civilizatório. 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 através 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, gênero ao qual *Independência ou Morte!* pertence. Tal valorização se deve pelo fato de a 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 era 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.

No momento em que Pedro Américo recebeu a encomenda para pintar *Independência ou Morte!*, os ideais republicanos ganhavam força e a popularidade da família real estava em queda. Considerando que a Cultura Visual considera que a produção visual é consequência de seu tempo, resultado

de um cenário político e social (ELKINS, 2003, p. 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, p. 50), ao mesmo tempo que a imagem do Imperador e de sua família fosse direcionada como positiva e inspiradora, procura-se, aqui, elucidar como o quadro foi produzido e o que se esperava do trabalho de Pedro Américo, assim como o que ele procurava comunicar a respeito do Sete de Setembro em sua obra.

A obra de Américo *O Grito do Ipiranga* tornou-se central nesta pesquisa justamente pelo papel que a pintura possui na História da Independência, justapondo-se à narrativa dos acontecimentos. O impacto que essa pintura teve na narrativa desse episódio histórico continuou influenciando novos trabalhos visuais a respeito da Independência do Brasil, servindo como um modelo para criar a visualidade do evento, como se para retratar a Independência fosse necessário usar o quadro de Américo como referência. Essa influência que a pintura legou à visualidade da Independência se iniciou com as circunstâncias de sua elaboração, no século XIX, e se fortaleceu com o passar das décadas do século XX, chegando ao século XXI com o mesmo prestígio, recebendo novas versões nas mais diversas mídias.

Como fontes, utilizou-se o quadro *Independência ou Morte!*, porém o estudo dele foi limitado a cópias digitais, presentes de forma gratuita na internet, uma vez que o Museu Paulista, onde a obra encontra-se exposta, está fechado para visitas por conta de reformas na data em que este trabalho foi escrito e não possui previsões de quando será reaberto. A segunda fonte deste estudo é a cópia física da primeira impressão da *graphic novel* *Independência ou Mortos*, de propriedade da autora desse trabalho. Para complementar o estudo da *graphic novel*, a fim de compreender o modo como ela foi elaborada, usou-se o *podcast* Nerdcast 327 “Making of de Independência ou Mortos”, disponível de forma gratuita e digital no site da empresa. Além disso, uma entrevista com o ilustrador da *graphic novel*, Harald Stricker, realizada pela autora em julho de 2017 foi utilizada. Infelizmente não foi possível realizar uma entrevista com o autor do roteiro, Fabio Yabu.

Para estudá-las, utilizou-se não apenas a minha própria leitura e interpretação das duas fontes, como, também, as de outros autores que falaram

sobre o desenvolvimento artístico brasileiro, a política do Segundo Império e sua construção ideológica durante a segunda metade do século XIX, como Sonia Gomes Pereira, Cecília de Salles Oliveira, Jorge Coli, André Toral, Maraliz de Castro Vieira Chirsto e Lilia Moritz Schwarcz. Uma das obras que contribuíram muito para o aperfeiçoamento do tema das artes no século XIX no Brasil foi o compilado de artigos no livro “180 anos de Escola de Belas Artes” (1998), organizado por Maria Clara Amado Martins, cujos trabalhos presentes, escritos por historiadores da arte e estudiosos sobre o assunto, deram uma boa perspectiva a respeito das lições ensinadas na Academia Imperial de Belas Artes, as obras de arte produzidas, as reformas ocorridas – educacionais e estruturais – e as exposições de arte realizadas. Também foram consultados os trabalhos de estudiosos do gênero de quadrinhos como Antonio Luiz Cagnin, Will Einsner e Scott McCloud. Para se ter uma compreensão mais ampla da Cultura Visual, fez-se uso da bibliografia de pesquisadores que se dedicam ao estudo das imagens e da cultura, como William Mitchell, Jacques Rancière, James Elkins e Annateresa Fabris, além de fazer uso das considerações a respeito de escrita da História de Hayden White e dos estudos sobre a cultura e seus significados de Stuart Hall.

Esta dissertação se divide em três capítulos. O primeiro capítulo, denominado “Cultura Visual e Produção de Arte no Brasil do Século XIX”, tem como foco a Academia Imperial de Belas Artes e a Pintura Histórica do século XIX. Ele também aborda a carreira de Pedro Américo e o quadro *Independência ou Morte!*, de modo que se buscou compreender como ele adquiriu a simbologia que possui hoje. O segundo capítulo foi denominado “A Imagem e Arte no Século XX e XXI e os Quadrinhos”. Nele, buscou-se abordar como a arte dos séculos XX e XXI se diferenciam da do século XIX e como a arte das histórias em quadrinhos se distingue da considerada a “verdadeira arte”. O capítulo final, nomeado “A Independência do Brasil das Galerias do Século XIX aos Quadrinhos do Século XXI”, teve como tema a *graphic novel* *Independência ou Mortos*. Nele, faz-se a análise de seu roteiro, sua arte e como o quadro de Pedro Américo acabou em suas páginas, investigando como essa e outras obras podem ter sido usadas pelos autores da *graphic novel*.

1. Cultura Visual e Produção de Arte no Brasil do Século XIX

A definição de arte por quem é produzida e para quem é produzida se modifica com o tempo, sendo determinada de acordo com o contexto político e econômico da sociedade na época. Por isso, os gostos artísticos e a moda não são estáveis, sempre seguindo as mudanças que afetavam a sociedade e, por vezes, influenciando essas transições. Com isso, pode-se dizer que o que foi produzido durante o século XIX é resultado do que a sociedade procurava ver nos trabalhos de arte, qual era a definição de belo da época e o que era aceitável ser ilustrado e exposto.

Esses fatores estão presentes no que estudiosos caracterizam como parte dos estudos da Cultura Visual, área que busca compreender a produção e distribuição de imagens. Logo, para compreender como a produção visual da Academia Imperial de Belas Artes ocorreu, durante o século XIX, necessita-se antes desenvolver o que a autora compreende como “Cultura Visual”.

1.1. Cultura Visual e Pluralidades da Recepção

Definir o que é Cultura Visual é algo complicado, visto que não existe uma definição exata para ela, sendo mais simples definir o que ela estuda. Esse campo é interdisciplinar, possuindo diversas possibilidades de temas, fontes e disciplinas, algumas incluindo mais do que apenas um meio de comunicação. Desse modo, se torna mais difícil perguntar “o que não pertence à 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)⁶

⁶ Original 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

Se seguirmos essa definição, entendemos que todo o tipo de produção que interaja com o sentido da visão está apto a se encaixar como tema de estudo na Cultura Visual. Porém, ao mesmo tempo em que a disciplina aparentemente está aberta aos mais variados tipos de fontes e temas de estudo, ela também se demonstra um tanto limitadora. Walker e Chaplin, logo após definirem o que eles entendiam como “Cultura Visual”, questionam e expandem a natureza dessa disciplina, particularmente por ela possuir e fazer 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)⁷

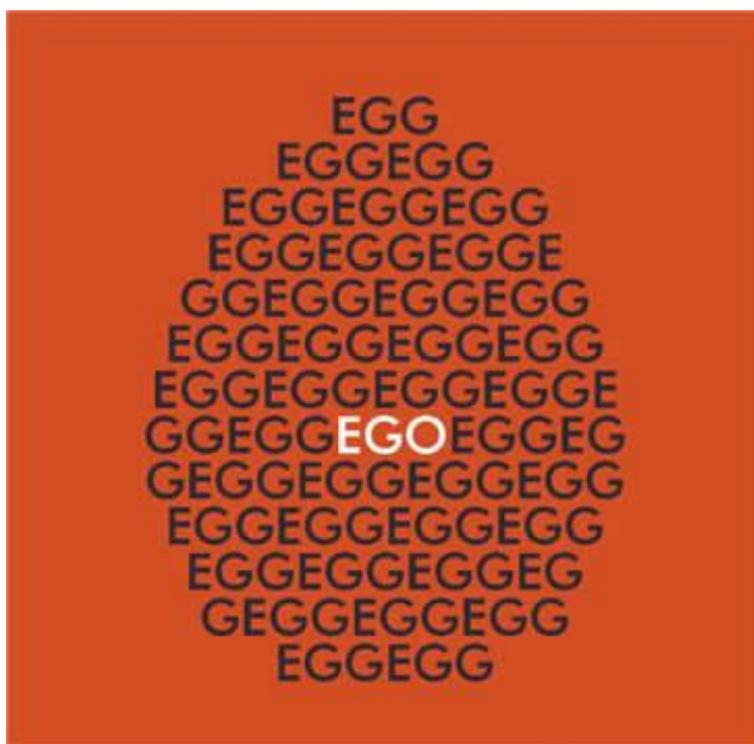
De fato, se considerarmos que uma das definições para “cultura” presente no dicionário⁸ a descreve como “Conjunto dos hábitos sociais e religiosos, das manifestações intelectuais e artísticas, que caracteriza uma sociedade”. Realmente, adicionar o adjetivo “visual” restringe possíveis adições a essa área de conhecimento. Essa definição gramatical entra em conflito com a definição de cultura que Stuart Hall apresenta em seu livro *Cultura e Representação* (2016), onde ele diz que a cultura é vasta e é algo que está sempre em constante mudança, visto que ela está ligada ao modo como damos significado às palavras e símbolos, além da questão que várias culturas convivem entre si. Isso sugere que a coexistência de diferentes fatores faz parte da cultura e que ela não é um termo que deve ser usado para fins restritivos. Analisemos o seguinte: os versos de um poema são expressos, inicialmente, através do sentido da visão com a leitura de suas palavras impressas no papel. O conjunto das letras que formam

serve aesthetic, symbolic, ritualistic or ideological-political ends, and/or practical functions, and which address the sense of sight to a significant extent.” Tradução da autora.

⁷ 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.” Tradução da autora.

⁸ Retirado do Dicionário Online de Português. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/cultura/>>. Acessado em 30 de Novembro de 2017.

as palavras pode ser considerado 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. Inclusive, há uma categoria de poeta, os chamados “Poemas Visuais”, que utiliza dessa primeira impressão visual da obra como uma forma de jogar com a estrutura dos versos. Esse exercício visual poético, chamado de “poesia concreta”⁹, pode ser percebido na ilustração abaixo.



(Imagem 01) Marcelo Sahea. *EGO*. Sem data.¹⁰

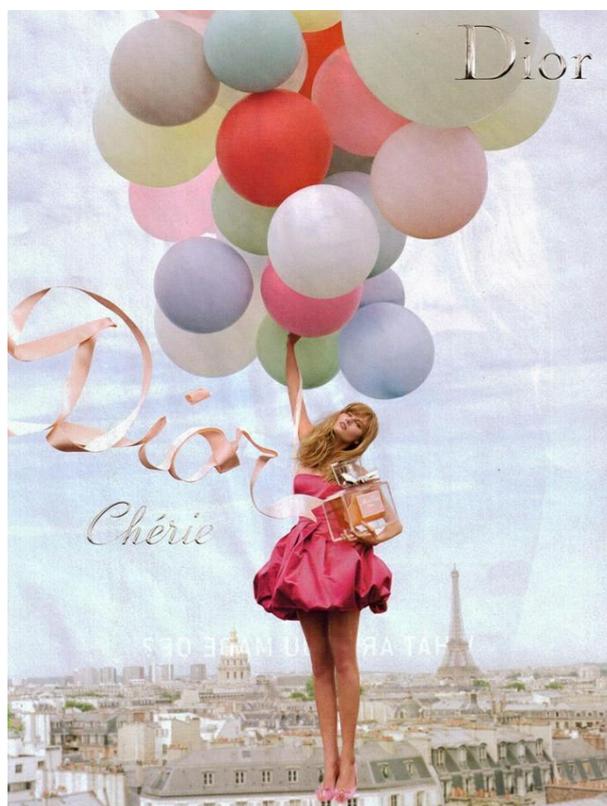
Por outro lado, como a citação de Walker e Chaplin indica, o visual, a imagem, pode ser um meio de expressar a arte de um objeto cujo sentido sensorial alvo é outro. Retornando ao exemplo do poema, mesmo que o primeiro

⁹ Poesia concreta, ou concretismo, foi um movimento nascido no final da década de 1940 no Brasil, encabeçado pelo poetas Décio Pignatari, Haroldo Santos e Augusto Santos. A Poesia Concreta tinha a proposta de exercitar novas formas de expressão verbal, de modo que existisse um diálogo constante com outras artes (pintura, escultura, música), tendo por objetivo lançar um olhar crítico à velocidade do crescimento da civilização industrial e tecnológica. (Disponível em: <<http://biblioteca.pucrs.br/curiosidades-literarias/voce-sabe-o-que-e-poesia-concreta/>>. Acessado em 20 de fevereiro de 2018)

¹⁰ Disponível em: <http://www.antoniomiranda.com.br/ensaios/poesia_visual_brasileira.html>. Acessado em 15 de outubro de 2017.

sentido sensorial utilizado para seu consumo seja a visão, a experiência do seu espectador 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 declarado, quando o sentido da audição está em uso. O poema visual se apresenta, nesse caso, como uma exceção, visto que seu objetivo não é apenas se expor como uma arte literária, mas como uma arte visual, afinal, usa das palavras para formar uma imagem e transmitir uma mensagem. Portanto, a poesia lírica e a poesia visual acabam se encaixando em duas categorias de artes diferentes.

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 a buscar pelo seu produto. Vejamos o exemplo abaixo:



(Imagem 02) Dior. Propaganda do Perfume Miss Dior Chérie. Sem data¹¹

¹¹ Disponível em: <<http://claudinhastoco.com/os-melhores-comerciais-de-perfumes>>. Acessado em 15 de Outubro de 2017

O cartaz de uma propaganda pode ser apenas uma foto de uma atriz posando ao lado de um frasco do produto com uma frase ou, como no caso da imagem 2, montar uma cena em que a modelo se encontra em uma situação inusitada com o perfume em mãos. Porém, o verdadeiro objetivo está na mensagem que ela está tentando comunicar. O modo como a propaganda está montada tem como objetivo demonstrar ao observador a sensação que se obtém ao usar o produto. A construção da imagem – a escolha de cores, cenário, posição dos objetos e ação do modelo – é feita de forma que se torne possível transformar a imagem em um odor, ou, ao menos, a uma sinestesia entre visão e olfato.

A Cultura Visual, por vezes, não apresenta o que uma imagem é ou o que ela representa, mas sim o que ela pode nos dizer. Buscar na imagem somente o que ela representa pode ser limitador, torna-se 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, que ela tenha uma camada de interpretação.

O ato de uma imagem representar pode estar no sentido da substituição de algo ou de alguém. Esse tema é explorado por Carlo Ginzburg no terceiro capítulo do livro *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância* (2001), intitulado “Representação: A palavra, a ideia e a coisa”. Nesse ensaio, Ginzburg observa como a representação serve como uma forma de reconhecer a ausência de algo, ao mesmo tempo que a presença do objeto faz com que o representado se torne presente. Com isso, compreende-se que a representação possui o objetivo de “substituir” a presença de alguém que se desejava estar presente ou de um ideal. Para um indivíduo religioso, por exemplo, 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 é, para usar o termo de Ginzburg, a

presentificação do santo na casa, tornando-a parte do dia-a-dia daqueles que a habitam e trazendo, de certa forma, um senso de proteção.

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 renome 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. Neste caso, 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 exemplos trazem a seguinte consideração: nenhuma imagem é unilateral. O uso da imagem, por mais que aparente ser uma simples ação de homenagem ou de devoção, possui um caráter pragmático no seu uso. Por outro lado, há um sentido aparente, há uma intenção oculta, dada pelo artista ou pelo encomendante, que pode, em um primeiro momento, ser despercebida pelo observador ou pelo detentor do item.

James Elkins explica a questão da imparcialidade do visual ao afirmar que nos estudos da Cultura Visual em contextos mais amplos atrai 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, a qual mídia ela pertence e quem foi o público alvo. A análise de uma imagem dentro da Cultura Visual pode acarretar a necessidade de estudar um grande conjunto de imagens, pois dada a variável de fatores passíveis de influência na elaboração do visual, é possível encontrar modismos de uma época e descobrir-se 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 um grupo de artistas produzir trabalhos com a mesma temática, visto que existem épocas na História da Arte que são marcadas 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 termos políticos, culturais, econômicos e sociais dos períodos que viveram através 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.

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.

1.2. Academia Imperial de Belas Artes e sua Produção

A Academia Imperial de Belas Artes, possivelmente, foi a mais notória instituição de ensino e produção de arte no Brasil durante o século XIX. De certa forma, pode-se dizer que ela traçou os padrões e expectativas para a produção artística brasileira. Tratava-se de uma instituição que foi fundada e financiada pelo governo com o objetivo de formar e expor artistas, dado que ela era a responsável pela organização das Exposições Gerais de Belas Artes, eventos anuais destinados a expor os melhores trabalhos de arte ao público. Foi nessa Academia de Arte que os artistas que marcaram esse período, ou que, ao menos, receberam maior atenção dos historiadores da arte, obtiveram sua formação e montaram suas carreiras. Um desses artistas foi Pedro Américo de Figueiredo e Melo, cujo trabalho como pintor foi dos de maior destaque na época. Porém, seu trabalho será melhor analisado mais adiante. No momento, atenção especial à Academia Imperial de Belas Artes será dada.

O início dessa instituição se deu em 1816, pouco após Dom João IV ter elevado o Brasil de colônia a Reino Unido ao de Portugal e Algarves – ocorrido

em 1815 –, recebendo o nome de Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios. Por um lado, era uma forma de celebrar a promoção do Rio de Janeiro para capital administrativa do reino português, além de haver a necessidade de transformar a cidade esteticamente e culturalmente digna de tal honra. Por outro lado, entendia-se que agora que o Brasil não se tratava mais de uma colônia de Portugal, mas sim 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. O nome “Academia Imperial de Belas Artes” passou a ser utilizado apenas em 1826, quando o governo de Dom Pedro I funda oficialmente a instituição.

Visto que o Brasil carecia de indivíduos capacitados para produzir e lecionar arte ao gosto da Corte Europeia, foi convocada uma comitiva de artistas franceses em 1816, grupo que recebeu o nome de Missão Artística Francesa. O objetivo dessa comitiva era de suprir a falta de artistas capazes de ilustrar a vida da Corte, e, além dessa função, os membros da missão acabaram por formar o primeiro corpo docente da Academia.

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 a 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. Antes do sistema de ensino europeu ser estabelecido com a Escola de Belas Artes, a instrução de artistas era feita por meio do sistema de mestre e aprendiz e seus profissionais, dificilmente, vinham de uma camada

abastada da sociedade, sendo composta por escravos, forros, mulatos ou brancos livres que tinham uma ocupação pouco valorizada (SQUEFF, 2004).

A substituição dessa forma de ensino e produção de arte para uma tipicamente europeia entrou em conflito com o desejo de uma identidade nacional brasileira que estava sendo feita na nação, ocasionando em transformações políticas e sociais. O conflito vinha de críticos e estudiosos da arte do século XIX, como Luis Gonzaga Duque Estrada que, em sua obra *A Arte Brasileira* (1995), entendia que a educação adotada pela Academia – neoclássica, europeia e romântica – ofuscava a tradição brasileira de produção artística, além de desvalorizar o que havia sido produzido. Seus argumentos apontavam que a identidade brasileira e sua produção visual estavam sendo afetadas pela forte influência europeia e da Corte portuguesa e, assim, depreciando o que era produzido no país antes dessa intervenção. Porém, o que Gonzaga Duque não parecia levar em conta foi que o Brasil, antes da presença da Corte portuguesa em seu território, era uma colônia que pouco tinha acesso a instrumentos, ideias ou artes que não fosse o permitido por Portugal. A Metrópole proibia o que ela acreditava ser contra os valores que sua colônia deveria adotar. Portanto, a presença da Corte e a vinda de artistas estrangeiros contribuíram para a busca dos brasileiros por sua identidade visual e por seu estilo de produção artística.

Tais transformações culturais e sociais ganharam mais intensidade logo após a Independência, pois Dom Pedro I ainda era visto como um português e suas ações políticas demonstravam falta de atenção aos brasileiros. Essa construção de identidade ganhou mais força durante o Período Regencial (1831-1840) e no Segundo Reinado (1840-1889). Um exemplo dessa busca por uma identidade própria – ou seja, com História, heróis e signos diferenciados de Portugal – foi a fundação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, que traçaria a topografia e a História do Brasil livre das influências lusitanas (CHIARELLI, 1995, p. 15). A produção artística no Brasil estava ligada a esse movimento nacionalista, visto o romantismo brasileiro na literatura. O romantismo brasileiro trazia a imagem do indígena como protagonista, que não só demonstra atos de heroísmo e de virtude, como também une sua cultura com a do branco europeu; desse modo, apresentando que a raiz do brasileiro era o indígena, porém, que foi sua mescla com o branco que deu início ao país.

Em meio a essas transformações, a Academia Imperial de Belas Artes, como uma instituição jovem que tinha seus fundos vindos do Estado, era tratada como um projeto de pouca importância ou secundário (CHIARELLI, 1995). Como comentado anteriormente, a Academia foi fundada com o objetivo de educar e refinar o gosto do Brasil nas artes plásticas. No entanto, logo em seu início, enfrentou dois problemas: falta de erudição de seus alunos e carência de estrutura. A primeira questão se dava porque os alunos brasileiros não possuíam 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. Por conta disso, o plano de ensino inicial da Academia se focou em suprir essa carência, passando por diversas reformas conforme ocorria a necessidade de reavaliação ou modernização dos métodos (FERNANDES, 1998, p.149). O segundo problema possivelmente foi causado por conta da Escola ter sido criada por decreto, algo que foi resolvido quando ela foi propriamente fundada em 1826, o que permitiu à instituição meios de se estruturar de forma adequada. Mesmo com sua existência oficial, a instituição sofreu com o desamparo do governo e com diversas disputas internas devido à falta de consenso entre seus fundadores, professores e administradores do que a Academia poderia ser e se tornar.

A raiz desses conflitos foi a nomeação do pintor português Henrique José da Silva¹² como diretor da Academia Imperial de Belas Artes na data de sua inauguração, que desviou a instituição de sua proposta original. Os membros da Missão Artística Francesa que ainda permaneciam no Brasil desaprovavam essa postura e se dedicaram ao ensino, conseguindo formar um grupo de alunos que se posicionava a seu favor, mas seus esforços contra a administração de Henrique da Silva deram poucos resultados (SQUEFF, 2004, p. 171). A situação começou a mudar quando Félix-Émile Taunay¹³ assumiu o cargo de diretor da Academia após o falecimento de Henrique da Silva.

¹² Henrique José da Silva (1772-1834) – Pintor, desenhista e professor português formado em Lisboa. Foi diretor da Academia Imperial de Belas Artes, cargo que exerceu até seu falecimento. (GONZAGA-DUQUE, 1995, p.94).

¹³ 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).

Sob a administração de Félix Taunay, a Academia conseguiu mais reconhecimento do Estado, em parte graças a sua influência com a Corte. Esse reconhecimento foi manifestado em concessões e melhoramentos para a instituição, que apesar de não serem constantes e permanentes, favoreceram o objetivo principal da Academia: formar artistas profissionais e eruditos (CHIARELLI, 1995, p.14). Possivelmente, a maior contribuição de Félix Taunay à Academia foi a criação das Exposições Gerais de Belas Artes em 1840, que possibilitou a exposição do trabalho produzido por artistas associados à instituição ao povo; a criação da pinacoteca em 1843; e a instauração do Prêmio de Viagem em 1845, que dava a oportunidade para alunos da escola estudarem na Europa para aprimorarem suas habilidades, ao mesmo tempo que difundia no exterior o que era produzido no Brasil. Esses três itens acabaram por contribuir muito não apenas no preparo de novos artistas, como também na formação identidade artística brasileira.

A Academia atingiu seu auge no período Imperial, graças à Reforma Pedreira (1854-1857). A reforma recebeu o nome de seu idealizador, o ministro Luís Pedreira do Couto Ferraz e tinha como objetivo uniformizar e centralizar as instituições de ensino do país, além de tê-las sob constante fiscalização. A ideia era construir um Brasil unificado, minimizando os localismos, e formar uma identidade nacional mais forte, motivação válida visto que o Período Regencial fora marcado por revoltas que surgiam por conta das diferentes províncias brasileiras não se sentirem amparadas ou parte do mesmo país. Com isso, o governo do Segundo Reinado via a necessidade de minimizar esse sentimento como uma forma de prevenir que algo assim ocorresse novamente. Adicionada a isso, uma educação de melhor qualidade significaria uma população mais culta; assim, o Brasil poderia se colocar ao par das nações europeias (SQUEFF, 2004).

Quando a Reforma Pedreira ocorreu, Manuel de Araújo Porto-Alegre¹⁴ dirigia a Academia e foi disponibilizado um aumento no orçamento da instituição para que ela fosse reestruturada, algo que Porto-Alegre fez bom uso. Com o

¹⁴ 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).

recurso disponível, Porto-Alegre reformou e ampliou o prédio da escola; reformulou os estatutos, reorganizando os planos das disciplinas, cadeiras ensinadas, premiações, exposições públicas, pensionato na Europa. A Reforma estipulou também que as reuniões deveriam acontecer com o diretor e os professores presentes periodicamente, para que fossem discutidas questões a respeito da escola e seus novos projetos; e instituiu o ensino técnico na Academia, introduzindo o ensino industrial. Essas novas diretrizes permitiram que a Academia estreitasse seus laços com o Governo Imperial, algo que Porto-Alegre também fez um esforço para acontecer devido a ele acreditar que havia compromisso nas artes para formação do nacionalismo brasileiro, além de afirmar que as artes somente triunfariam no seio da nação (FERNANDES, 1998, p. 150). A reforma, assim, tinha como objetivos reestruturar o método de ensino da Academia e colocar a instituição à serviço do Estado, resgatando o objetivo inicial de sua fundação.

As motivações de Porto-Alegre não necessariamente tinham sua origem em um discurso nacionalista. Seu posicionamento a respeito do envolvimento do Estado com a Academia vinha do sentido de que já que ele financiava a instituição, deveria, então, trabalhar com ela a fim de desenvolver a produção artística, assim, favorecendo a criação de uma identidade brasileira através da arte. Além de criticar essa posição do Estado em não incorporar a arte e os artistas brasileiros em sua agenda, também apresentava soluções, sendo uma delas a encomenda de trabalhos artísticos por parte do governo para a realização de seus projetos:

O incentivo às belas-artes teria de tornar-se parte dos planos do governo: assim como subsidiava a publicação de livros e revistas, Dom Pedro deveria promover a introdução das belas-artes no cotidiano da sociedade. Para isso, bastava fazer encomendas de monumentos, edifícios públicos e outras iniciativas que exigissem a participação de pintores, escultores, arquitetos e estatuários. (SQUEFF, 2004, p. 190).

É válido recordar que a Academia Imperial de Belas Artes foi fundada para criar imagens, heróis e símbolos para a nação e moldar uma identidade, e se tratava de uma entidade que possuía forte vínculo com o Estado por ele ser seu criador e financiador, o que significa que, além de ser uma instituição de

ensino, a Academia também exercia certas funções políticas. Esse tipo de relação é algo importante de ser levado em conta, visto que ela também era encarregada pela organização das Exposições Gerais de Belas Artes, eventos responsáveis pela exibição dos trabalhos produzidos pelos artistas ligados à Academia. O júri dessas exposições escolhia a quem seriam concedidos 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 praticamente possuísse 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 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 era o caso da Academia Imperial de Belas Artes, visto que ela foi planejada e construída para seguir esse modelo. Desse modo, pode-se concluir que a Academia era uma entidade de ensino de arte que realizava ações políticas.

Annateresa Fabris observa, em seu artigo “Arte e política” (1998), que o poder político se iguala ao poder do mercado de arte na citação: “Se a relação do artista com o poder é variada, também diferenciada é a relação do poder com a arte. Segundo os regimes políticos e segundo a ideologia dominante, essa relação apresenta formas próprias e produz efeitos diferentes” (FABRIS, 1998, p.12)

Ou seja, a produção da arte é importante para o político, já que, além da arte ser uma maneira de expressão individual, o autor está expondo suas ideias e suas posições – é um modo de propaganda. Desse modo, os indivíduos que se identificam com o discurso presente na obra irão se identificar e se manifestar de acordo. Apesar de ser algo mais explícito em governos totalitários, os governos democráticos também fazem uso desse recurso, permitindo a

autonomia de artistas e instituições. Porém, ao mesmo tempo, utiliza do recurso financeiro – doações e encomendas – para ter seu controle (FABRIS, 1998). Portanto, instituições ligadas ao governo possuem o papel indireto de não ir contra ele.

O Segundo Reinado, o governo de Dom Pedro II, foi aquele que pôde fazer melhor uso da Academia como recurso para a criação de imagens e meios de propaganda para seu regime, diferente de seus antecessores – Dom João VI e Dom Pedro I -, pois, como foi comentado anteriormente, a instituição encontrou seu melhor funcionamento a partir da segunda metade do século XIX. Além desses fatores, o monarca havia recebido uma educação nos moldes europeus e acreditava que a união da nação e a criação de sua identidade era possível através da produção de arte e de ciência, o que demonstrava a necessidade do mecenato (OLIVEIRA; MATTOS, 1999, p.80). O próprio Dom 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. Com isso em mente, o Segundo Reinado iniciou um projeto chamado comumente de “plano civilizatório” para formar essa identidade brasileira. Esse plano envolvia a educação do povo, algo que a Reforma Pedreira se focou; formação de uma História separada da lusitana e produzida por brasileiros, a qual o Instituto Histórico Geográfico estava realizando; além do incentivo das artes para inspirar uma nova visão do Brasil e dos brasileiros, o qual a literatura já tinha como tema. À Academia Imperial de Belas Artes ficou o dever de construir a imagem do Brasil, algo que pudesse se comunicar visualmente com a sociedade.

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 através do gênero de Paisagem, ou perpetuando suas figuras religiosas de liderança e de heroísmo com o Retratismo. As pinturas indianistas, que recebiam influência da literatura, apresentavam o nativo como a raiz do brasileiro, que, mesmo em meio a 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 brasilidade, 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 na figura de Dom Pedro II antes de ele 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, buscavam diferenciá-lo de seu pai, apresentando-o 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 Pallière¹⁵ (Imagem 03), 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, Dom Pedro representava o papel como príncipe herdeiro do trono, olhando o espectador como se estivesse consciente de seu papel.

¹⁵ 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).



(Imagem 03) Arnaud Julien Pallière. Retrato de Dom Pedro de Alcântara. Óleo s/tela, 1830. Museu Imperial de Petrópolis¹⁶

O mesmo ocorre com o retrato feito por Félix-Émile Taunay em 1837 (imagem 04), quando o monarca tinha 12 anos. No retrato, Dom Pedro veste um uniforme oficial, repleto de insígnias e condecorações e posa com uma expressão séria, expressando maturidade além de sua idade.

¹⁶ Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3084/dom-pedro-de-alcantara>>. Acesso em: 06 de Agosto de 2017.



(Imagem 04) Félix-Émile Taunay. *Retrato do Imperador Dom Pedro II aos 12 anos*. Óleo s/tela, 1837, 156x115cm. Museu Imperial de Petrópolis¹⁷

A construção da imagem pública de Dom Pedro II nunca foi a de uma criança como qualquer outra: ela havia nascido um príncipe, o herdeiro do trono. A infância de Dom Pedro II transcorreu em um período de conflitos internos dentro do país, que questionavam a capacidade do Governo Central administrar o país considerando os problemas e peculiaridades de cada província. A abdicação de seu pai, Dom Pedro I, deixou um desgosto a respeito do sistema de governo e dúvida se Dom Pedro II poderia ser um monarca brasileiro. Por conta disso, a imagem que se construía e mostrava de Dom Pedro II deveria ser não só de um rei legítimo, mas sim de um rei brasileiro. Para tal, seus retratos apresentavam-no como um homem de prestígio e de valor, realçando sua posição como governante do Brasil, possuindo, na composição da pintura, elementos da natureza e da produção econômica brasileira. Esses elementos

¹⁷ Disponível em <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:RetratodompedroIIcrianca.JPG>>. Acesso em: 08 de Agosto de 2017.

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 Rugendas¹⁸ (imagem 05), no qual o jovem Imperador, aos vinte e um anos, está em um jardim cercado por elementos da natureza brasileira.



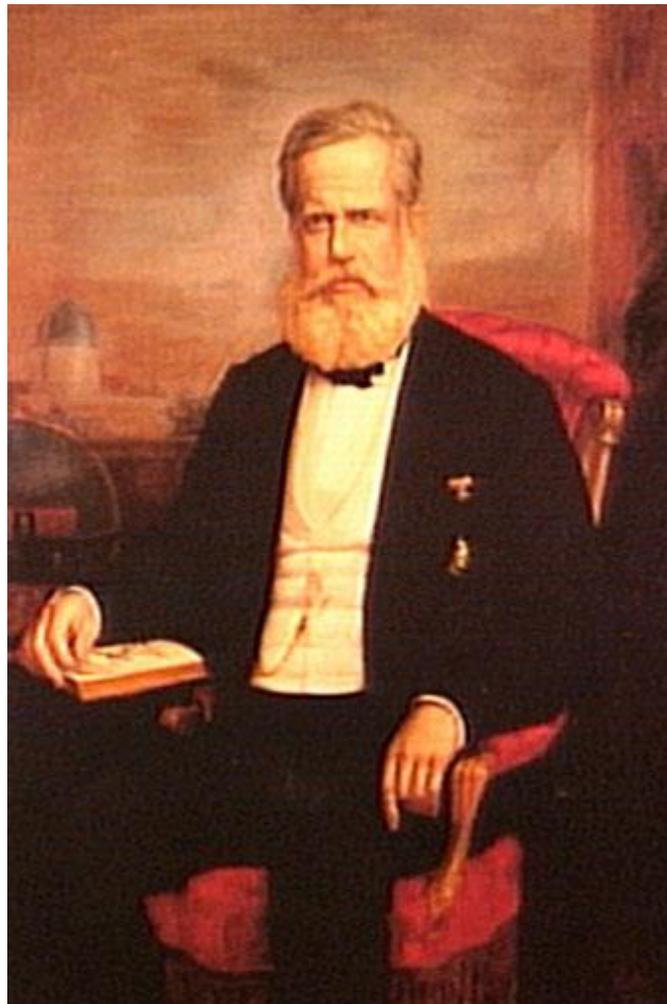
(Imagem 05) Johann Moritz Rugendas. *Retrato do Imperador Dom Pedro II*. Óleo s/tela, 1846, 100x79cm. Parte de coleção particular.¹⁹

A representação visual do Imperador se modificou com os anos, de modo que a opinião do público pudesse sempre estar favorável a ele. Exemplo disso temos o modo como Dom Pedro II se vestia, se portava e permitia ser visto em público após a Guerra do Paraguai. O conflito havia sido impopular com a mídia e com a população, o que não ajudava na reputação do Imperador, visto que ele

¹⁸ 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).

¹⁹ Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra5757/retrato-do-imperador-d-pedro-ii>>. Acesso em: 06 de Agosto de 2017.

era constantemente retratado com seu uniforme militar por toda duração da guerra e, então, quando o conflito chegou ao fim, ele passou a ser visto usando trajes civis, vestindo seus trajes oficiais apenas em ocasiões solenes (SCHWARCZ, 2009, p. 39), como pode ser visto no retrato feito por Delfim da Câmara²⁰ em 1875 (imagem 06). 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.



(Imagem 06) Delfim da Câmara. *Retrato de Dom Pedro II*. Óleo s/tela, 1875, 127x95cm. Museu Histórico Nacional.²¹

²⁰ Delfim da Câmara (1834-1916) - Pintor carioca. Foi aluno da Academia Imperial de Belas Artes e foi premiado nas Exposições Gerais de 1875 e 1876. (GONZAGA-DUQUE, 1995, p.127).

²¹ Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3410/retrato-de-d-pedro-ii>>. Acesso em: 08 de Agosto de 2017.

Percebe-se que 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 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, através da construção da imagem de um passado glorioso. Assim, o que era retratado nas Pinturas Históricas não eram reproduções exatas de eventos históricos, mas sim o que eles passaram a ser vistos ou para se encaixar com o discurso da época em relação com a história. Desse modo, criavam um passado que consagrava indivíduos que eram considerados formadores do presente e moldava a visualidade do passado, fazendo com que ele passasse a ter uma sensação de maior legitimidade e credulidade a ele, pois se tratava de uma história que permitia que houvesse interação com o observador.

1.2.1. A Pintura Histórica na Academia Imperial de Belas Artes

A Pintura Histórica era muito valorizada no sistema acadêmico e na pintura neoclássica. Em segundo lugar, vinha a pintura de retrato. Isso visto o uso político que as duas possuíam a favor da coroa e por apresentar temas mais “nobres”. Na Academia Imperial de Belas Artes, o gênero era tão valorizado que as vagas na disciplina eram reservadas aos melhores alunos (FERNANDES, 2001, p.19). Ou seja, para poder estudar como elaborar um quadro de Pintura Histórica, era necessário se destacar entre os demais colegas artistas. Um dos argumentos utilizados para justificar esse sistema discriminativo de matrícula era que a composição de um quadro com História como tema necessitava englobar diferentes gêneros de pintura – Retrato para os personagens e Paisagem para o cenário, por exemplo.

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 com o Governo Imperial a respeito do projeto civilizatório do Brasil. Um dos maiores projetos do Segundo Reinado era a criação de uma identidade brasileira através da formação 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 inclusa 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 a flora locais, as vestimentas usadas pelos protagonistas e figurantes da cena, além da aparência dos mesmos. Como Isis Pimentel de Castro informa, “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 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. Tendo em vista que essas telas, no contexto do Brasil do século XIX, não eram consideradas interpretações do artista a respeito da História, mas sim 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 exibida nas telas exatamente a mensagem que seus fiadores esperavam mostrar ao público; além disso, a imagem reproduzida na tela deveria condizer com o discurso a respeito do acontecimento histórico que ela tinha como tema.

As obras de Pintura Histórica não passavam despercebidas nas exposições, pois quando comparadas 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 ou pertencente a uma coleção que a completasse, o artista precisava fazer bom aproveitamento de seus recursos para permitir um bom fluxo de leitura para sua obra. 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.

A Reforma Pedreira, comentada anteriormente, teve um papel fundamental na formação do papel da Academia no plano da unificação cultural do Brasil planejado pela coroa. 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).

Considerando que comunidades, grupos, nações são construídos através de laços imateriais, ou imaginários, não se pode 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 através 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 criava uma identidade em comum, pois a imagem permitia ao espectador 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 a 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 temas abordados pelo gênero de Pintura Histórica eram diversos – eventos cívicos, festividades, coroações, casamentos, batismos –, porém todos possuem o objetivo de ilustrar um momento de orgulho na história de um povo ou uma nação. Dentro do contexto do século XIX, esses quadros usualmente não se focavam em criticar eventos históricos, preferindo dar mais visibilidade ao lado mais “bonito” da História, ou seja, favorecia acontecimentos que pudessem passar uma mensagem positiva ao público.

Esse modo de ilustrar o passado pode ser visto como um meio de manipular a História. Por um lado, por mais que o artista pesquisasse a fundo como ocorreu o acontecimento que ele pretendia pintar, era impossível criar uma reprodução exata do que havia acontecido. O resultado do trabalho do pintor era o que se desejava ver da História: eventos gloriosos e tocantes com a vitória de seus heróis, o qual fizeram com que o presente fosse bem-sucedido. Essa ilustração do passado feita no presente acabava por reforçar os discursos políticos que estavam sendo feitos, pois as pinturas acabavam por excluir detalhes ou ideais a respeito do acontecimento que pudesse causar revolta ou

descontento com atos que se correlacionavam com a atualidade no qual viviam, ou poderiam transformar um evento antes visto como negativo em algo positivo.

Um artista que ficou famoso por conta de seus trabalhos de Pintura Histórica foi Pedro Américo de Figueiredo e Melo. Apesar de ter ficado conhecido por conta de seus Quadros de Batalha – um subgênero da Pintura História –, ele foi o pintor contratado pelo Governo Imperial para elaborar um quadro que reproduziria a ocasião da Independência do Brasil, ocorrida em 7 de setembro de 1822, e seu proclamador. Pode-se dizer que a escolha fora bem-feita, visto que o resultado do trabalho de Américo acabou por se tornar uma das pinturas mais famosas da História do Brasil.

1.3. Pedro Américo: Estudos e Obras

Pedro Américo de Figueiredo e Melo nasceu em Areia, na Paraíba, em 1843 e faleceu em Florença no ano de 1905. Apresentando talento para a arte desde cedo, em 1854, se muda para o Rio de Janeiro para estudar no Colégio Dom Pedro II, se matriculando na Academia Imperial de Belas Artes em 1856. Como aluno da Academia, Pedro Américo se destaca entre os demais, conquistando vários prêmios - que lhe rendeu o apelido de “papa medalhas” -, e finaliza o curso em dois anos (MELLO JR, 1983, p. 16). Nota-se que a educação de Pedro Américo na Academia foi durante a anteriormente citada Reforma Pedreira, o que significa que ele teve acesso à educação artística no melhor período da instituição.

Em 1859, recebe uma bolsa de estudos do Imperador e viaja para estudar arte na França e se matricula na Escola de Belas Artes de Paris, onde é aluno de artistas como Jean-Auguste-Dominique Ingres²² e Horace Vernet²³. Ao

²² Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867) – Pintor e ícone do conservatorismo cultural na França do século XIX. Ingres tornou-se o principal personagem da pintura neoclássica francesa após a morte de seu mentor, Jacques-Louis David. Suas obras meticulosamente elaboradas constituíam a antítese estilística do emocionalismo e do colorido da escola romântica contemporânea. (Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/J-A-D-Ingres>>. Acessado em 20 de Dezembro de 2017. Tradução da autora).

²³ Horace Vernet (1789 - 1863) renomado por seus panoramas de batalhas, retratos e assuntos orientalistas, especializou-se na glorificação da era napoleônica e posteriormente também esteve a serviço de Luís Filipe e de Napoleão III. (GONZAGA-DUQUE, 1995, p.139).

mesmo tempo que cursava belas-artes, frequentou o Instituto de Física, na Sorbonne, onde obtém o Bacharelado em Ciências Sociais.

Ao final de seu curso, ele havia ganhado duas medalhas por seus estudos da figura humana. Durante seu tempo na academia francesa, ele testemunha a reforma na Escola Francesa, que rompeu com a tradição neoclássica de ensino, deu mais oportunidades estilísticas a jovens artistas e abrandou as exigências da forma e estilo de arte. Nesse contexto, escreveu um artigo intitulado “*La Réforme de l’École des Beaux-Arts et l’opposition*” (1863), onde Américo elogiava a reforma, dizendo que o antigo sistema era muito preso a tradições, que sufocava as oportunidades de jovens artistas e de novas maneiras de criar arte, como por exemplo a fotografia, perpetuando uma tradição artística elitista (MACHADO, 2008, p. 128). A própria obra que ele realizou no final de seu pensionato na França, *A Carioca* (imagem 07), em 1862, era muito diferente do que era comumente visto.



(Imagem 07) Pedro Américo. *A Carioca*. Óleo s/tela, 1862, 205x135cm. Museu Histórico de Belas Artes.²⁴

Diferente de outras telas neoclássicas, *A Carioca* não trazia a beleza pura, porém cativante, de uma vênus, mas sim uma alma um tanto brasileira (GONZAGA-DUQUE, 2001, p. 242). O uso das cores utilizado por Américo deu um tom mais quente para a obra, deixando ela convidativa para as formas generosas do corpo da modelo desenhada, dando a ela um ar sedutor e ousado. Quando a tela foi exposta na Exposição Geral de Belas Artes de 1865, ela acabou passando um pouco despercebida em comparação às outras obras devido à atenção estar no início da Guerra do Paraguai, mas, mesmo assim, a

²⁴ Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1145/a-carioca>>. Acesso em: 24 de Março de 2017.

pintura foi considerada tão fora dos padrões que mordomo da casa real, quando Pedro Américo ofereceu vendê-la ao Imperador (MACHADO, 2008, p. 128).

Com o final de seu pensionato na França, Pedro Américo retorna ao Brasil em 1864 e assume, em 1865, o cargo de professor na matéria de Desenho na Academia Imperial de Belas Artes após participar de um concurso público. Ele permanece pouco no cargo, pedindo licença em 1866 para retornar à Europa. Fixando-se na Bélgica, se matricula na Faculdade de Ciências da Universidade de Bruxelas, obtendo o grau de Doutor em Ciências Naturais em 1868. Quando retornou ao Brasil no início de 1870, pede transferência para ser professor na matéria de História da Arte, Estética e Arqueologia, obtendo sucesso.

A respeito da vida docente de Pedro Américo, Donato Mello Junior descreve como “inquieta” e “instável”, visto que ele mal executava seus deveres como professor, frequentemente pedindo licenças e requerimentos para se ausentar, muitas vezes sem vencimento, entre os anos 1865 e 1890 (MELLO JR, 1983, p. 25). Por conta de suas faltas constantes, Pedro Américo foi afastado do cargo de professor da Academia em 1890. Ao que tudo indica, Pedro Américo não parecia estar muito interessado na carreira docente.

Desde que retornou ao Brasil, trabalhou em pinturas com temáticas de cunho religioso, cenas de mitologias e em retratos, além de alguns trabalhos escritos e desenhou caricaturas para o periódico *A Comédia Social*. Pedro Américo apenas adquiriu prestígio e fama em 1872, quando sua pintura *Batalha de Campo Grande* (imagem 08) é exposta, que ilustra a última grande batalha ocorrida durante a Guerra do Paraguai em 1869, que teve vitória brasileira sob liderança do Conde d’Eu. Pedro Américo conseguiu atrair a atenção à tela promovendo-a com artigos de jornais e, de certa forma, o próprio tema foi escolhido para que ele pudesse atrair a curiosidade do público, visto que o final recente da guerra ainda despertava orgulho patriota entre os brasileiros, dessa maneira conseguindo fazer com que o governo comprasse a obra. O quadro foi exposto na XXII Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes, com Américo recebendo a premiação de Comendador da Ordem da Rosa além de forte reconhecimento, que lhe rendeu várias encomendas.



(Imagem 08) Pedro Américo. *Batalha de Campo Grande*. Óleo s/tela, 1871, 332x530cm. Acervo do Museu Imperial de Petrópolis²⁵

Em 1873, Pedro Américo é contratado pelo Governo Imperial para ilustrar outra batalha da Guerra do Paraguai: *A Batalha do Avaí* (imagem 09), encerrando seu desenvolvimento na tela em 1877. O quadro é exposto na Exposição Geral de Belas Artes de 1879 junto com a tela *A Batalha dos Guararapes* (1875), elaborada por Victor Meirelles²⁶, que fora encomendada junto com a tela de Américo. As duas protagonizaram 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 plágio o trabalho do outro. Essa obra também recebeu a acusação de ter plagiado a pintura *A Batalha de Montebelo*, de Andrea Appiani²⁷. A experiência com a polêmica resulta na

²⁵ Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Batalha_de_Campo_Grande_-_1871.jpg>. Acesso em 24 de Março de 2017.

²⁶ Victor Meirelles de Lima (1832-1903) – Pintor e professor brasileiro. Após estudar na 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).

²⁷ Não foram encontradas referências sobre a tela e o pintor.

produção de *Discurso Sobre o Plágio* (1880), onde ele se defendeu das acusações de plágio proferidas contra ele e ao seu trabalho, dizendo que:

O desenvolvimento de uma mesma idéa através dos séculos, ou da evolução historica do pensamento humano e a contínua progressão dos meios de o exprimir são, pois, a lei á que se devem attribuir esses transcendentos phenomenos de assimilação esthetica de que acabamos de recordar tantos exemplos, e que tão leviamente se vai hoje confundindo com os furtos e emprestimos de individuos sem merito em prejuízo dos homens superiores. [...]

A que, pois, monta o aleive de plagiatio, que com tamanha facilidade hoje assaca a quem quer que se eleve acima de mediocridade? Se por plagiato se entende a imitação inconsciente ou as coincidencias accidentaes do pensamento, ou a identidade original do assumpto, ou finalmente as cauaes reminiscências que inecitavelmente se encarnam nos grandes productos da intelligencia, qual é o auctor, por mais illustre que seja, que não incorreu no involuntario delicto de plagiario? O progresso da sciencia não é mais do que a continuidade e a expansão da idéa através dos tempos. (AMÉRICO, 1888, p. 105-106.)²⁸

O modo como Américo decidiu argumentar a semelhança da sua tela com as que o acusavam de ter copiado foi afirmar que ambas eram semelhantes por ele ter se inspirado ou ter aplicado o estilo dos antigos mestres da pintura, seguindo seus exemplos e buscando melhorar através deles. Com esse argumento, compreende-se que haja semelhança entre a obra de Meirelles e a de Américo, visto que ambos foram alunos da Academia Imperial de Belas Artes, assim obtendo a mesma educação com as mesmas referências e padrões estéticos para a elaboração de Quadros de Batalha e de Pintura Histórica.

²⁸ Foi mantida a grafia original da fonte.



(Imagem 09) Pedro Américo *Batalha do Avaí*. Óleo s/tela, 1877, 600x1100cm. Museu Histórico de Belas Artes.²⁹

Apesar de ter conseguido notoriedade e fama com seus quadros de batalha, Pedro Américo parece se interessar mais por quadros de temas que focavam na mitologia e no antigo testamento, chegando a afirmar que o tema bíblico era seu favorito. Madalena Zaccara, citando Luis Gonzaga Duque Estrada, diz que a produção de telas de batalha por Pedro Américo, apesar do pouco interesse por meios militares, aparentava ser de um jovem pintor usando a oportunidade de ilustrar essas telas como forma de se inserir e se tornar conhecido no mercado da arte (ZACCARA, 2008, p. 405-406). Essa estratégia adotada por Américo para se tornar mais conhecido foi bem-sucedida, visto que em 1885 fora contatado novamente pelo governo para a elaboração de um novo quadro, dessa vez tendo como tarefa elaborar uma Pintura História ilustrando a Proclamação da Independência do Brasil, feita por Dom Pedro I em 1822. Essa foi a última encomenda que Pedro Américo fez para o governo durante o período imperial, que acabou por se tornar a imagem mais conhecida e difundida a respeito do Sete de Setembro.

²⁹ Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1146/batalha-do-avai>>. Acessado em: 24 de Março de 2017

1.3.1. A Obra *Independência ou Morte!* e seu legado

A tela fora encomendada pelo Governo paulista, na época em que se investia na construção do Museu do Ipiranga (atual Museu Paulista). O espaço tinha como objetivo celebrar e firmar o Sete de Setembro como início do Império, onde o quadro seria colocado no Salão de Honra do museu. Ao que parece, esse investimento tinha como intuito o fortalecimento político da monarquia ou de uma tentativa de valorizar sua História, visto que os anos de 1880 foram marcados pelo enfraquecimento da monarquia frente às ideias republicanas. A Família Real e a figura do Imperador estavam perdendo forças e aliados na política. O Império demonstrava sinais de que estava chegando ao fim. O artista contratado para elaborar a pintura foi Pedro Américo, que já era um artista conhecido por seus Quadros de Batalha e Retratos, como analisado anteriormente.

Sendo um pintor experiente no gênero de Pintura História, Pedro Américo sabia o que era esperado de seu trabalho quando assinou o contrato para elaborar a imagem da Independência em 1886: não era para apenas ser uma representação do Sete de Setembro, tinha que simbolizar o início e a glória do Império brasileiro. Precisava fazer com que a imagem de Dom Pedro I – o primeiro imperador, o libertador do Brasil, o pai do atual governante do país – inspirasse coragem, nacionalismo e lembrasse o expectador do que a monarquia havia feito pelo povo. Ele precisava criar uma imagem que inspirasse nacionalidade e o orgulho de ser brasileiro. Em seus relatos a respeito da elaboração do trabalho, revela que realizou uma extensa pesquisa para poder aproximar sua produção o mais real possível do acontecimento. Buscou se utilizar de retratos como referência para representar o Imperador e os que o acompanhavam no momento; pesquisou diferentes raças equinas para dar diversidade à obra, averiguou os diferentes tipos de vestimenta que estariam disponíveis para Dom Pedro I na época; e estudou a respeito da flora e fauna do Rio Ipiranga (OLIVEIRA; MATTOS, 1999, p.75).

Ainda em seu relato, ele reconhece que “é difícil, se não impossível, restaurar mentalmente e revestir as aparências materiais do real, todas as particularidades de um acontecimento que se passou há mais de meio século; principalmente quando ele não nos foi transmitido por contemporâneos hábeis na arte de observar e descrever” (AMÉRICO, apud OLIVEIRA; MATTOS, 1999,

p.19). Ou seja, ele tinha plena consciência de que, apesar de toda sua pesquisa, ele nunca iria conseguir as informações de que precisava para fazer o seu quadro completamente preciso. Porém, a respeito disso, diz que:

Um quadro histórico deve, como síntese, ser baseado na verdade e reproduzir as faces essenciais de fato, e, como análise, em um grande número de raciocínios derivados, a um tempo, da ponderação das circunstâncias verossímeis e prováveis, e de conhecimento das leis e das convenções da arte. [...] A realidade inspira, e não escraviza o pintor. Inspira-o naquilo que ela encerra digno de ser oferecido à contemplação pública, mas não o escraviza o quanto encobre, contrário aos desígnios da arte, os quais muitas vezes coincidem com os desígnios da história. (AMÉRICO, apud OLIVEIRA; MATTOS, 1999, p.19)

Produzir um quadro de História, para Pedro Américo, portanto, não era apenas reproduzir o acontecimento exatamente como ele ocorreu. A pintura deveria apresentar algo para que o público pudesse contemplar sobre o fato, isto é, embelezar o evento, demonstrar ao espectador o que ele representa no sentido moral. No caso de *Independência ou Morte!* (imagem 10), ele não podia retratar Dom Pedro I montando uma mula e em trajes civis, pois essa não era uma montaria digna para quem estava se tornando o primeiro imperador do Brasil. Seu trabalho era retratar o início de um Império, portanto ilustrou o Monarca e a sua comitiva em bons cavalos e trajes solenes, pois precisava que eles estivessem apresentados à altura da ocasião.



(Imagem 10) Pedro Américo. *Independência ou Morte! [O Grito do Ipiranga]*. Óleo s/tela, 1888, 414x760cm. Acervo do Museu Paulista.³⁰

O resultado foi uma declaração com um aspecto um pouco militarizado, como se Dom Pedro I e sua comitiva estivessem prontos para tomar ação de combate a qualquer momento. A cena se passa em um descampado às margens do Rio Ipiranga com Dom Pedro I localizado 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 Dom 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 Dom Pedro I.

³⁰ Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1431/independencia-ou-morte>>. Acesso em: 20 de Março de 2017.

Considerando as proporções do painel – com quase cinco metros de altura por oito metros de largura –, Pedro Américo compôs a cena de maneira que ela oferecesse vários fluxos de leitura, seja pelo modo como as cores e a iluminação estavam arranjadas, seja pelo modo como os outros elementos na tela estavam desenhados. O observador poderia: primeiro ver Dom Pedro I no centro da tela e depois circular seu olhar ao redor da tela e absorver o impacto de sua ação ao observar as ações dos outros indivíduos retratados; iniciar a leitura a partir de uma das extremidades do quadro, tanto faz da esquerda ou pela direita, que a posição e fluxo dos elementos e personagens irão direcionar o olhar para Dom Pedro I. De qualquer forma, o primeiro Imperador sempre será a ênfase da leitura, assegurando o seu papel como o protagonista da cena.

Tendo em vista que na Pintura Histórica o objetivo é fazer com que a cena apresentada demonstrasse caráter exemplar e o protagonista como um grande herói, estando acima de todos e se demonstrando superior a um homem comum, Pedro Américo soube escolher bem como desenhar a imagem de Dom Pedro I e como construir o cenário ao seu redor, conseguindo valorizar o cenário e os coadjuvantes da tela para que a presença de Dom Pedro I estivesse mais destacada e consagrada na cena. Assim, pode-se dizer que Pedro Américo cumpriu bem o trabalho de ressignificar a História com a imagem.

Outro artista que retratou o Sete de Setembro e seu protagonista, foi François-René Moreaux³¹ em 1844, com o quadro *A Proclamação da Independência* (imagem 11). A pintura de Moreaux exibe um tom mais suave e mais amigável a respeito da Independência se comparada ao quadro de Pedro Américo, trazendo Dom Pedro I proclamando a Independência em meio ao povo diferente do quadro *Independência ou Morte!*, cercado por soldados e com poucos civis como testemunhas. Com esse remarque social dos presentes no ato heroico, Moreaux demonstra o desejo da Independência do povo brasileiro e a figura de liderança de Dom Pedro. Assim representada, a Independência torna-se um ato de aclamação popular e de coragem. Porém, apesar de ser uma Pintura Histórica conhecida, ela não conseguiu atingir o público e se gravar na memória do povo como a obra de Pedro Américo fez.

³¹ François-René Moreaux (1807-1860) foi um pintor e desenhista francês especializado em Pintura Histórica e de Retrato (GONZAGA-DUQUE, 1995, p.104).



(Imagem 11) François-René Moreaux. *A Proclamação da Independência*. Óleo s/tela, 1844, 244x383cm. Museu Imperial de Petrópolis.³²

A pintura elaborada por Pedro Américo ganhou notoriedade e fama por conta das circunstâncias de sua produção e entrega, o que resultou nela sendo escolhida para representar a Independência. *Independência ou Morte!* fora concebida e elaborada especialmente para ornamentar o Salão de Honra do Museu do Ipiranga, e foi exposta a diversos olhos, dados os eventos que ocorreram dentro das paredes do museu, tal como as historiadoras Cecília de Salles Oliveira e Claudia Valladão de Mattos em seu livro *O Brado do Ipiranga* (1999), explicam:

A sinonímia entre 'fato', lugar e imagem foi se sedimentando à medida que, desde os primeiros anos deste século [XX], o monumento-museu e seu entorno foram guindados à condição privilegiada de palco para festividades cívicas. Mas a enorme visibilidade alcançada pelo painel e a reiteração da prática de reproduzi-lo e banalizá-la datam, certamente, do cenário da Independência, momento em que as múltiplas facetas assumidas pelas comemorações aliaram-se à concepção e implementação da decoração interna do edifício, o que veio a consolidar, de modo quase inquestionável, a representação de

³² Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra5894/a-proclamacao-da-independencia>>. Acesso em: 06 de Agosto de 2017.

que a cena elaborada por Pedro Américo constituía um registro preciso do instante em que a Independência foi proclamada. [...] Contraditoriamente, porém, o mesmo movimento que presidiu a incorporação da imagem ao universo de circulação e consumo de bens culturais e simbólicos promoveu o esgarçamento e o obscurecimento das condições particulares nas quais foi produzida. (OLIVEIRA; MATTOS, 1999, p.68-69)

Em outras palavras: a obra de Américo ficou disponível para a visitação em um local de destaque, consolidando-a como a imagem da Independência e fazendo com que o painel se tornasse o modo como concebemos visualmente o Sete de Setembro de 1822. Seu grau de oficialidade fez com ele se tornasse a imagem mais conhecida e difundida do evento e, de certa forma, a identidade visual desse acontecimento histórico. Pode-se dizer que, com a pintura tendo recebido o entendimento que se tratava de uma reprodução verídica do Sete de Setembro de 1822, Pedro Américo obteve sucesso em seu trabalho de criar uma imagem oficial e bela para o momento da Independência.

Mattos e Oliveira também observam que não levou muito tempo para o painel influenciar a historiografia do acontecimento, comentando sobre o caso ocorrido na década de 1920, quando uma Comissão que estava procurando por um artista e obra para erguer um monumento comemorando os cem anos de Independência. Segundo as autoras, o então diretor do Museu Paulista, Afonso de Escagnolle Taunay, não era a favor do projeto apresentado pelo vencedor do concurso, Ettore Ximenes, por ele ser muito parecido com o quadro elaborado por Pedro Américo, e acreditava que isso resultaria na pouca valorização do monumento e do trabalho feito pelo escultor (OLIVEIRA; MATTOS, 1999, p. 64). Esse episódio demonstra a grande influência que a obra de Pedro Américo teve em um pouco mais que trinta anos após sua primeira exposição. Nesse breve período de existência, ela foi capaz de ganhar o status de produção fidedigna da história, não como uma produção simbólica ou imaginária.

Avançando um pouco no tempo, chegando à ocasião do sesquicentenário da Independência, em 1972, podemos observar um pouco mais a respeito do efeito que o quadro teve no imaginário da Independência. Durante aquele ano, a imagem de Dom Pedro I e do quadro foi largamente utilizada na celebração e produção do fato. Diferente do que aconteceu logo após o início da República – quando Dom Pedro I fora tachado como um déspota absolutista e opressor,

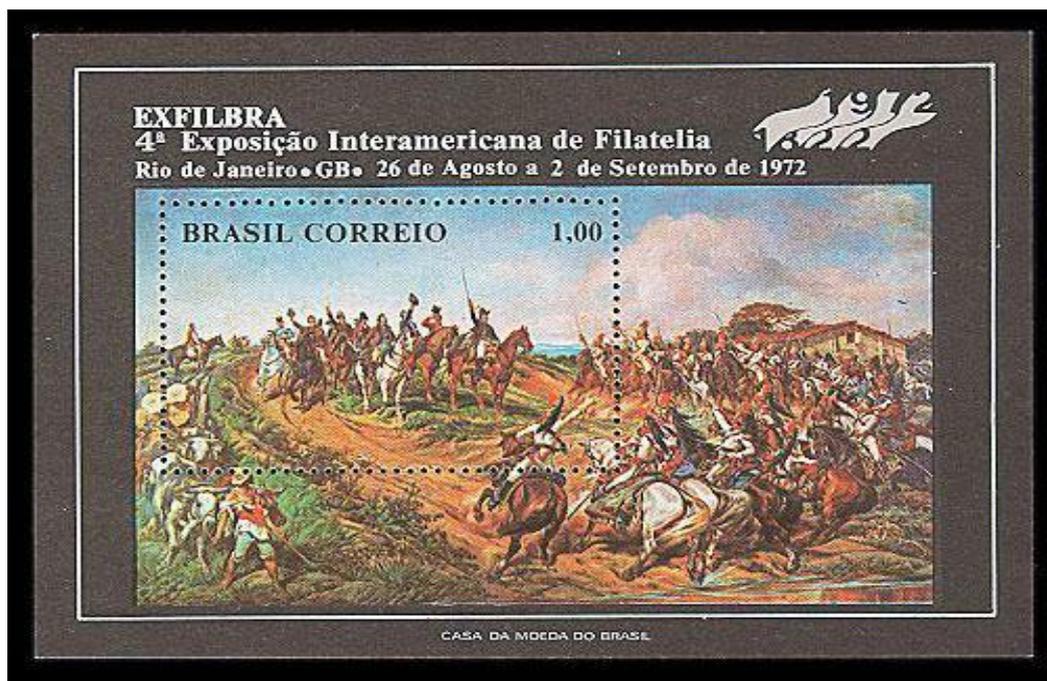
diminuindo a imagem da Monarquia –, o Brasil da década de 1970 via o Sete de Setembro como o início da sua identidade como nação e encontravam na figura do primeiro Imperador, a imagem de um libertador. Nessa ocasião:

O retrato de Dom Pedro e o quadro de Pedro Américo foram, no início da década de 1970, assiduamente reproduzidos e divulgados nos jornais e em revistas de maior circulação, nas capas dos cadernos escolares, nos livros didáticos de Estudos Sociais e Educação moral e Cívica, em cartazes e calendários, na nota de dinheiro mais corrente de um cruzeiro e, por último, sua figura encarnada pelo galã de telenovelas Tarcísio Meira, no filme Independência ou Morte, de Carlos Coimbra. (SCHIAVINATTO, 2002, p. 92)

A ampla difusão dessa imagem nos meios audiovisuais eram, na época, um meio de celebrar o aniversário de uma data comemorativa. Era um ano de festa, celebrar o sesquicentenário do Sete de Setembro era uma forma de festejar o ser brasileiro. Essas características se evidenciam principalmente quando se leva em consideração o período de alto patriotismo que se passava, visto que o Brasil se encontrava no Regime Militar, época em que o alto protecionismo e a valorização da nação vinham antes de tudo.

A imagem do quadro de Pedro Américo é tão difundida que é muito difícil encontrar um indivíduo no Brasil que não conheça a obra. Talvez não pelo nome, mas será a imagem que surge como referência quando se fala a respeito da Independência. A pintura não está presente apenas em materiais culturais ou educacionais a respeito da História do Brasil, ele também é utilizado em novas representações do Sete de Setembro. A imagem do quadro é tão significativa para como vemos a Independência que ele acaba se tornando o modelo para a criação de novas reproduções – seja na literatura, na televisão, no cinema, nos quadrinhos, etc. – a respeito do episódio.

Vejamos alguns exemplos de reproduções da imagem do quadro:



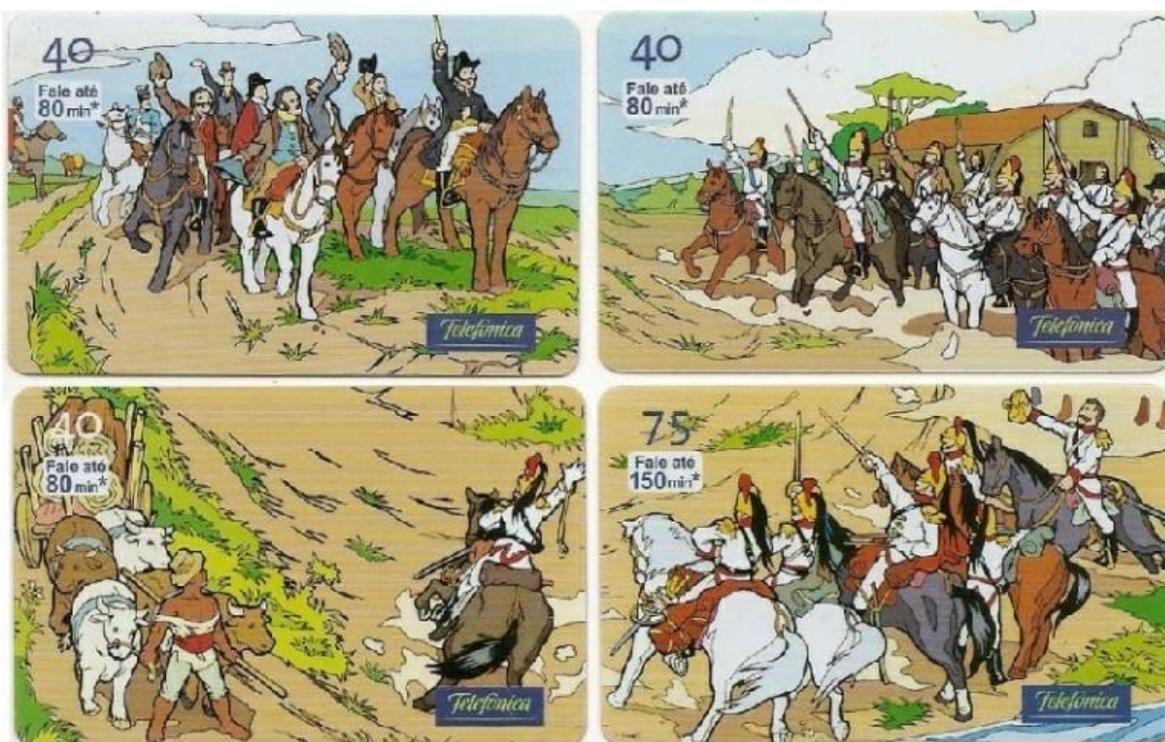
(Imagem 12) Desconhecido. Selo comemorativo dos 150 anos da Independência. Filatelia, 1972.³³



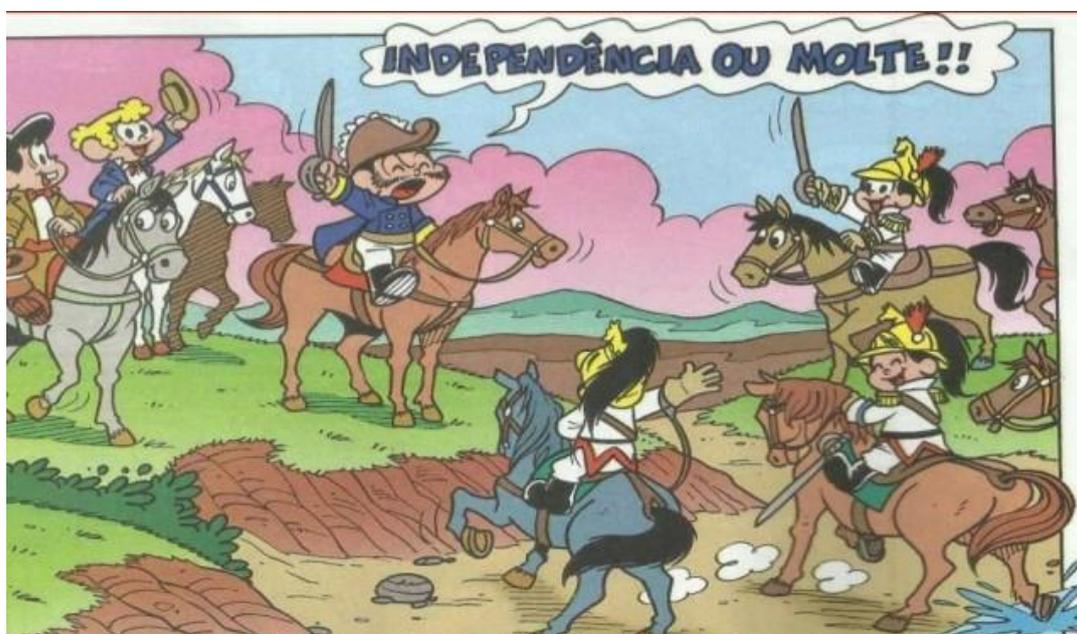
(Imagem 13) Desconhecido. Selo comemorativo dos 150 anos da Independência. Filatelia, 1972.³⁴

³³ Disponível em: <<http://afnb-bsb-colecionismo.blogspot.com.br/2010/08/independencia.html>>. Acessado em 28 de junho de 2017.

³⁴ Disponível em: <<http://afnb-bsb-colecionismo.blogspot.com.br/2010/08/independencia.html>>. Acessado em 28 de junho de 2017.



(Imagem 14) Telebrás. Cartão telefônico com a temática da Independência. Telectrofilia, 1966.³⁵



(Imagem 15) Maurício de Sousa. *Você Sabia? – Independência do Brasil*. São Paulo: Ed. Globo, 2003. p.37³⁶

³⁵ Disponível em: <<http://afnb-bsb-colecionismo.blogspot.com.br/2010/08/independencia.html>>. Acessado em 28 de junho de 2017

³⁶ Disponível em: <<http://www.espacoeducar.net/2012/08/voce-sabia-independencia-do-brasil.html>>. Acessado em 20 de dezembro de 2017.

Essas novas reproduções não apenas indicam o significado que o quadro adquiriu como o retrato oficial da Independência, como também demonstra que a produção visual de imagens obteve um viés de transformação para servirem a um novo propósito e significado ou para modernizar sua relevância. A existência de tais reproduções usando como referência a pintura também indica como há um consenso que, para contar a História do Brasil, através de um meio visual, é necessário tê-la como orientação para construir a imagem do Sete de Setembro.

Um exemplo de como é difícil distanciar o quadro *Independência ou Morte!* da História de como a Independência do Brasil ocorreu está na *graphic novel* brasileira *Independência ou Mortos*, que toma como tema a Independência do Brasil, recontando todos os eventos que originaram a ficção da *graphic*, usando a História do Brasil como base para a construção do roteiro. Quando o momento da Independência ocorre no quadrinho, na página 107 (imagem 16), a cena, apesar de suas diferenças, possui semelhança com o quadro pintado por Pedro Américo mais de um século antes da publicação da *graphic novel*.



(Imagem 16) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. *Independência ou Mortos*. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p. 107.

O ato de redesenhar uma imagem conhecida por um novo artista para que ela ilustre um tema semelhante ou para um novo propósito não é algo

inexplorado no século XXI. Enquanto no século XIX, o sistema acadêmico previa regras rígidas para a produção e distribuição de arte. Esse sistema foi se debilitando com o desenvolvimento de novas tecnologias e métodos de desenhar e distribuir imagens que surgiam no final daquele século – como a fotografia e a xilografia – permitiram mais liberdade aos artistas, retirando a necessidade de seguir as regras de uma instituição para que pudessem se tornar conhecidos por seu trabalho e suas obras valorizadas. Conforme mais nos afastamos do século XIX e mais adentramos no século XX, a arte e o uso da imagem continuou se afastando das academias neoclássicas e a liberdade de criar novos estilos artísticos e encontrar novos usos para as imagens já existentes se dispersava.

2. A Arte no Século XX e XXI e os Quadrinhos

O modo como a arte era produzida sofreu modificações no século XX. Os sinais de que essas mudanças estavam se aproximando começaram a surgir no final do século XIX em Paris, quando o mercado, aos poucos, começou a ditar o que ele desejava ver ao invés de apenas as instituições de ensino de arte, começando a se valorizar mais a mensagem que o artista trazia em sua obra, assim expandindo o modo de ver e de criar arte. A linguagem e a tradição neoclássica das academias de arte, aos poucos, se tornavam um modo de produzir arte, não a regra. As regras para a produção artística se flexibilizaram e a produção de imagens se tornou mais pessoal e transformativa para o artista do que para a formação de uma carreira de reprodução de conceitos pré-estabelecidos, em outras palavras, foi permitido que os artistas pudessem “brincar” com cores, materiais e imagens.

Junto com essas mudanças no modo de pensar e produzir arte, a tecnologia obteve avanços, permitindo que as fotografias se tornassem mais acessíveis, além da industrialização do cinema e a maior eficiência na produção impressa de revistas e jornais, sem falar na industrialização de materiais como tintas e telas. Esses avanços tecnológicos permitiram que a produção imagética ganhasse novos rumos e públicos, avançando o entretenimento como um negócio.

2.1. A Arte no Século XX e Interfaces Midiáticas

Frente às transformações que ocorriam ao seu redor, a sociedade moderna começou a perceber que a cultura tradicional, o modo neoclássico de produzir arte, não mais parecia familiar, interessante ou representativo de sua concepção de belo. Segundo Maria Lúcia Bueno, essa ruptura com a cultura tradicional se deu quando a sociedade moderna percebia que a aparência exterior não refletia a realidade interior (1999, p. 22). Esse contraste, segundo ela, levou a uma “crise de identidade” na representação artística, que levou à formação de um novo grupo de artistas e modo de criar arte:

A quebra de identidade no âmbito social e a crise de representação na esfera artística foram responsáveis por uma nova ruptura, a dissolução das fronteiras que separavam a arte da vida, a alta cultura da cultura popular e do cotidiano. Os modernos foram atraídos por temas, considerados menores, ligados ao dia-a-dia do mundo privado, pela estética da arte popular e a cultura publicitária emergente. (BUENO, p. 22, 1999)

Em outras palavras, a crise de identidade causada pela falta de representação levou os artistas a ilustrarem como eles se identificavam. Esses artistas não se limitavam a temas específicos ou a técnicas concebidas como as “melhores” ou as “mais corretas”, possuindo liberdade de criar do modo que desejavam, ou seja, que mais combinava com eles, e sobre os temas que lhes interessavam ou que acreditavam merecer destaque. A produção da arte também se facilitou graças ao desenvolvimento da tecnologia, que apresentava novas formas de criar imagens com a fotografia e a litografia, além do desenvolvimento da indústria química trazer mais tons e variações de cor (BUENO, p. 26, 1999).

Com esse novo modo de produzir arte veio também um modo diferente de promovê-la, com os críticos de arte recebendo mais destaque e as figuras dos *marchands*³⁷ surgindo e recebendo mais importância. Antes, essas duas personalidades do mundo artístico existiam dentro do próprio âmbito das academias. Porém, como a arte passou a ser produzida fora desse meio, buscando seu próprio espaço e público, nada mais natural que se formasse seu próprio ambiente de divulgação e comércio. O espaço onde esses artistas se reuniam se modificou, se concentrando em bares, cafés e cabarés, os antros boêmios das décadas de 80 e 90 do século XIX. Esses locais atraíam e encantavam uma burguesia que se demonstrou uma clientela fiel aos novos artistas.

Essas transformações em Paris foram o início do modernismo, movimento artístico que surgiu na Europa no início do século XX, sendo caracterizado com a formação do olhar independente do artista, aliando vida e arte e a aproximação

³⁷ Marchand é uma palavra francesa que significa “mercador” ou “comerciante”. Pessoa que negocia ou comercializa obras de arte, normalmente quadros. (Retirado do Dicionário Online de Português, disponível em: <<https://www.dicio.com.br/marchand>>. Acessado em 12 de dezembro de 2017.)

do cotidiano da cultura popular urbana (BUENO,1999, p. 43). Bueno adiciona que o movimento artístico surgiu de forma semelhante em outros países e usando o mesmo rótulo, cada um possuindo suas pequenas diferenças. Por exemplo, o movimento na Europa tinha uma ideia de desconstruir as tradições universais, nas Américas tinham um caráter mais identitário (1999, p. 44). Enquanto o modernismo na Europa desmontava a tradição artística para adequá-la à sociedade urbana contemporânea, nas Américas se buscava construir sua própria identidade e cultura artística.

O modernismo foi apenas um dos muitos movimentos artísticos que surgiam nesse período – como o cubismo, o dadaísmo, o surrealismo e o realismo – que nascia com seus estilos estéticos distintos e com suas vanguardas. Gombrich comenta sobre essa convivência dos estilos de arte do fim do século XIX e início do século XX no seu livro *A História da Arte* (2013), suas observações apontam que os artistas se prendiam a certos estilos artísticos, dificilmente fugindo do que estavam confortáveis, o que poderia causar atritos e discussões a respeito da elaboração da arte entre artistas por questão de gosto pessoal. Com esses diversos movimentos convivendo e, por vezes, dividindo espaço nas galerias e museus, resultava em variação de conteúdo e ampliação do público consumidor de arte, permitindo que nenhum estilo imperasse ou sufocasse os outros, dando oportunidade para que diferentes audiências se formassem e buscassem consumir algo que combinasse com seu gosto.

Museus e galerias não eram mais de exclusividade de instituições e de governos, indivíduos que encontravam prazer e oportunidade de negócios na arte começaram a patrocinar, colecionar e expor artistas. (BUENO, 1999, p.63). Esses indivíduos auxiliavam na divulgação de novas produções, levando os diferentes trabalhos e estilos artísticos para públicos desconhecidos e novos. A produção artística e o artista começaram a ser vistos como um bem de mercado. Parece-nos que, apesar da arte acadêmica e neoclássica ter seus méritos, seus aspectos são um tanto limitadores e restritivos comparados ao que os novos movimentos artísticos apresentavam.

A arte visual não era mais restrita: sua forma de criação não se prendia mais a técnicas específicas; seu espaço de exposição não era somente o museu;

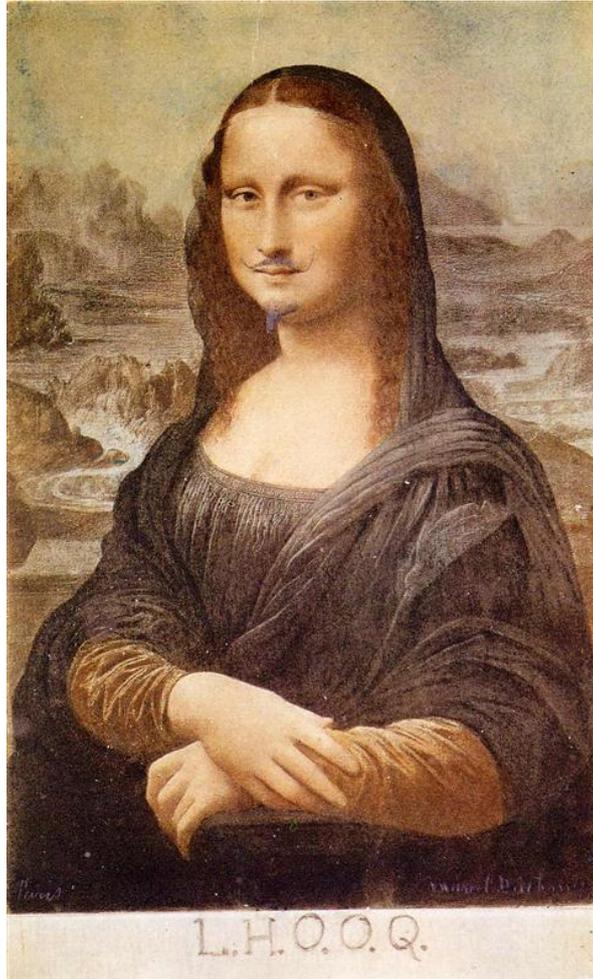
tampouco possuía apenas um meio de divulgação; e um *metié*³⁸ artístico se diversificava. Conforme o modo de vida, a rotina, o mercado e a indústria cultural sofriam transformações, a produção visual seguia esse ritmo.

Ao meu ver, “o fazer arte” e o “fazer imagem” não era algo sagrado ou compromissado com uma causa ou ideal. Claro, não se pode generalizar esses aspectos. Os artistas estavam livres para escolherem temas e estilos para suas obras, mas isso não queria dizer que eles necessariamente tivessem vínculos ideológicos, compromissos profissionais, ou que não deveriam seguir algum tipo de normatização a respeito de seus trabalhos. A elaboração da arte nunca será necessariamente “livre”, visto que sempre haverá algum tipo de limitação, de condição ou de motivação – seja do próprio artista ou incentivada por outros – porém, nesse novo contexto da arte, não havia a exclusividade de um tipo de obra e estilo, pois o artista começou a ter o poder de escolha de seu processo criativo graças à grande variação de estilos e de mercado que havia se formado.

Não existia uma única forma de fazer arte, uma regra absoluta ou correta de criar uma obra. Nada mais parecia ser tabu e os artistas começavam a ousar, fazer experimentações com temas, imagens, cores e estilos. As imagens que foram produzidas em outras épocas e se tornaram consagradas foram reapropriadas visualmente, contribuindo para a criação de novas obras. Vejamos o exemplo da imagem 17, intitulada *L.H.O.O.Q, Mona Lisa with moustache*, por Marcel Duchamp³⁹

³⁸ Ofício; profissão, ocupação ou área que compreende o trabalho de uma pessoa. (Retirado de Dicionário Online de Português. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/metier/>>. Acessado em 15 de fevereiro de 2018.)

³⁹ Henri-Robert-Marcel Duchamp (1887-1968) – Pintor e escultor franco-americano associado ao Cubismo, Dadaísmo e da Arte Conceitual. (Disponível em <<https://www.moma.org/artists/1634>>. Acessado em 12 de dezembro de 2017). Tradução da autora.



(Imagem 17) Marcel Duchamp. *L.H.O.O.Q., Mona Lisa with moustache*. Lápis, *ready-made*, 1919. Philadelphia Museum of Art.⁴⁰

A execução dessa obra é bem simples: em um cartão postal, Duchamp desenhou um bigode na imagem de *Mona Lisa*, de Leonardo Da Vinci, e escreveu as iniciais “L.H.O.O.Q.” na parte inferior. Essa obra faz parte de um movimento artístico atribuído a Duchamp, chamado de *Ready-Made*, que basicamente usava objetos mundanos para criar arte, desprezando o seu uso inicial, modelo ou manufatura (Wikiart, 2017). Em outras palavras, Duchamp se apropriou de uma imagem da *Mona Lisa*, largamente reproduzida e distribuída de forma gratuita ou vendida em cartão postal, e acrescentou um bigode na imagem. Duchamp não só se apropriou de uma imagem muito conhecida, como deu-lhe um toque pessoal, criando, assim, uma nova imagem, dando-lhe um

⁴⁰ Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/marcel-duchamp/l-h-o-o-q-mona-lisa-with-moustache-1919>>. Acessado em 15 de outubro de 2017.

novo significado, realizando, assim, o que pode ser chamado de “Agenciamento de Imagem”.

O conceito “Agenciamento de Imagem” vem da Teoria da Agência, ou “*Theory of Agency*”, uma linha de estudos norte-americanos a respeito do ato de agenciamento causado por um agente, em que o indivíduo exerce algum tipo de poder ou posse sobre uma ideia ou um objeto, manipulando-o a fim de transformá-lo em algo novo que combine com a visão do autor da agência. (COHEN, 2003). O Agenciamento de Imagem ocorre quando a mesma é utilizada como base para a criação de uma nova ilustração, ou seja, o artista pode elaborar com um novo estilo de arte, um novo conjunto de cores, um novo tema, porém sempre mantendo características que lembram a gravura original. Esse processo de reapropriação e ressignificação da imagem é o que caracteriza seu agenciamento. É importante apontar que o agenciamento não se trata necessariamente de uma cópia, mas sim de uma forma de inspiração para a composição de uma ilustração, tanto que um dos requisitos para uma imagem passar por esse processo é ela ter causado um forte impacto e ter atingido um grande número de pessoas com sua estética e significado do que ilustra.

Nem todas as imagens podem sofrer um processo de agenciamento, mas as mais consagradas têm mais chance de sofrer esse processo devido a sua maior exposição. Diferentes pessoas acabam por ter experiências e leituras diferenciadas ao contato com as obras, permitindo que uma única imagem possua inúmeras leituras e interpretações, que são influenciadas não apenas pela época e por quem ela foi produzida, como também pelo momento e leitura quando é apreciada. Com isso, seu significado ou intenção original podem parecer uma lembrança distante, como um fragmento do passado, como um sentimento compartilhado atemporalmente por diferentes artistas, assim sofrendo agenciamento.

O melhor exemplo de um Agenciamento de Imagem é a fotografia de Che Guevara intitulada *Guerrilheiro Heroico* (imagem 18), por Alberto Korda⁴¹, em 1960. A princípio, o retrato possuía a função de ilustrar Che Guevara, indivíduo

⁴¹ Alberto Díaz Gutiérrez (1928-2001) – Conhecido como “Alberto Korda”, foi um fotógrafo cubano que fez o conhecido retrato do guerrilheiro argentino Che Guevara, tirado durante a Revolução Cubana, intitulado *Guerrilheiro Heroico*, em 1960. (Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Alberto-Korda>>. Acessado em 10 de janeiro de 2018). Tradução da autora.

de proeminência na Revolução Cubana, aparentando um semblante sério e inspirador, demonstrando qualidades de um guerrilheiro e herói que lutava pela revolução. Quando a imagem ficou muito conhecida, começou a ser apropriada e desenhada por novos artistas, recebendo novos sentidos e propósitos, podendo ser usada tanto para louvar o papel de Che Guevara na História, como para criticá-lo pelo que ele representa, ou até mesmo para um propósito completamente diferente da intenção original, como detratar Che Guevara. (GUNTHER, 2015, p.98).

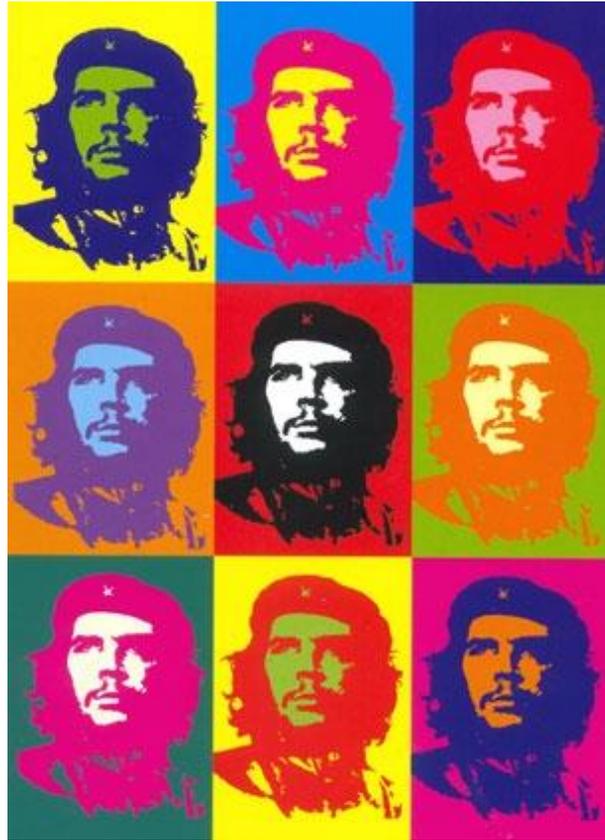


(Imagem 18) Alberto Korda, *Guerrilheiro Heroico*. Fotografia, 1960.⁴²

As novas reproduções da fotografia de Korda possuem diversos aspectos, podendo estar presentes em pôsteres, objetos, obras de arte em museus, arte de rua, entre outros, sendo possível que a imagem seja conhecida mais pelo agenciamento do que por seu suporte original. A obra *Che Guevara* (imagem 19), de Andy Warhol⁴³, é um exemplo de agenciamento, já que a serigrafia produzida pelo artista faz uso da consagrada fotografia de Korda.

⁴² Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Guerrilheiro_Heroico>. Acessado em 13 de março de 2017.

⁴³ Andy Warhol (1928-1987) – Nascido Andrew Warhola, foi um artista, diretor e produtor norte-americano. Foi uma das principais figuras da Pop-art e seu trabalho procurava explorar o relacionamento da expressão artística com a publicidade americana dos anos 1960. (Disponível



(Imagem 19) Andy Warhol. *Che Guevara*. Serigrafia, 1968.⁴⁴

Elaborar uma ilustração agenciada não significa cometer plágio, significa apenas que a imagem foi capaz de se propagar, abrindo espaço para novas interpretações e reproduções que a tem como modelo e ideal. A linha de estudos da Cultura Visual entende que a imagem é fruto do seu tempo, que por trás de uma fotografia, uma pintura ou de uma estátua há um contexto inserido nela. Segundo Paulo Knauss, a Cultura Visual seria um desdobramento de um movimento geral de interrogação sobre a cultura em termos abrangentes (2006, p. 107), e define os estudos das construções culturais da experiência visual cotidiana, assim como as mídias, representações e artes visuais (2006, p. 108). Portanto, existe um posicionamento político na imagem, expressão de uma cultura, sendo muito mais do que uma alegoria ou um movimento artístico. Da mesma forma, os Agenciamentos de Imagem surgem em condições semelhantes e tomam posicionamentos.

em: <<https://www.moma.org/artists/6246>>. Acessado em: 12 de dezembro de 2017). Tradução da autora.

⁴⁴ Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/andy-warhol/che-guevara>>. Acessado em 10 de outubro de 2017.

A capacidade de uma imagem influenciar a composição de uma nova ilustração, foi abordada por Carlo Ginzburg no seu livro *Medo, Reverência e Terror: Quatro ensaios de iconografia política* (2014). O autor explorou a produção de cartazes de propaganda e recrutamento inglês da Primeira Guerra Mundial, que tinha o rosto do então Secretário de Estado da Guerra da Inglaterra de 1914 a 1916, Lorde Horatio Herbert Kitchener. O cartaz (imagem 20) tinha a fotografia de Lorde Kitchener apontando o dedo para o observador com o texto “Britons: Wants You. Join Your Country's Army! God save the King”⁴⁵, a imagem aparece entre a palavra “Britons” e a frase “Wants you”, indicando que Kitchener desejava que o observador se alistasse. A imagem assumiu o lugar do próprio texto, fazendo que a mensagem completa seja “Britons: [Lord Kitchener e o exército] Wants You. Join Your Country's Army! God save the King”.



(Imagem 20) Alfred Leete. *Lord Kitchener Wants You*. Tipografia, 1914.⁴⁶

⁴⁵ Em português, a frase seria: Britânicos, eu e o exército queremos você. Aliste-se no exército de seu país! Deus salve o Rei!”. Tradução da autora

⁴⁶ Retirado de: GINZBURG, Carlo. *Medo, Reverência e Terror: Quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. Página não específica.

Ginzburg observa que foram feitas diferentes versões desse cartaz, todas com forte influência do cartaz de Kitchener, inclusive o famoso cartaz de recrutamento norte-americano com a imagem do Tio Sam (imagem 21), em 1917, convocando jovens a se alistarem no exército. Este acabou sendo mais famoso e difundido mundialmente que o cartaz de Kitchener, que lhe deu origem. O cartaz do Tio Sam acabou também sendo agenciado anos depois, em 1971, e usado como uma propaganda contra a Guerra do Vietnã. A frase “I Want Out” (imagem 22), traduzida como “Eu quero sair”, ia de encontro à imagem no qual essa se inspirou. Em outras palavras, o cartaz do Tio Sam, uma agência de imagem feita para replicar a mensagem de orgulho e de compromisso do cartaz de recrutamento de Kitchener, fora agenciada para exibir uma mensagem contrária como forma de protesto.



(Imagem 21) James Montgomery Flagg. *I Want You*. Tipografia, 1917.⁴⁷

⁴⁷ Retirado de: GINZBURG, Carlo. *Medo, Reverência e Terror: Quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. Página não específica.



(Imagem 22) DUNST, Larry; HORNE, Steve. *I want out*. Litografia, 1971.⁴⁸

Outras possíveis criações visuais são mencionadas no livro de Ginzburg, inspiradas pelo impacto que o cartaz de Kitchener. Um dos exemplos mais interessantes é o cartaz do Grande Irmão, personagem fictício na obra “1984”, de George Orwell. Ginzburg optou por não reproduzir o cartaz do Grande Irmão no livro citado, mas entendemos que é um excelente exemplo de uma descrição textual que se transforma em visual. Por esse motivo, reproduzimos a seguir uma das imagens criadas, feita por Frederic Guimont.

⁴⁸ Retirado de: GINZBURG, Carlo. *Medo, Reverência e Terror: Quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. Página não específica.



(Imagem 23) Frederic Guimont. *Big Brother is Watching you*. 2006. Arquivo digital.⁴⁹

Segundo Ginzburg, a descrição do Grande Irmão no livro de Orwell era muito semelhante ao criado visualmente no cartaz de Kitchener:

Um pôster colorido, grande demais para ambientes fechados, estava pregado na parede. Mostrava simplesmente um rosto enorme, com mais de um metro de largura: o rosto de um homem de uns quarenta e cinco anos, de bigodão preto e feições rudemente agradáveis. [...] Era uma dessas pinturas realizadas de modo a que os olhos o acompanhem sempre que você se move. O GRANDE IRMÃO ESTÁ DE OLHO EM VOCÊ, dizia o letreiro, embaixo. (ORWELL, apud GINZBURG, p. 99, 2014)

Ginzburg interpreta que a descrição é o vestígio de uma lembrança de Orwell a respeito dos cartazes de Kitchener espalhados por Londres em sua infância; porém, ao invés de Orwell ver a imagem como uma figura de inspiração ou de um chamado ao dever, via Kitchener como um vigia intimidador. Essa impressão de Orwell vinda do cartaz traduziu-se na figura do Grande Irmão, um

⁴⁹ Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20080615201920/1984comic.com/node/636>>. Acessado em 5 de novembro de 2017.

personagem em seu livro que é apresentado como um vulto sempre vigilante que, apesar do discurso de ser uma metáfora para zelo e cuidado, é na verdade uma figura intimidadora que serve para manter o medo e o olhar vigilante do governo, mantendo o povo sob controle. Esses exemplos trazidos por Ginzburg demonstram que nem sempre um Agenciamento de Imagem é originário de uma obra de arte consagrada ou se apresenta na mesma mídia que a original. Esse é o caso do agenciamento de imagens realizado pelas histórias em quadrinhos, que usam desse recurso para enriquecer suas narrativas visuais.

As histórias em quadrinhos são uma mídia conhecida por usar o recurso de transformar imagens já existentes ao ilustrar algo novo ou uma ideia da mesma natureza em seu roteiro, trazendo-as para um novo meio, um novo tipo de traço e para uma nova linguagem. Usar o termo “linguagem” pode ser meio extremo, porém como as revistas em quadrinhos usam de ilustrações colocadas quadro a quadro em sequência para contar sua história, dependendo completamente do recurso visual para contar sua narrativa – pois seu formato impede o uso auditivo para dar complemento às cenas, tal como era feito no cinema mudo –, foi desenvolvido um modo de usar a imagem como meio exclusivo de comunicação. Pode-se dizer, então, que o modo como os quadrinhos se comunicam com seu leitor é diferente das outras mídias, possuindo uma linguagem própria. Assim, o contexto do Agenciamento de Imagem torna-se diferente, principalmente por ele ter uma história para contar por meio da imagem e não ser apenas uma representação.

2.2. A Arte Sequencial e sua Linguagem

Em 1989, o quadrinista Will Eisner - conhecido por obras como *The Spirit* e *Um Contrato com Deus* - publicou a obra *Quadrinhos e a Arte Sequencial*, na qual ele explora como funciona a criação de uma história em quadrinhos, explica os princípios básicos de como ela se comunica e como constrói seu roteiro. O destaque dessa obra é a definição dada ao estilo artístico das histórias em quadrinhos, chamando-o de “Arte Sequencial”. O modo como o quadrinho conta uma história é através de imagens dentro de quadros colocados em sequência uma da outra, construindo uma narrativa.

A essência do trabalho de Eisner era mostrar como uma história em quadrinhos era montada, que tipos de considerações tinham que ser feitas a respeito de seu roteiro e como ela funcionava como um veículo de contar histórias. Já Scott McCloud, em *Desvendando os Quadrinhos* (2005), explorou mais a respeito do potencial dos quadrinhos como contadores de histórias e o modo como eles passam informações, procurando compreender e analisar os elementos que compõem o quadrinho – tal como disposição de quadros, ícones, falas, narração, transição de tempo e perspectiva –, inclusive tomando como princípio o termo “arte sequencial” para descrever os quadrinhos, porém aprofundando-o e ampliando a definição para “Imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou produzir uma resposta no espectador” (2005, p.20). Essa definição trazida por McCloud sugere que os quadrinhos são mais do que uma arte de imagens lidas em sequência, implicando que a própria estrutura é feita de modo que podemos ler as imagens presentes na história como se estivéssemos lendo um livro e que podemos entender o que está acontecendo mesmo sem possuir uma explicação prévia de como funciona sua estrutura.

Somos capazes de ler imagens e compreender o que elas estão a comunicar mesmo sem o auxílio do texto. Somos orientados por símbolos, por exemplo, se não conseguimos nos comunicar com outro indivíduo devido a uma barreira linguística, podemos nos comunicar através de gestos ou pela elaboração de desenhos, tornando possível que uma conversa seja efetuada. Como as culturas não são universais, há uma certa dificuldade na compreensão de símbolos estrangeiros ou não-usuais no ambiente que um indivíduo se encontra, tal como acontece quando um leitor habituado com os quadrinhos ocidentais começa a ler quadrinhos orientais, visto a diferença no modo como as ilustrações são feitas e na tradição de sua elaboração. Mas essa dificuldade desaparece após um breve período de adaptação, pois acaba por se aprender a associar o modo como emoções, ações e transições são desenhadas ao que a história pretende contar ou adapta-se o modo como vemos tais ações. Isso ocorre por nós sempre procurarmos visualidade nas coisas abstratas.

Segundo McCloud, as ilustrações dos quadrinhos, principalmente dos humanos, exploram a tendência do olho humano em procurar a familiaridade nos objetos, pois acabamos espelhando o modo como nos vemos nas coisas (2005,

p.32-35), algo que fazemos quando, por exemplo, vemos um rosto em uma tomada, quando na realidade não há o desenho de um rosto ali, mas sim o que associamos ser por conta de como os orifícios estão dispostos. É dessa maneira que podemos ler as emoções de um cartum de linhas simples: nós associamos o modo como as linhas são desenhadas, de como uma expressão facial, tal como pode ser visto na imagem 24, onde ele exemplifica a transição da expressão neutra de um rosto em transição de um desenho mais realista, ou mais detalhado, a um de estilo mais simples, demonstrando a nossa capacidade em encontrar familiaridade nas formas mais simples (McCLOUD, 2005, p.45)



(Imagem 24) Fonte: McCLOUD, Scott. *Desvendando os Quadrinhos*. São Paulo: Mbooks, 2005, p.45

A arte presente nos quadrinhos presume que o leitor é capaz de ler e compreender o que ocorre nos quadrinhos e entre eles, que o que ocorreu na narrativa ou na movimentação dos personagens entre um quadro e outro pode ser lido e compreendido pelo leitor, ou seja, o ilustrador de história em quadrinhos confia que o leitor é capaz de preencher as lacunas da continuidade. Isso ocorre não apenas porque o ilustrador oferece as ferramentas para que possamos compreender a cena – como linhas de movimento, diferentes estilos de balões para diferentes tipos de falas, caixas de narração, expressões faciais exageradas, etc. –, mas também porque nós somos capazes de compreender imagens com certa facilidade. Para que a emoção que os personagens do quadrinho fiquem explícitas, o desenhista usa do artifício de colocar linhas para

que o leitor possa deduzir, ou “ler”, as emoções e o desenvolvimento do personagem com mais facilidade, tal como pode ser visto na imagem 25.



(Imagem 25) Fonte: McCLOUD, Scott. *Desvendando os Quadrinhos*. São Paulo: Mbooks, 2005, p. 131.

Caso se mostre necessário ao roteiro, as emoções podem se tornar externas, como foi exposto por McCloud (imagem 26), deixando a limitação do rosto ou do corpo do personagem e usando o quadro inteiro como um modo de expressão. Isso pode ser feito para demonstrar uma emoção, confusão ou amor, ou para demonstrar o ponto de vista caso uma mudança brusca aconteça, como um desmaio ou insanidade. Esse recurso para exibir as emoções dos personagens ocorre para que possamos compreender seu conflito interno e suas reações com o seu ambiente, com sua situação; algo semelhante se faz com uso dos balões.

Como é impossível transportar sons para as páginas de uma revista em quadrinhos, as falas que possuem uma entonação diferente da regular recebem um estilo de balão diferente, possibilitando uma compreensão mais clara do tom de fala (imagem 27). Em outros casos, a imagem pode ser usada para expressar uma emoção, tal como um balão com um ponto de interrogação, expressando confusão. Se as onomatopeias são usadas para expressar os sons que nos cercam, os balões são usados para expressar os sons que nós comunicamos.



(Imagem 26) Fonte: McCLOUD, Scott. *Desvendando os Quadrinhos*. São Paulo: Mbooks, 2005, p. 132.



(Imagem 27) Fonte: McCloud, Scott. *Desvendando os Quadrinhos*. São Paulo: Mbooks, 2005, p. 134.

Podemos compreender as imagens como uma linguagem, principalmente quando elas são criadas com esse propósito. Nosso mundo, de certa forma, é regido por imagens, visto que elas estão presentes em diversos lugares, não apenas nos *outdoors* de propaganda, ou nas artes plásticas, ou nos livros de gravura. Elas estão nos sinais de trânsito, nos avisos de conduta em um museu e prédios, entre outros. Mesmo que esses sinais estejam acompanhados por texto, é possível dizer que nós os conhecemos e sabemos o que eles significam por estarem presentes na nossa linguagem e idioma. O texto que, por vezes acompanha esses sinais, são direcionados àqueles que não estão familiarizados com essa linguagem visual.

As ilustrações, os desenhos dos quadrinhos, os sinais de trânsito, as imagens em geral representam algo, seja a representação de um indivíduo, de uma emoção, ou de uma ação que não deve executada. A imagem está sempre transmitindo algo. Stuart Hall define, em seu livro *Cultura e Representação* (2016), que o ato de representar é o ato de dar significado a algo. Ao discutir os conceitos “Cultura” e “Representação” na linguagem, dizendo que são resultado do processo de comunicação, que se relacionam com a cultura compartilhada por um grupo de pessoas ou uma população. Assim, a linguagem acaba criando representações, conceitos, objetos, signos e ideias.

Sobre a questão de signos, Hall os define como:

O termo geral que usamos para palavras, sons, ou imagens que carregam sentido é signo. Os signos indicam ou representam os conceitos e as relações entre eles que carregamos em nossa mente e que, juntos, constroem os sistemas de significado da nossa cultura. Signos são organizados em linguagens, a existência de linguagens comum nos possibilita traduzir nossos pensamentos (conceitos) em palavras, sons ou imagens, e depois usá-los, enquanto linguagem, para expressar sentidos e comunicar pensamentos a outras pessoas. (HALL, 2016, p.37)

Percebe-se que a linguagem atribui significado aos signos, fazendo com que passem a representar algo que faça sentido a uma determinada cultura. Aqui retomamos à questão de como a representação funciona como um conceito, porém sem ser abordada como algo que substitui a presença de outro objeto ou pessoa, mas como algo que carrega significado dentro da cultura. A diferença

entre essas duas abordagens é mínima, mas seguindo essa lógica, pode-se dizer que a escrita representa, não substitui a fala, e que quadrinhos são uma narrativa.

Hall ainda observa que “qualquer som, palavra, imagem ou objeto que funcionem como signos, que sejam capazes de carregar e expressar sentido e que estejam organizados com outros em um sistema, são, sob esta ótica, ‘uma linguagem’.” (2016 p.37,). Desse modo, as histórias em quadrinhos podem ter seu meio de expressão literária chamado de linguagem, visto que seu formato não se traduz bem em outra mídia ou meio de expressão. Essa conclusão pode parecer extrema, mas conforme foi analisado até então, o quadrinho detém em si um meio de expressão próprio, mesmo que dependendo da imagem para sua comunicação, o modo como ele a usa é diferente: há a pretensão de usá-la como instrumento narrativo, não apenas como uma ferramenta de exposição visual.

Esse apelo visual para a narrativa do quadrinho junto com sua construção de narrativa ficcional, possibilita uma capacidade ilimitada de construção de mundos e de personagens, que talvez se compare apenas com as da animação. Mesmo quando adota uma releitura de uma história ou se baseia em fatos históricos, tal como a *graphic novel* *Independência ou Mortos*, o roteiro é livre para tomar suas liberdades, fazendo com que as mudanças sejam algo aceitável e natural à mídia, característica que não é facilmente aceita em outras criações. No caso de *Independência ou Mortos*, nós temos zumbis inseridos na História do Brasil, ao mesmo tempo que temos imagens e eventos que se correlacionam com os personagens presentes, além de possuir agenciamentos de ilustrações artísticas produzidas no século XIX. Enquanto que em outras mídias esse tipo de abordagem causaria estranhamento, nos quadrinhos ela se torna aceitável, considerando-se as possibilidades que a mídia oferece como contadora de histórias.

2.3. A *Graphic Novel* *Independência ou Mortos*

A *graphic novel* brasileira *Independência ou Mortos*, roteirizada por Fabio Yabu – usando o pseudônimo Abu Fobiya – e ilustrada por Harald Stricker foi publicada em setembro de 2012 pela editora Nerdbooks. A *graphic novel* possui

26,5x17,5 cm de dimensões, – publicada com 160 páginas em papel couché e capa dura. Como o próprio título da *graphic novel* sugere, a história se baseia na História do Brasil – mais especificamente entre os anos 1807 até por volta de 1822 –, recontando os eventos que levaram à Independência do Brasil, todos os eventos são narrados por Dom Pedro I, que assume o papel de protagonista da trama. A *graphic novel* não apenas se apropria da narrativa historiográfica do Brasil, como também adiciona o monstro “zumbi” como personagem, que assume o papel como um dos antagonistas da narrativa junto com os portugueses. O próprio título da *graphic novel* faz um jogo de palavras, utilizando a frase atribuída a Dom Pedro no momento da Independência, o “Independência ou Morte!”, e a modificando para “Independência ou Mortos”, referindo-se claramente aos zumbis presentes na trama.

Um programa de *podcast*, o Nercast, que pertence aos editores e donos da Nerdbooks – Alexandre Ottoni e Deive Pazos –, na edição 327 “*Making of* de Independência ou Mortos”, foi publicado no mesmo dia do lançamento da *graphic novel*. O objetivo desse programa era fazer propaganda da *graphic novel*, por isso foram chamados Yabu e Stricker, junto com outros participantes regulares que se interessam por História. A *graphic novel* foi lida e os convidados e autores conversaram sobre seu tema. Os autores foram convidados também a explicar o processo criativo. Foi revelado que havia um tempo em que os editores e Stricker queriam criar uma história em quadrinhos com o tema História do Brasil e zumbis, porém, o acontecimento histórico que daria base para o roteiro era outro. O tema inicial não é revelado, apenas que após uma conversa informal entre Ottoni e Pazos com Yabu, que até então não estava envolvido no projeto, ele sugeriu o título “Independência ou Mortos”. A ideia inicial acabou por ser descartada em favor da de Yabu por possuir mais conteúdo e direção, além do título deixar mais claro o assunto do material, se comparado ao tema que estava sendo cogitado até então (OTTONI; GERPE, 2012). Assim, Yabu se juntou a Stricker, que já estava envolvido no projeto, na elaboração da *graphic novel*.

A capa da *graphic novel* é uma única imagem continuada (capa e contracapa formam uma única ilustração). Na ilustração da capa (imagem 28) estão apresentados, da direita para a esquerda, Dom Pedro I, Dona Leopoldina – na narração chamada de “Leo” –, Francisco Gomes da Silva – referido como

“Chalaça”-, e Tigre – um personagem original criado para a obra – todos esses personagens estavam enfrentando uma horda de zumbis. O título está situado sobre a cabeça de Dom Pedro. Vale notar que Dom Pedro está em maior destaque e na parte frontal da capa, apresentado com cores mais vívidas, com maior porte e em posição de superioridade em relação aos zumbis, expressando seu papel como protagonista da história. Os demais personagens se encontram na parte posterior da capa.



(Imagem 28) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. *Independência ou Mortos*. Curitiba: Nerdbooks, 2012.

Parece-nos que a opção de inserir zumbis na trama da *graphic novel* era para que ela se tornasse mais atrativa para compra, visto que nos anos de produção e lançamento, o personagem estava muito popular nas mídias de entretenimento e na cultura pop, isto devido à popularidade da série de televisão adaptada da série de quadrinhos de 2003 *The Walking Dead*, dos autores Robert Kirkman e Tony Moore, produzida desde o 2010. Mesmo antes da série ser

lançada, o gênero de filmes, jogos e histórias de terror com zumbis já existia e fazia sucesso, visto os filmes do diretor George Romero⁵⁰ – como *Despertar dos Mortos* (1978) e *A Noite dos Mortos Vivos* (1968) – nos anos 90, e a franquia de videogames da empresa Capcom *Resident Evil* – que teve seu primeiro título lançado em 1996 e seu mais recente em 2017. O gênero recebeu uma renovação nas mídias durante os anos 2000 com filmes que vieram antes de *The Walking Dead*, como *Extermínio* (2002) e *Zumbilândia* (2009). Porém, ao que parece, recebeu mais notoriedade e mais produções sobre ele após o lançamento da série.

A princípio, a inclusão na ficção de um monstro tão fantasioso como o zumbi acabaria por prejudicar a integridade da narrativa de uma obra que toma como tema acontecimentos históricos, porém, por se tratar de literatura, *Independência ou Mortos* não possui o compromisso de seguir fielmente a História. Adicionado a isso, o zumbi é apresentado no enredo do quadrinho como um dos fatores que causou o desenrolar dos acontecimentos políticos narrados. Em outras palavras, os conflitos políticos entre Portugal e Brasil que levaram à Independência desse estão presentes na história, porém, as motivações dos personagens sofrem algumas alterações.

O uso do zumbi na narrativa se deve ao roteirista Fabio Yabu, que desejava dar-lhe mais papel na história e não ser mais um elemento presente, almejando que ele servisse a um propósito (OTTONI; GERPE, 2012). Para que isso fosse alcançado, os monstros foram usados, principalmente, para desenvolver o personagem de Dom Pedro. A presença e os ataques dos monstros acabaram por fazer com que Dom Pedro assumisse as responsabilidades que ele, por muito tempo ignorou, e que agora exigiam que ele tomasse uma atitude e que as aceitasse; algo que ocorreria, segundo a narrativa historiográfica, com a sua nomeação a Príncipe Regente do Brasil após o retorno de seu pai à Portugal.

Ao ouvir o programa de *podcast* a respeito da *graphic novel*, percebe-se que a pesquisa histórica das referências visuais para a ilustração dos

⁵⁰ George Andrew Romero (1940-2017) – Diretor de cinema norte-americano consagrado por seus filmes de terror envolvendo zumbis. (Disponível em: <<http://www.imdb.com/name/nm0001681/bio>>. Acessado em 15 de janeiro de 2018.) Tradução da autora.

personagens e locais realizadas por Harald Stricker, o ilustrador, não é muito aprofundada, focando-se mais no estilo de arte e nas ilustrações presentes em cada quadro da *graphic novel*. Isso não quer dizer que o trabalho de pesquisa feito por Stricker para recriar os prédios e monumentos do século XIX foram ignoradas, pois é mencionado que ele fez viagem ao Rio de Janeiro para pesquisar os locais para a elaboração da arte e que cada local ou monumento específico mencionado no roteiro necessitava de muita pesquisa para referência antes de ser desenhado (OTTONI; GERPE, 2012). A questão da discussão a respeito da arte se focar mais em como as ilustrações foram feitas não perde seu mérito, pois traz a questão levantada anteriormente: a imagem como o meio principal de comunicação na Arte Sequencial.

O estilo artístico usado para ilustrar a *graphic novel* foi no formato de caricatura, ou seja, os traços não se comprometem com a fidelidade da forma humana, com as expressões faciais aptas. Forma e expressão sofrem exageros, caso se mostrasse necessário e os desenhos são em preto e branco. As ilustrações em nenhum momento desprezam os personagens de fundo, seja em sua aparência ou em suas atividades, colocando-os interagindo entre si e com o cenário. Enquanto em muitos quadrinhos – e até mesmo em trabalhos provindos do cinema e da televisão – os personagens de fundo estariam fazendo uma atividade genérica ou estariam fora de foco ou seriam apenas borrões, Stricker optou por não apenas dar rostos a eles, como também dar humanidade às suas ações. Os personagens de fundo conversam entre si, fazem ações, possuem rostos, não são tratados apenas como meros extras na narrativa, mas parte dela. Essas ações dos personagens de fundo são fontes de várias das piadas da *graphic novel*, pois as ações feitas por esses personagens, apesar de sutis por estarem presentes no fundo de cada quadro, necessitando que o leitor preste atenção em todos os detalhes ao invés de se concentrar onde o foco da câmera se encontra, dão um tom mais leve para a trama de ação, horror e intriga política.

A escolha de não usar cores, optando apenas pelo preto e branco contribuiu para o modo como a arte foi produzida. O cinza em si pertence a uma escala de cores, porém a *graphic novel* não possui nenhum aspecto dessa escala em seus desenhos, existindo o preto e o branco usados de diversas maneiras para compor a iluminação, as texturas, os padrões, os preenchimentos. Os detalhes foram feitos com traços diferentes para dar

distinção a cada material e sombra dos elementos ilustrados. Essa escolha de cores, ou da falta delas, combina com o estilo caricaturado híbrido da arte. Chamo de “híbrido” por conta do traço usado na elaboração dos personagens e cenários não ser necessariamente realista, existindo momentos em que as expressões dos personagens se tornam um exagero cartunesco de emoção e em outros existir um *close-up* com traços mais realistas.

Os momentos cartunescos não são frequentes apesar da arte ser uma caricatura, pois os exageros das expressões faciais não são necessários em todos os momentos que há uma conversa na narrativa, sendo eles reservados para quando há a necessidade de adicionar expressões extremas ou para efeitos cômicos. Um exemplo de uso de expressão facial exagerada está na página 24 (imagem 29), quando Dom João e Carlota Joaquina são desenhados com uma expressão exagerada de medo e terror para enfatizar o fator desconhecido do que está ocorrendo fora de quadro.



(Imagem 29) FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. *Independência ou Mortos*. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p. 24

Já sobre os momentos mais realistas e com a câmera mais próxima, ou em *close-up*, são reservados para momentos mais raros na *graphic novel*, mais especificamente quando um personagem demonstra algum tipo de convicção a uma causa ou a um dever, tal como ocorre na página 36 (imagem 30) quando o

Capitão Canto e Castro expressa que pretende ficar para trás e se sacrificar pela segurança da Família Real, ao mesmo tempo que sabe que não sairá vivo da situação em que ele se encontra.



(Imagem 30) FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p. 36.

A mistura entre traços mais cartunescos e mais realistas é um tanto adequado, visto que a *graphic novel* é uma mistura de ficção e veracidade, seguindo um lado ou outro ou misturando os dois quando o momento se tornava conveniente ou propício para a narrativa. Isso se aplica tanto ao roteiro quanto às ilustrações, como veremos no próximo capítulo.

3. A Independência do Brasil: do Museu do Século XIX para os Quadrinhos do Século XXI

As histórias em quadrinhos permitem contar histórias de uma forma diferente, que ao mesmo tempo que apresenta limitações, abre espaço para a criação de mundos e de histórias que não se encaixariam nas outras mídias, como a televisão e o cinema. Os temas que a mídia dos quadrinhos aborda são diversos – desde as histórias de super-heróis, tiras cômicas, narrativas de fantasia e terror, entre outras –. Yabu e Stricker usaram dessa capacidade de criação de mundos dos quadrinhos para criar uma versão da História do Brasil com zumbis. Apesar dessa premissa de contar a História de como a Independência do Brasil veio a ocorrer com zumbis, foi construída a narrativa histórica nas páginas de *Independência ou Mortos*, cujas ilustrações levam o leitor para o Rio de Janeiro do século XIX e contam como os eventos decorreram mesmo com a presença de um personagem tão fantasioso, onde algumas delas remetem a Pinturas Históricas elaboradas nesse século a respeito da Independência, trazendo essa narrativa para o século XXI por meio dessa mídia.

3.1. A História do Brasil em Quadrinhos e Zumbis

Aqui, pretende-se analisar a trama do *graphic novel* e as ilustrações presentes nele. Desse modo, procura-se compreender como a *Independência ou Mortos* se concilia com a historiografia brasileira e a imagética ligada a ela. Para tal, levar-se-ão em conta as mudanças feitas no roteiro para construir a história proposta pela obra – História do Brasil com zumbis – e como foi realizada a sua construção visual e sua relação entre os personagens, sempre tendo consciência de que ela se baseia na História e não procura reproduzi-la de maneira acadêmica ou totalmente fiel.

A história de *Independência ou Mortos* se divide em dois arcos:

- O primeiro arco é protagonizado por Dom João VI e abrange desde a Fuga da Família Real de Portugal até aproximadamente o Dia do Fico. Durante esse arco, é mostrada a juventude de Dom

Pedro e as reformas feitas no Brasil com a chegada da Corte ao Rio de Janeiro

- O segundo arco é quando Dom Pedro I assume, de maneira mais direta, o protagonismo da história. Apesar de ser o narrador desde a primeira página, a história não se foca nele de fato, exceto no Dia do Fico na página 73.

A *graphic novel* é uma mistura entre acontecimentos fictícios e Históricos, procurando usar a História do Brasil como cenário para contar uma história de terror com zumbis. Por isso, apesar de existir algumas fidelidades com os acontecimentos Históricos, em nenhum momento a História é levada a sério.

A narrativa da *graphic novel* se inicia em 1807, com a fuga da Família Real de Portugal, logo após ser estabelecida a causa: Napoleão e seu domínio na Europa e, por medo de perder seu trono e seus títulos, o príncipe Dom João, que agia como regente devido à incapacidade de sua mãe, a rainha Maria I, de governar, decide que o melhor para a Corte real portuguesa era deixar o país e ir para a segurança de uma de suas colônias.



(Imagem 31) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. *Independência ou Mortos*. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.6

A fuga da Família Real de Lisboa é retratada como uma verdadeira perseguição (imagem 31), não dos franceses, mas do próprio povo português aos seus soberanos, de forma de retratar a fúria e a indignação dos cidadãos em serem abandonados pelos seus governantes. Essa forma de representar a partida dos monarcas se dá por conta dos monarcas terem abandonado seu país e o povo e terem ido para a segurança, deixando Portugal sem líderes e sem maneiras de se defender dos franceses. Ao mesmo tempo, são apresentados os membros da Família Real que fazem parte da história: Dom João VI, Carlota

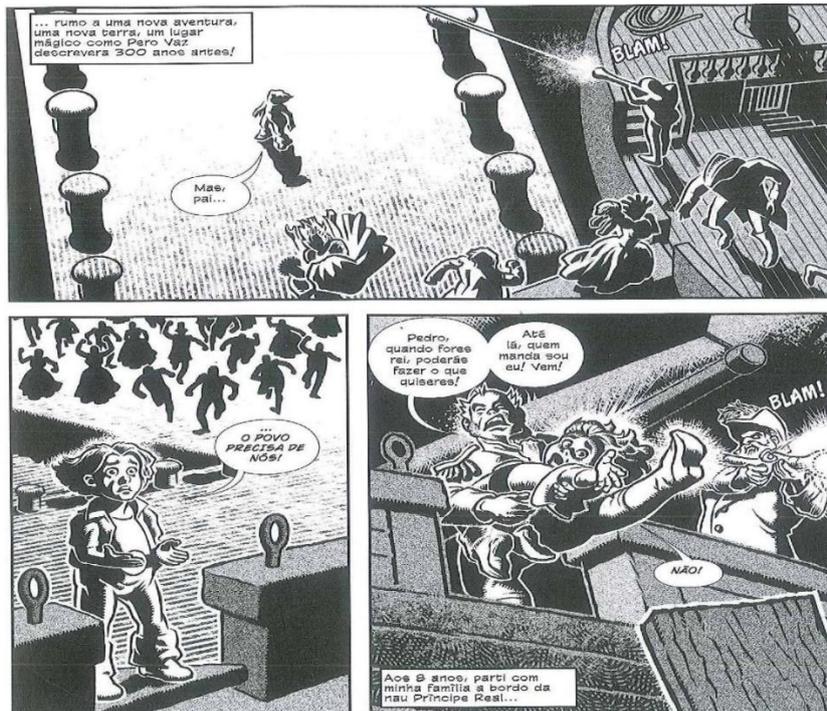
Joaquina, Maria I, Dom Pedro e Dom Miguel (imagem 32). Nota-se que dos nove filhos que Carlota e Dom João tiveram, apenas dois estão presentes na narrativa, e, mesmo assim, a participação de Dom Miguel é mínima, servindo praticamente mais como um observador silencioso das ações de seus pais e irmão do que como o de um personagem que participa da história.



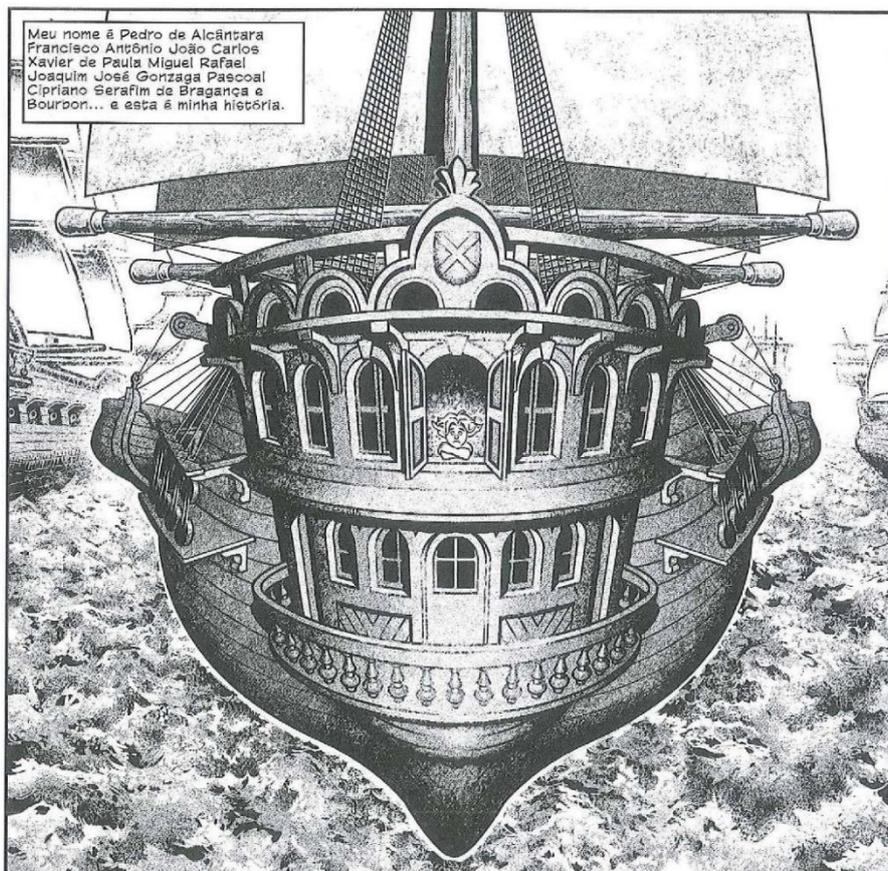
(Imagem 32) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. *Independência ou Morte*. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p. 7

A eliminação dos outros sete irmãos de Dom Pedro se trata de uma necessidade da narrativa. Se todos os filhos do casal real estivessem presentes na *graphic novel*, o foco da narrativa estaria disperso, a história perderia direção, o número de páginas aumentaria e, caso eles fossem adicionados à história do modo como ela foi contada, acabariam recebendo o papel de personagens de fundo, com participação mínima ou inexistente nos acontecimentos, tal como aconteceu com Dom Miguel. Adicionado a isso, há a questão de a narrativa precisar manter o foco em Dom Pedro, algo que seria prejudicado caso seus outros irmãos estivessem presentes na *graphic novel*.

Apesar do primeiro arco se focar na jornada ao Brasil e no governo de Dom João VI desde a Colônia, assim como nas intrigas políticas de Portugal e Brasil, Dom Pedro I é apresentado como o protagonista e narrador-personagem da *graphic novel*, visto que ele narra os acontecimentos desde o início, a partir de sua ótica. São dadas pistas a respeito de Dom Pedro ser o principal personagem, o que é facilmente presumido pelo leitor se ele possui conhecimento a respeito da História do Brasil, se ele sabe que Dom Pedro foi o proclamador da Independência brasileira; porém, se esse não for o caso, a *graphic novel* estabelece esse papel a ele. Nas páginas 11 e 12 (imagens 33 e 34), Dom Pedro é retratado como questionador das ações do pai, estabelecendo diferenças entre os dois – Dom Pedro como alguém preocupado com o povo que depende de seus governantes e Dom João como um covarde que prefere manter sua posição –, e declara que o momento em que ele deixou Portugal foi quando a história de sua vida começou, de certa forma dizendo que o príncipe sempre fora mais brasileiro que português.



(Imagem 33) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. *Independência ou Mortos*. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.11



(Imagem 34) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. *Independência ou Mortos*. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.12

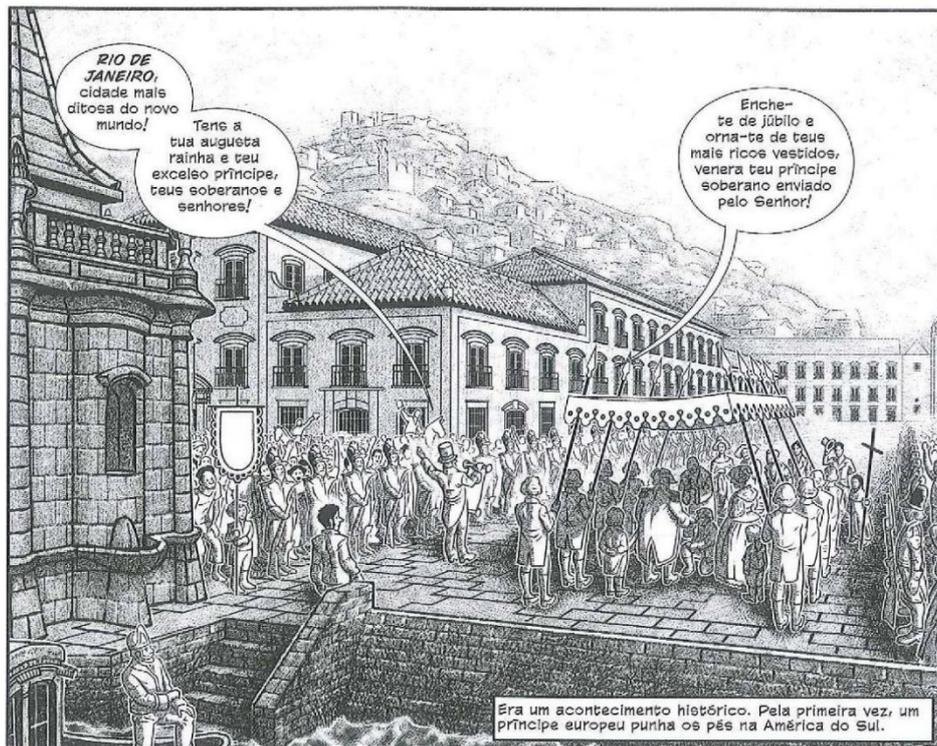
A viagem naval da Família Real ao Brasil, foi ilustrada com os problemas enfrentados pela tripulação – como o sol, a infestação de piolhos e as doenças presentes – isso é abordado entre as páginas 13 a 53 em *Independência ou Mortos*. O uso de 40 páginas para contar a viagem de cem dias se dá como recurso para inserir o zumbi na narrativa, pois, apesar do monstro ser um antagonista importante para o desenrolar da história, se mostrou necessário responder às seguintes questões: De onde surgiu o zumbi? Esse monstro é uma ameaça comum nesse mundo? Os ataques eram recorrentes e sabia-se como lidar com eles? Como meio de justificar a existência do zumbi, o roteiro usou a insanidade da rainha Maria I como o catalisador do zumbinismo, como mostrado na página 17 (imagem 35). Nesse momento, transfere-se a data da morte da rainha de 1815 para 1808 e estabelece-se seu papel no quadrinho como o primeiro zumbi. Ao mesmo tempo, usa-se da viagem de barco ao Brasil para responder a essas perguntas e a estabelecer o zumbi como uma ameaça incomum, porém perigosa.



(Imagem 35) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. *Independência ou Mortos*. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.17

A escolha de Maria I como o primeiro zumbi se deu por conta de oportunidade. Por um lado, é sabido que a rainha sofria de uma doença mental que afetava sua lucidez, dando a ela a fama de “louca”, usada até os dias atuais para descrever a monarca. Por outro, Maria I pouco é pesquisada na História do Brasil. Assim, a ausência da rainha nas páginas da *graphic novel* não necessitaria de alguma explicação específica.

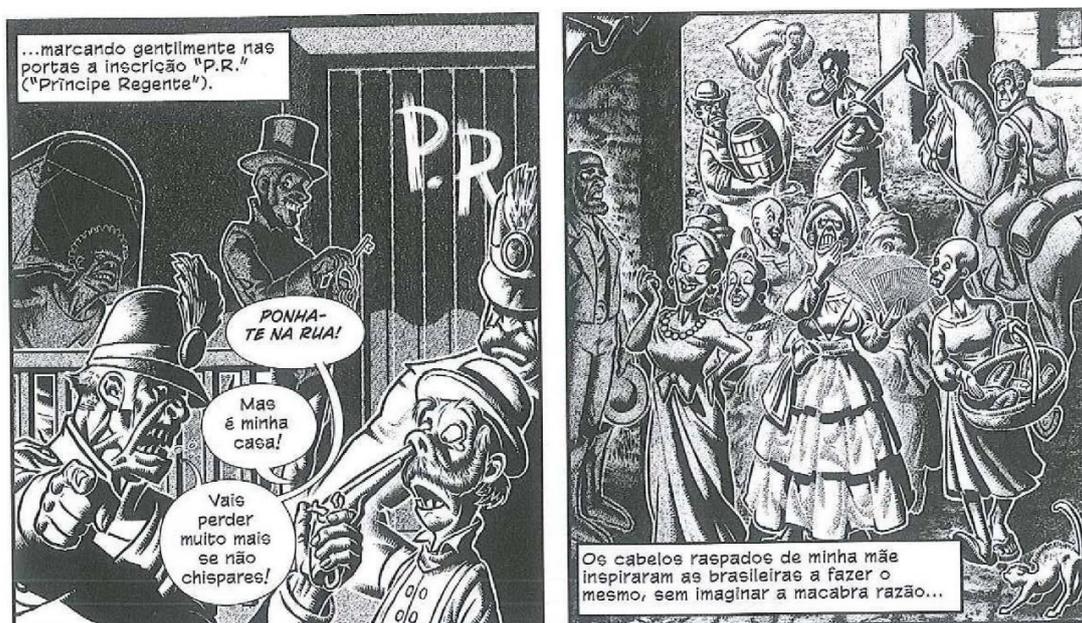
Com a chegada da Família Real ao Rio de Janeiro, os eventos novamente retomam certa fidelidade à História, com as ilustrações da página 54 (imagem 36) exibindo não apenas o povo e a guarda se reunindo para receber os monarcas. Nos quadros de narração – pequenos textos presentes nas bordas das páginas que exercem a função de contextualizar o leitor a respeito de alguns aspectos que o autor considera importante, tal como exercer o papel de narrador, indicador de tempo e de indicador de localidade – é possível ler algumas estatísticas a respeito das condições sociais da época, na visão de Dom Pedro, como o analfabetismo e o elevado número de escravos. Nas páginas seguintes, os eventos continuam sendo contados, porém sempre adicionando o elemento cômico, como se lembrasse aos leitores que a história que está sendo contada na *graphic novel* não deve ser levada a sério. Isso pode ser visto nas providências que foram ordenadas por Dom João para que a Corte portuguesa pudesse se estabelecer no Brasil.



(Imagem 36) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. *Independência ou Mortos*. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.54

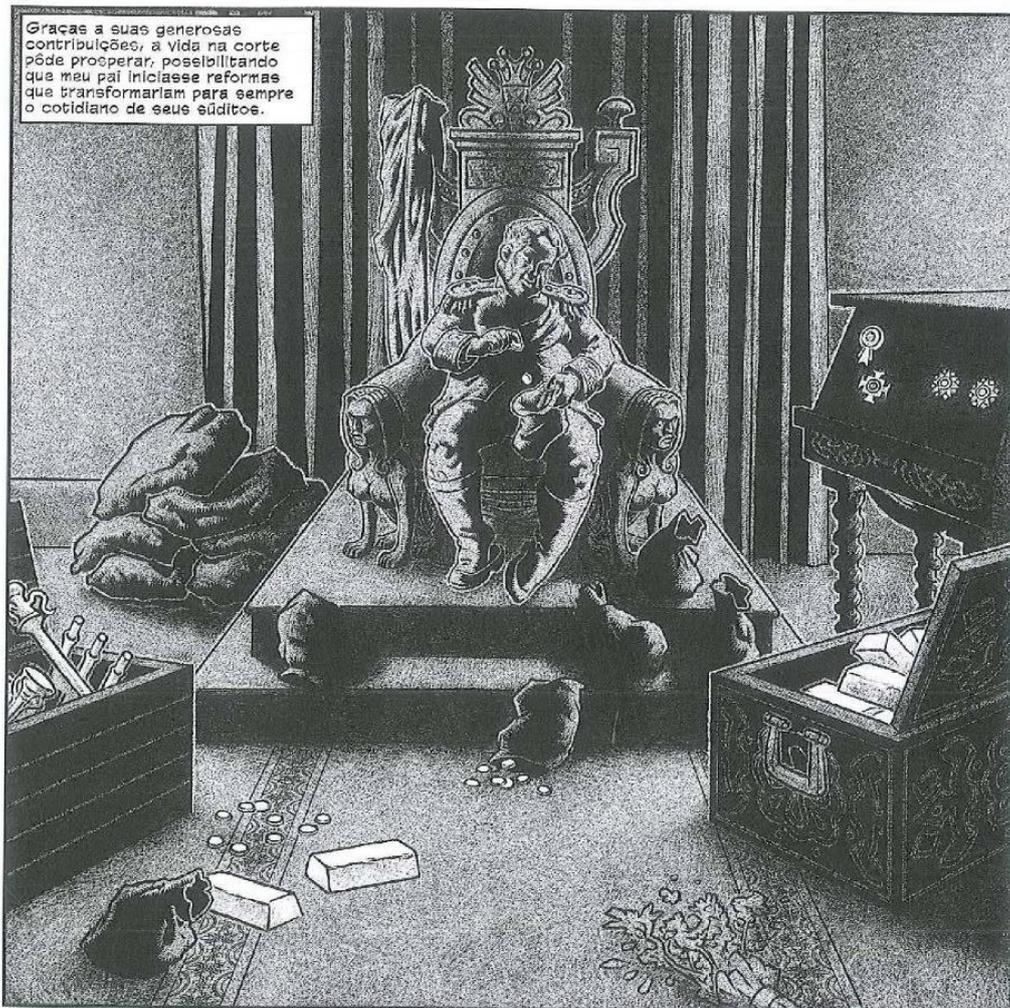
Na *graphic novel*, essas providências são colocadas na posição cômicas e trágicas que realmente eram, tal como a expulsão de civis de suas casas para que essas pudessem abrigar os membros da Corte vindos de Portugal, motivo pelo qual o acrônimo “P.R.”, que oficialmente significava “Príncipe Regente”,

recebeu a definição de “Ponha-te na Rua” ou “Propriedade Roubada” pelos populares (imagem 37). O mesmo acontece com os cabelos raspados e o uso de turbantes por Carlota Joaquina ter se tornado moda no Brasil, pois as brasileiras presumiam que era assim que as mulheres portuguesas usavam seus cabelos na Europa, quando, na verdade, a medida foi tomada para prevenir ou se livrar dos piolhos que se espalharam no navio durante a viagem até o Brasil. Segundo a explicação narrativa da *graphic novel*, a monarca tomou a atitude de raspar a cabeça devido ao cheiro de decomposição dos zumbis ter impregnado seus cabelos.



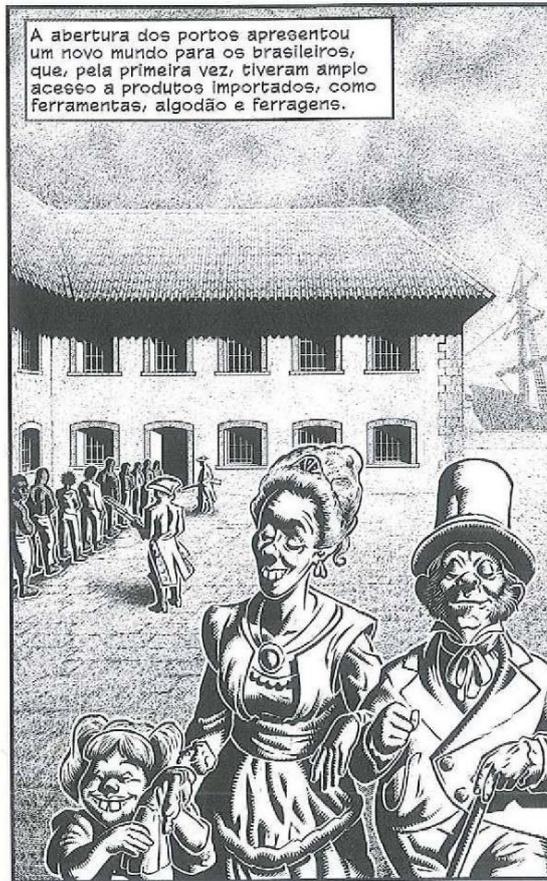
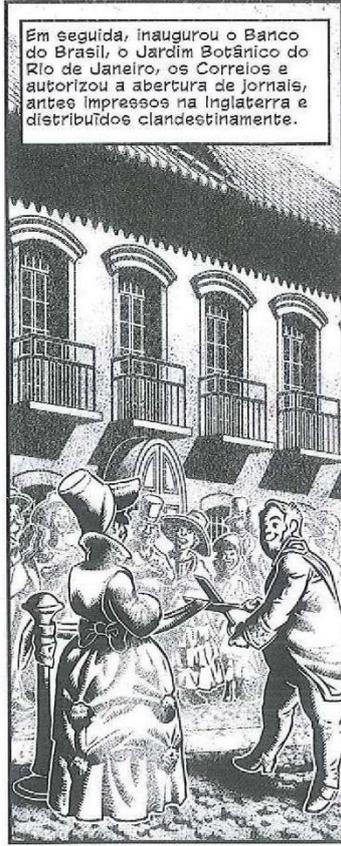
(Imagem 37) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. *Independência ou Mortos*. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.55

Nos três primeiros quadros da página 56 (imagem 38), temos a venda de títulos de nobreza realizada por Dom João. O termo “venda” é o mais apropriado para esse caso como ele é apresentado como tal na *graphic novel*, pois esses títulos foram concedidos apenas àqueles que voluntariamente davam apoio financeiro à Corte, ou seja, apenas aqueles que pagassem poderiam receber um título. Apesar de ser um episódio um tanto jocoso na nossa História, não foi sem seus méritos, foi com o dinheiro arrecadado com essa “venda” de títulos que a vida na Corte carioca foi possível, além de ter permitido a abertura dos portos para o comércio, a fundação do Jardim Botânico, dos Correios, entre outros prédios, como pode ser visto nos quadros da página 57 do quadrinho (imagem 39).



56

(Imagem 38) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.56



p.57

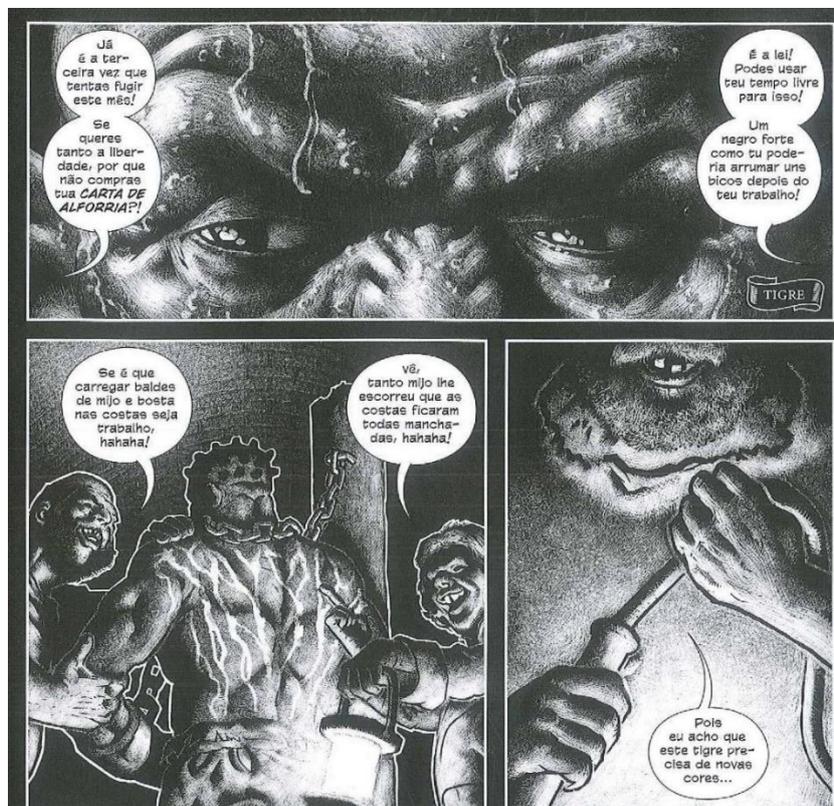
(Imagem 39) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.57

Com a Corte no Rio de Janeiro, o castigo corporal dos negros escravos não mais era permitido em praça pública, sendo feitos em recintos fechados (imagem 40), visto que não combinava com o processo de sofisticação que o Rio de Janeiro almejava. Na *graphic novel* essa medida é explicada no quadro final da página 57 e a usa como transição para a introdução de um novo personagem na trama: o Tigre, um personagem original criado para a obra, não sendo baseado em nenhum personagem histórico, cujo nome provém dos escravos chamados de “tigrados”, que carregavam os barris de urina das casas, chamados de tigres e acabavam com marcas de queimadura no corpo – semelhantes às marcas no corpo do animal o qual o nome se deriva – causadas pela urina exposta ao sol quando ela se derramava em cima deles.

Tigre é apresentado como um escravo rebelde que tentou fugir diversas vezes, mas apesar de desejar a liberdade não está disposto a trabalhar para comprar a carta de alforria. Porém, determinado a não ser escravo, determinação que mais tarde é mostrada e que se expande em não desejar que seu povo continue nessa condição ou permitir que outro seja submetido a ela. Nota-se, no primeiro quadro da página 58 (imagem 41, que há um *close-up* cujo estilo do desenho se torna realista, recurso usado para demonstrar convicção ou determinação de um personagem na *graphic novel*, assim estabelecendo-o como um herói.



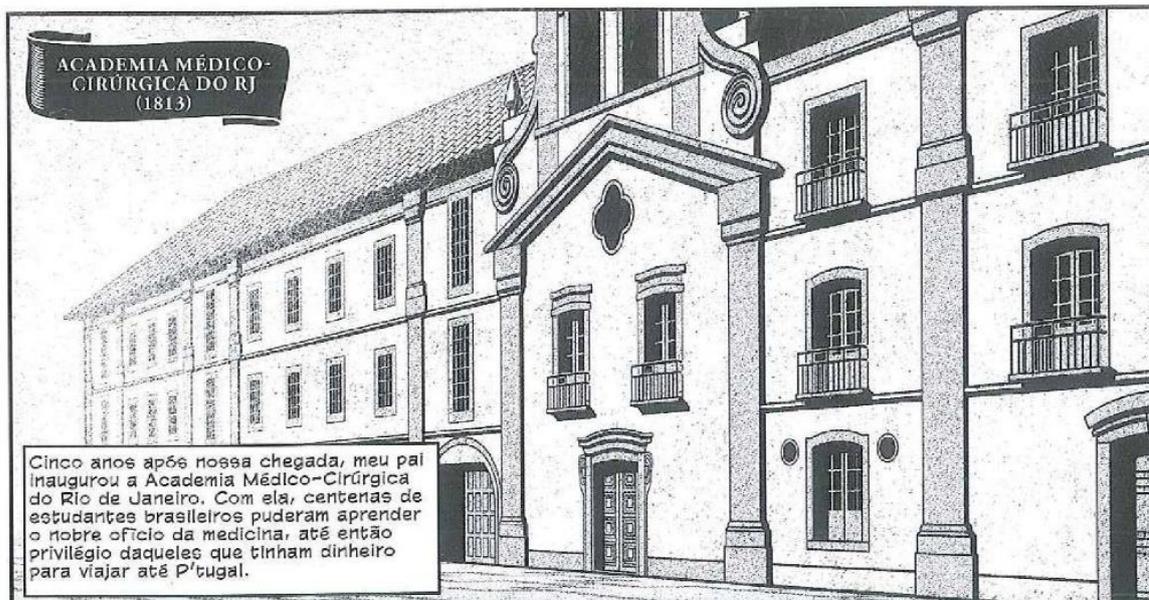
(Imagem 40) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. *Independência ou Mortos*. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.57



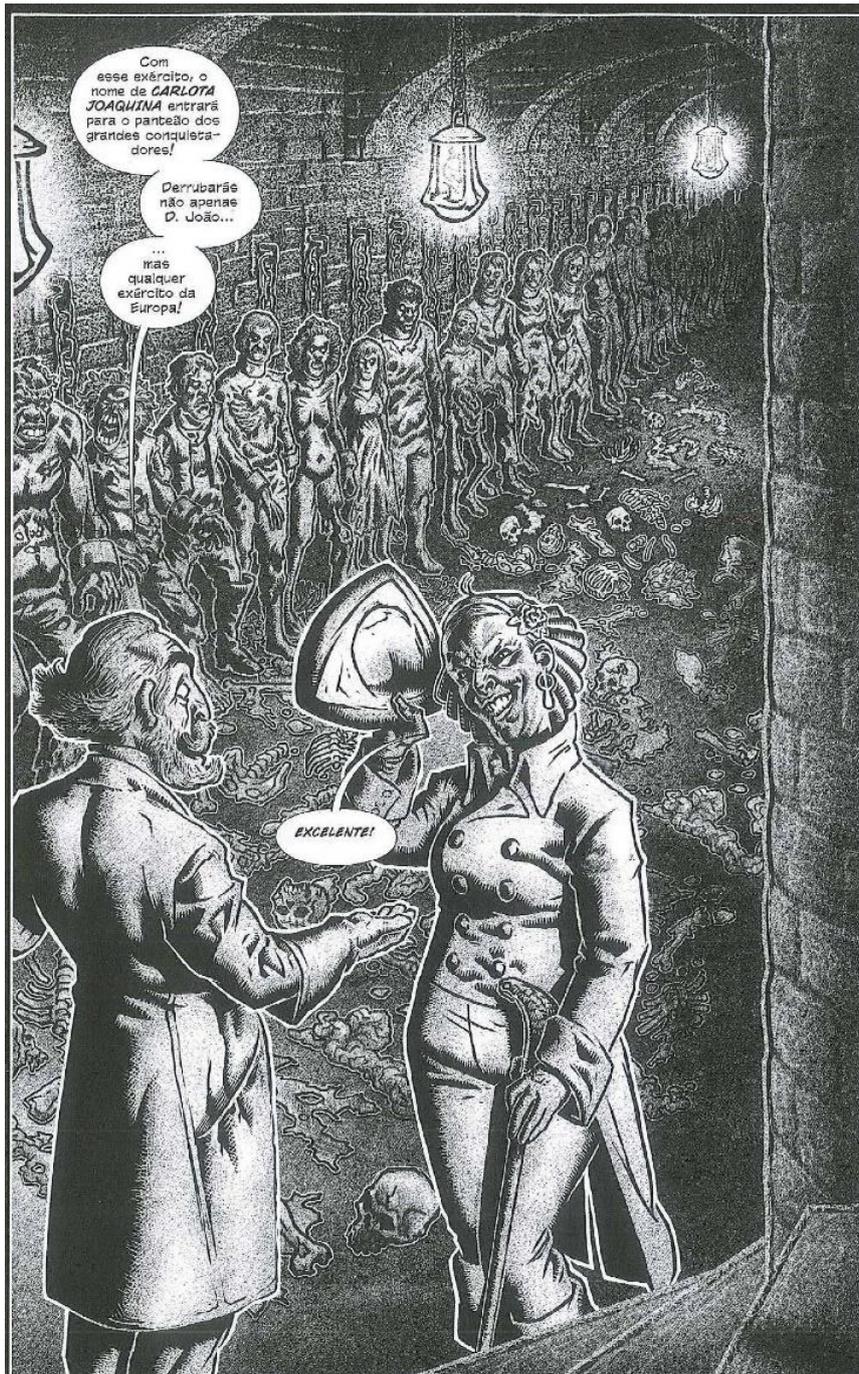
(Imagem 41) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. *Independência ou Mortos*. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p. 58

Na página 59, quando a história menciona a inauguração da Academia Médico-Cirúrgica do Rio de Janeiro, o personagem Doutor Manoel da Costa Mazarém (imagem 42), que logo é estabelecido como o médico particular da Família Real – trabalho que além de tratar das dores e doenças dos membros da família, Dom João confiou a ele o estudo da doença que transformou Maria I em zumbi, na esperança de uma cura –, amante de Carlota Joaquina e, posteriormente, um dos vilões da história.

Seu papel como vilão é revelado na página 66, quando ele aparece conspirando com Carlota Joaquina para criar um exército de zumbis para tomar Portugal e desafiar as nações da Europa (imagem 43). Esse papel de Carlota como vilã se deve a ela ter tentado, por diversas vezes na História, estar em posição de poder, tomando medidas como: deslegitimar o governo do marido em Portugal, tentar se estabelecer como rainha da Espanha, dominada por Napoleão, e por ter conspirado a favor de seu filho Dom Miguel para ser coroado rei após a morte de Dom João. Essas constantes ações conspiratórias e traições cometidas por Carlota deram-lhe a fama de vilã na História do Brasil, e também o papel que assume na *graphic novel* tanto que a bengala que Carlota usa (imagem 43) quando se encontra com Mazarém, é revelado ter a cabeça de uma cobra adornada, símbolo popularmente usado para demonstrar que uma pessoa é traiçoeira ou indigna de confiança.



(Imagem 42) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. *Independência ou Mortos*. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.59



(Imagem 43) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. *Independência ou Mortos*. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.66

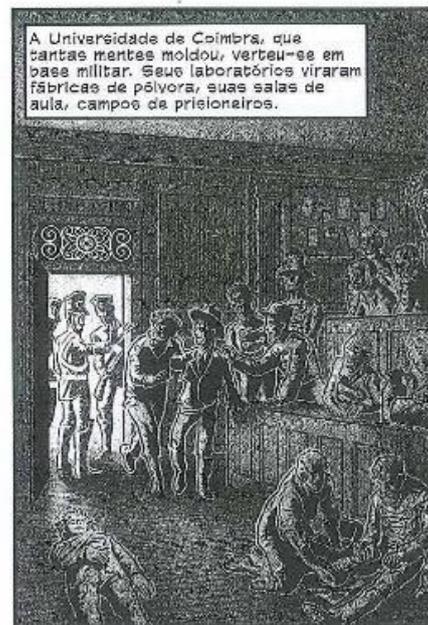
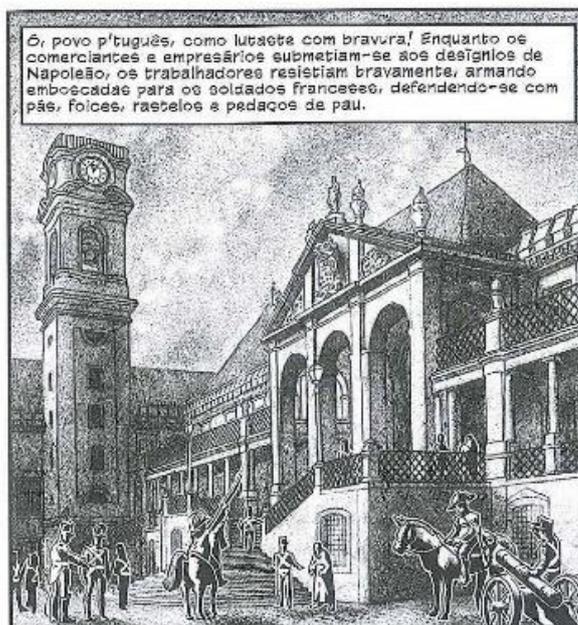
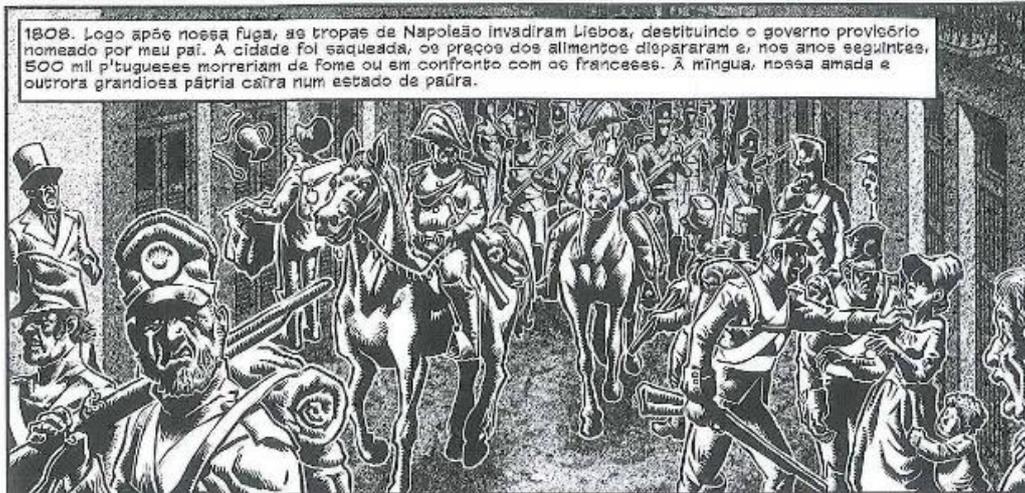
A juventude de Dom Pedro é explorada em duas páginas da história, com o roteiro abordando a fama de sua vida boêmia no Rio de Janeiro, afastado de seus compromissos como príncipe e aproveitando a juventude. A narrativa aproveita esse espaço para inserir o discurso demonstrando a preferência dessa versão de Dom Pedro a respeito do Brasil, alegando que ele começava a se considerar mais brasileiro do que português, construindo a identidade dele como

herói e príncipe do Brasil em oposição a de herdeiro do trono português (imagem 44).

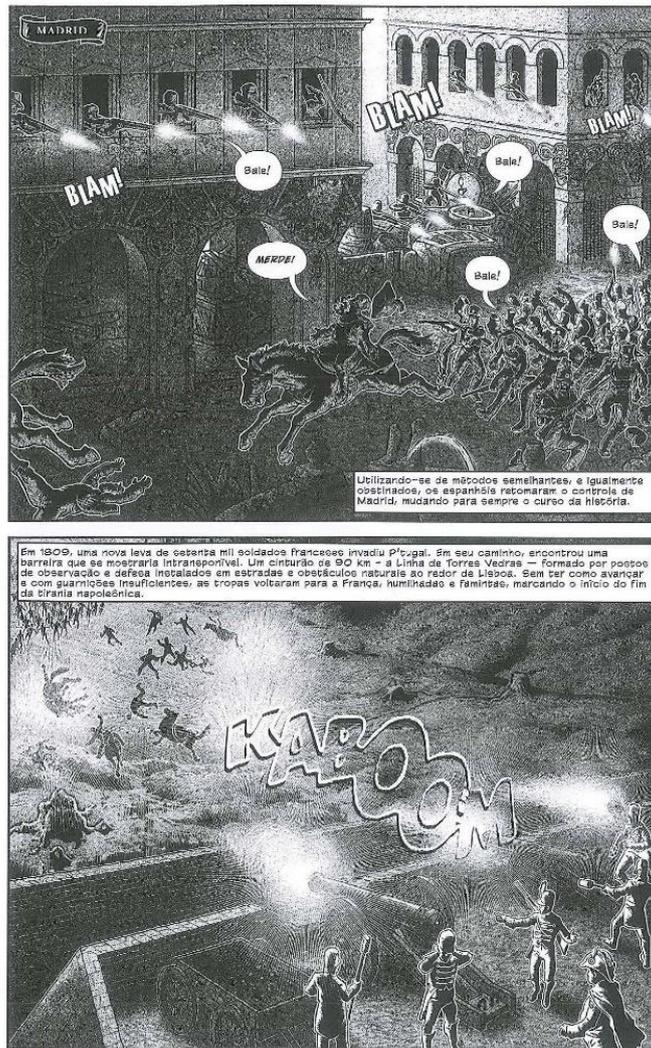


(Imagem 44) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. *Independência ou Mortos*. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.63

A narrativa retorna para os acontecimentos Históricos na página 67 (imagem 45), ilustrando e explicando o que ocorria na Europa enquanto a Família Real portuguesa se refugiava no Brasil. Em janelas de narração e em ilustrações nos quadros, a *graphic novel* conta como os portugueses resistiram ao domínio francês com o apoio da Inglaterra e como Napoleão fora derrotado em 1815, porém sem entrar em detalhes, até a página 68 (imagem 46).



(Imagem 45) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. *Independência ou Mortos*. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.67



(Imagem 46) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. *Independência ou Mortos*. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.68

Em contraste, o Brasil é mostrado prosperando graças às reformas feitas por Dom João no país e demonstrando quase nenhuma pretensão de retornar (imagem 47). Estabelecendo a data da narração em 1816, a *graphic novel* conta como o Brasil havia se transformado com a presença da Família Real na sua capital, referindo-se à promoção do Brasil para Reino Unido a Portugal e Algarves, fazendo desnecessária a saída de Dom João do Rio de Janeiro, já que agora era como capital do governo; a vinda da Missão Artística Francesa, nomeando apenas alguns artistas – Jean Baptiste Debret, Nicolas-Antoine Taunay e Grandjean de Montigny –, apesar de não usar esse termo para refinar o gosto artístico do Rio de Janeiro; além de ilustrar de forma jocosa os usos que os brasileiros davam aos produtos importados da Inglaterra, visto que tais mercadorias – como patins de gelo, casacos de pele e trenós de neve – pouco

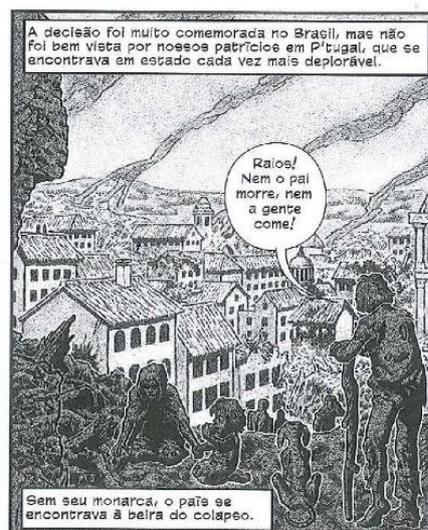
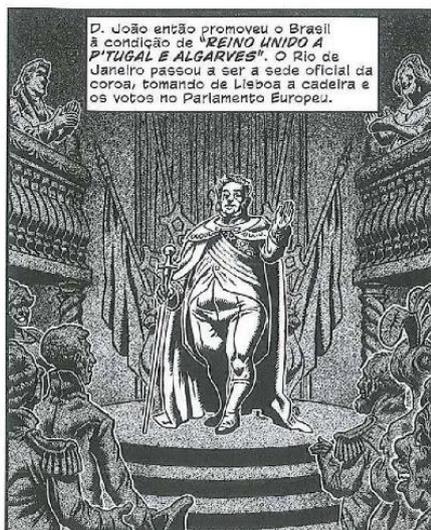
uso tinham no clima tropical. Ao mesmo tempo, o último quadro da página 70 demonstra, em paralelo, o estado que Portugal ficara sem um governo centralizado e organizado. A Metrópole europeia sofria, enquanto a colônia americana prosperava.



Da França, meu pai mandou trazer artistas como Jean Baptiste Debret, Nicolas-Antoine Taunay e Grandjean de Montigny, entre muitos outros, com a missão de refinar o pouco sofisticado gosto local.



O Rio de Janeiro aprendeu a apreciar boa comida, música, vinhos, perfumes, joias e roupas, assemelhando-se às capitais europeias como Paris, Londres e Buenos Aires.



(Imagem 47) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. *Independência ou Mortos*. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.70

O primeiro arco da história da *graphic novel* se encerra com a chegada da Dona Leopoldina ao Rio de Janeiro para se casar com Dom Pedro, apresentando, assim, o último protagonista da história (imagem 48). Nessa narrativa, Dom Pedro imediatamente apaixonou-se por Leopoldina e não tem nenhuma amante recorrente mostrada na trama, tanto que a mais famosa das amantes do monarca, Domitila de Castro Canto e Melo, a Marquesa de Santos, está excluída da narrativa. A *graphic novel* não fez de Dom Pedro um marido leal e comprometido, tanto que, em nenhum momento, escondeu sua vida boêmia. A exclusão da Marquesa de Santos foi um recurso para aumentar a importância do papel de Leopoldina como heroína na história e fortalecer seu laço com Dom Pedro.

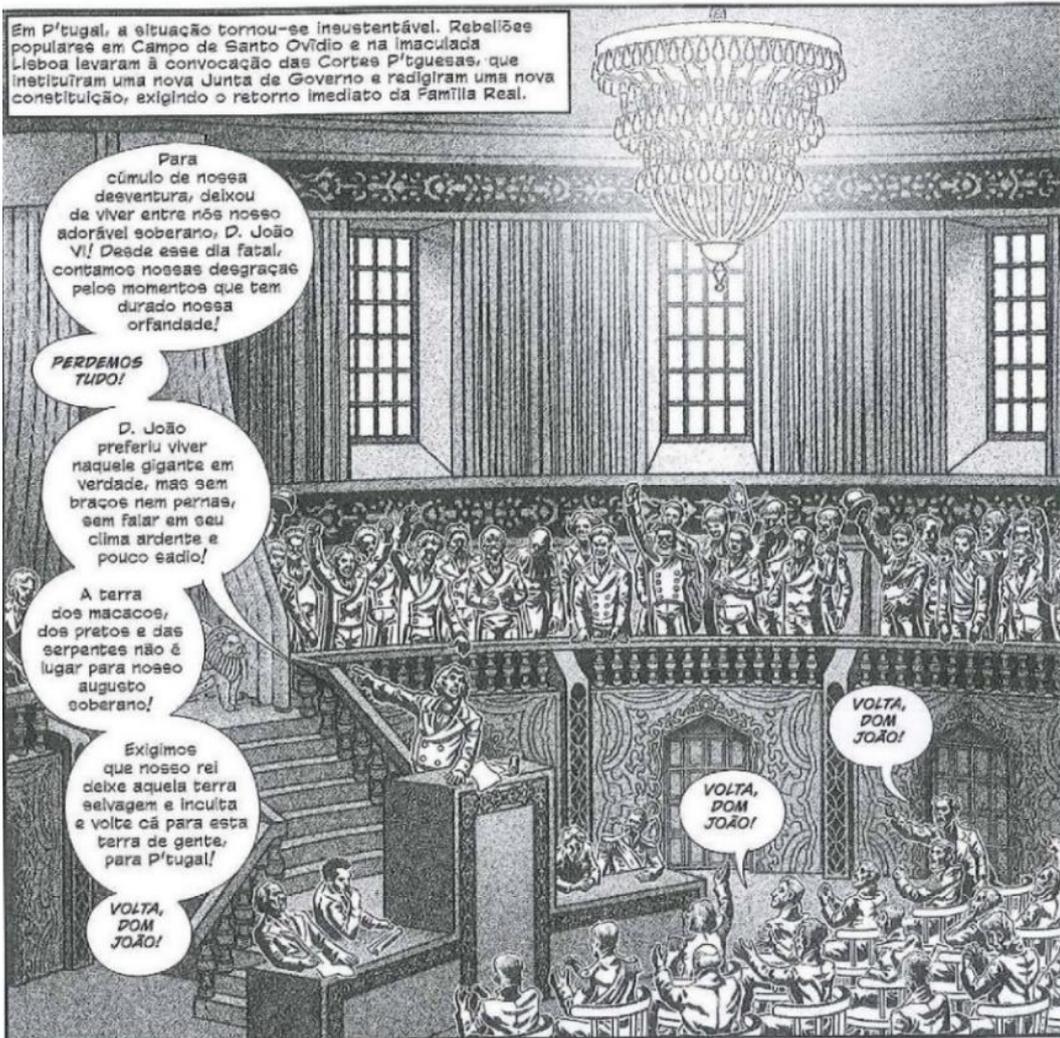


(Imagem 48) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. *Independência ou Morte*. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.71

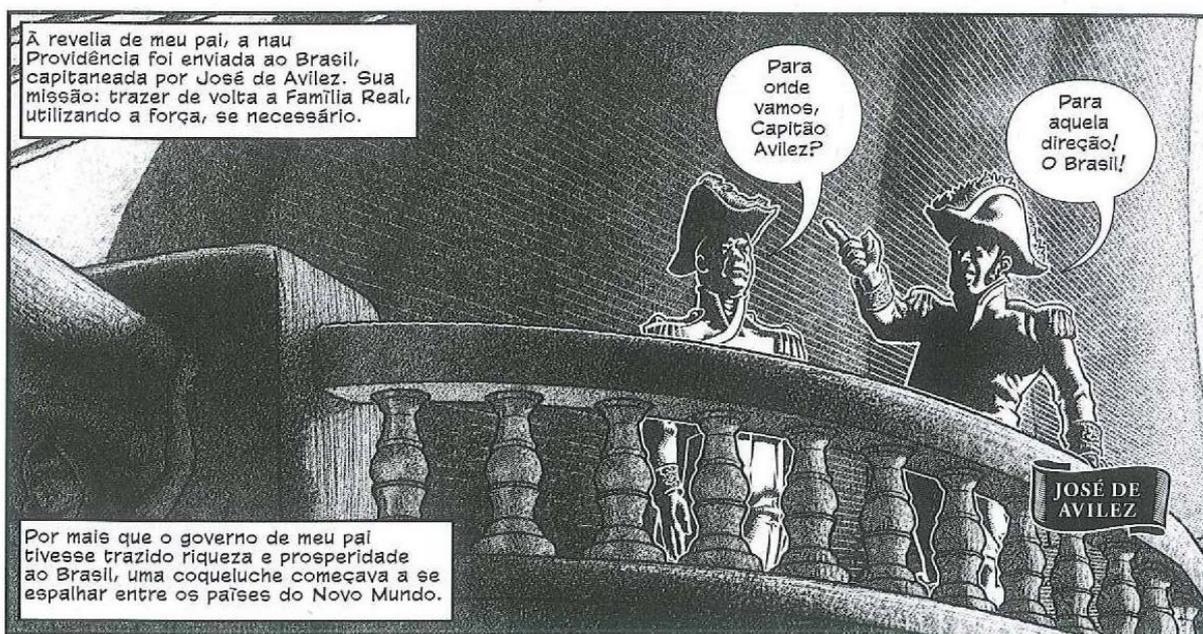
Dom Pedro assume o papel mais ativo como protagonista da história a partir da página 73, que pode ser considerada a página em que o segundo arco da história se inicia. A narrativa antes desse momento se desenrolou por conta de dois motivos: o primeiro foi a construção de personagem feito pelo roteiro, pois era necessário estabelecer sua visão a respeito do Brasil e seu relacionamento com sua família até aquele momento para que, enfim, pudesse assumir o manto de herói. O segundo é historiográfico: apesar dos eventos que levaram o Brasil à sua Independência terem começado com a fuga da Família Real de Portugal, o papel de Dom Pedro nesse processo se iniciou quando sua família retorna por exigência das Cortes Portuguesas e ele permanece no Brasil para governá-lo como regente, tomando uma posição mais ativa com o Dia do Fico.

A narrativa do Dia do Fico se inicia na página 73 (imagem 49), que mostra, no primeiro quadro, a insatisfação dos portugueses com a atual situação – seu país em ruínas, seu rei residindo fora do país e sua antiga colônia sendo tratada como igual – que reivindicavam medidas para que Portugal retornasse à antiga glória, por isso formaram uma junta governamental. O quadro mostra uma reunião das Cortes Portuguesas – junta governamental que se instaurou com a ausência dos seus governantes – exigindo o retorno de Dom João à Portugal. Já o segundo quadro apresenta a insatisfação do povo português e a maneira de exigir o retorno de seu rei sendo ilustrado de forma cômica e com a “#VoltaDomJoão”, que referencia a mídia social Twitter, escrito em uma placa, enquanto os populares marcham pelas ruas destruídas de Lisboa. Essa sátira de como os indivíduos do século XXI, através das mídias sociais, se reúnem para esboçar sua revolta em grandes números se mescla com a ilustração de como essa reunião de pessoas se daria no século XIX, criando uma ponte entre o presente e o passado no qual a *graphic novel* se propôs a fazer.

Na página seguinte (imagem 50), logo no primeiro quadro, é apresentado o vilão final da trama: o capitão José de Avilez, que assume o papel de arqui-inimigo de Dom Pedro na narrativa, que se dirige ao Brasil a fim de levar a Família Real de volta ao seu país de origem.



(Imagem 49) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.73



(Imagem 50) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.74

Os quadros seguintes dessa página apontam outro evento nas américas: os movimentos de Independência na América Latina. A campanha de Napoleão na Europa enfraqueceu o poder que a Espanha tinha em suas colônias, que foram obrigadas a governarem-se por si próprias e não dependerem de sua metrópole, decidindo não mais voltarem à essa posição novamente e fundaram seus próprios Estados Nacionais.

Com o risco de seguir com essa onda de movimentos de Independência e com consciência que havia dado aos brasileiros meios de se considerarem capazes de serem independentes, Dom João, no quadro final da página 74 (imagem 51), acaba perdendo o sono sobre um novo dilema: se permanecesse no Brasil, as Cortes Portuguesas não o teriam mais como governante; se voltasse à Portugal, o Brasil se organizaria para que sua Independência ocorresse.



(Imagem 51) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.74

Enquanto a historiografia entende que Dom João decidiria retornar à Portugal, acatando as exigências das Cortes e deixaria Dom Pedro como regente no Brasil, a narrativa da *graphic novel* usa do recurso do zumbi para que a decisão de seguir as ordens de Portugal seja feita. No mesmo dia em que Avilez chega ao Rio de Janeiro para levar a Família Real de volta à Europa, Mazarém e Carlota Joaquina se descuidam e acabam permitindo que Maria I fugisse de seu cativo, assim, espalhando a doença que causa o zumbinismo na cidade.

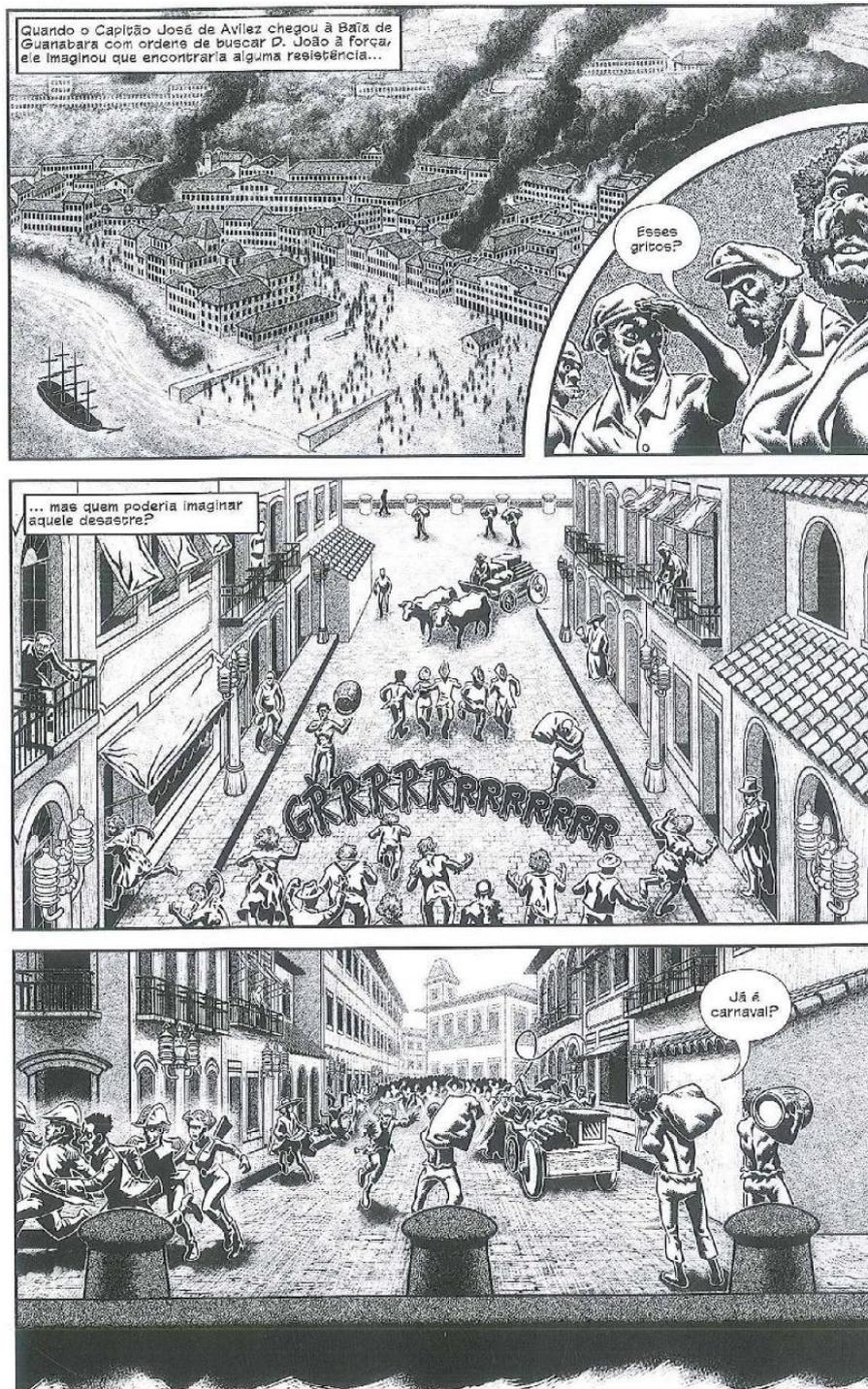
Perante essa ameaça, Dom João decide deixar o Brasil com seus filhos, novamente sendo representado narrativamente como um covarde, fugindo de uma ameaça ao invés de enfrentá-la. Na página 78, Avilez chega ao Rio de Janeiro para levar a Família Real de Volta à Portugal, apesar de não pretender acatar as ordens do capitão português. Dom João rapidamente muda de ideia ao ver um zumbi, logo percebendo que uma nova epidemia se espalhava no Rio de Janeiro (imagem 52). Com isso, decide deixar a cidade imediatamente.



(Imagem 52) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. *Independência ou Mortos*. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.78

A ilustração fuga da Família Real do Rio de Janeiro, presente nas páginas 83 a 86, possui diversos paralelos com a sua fuga de Lisboa nas páginas 6 a 10: visualmente, as duas apresentam a família fugindo de uma multidão furiosa e às pressas, mal considerando o que eles deixavam para trás, tal como pode ser visto na página 85 (imagem 53), pois, em ambos os cenários, eles estão sendo perseguidos por uma multidão; enquanto outros, sem entender o que está

acontecendo, com a diferença que agora eles espalhavam o zumbinismo pela cidade.



(Imagem 53) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.85

Novamente, Dom Pedro é o único a questionar a escolha de fugir, percebendo o dano sendo causado, mas dessa vez ele decide ir contra a decisão

tomada por seu pai. Quando ele está pronto para entrar no navio de Avilez, na página 87, é impedido, pois o povo começa a implorar que ele fique (imagem 54). Nesse momento, ele começa a duvidar da sua decisão de se juntar à sua família e deixar a cidade.



(Imagem 54) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.87

O uso do povo clamando pela ajuda de Dom Pedro diante do ataque dos zumbis é uma analogia às 8 mil assinaturas coletadas para que permanecesse no Brasil como seu governante perante as pressões de sua família e do capitão do navio português para que deixasse o país. Dessa forma, entende-se que a narrativa literária quis demonstrar como Dom Pedro era visto como uma figura de liderança e que sua permanência era necessária para que o país pudesse se desenvolver, porém se utiliza da desesperança do povo perante o ataque para dar um papel mais heroico, o qual combina com o que ele interpreta na *graphic novel*.

Nesse momento da *graphic novel*, três eventos que aconteceram separadamente, em diferentes datas e em intervalos de tempo distintos, ocorrem ao mesmo tempo: a saída da Família da Família Real do Brasil, ocorrido em 25 de abril 1821; o Dia do Fico, em 9 de janeiro de 1822; e a Rebelião Avilez, ocorrida de 11 de janeiro de 1822 a 15 de fevereiro de 1822. A junção desses três eventos foi um recurso para facilitar o decorrer da história na *graphic novel* e para que o desenvolvimento do personagem e o caráter de Dom Pedro fosse mais impactante, pois ele foi colocado em uma situação em que ele tinha que escolher duas opções: retorno seguro para Portugal, se submetendo às ordens das Cortes e abandonar o Brasil; ou ficar para proteger o povo, que clamava por sua permanência, da ameaça do zumbi. Essa posição de escolha entre valorizar a própria segurança ou a do povo é um fator determinante para a construção da diferença entre a personagem de Dom João e Dom Pedro na narrativa. Dado que Dom João foi representado como um rei covarde e egoísta por sempre escolher garantir a própria sobrevivência, dar a posição a Dom Pedro de decidir ficar e proteger o povo no roteiro é uma forma de estabelecer sua imagem de um rei altruísta e destemido.

A Revolta Avilez fora um resultado direto do Dia do Fico. O general português Jorge de Avilez, ao receber a notícia que o príncipe não acataria as ordens das Cortes, movimentou seus soldados em uma pequena revolta que tinha como objetivo forçar Dom Pedro a acatar as resoluções e deixar o Brasil. O roteiro de *Independência ou Mortos* coloca Avilez, na página 89 (imagem 55), contra a inclinação de Dom Pedro de ficar no Brasil, isso é apresentado na discussão com Dom João a respeito de precisar ficar para ajudar o povo, na

página 88, argumentando que o Brasil não era local para a Família Real permanecer.



(Imagem 55) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.89

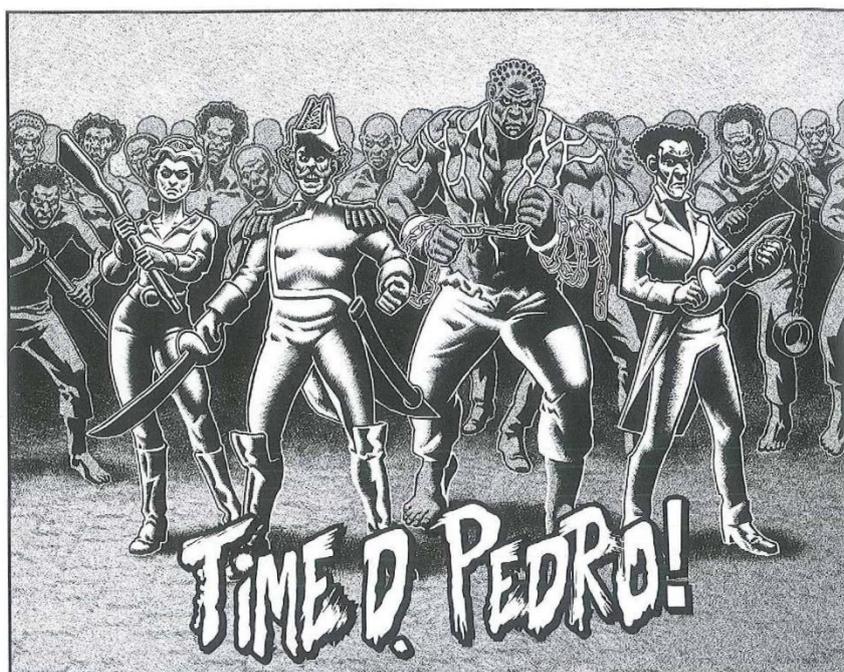
Como esperado do roteiro, dada a historiografia no qual ele se baseia, Dom Pedro decide permanecer no Brasil, sendo apoiado em sua decisão por Leopoldina e Chalaça – que foi um amigo e secretário de Dom Pedro I, além de um companheiro para suas noites de boemia na noite carioca. Em *Independência ou Morte*, ele é colocado como o secretário pessoal, amigo de Dom Pedro e seu companheiro de batalhas, assim rebelando-se contra as ordens portuguesas das Cortes e abafando a Rebelião Avilez. Em termos de roteiro, esse é o momento em que Dom Pedro torna-se um adulto e herói do Brasil, assumindo suas responsabilidades como monarca, maturidade comicamente representada pelo súbito crescimento de seu bigode na página 90 (imagem 56). Ele proclama: “Está pois decidido! No dia de hoje, abraço meu destino! Se é para o bem de todos, e a felicidade geral da nação. Estou pronto! Diga ao povo que fico!”.

O Dia do Fico é mais do que apenas uma posição política tomada por Dom Pedro no roteiro, é o momento em que ele finalmente amadurece e reconhece seu papel como príncipe e protetor do Brasil, assumindo sua heroicidade. Por isso, é usada uma ilustração realista e em *close-up* para demonstrar o súbito crescimento de seu bigode, que ao mesmo tempo representa sua maturidade e convicção com seu dever.



(Imagem 56) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.90

Esse momento do Dia do Fico é usado para reunir todos os personagens principais em uma equipe, finalmente apresentando Tigre a Dom Pedro, Leopoldina e Chalaça. Tigre se apresenta a Dom Pedro, após salvar sua vida, liderando um grupo de escravos e pede a carta de alforria a todos que sobreviverem à luta. Dom Pedro aceita a proposta, montando o seu exército, denominado de “Time Dom Pedro” (imagem 57).



(Imagem 57) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.94

Como sabemos hoje, o Dia do Fico foi um episódio decisivo para que a Independência ocorresse, pois foi o momento em que Dom Pedro entrou em confronto direto com os interesses portugueses em relação ao Brasil. Esses primeiros indícios de que o Brasil estava prestes a se tornar um país nas mãos do regente foram traduzidos na página 95 (imagem 58), onde é apresentado um discurso, o qual o interlocutor é Dom Pedro I, que fala de como o combate contra os zumbis deu uma causa em comum aos brasileiros, permitindo que pudessem esquecer suas diferenças e se unirem. Há tons nacionalistas e um tanto ideológicos no modo como essa narração é colocada. Dom Pedro é mostrado como um herói nacional mais agradável à visão popular e que reconhecia que o Brasil não era uma colônia formada por portugueses, mas sim uma nação

composta por pessoas de diversas crenças e etnias, formando uma ideia de nação eclética para muitos e não exclusiva a poucos.

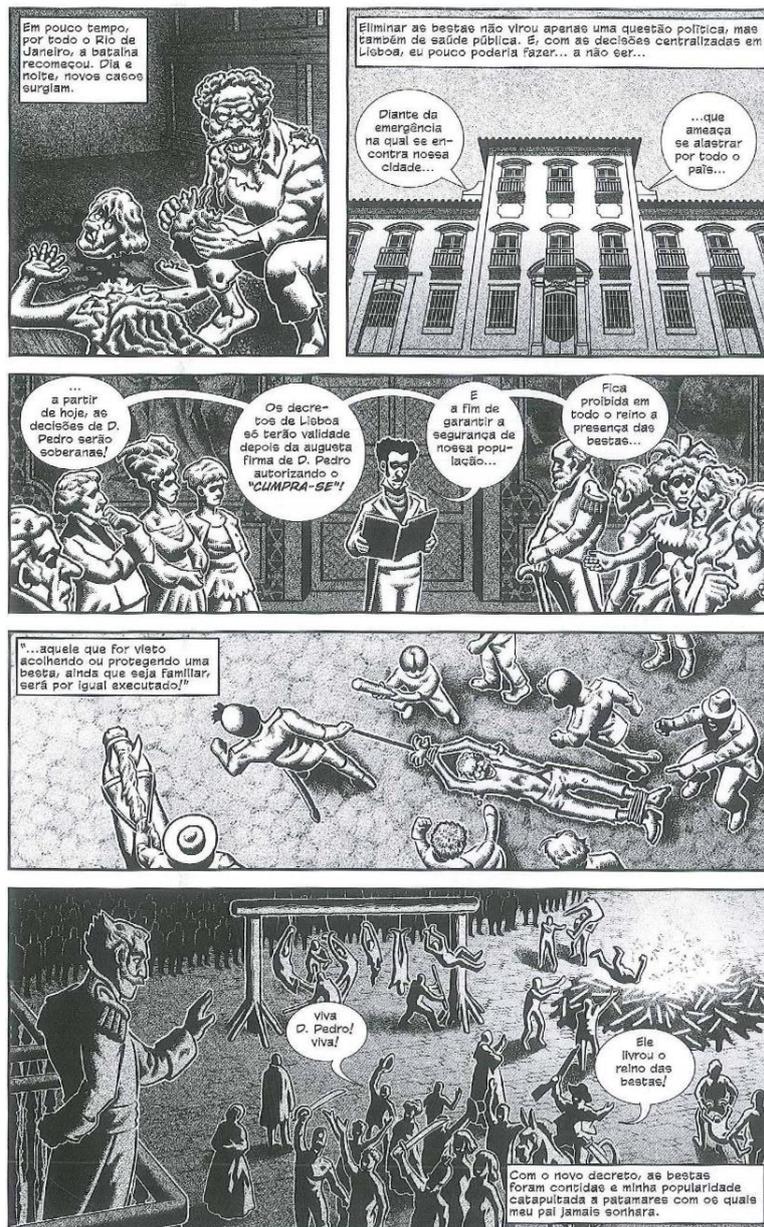


(Imagem 58) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.95

Essa batalha contra os zumbis no Rio de Janeiro e o discurso de Dom Pedro podem ser interpretados como o desejo pela Independência que se manifestava em alguns meios, possuindo, o monarca, a capacidade para tal ato. Assim como a presença de seus aliados no quadro final da página – Dona Leopoldina, Chalaça e Tigre – apresentam, que apesar de ser a figura central, ele não foi capaz de fazer tudo sozinho. Por seus feitos, Dom Pedro é saudado pelo povo como herói. Mesmo com aliados ao seu lado, o que parece indicar que, no final, ele não fez nada sozinho na política, acaba ganhando o crédito e se torna reconhecido como uma figura heroica por seu papel como líder e por conta de seu *status* como príncipe de Portugal.

As ações de Dom Pedro tiveram consequências: as Cortes Portuguesas não aceitavam a rebelião do príncipe, vendo suas ações como indicativos de que ele buscava fazer o Brasil independente. Na narrativa da *graphic novel*, em nenhum momento Dom Pedro é tratado como um adulto ou como uma figura de autoridade, sendo referenciado pelos portugueses como o “rapazinho”, nunca pelo nome. Dom João é ilustrado chegando em Portugal algemado, mesmo tendo concordado em retornar voluntariamente, como um prisioneiro, demonstrando a limitação de seu poder como déspota, além de reforçar o papel de Avilez como vilão da história. A versão de Avilez que *Independência ou Mortos* apresenta não é apenas de um militar português leal ao governo, mas simboliza todo o colonialismo e a condição submissa que era imposta ao Brasil pela metrópole.

Os usos dos elementos da História com os da fantasia novamente se mesclam na história do quadrinho na página 97, quando são abordadas as medidas que tiveram que ser tomadas por Dom Pedro após o Fico. Quando a narrativa explica o “Cumpra-se”, medida tomada pelo príncipe após o episódio, que determinava que todas as ordens vindas de Portugal apenas teriam validade com a aprovação de Dom Pedro, foi adicionada a medida fantasiosa de que os zumbis e que aqueles que colaborassem com a sua infestação seriam executados (imagem 59).



(Imagem 59) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.97

Mais adiante, na página 99, vemos as reações em relação ao Fico e o Cumpra-se desencadeadas no Brasil (imagem 60). Um quadro da página apresenta a reação dos brasileiros que apoiavam as medidas, se manifestando a favor de Dom Pedro e contra Portugal, sendo possível ver um homem sendo levado em posição de submissão, provavelmente um prisioneiro, sendo rechaçado pela multidão, indicando que era um português; no quadro seguinte, vemos a reação de militares e colonos portugueses, que mantinham sua lealdade com a metrópole, se manifestam contra as medidas tomadas pelo

príncipe e, no meio da multidão, temos um negro, representando um brasileiro, sendo hostilizado pelo grupo.

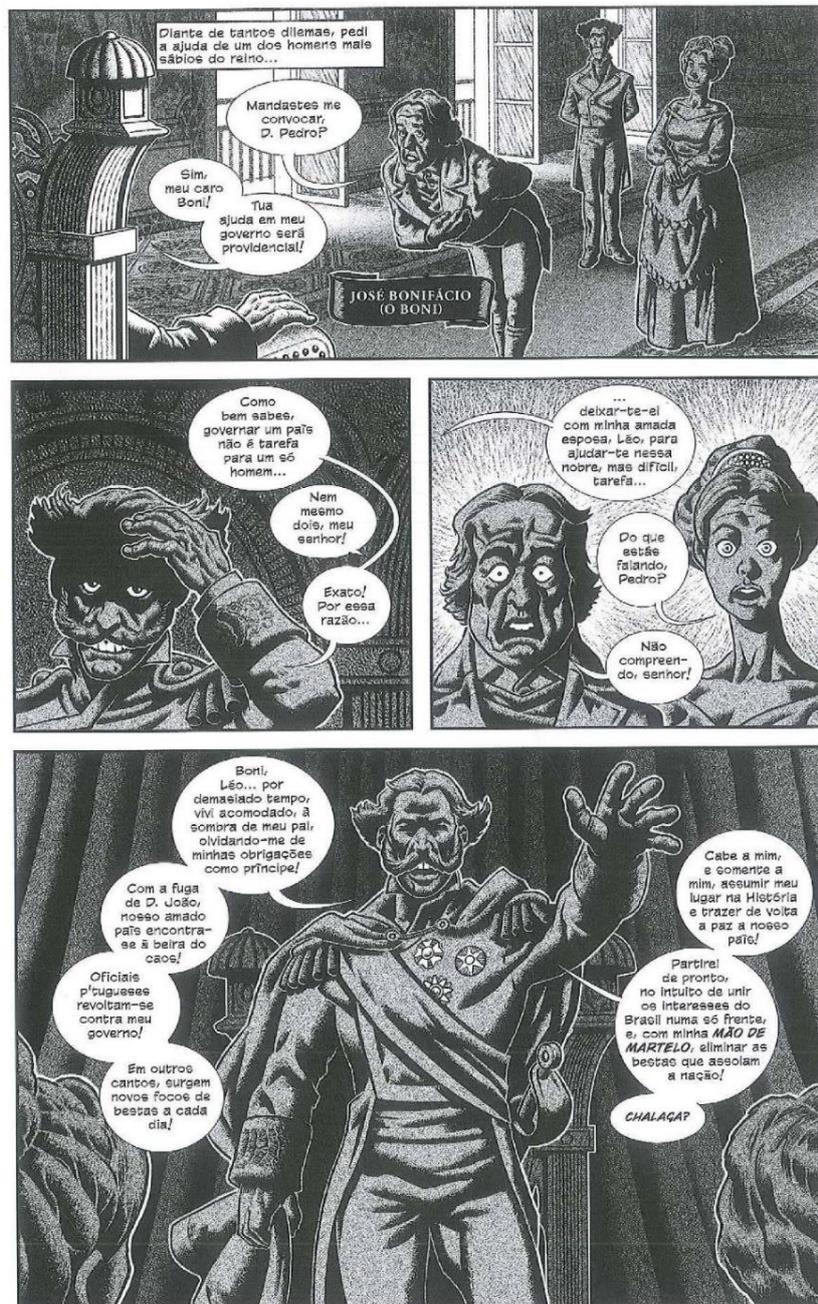
O quadro final da página procura explorar a revolta que algumas províncias tiveram com a rebelião de Dom Pedro, como os movimentos separatistas que surgiram com a instabilidade em que o Brasil se encontrava, ou que pretendia lutar para que ele se mantivesse como parte de Portugal, que se mesclam com focos de ataques zumbis.



(Imagem 60) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.99

Dadas essas condições únicas apresentadas na *graphic novel*, as viagens que Dom Pedro fez para sufocar os pontos de revolta e para juntar aliados pelas províncias que antecederam a Independência foram combinadas com a necessidade de eliminar a existência do zumbi. Assim, a página 101 (imagem

61) não apenas apresenta José Bonifácio, personagem de grande importância para o processo de Independência do Brasil, como também coloca Dom Pedro reconhecendo que era necessário que ele viajasse pelo país eliminando as duas ameaças à sua autonomia: as revoltas dos militares portugueses e a infestação dos zumbis. Desse modo, ele faz um discurso no qual coloca Leopoldina e Bonifácio como regentes do Brasil enquanto ele viajaria pelas províncias junto a Chalaça e seu exército para acabar com o que ele considerava as ameaças da nação, dizendo que esse era seu papel como príncipe.



(Imagem 61) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.101

É interessante notar que a construção do roteiro coloca Dom Pedro como um rei guerreiro ao invés de um rei político. Esse papel de herói guerreiro combina mais com a premissa da *graphic novel*, visto que, como o zumbi se trata de um monstro, não há como usar da diplomacia com ele, como pode ser visto na página 103 (imagem 62), Dom Pedro é ilustrado enfrentando tanto portugueses como zumbis pela libertação do Brasil.



(Imagem 62) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.103

O momento do brado do Ipiranga ocorre na página 107, quando Dom Pedro, que estava retornando de Santos pela Serra do Mar, recebe a carta de Leopoldina e Bonifácio avisando sobre a aproximação de Avilez do Brasil, que trazia consigo tropas navais que tinham como objetivo invadir o Brasil e depor Dom Pedro. Em um excesso de raiva, ele decide ali mesmo declarar a Independência do Brasil, sendo ilustrada como pouco impactante, que mal causa reação aos presentes; por isso, Dom Pedro pede que Chalaça escreva e informe a imprensa do ocorrido e faça com que “soe mais dramático”. O modo como a Independência foi ilustrada possui diversas semelhanças com o quadro *Independência ou Morte!* de Pedro Américo, porém, essa questão será abordada no próximo subcapítulo, assim como a ilustração do primeiro quadro da página 110, que possui inspiração na obra *A Proclamação da Independência*, de François-René Moreaux, que é usada pela *graphic novel* para ilustrar Dom Pedro sendo recebido pelos braços do povo como seu libertador e líder, comemorando a Independência com Dom Pedro quando ele retorna ao Rio de Janeiro logo após o ocorrido.

A *graphic novel* apresenta o momento de planejar a defesa do Brasil do ataque de Avilez, sendo revelado que não havia tropas ou recursos financeiros para enfrentar os portugueses. Esse momento de dúvida a respeito do que fazer – lutar contra Portugal e perder, ou se entregar voluntariamente e ter sua honra manchada – faz com que Dom Pedro se volte a Leopoldina buscando um conselho, no momento em que é revelado que a Imperatriz está grávida (imagem 63).



(Imagem 63) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Morte. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.111.

Na data em que se passa essa cena, 1822, Leopoldina já havia tido filhos com Dom Pedro, porém para a narrativa isso não se demonstrava conveniente, visto que iria causar um desvio do foco da história e da missão de Dom Pedro, caso esse elemento do casamento fosse explorado no roteiro. Ao fazer com que

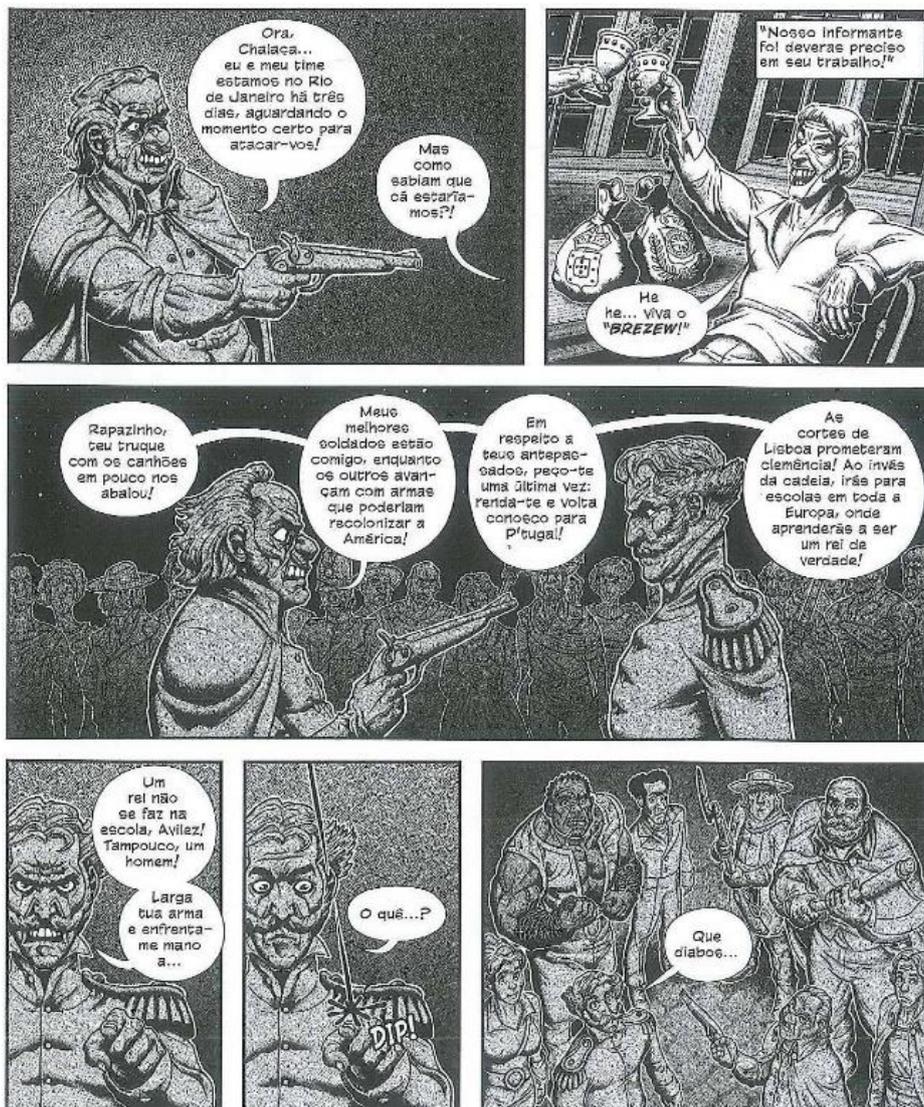
Leopoldina estivesse grávida ao fim dos conflitos da Independência, o roteiro daria mais um fator motivador para Dom Pedro lutar e valorizar a esposa, tal como pode ser observado na imagem 63.



(Imagem 64) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.112.

Na página 112 também temos os brasileiros voluntariamente doando fundos para a coroa a fim de financiar o treinamento e o armamento de soldados para a batalha contra os portugueses (imagem 65). Esse modo com que Dom Pedro recebe fundos para financiar seus planos entra em contraste com o modo como seu pai, Dom João, havia feito: enquanto Dom João vendeu favores, Dom Pedro, amparado pelo povo do Brasil, demonstra ser um rei amado.

O modo como o roteiro foi construído faz com que a batalha final contra os portugueses ocorra no Rio de Janeiro, no Chafariz do Mestre Valentim (imagem 66). Os brasileiros começam a batalha com vantagem, graças ao ataque marítimo que haviam comprado de Thomas Cochrane – personagem histórico que liderou a marinha brasileira durante a Guerra de Independência. Apresentado, porém, nessa narrativa, como um homem de pouca confiança e executando breves trabalhos mercenários ao Brasil –, apenas para serem cercados pelas tropas portuguesas de Avilez. Quando os dois exércitos estão prontos para lutarem um contra o outro, acontece um ataque surpresa de zumbis (imagem 67), liderados por Mazarém e Carlota, finalmente fazendo seu ataque para realizar suas ambições.



(Imagem 66) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.122.



(Imagem 67) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.123.

Devido ao ataque dos zumbis ser um perigo a ambos os lados, Avilez e Dom Pedro concordam em dar uma trégua na página 125 (imagem 68), prometendo retornar ao combate entre ambos no momento em que a ameaça se encerrasse, sendo possível ver que ambos os exércitos estavam lutando tanto contra os zumbis como um contra o outro antes da declaração dos dois líderes. Na página 127 (imagem 69), Dom Pedro observa como todas as etnias unidas – portugueses, índios e negros – eram mais fortes lutando juntos e que seriam um país mais forte se permanecessem unidos, trazendo um discurso nacionalista a respeito de como o Brasil teria se fortalecido na construção de sua identidade. O penúltimo quadro da página mostra, inclusive, Tigre lutando contra zumbis ao mesmo tempo que defende um português e um índio, que estão momentaneamente indefesos no combate.



(Imagem 68) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. *Independência ou Mortos*. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.125.



(Imagem 69) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.127.

Carlota, transformada em zumbi, é apresentada como o pior dos dois males: a ambição política e imperialista e o zumbinismo, unindo esses aspectos nela como vilã, que convida Dom Pedro a unir-se a ela, página 133 (imagem 70). Ao recusar a proposta, seu papel como herói e protetor foi ressaltado (imagem 71). Na narrativa, Dom Pedro escolhe manter sua humanidade e se declara diferente de sua mãe, sinal de convicção inabalável, essencial para o papel do herói. A recusa dessa proposta faz com que Carlota e seu exército novamente se tornem hostis ao exército de Dom Pedro.



(Imagem 70) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.133.



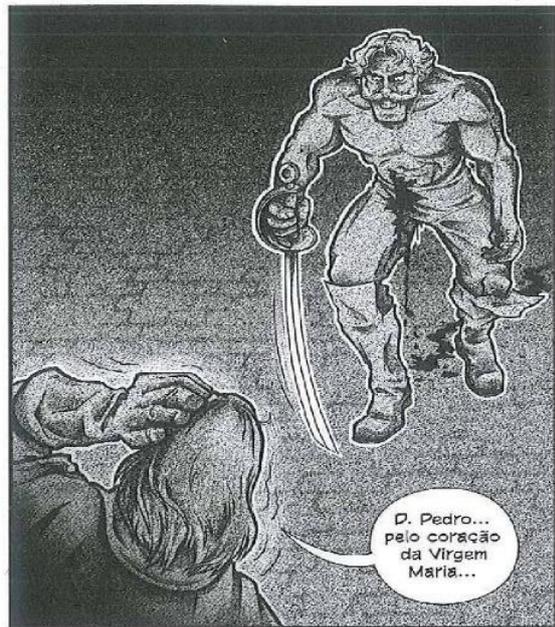
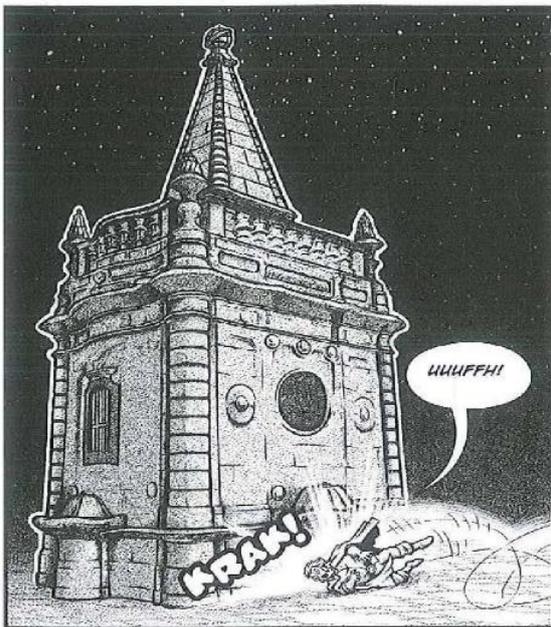
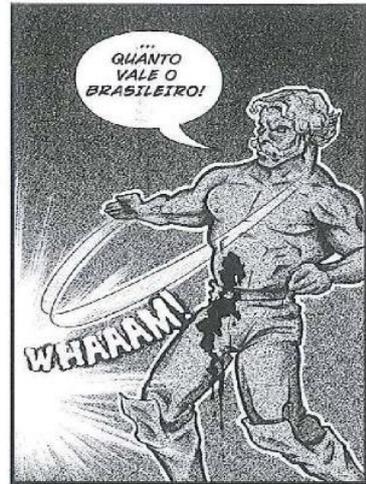
(Imagem 71) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.134.

Quando uma história de fantasia é escrita, é comum que certos arquétipos sejam seguidos, visto que eles são o que dão aos personagens a familiaridade que se espera de cada papel que eles estão seguindo. Dom Pedro segue as ações esperadas de um herói, que será fiel e batalhador e que, por fim, alcançará a vitória e não desistirá mesmo quando perde tudo que lhe importa. Esse aspecto do arquétipo é apresentado em seu confronto final com Avilez nas páginas 138 e 139 (imagens 72 e 73): mesmo tendo seu amigo mais próximo morto e seu grande amor prestes a ter um destino semelhante, estando emocionalmente

arrasado, Dom Pedro enfrenta Avilez e permanece fiel a seus princípios e ideais, desafiando o capitão e questionando os insultos que recebeu do adversário até então e ditando suas diferenças. Avilez finalmente é revelado como um vilão covarde, que teme a morte e apenas é corajoso quando há alguma distância entre ele e seu adversário, tanto que passa a chamar Dom Pedro pelo primeiro nome e o trata como adulto apenas quando vê que está prestes a ser morto. Finalmente, reconhece Dom Pedro como compatriota. Dom Pedro vocifera que eles não são iguais, declarando-se um brasileiro e, ao final, mata seu inimigo no primeiro quadro da página 140 (imagem 74).



(Imagem 72) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.138.



(Imagem 73) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.139.



p. 140

(Imagem 74) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. *Independência ou Mortos*. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.140.

O final da *graphic novel* é quando chegamos ao momento que deu seu título. Com seu capitão derrotado e com o perigo de perderem suas vidas ou pelas mãos do exército brasileiro ou pelos zumbis, aos portugueses é oferecida a chance de se unirem a Dom Pedro e sobreviverem, o que eles aceitam e rasgam seus laços com Portugal, clamando Dom Pedro como o “Primeiro Rei Brasileiro”. Nos momentos finais da história, Dom Pedro pronuncia um discurso semelhante ao que historicamente é atribuído no Sete de Setembro, declarando que os brasileiros não se submeteriam à Portugal ou se tornariam zumbis, isto é, ou seriam livres ou morreriam, bradando “Independência ou Mortos”.



(Imagem 75) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. *Independência ou Mortos*. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.144-145.

O título e a temática da *graphic novel* tomam como essência a História de como o Brasil veio a se tornar independente, usando o jogo de palavras do famoso Brado do Ipiranga de Dom Pedro; porém, o título não referencia o momento do brado. Na *graphic novel*, os inimigos do Brasil e de Dom Pedro são os portugueses, por seu domínio abusivo e escravocrata contra sua antiga colônia, e os zumbis, monstros sem pensamento e assassinos capazes de transformar suas vítimas. O brado de “Independência ou Mortos”, portanto, trata-se da declaração final de insurgência contra as forças que oferecem ameaça.

3.1.2. Transformando a Narrativa Histórica em Narrativa Ficcional

Como pode ser observado, em nenhum momento foi almejada a exatidão com a História no decorrer da *graphic novel*. Apesar de existirem momentos em que a precisão com a historiografia acontece, eles são poucos. A falta de compromisso com a historiografia se dá justamente por conta da premissa

ficcional e fantasiosa e um tanto absurda para ser tratada como material de precisão histórica. Já como material da literatura, *Independência ou Morte* se apresenta como uma obra de terror cômica que tem como base a História do Brasil e seus personagens, que são apresentados de forma caricaturada.

Mesmo não sendo uma obra com a pretensão de ensinar História, isso não tira o mérito de *Independência ou Morte* como uma obra com esse tema. Mesmo sem agir com precisão, se observarmos o roteiro com cuidado, é possível perceber que ele segue a sequência de acontecimentos que se desenrolaram entre 1808 e 1822, apresentando fatores econômicos, políticos e sociais por trás deles. As diferenças mais notáveis são a presença dos zumbis e a personalidade de personagens históricos e como eles se relacionam entre si. A caricatura dos personagens possivelmente é algo que passa quase que despercebido, visto que os membros da Família Real já sofrem há muito tempo com deboches tanto em adaptações midiáticas da História como em livros didáticos, de modo que quase não conhecemos outra forma de vê-los. Essa imagem atribuída a eles provavelmente é resultado de longo processo para desmoralizar a Monarquia em favor da República; porém, isso trouxe à essa parte da História brasileira algo que é visto como um rico material de entretenimento pelas mídias, já que mistura o encanto e o poder da monarquia portuguesa com as personalidades pitorescas atribuídas a seus integrantes.

No final, tanto a narrativa histórica quanto a ficcional abordam essa alegoria da Família Real, com a diferença da histórica, por vezes, atenuar essas características em favor da formalidade do discurso. Os aspectos da construção de uma narrativa sobre a História são abordados por Hayden White em *Trópicos do Discurso: Ensaio sobre a Crítica da Cultura* (2014), onde ele usa das reflexões e estudos de filósofos e historiadores para discutir a natureza da escrita da História. Nos ensaios, White frequentemente entra na questão sobre o que diferenciaria a escrita literária da escrita histórica, acabando por encontrar poucas distinções, dado que tanto na escrita da ficção como na descrição de fatos necessita da construção de uma narrativa pelo autor para que tenha como se expressar.

A narrativa histórica é resultado da pesquisa, interpretação e crítica do historiador de suas fontes e referências sobre o passado, pois ele busca construir um sentido para o que ele estudou e uma maneira de expressar suas

conclusões, inserindo suas visões e opiniões a respeito do acontecimento o qual ele propôs a estudar. Por mais que procure assumir uma postura neutra ao dissertar a respeito de acontecimentos históricos, tal tarefa se mostra impossível já que, de uma forma ou de outra, acabamos por concordar ou simpatizar mais com um dos lados ou teoria de um assunto, e isso acaba se integrando no modo como se descreve o evento histórico na narrativa (WHITE, 2014, p.78). Mesmo que mais de uma narrativa e fontes existam sobre um evento histórico, e com isso possuindo diversas versões e observações sobre ele, é recorrente na escrita da História seu caráter informativo e de buscar relatar seus detalhes, por mais cômicos ou trágicos eles pareçam ser, com seriedade.

Já a escrita ficcional baseada na História toma um viés um pouco diferente. Enquanto a narração histórica tenta ser objetiva e ter seu enredo voltado à descrição sobre o que aconteceu no passado de forma que se construa um relato narrativo sobre a História (WHITE, 2014, p.76), a narração ficcional busca montar seu enredo ao redor dos acontecimentos e dramatizá-lo para causar uma reação emocional no leitor. A narrativa ficcional da História, presente em romances históricos e filmes desse tipo, por exemplo, busca contar os acontecimentos da História, porém adicionando elementos dramatizados que procuram despertar uma reação do seu espectador como modo de demonstrar em um personagem ou na reação deles o que teria sido sofrido pelos indivíduos que estavam presentes quando o evento ocorreu ou como era viver naquela época.

Em outros casos, onde um historiador apenas apontaria absurdos ou particularidades a respeito de indivíduos ou de como acontecimentos ocorreram, o escritor da ficção pode usar esses aspectos para dar o tom de sua obra. Essa é uma das características e privilégios da escrita ficcional da História, apesar dos historiadores terem poder para fazer o seu trabalho de relatar a História possuir o tom que eles desejam – dramático, trágico, cômico, etc. – esse meio de apresentar a História não é bem aceito fora da esfera do entretenimento.

Dentro dessa esfera do entretenimento usando a História está *Independência ou Mortos*, que produz caricaturas dos personagens históricos brasileiros para contar uma história de terror, heroísmo e sátira a respeito da Independência do Brasil. Enquanto os gêneros sátira e heroísmo não são incomuns em adaptações da História da Independência, por vezes inclinando-se

mais para um lado do que para o outro, por razões já comentadas, a presença do terror se dá pela presença dos zumbis, que faz com que cenas de horror e sanguinolência ocorram toda vez que os monstros estão em cena. É uma novidade nesse tema. Em certas obras, o zumbi é usado como uma forma de metáfora, como, por exemplo, no filme *Despertar dos Mortos* (1978) de George Romero, onde os zumbis vagam dentro do shopping para saciar sua “fome pelo consumo”, servindo como uma crítica ao consumismo e ao capitalismo. Não existe esse tipo de metáfora em *Independência ou Mortos*.

Os zumbis podem até servir com o propósito de desencadear eventos dentro da narrativa da *graphic novel* – como por exemplo o Dia do Fico – e servir como o fator do chamado para a ação e maturidade de Dom Pedro, mas o monstro sequer é um personagem constante na *graphic novel*. Apesar de aparecem em momentos como suporte para contar a História do Brasil, eles não possuem nenhum papel ativo no processo, surgindo em momentos dispersos, sendo esquecidos por diversas páginas e agem apenas como os monstros que são. *Independência ou Mortos* é uma história sobre o heroísmo dos personagens que protagonizaram a Independência do Brasil, e os zumbis servem apenas como ferramentas para destacar a coragem deles. Dentro da obra de Yabu e Stricker, os personagens, mesmo com suas sátiras e defeitos, estão em sua melhor versão: Dom Pedro I é um líder corajoso, heroico e protetor do Brasil. Não há sinais de sua arrogância ou preferência aos políticos portugueses, ação que forçaria sua renúncia do governo brasileiro em 1831, nessa versão, sendo muito mais um brasileiro do que um português. Leopoldina não é a princesa triste e a figura trágica da História. Ela é uma mulher forte e determinada, sendo valorizada pelo marido por essas qualidades e tornando-se amada pelos leitores não por seu *status*, mas por suas capacidades. Dom João IV, apesar de ser retratado como um covarde, ele não é tratado como um idiota ou incapaz, suas ações como governante são valorizadas, demonstrando como suas reformas contribuíram para a construção do Brasil. Essas construções desses personagens é uma forma de valorizar o papel e o resultado que suas ações tiveram na História, principalmente no que se refere a Dom Pedro I, algo que foi comentado nas notas finais dos autores na *graphic novel*:

Ainda que tateie cá e lá em fatos e personagens verídicos, “Independência ou Mortos” não tem a pretensão de recontar a História do Brasil. A obra tem sua função primordial entreter o leitor. Fazê-lo torcer pelo Time D. Pedro, saborear o doce gosto que só a matança amoral de zumbis proporciona, rir da nova localização de Buenos Aires, das aventuras do protagonista e seu melhor amigo, o Chalaça. E, quem sabe, ainda se emocionar com a tragédia final de D. Pedro. Num segundo momento, e num sonho não muito distante, a obra anseia por instigar o leitor a descobrir, por si só, como a vinda da Família Real portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808, realmente transformou nosso país, com ou sem zumbis.

Em meio a tantas distorções e absurdos, “Independência ou Mortos” tem também seu lado fidedigno. Os autores sentem-se orgulhosos por ter mostrado o protagonista “Mão de Martelo”, D. Pedro I, como um personagem falho e inseguro que eventualmente encontrou seu caminho. Que, entendendo ao chamado do dever, preferiu ficar no Brasil a voltar a Portugal. Que enfrentou exércitos e poderes muito maiores do que os dele, e, mesmo sendo dono de continental lista de defeitos, contou com o apoio da nação e reservou seu lugar no estreito panteão de heróis nacionais. O D. Pedro I visto nessas páginas pode não ser o mesmo que ilustra o célebre quadro de Pedro Américo ou os livros escolares, mas acredite, tem muito em comum com aquele que o inspirou. (YABU; STRICKER, 2012, p.146-147)

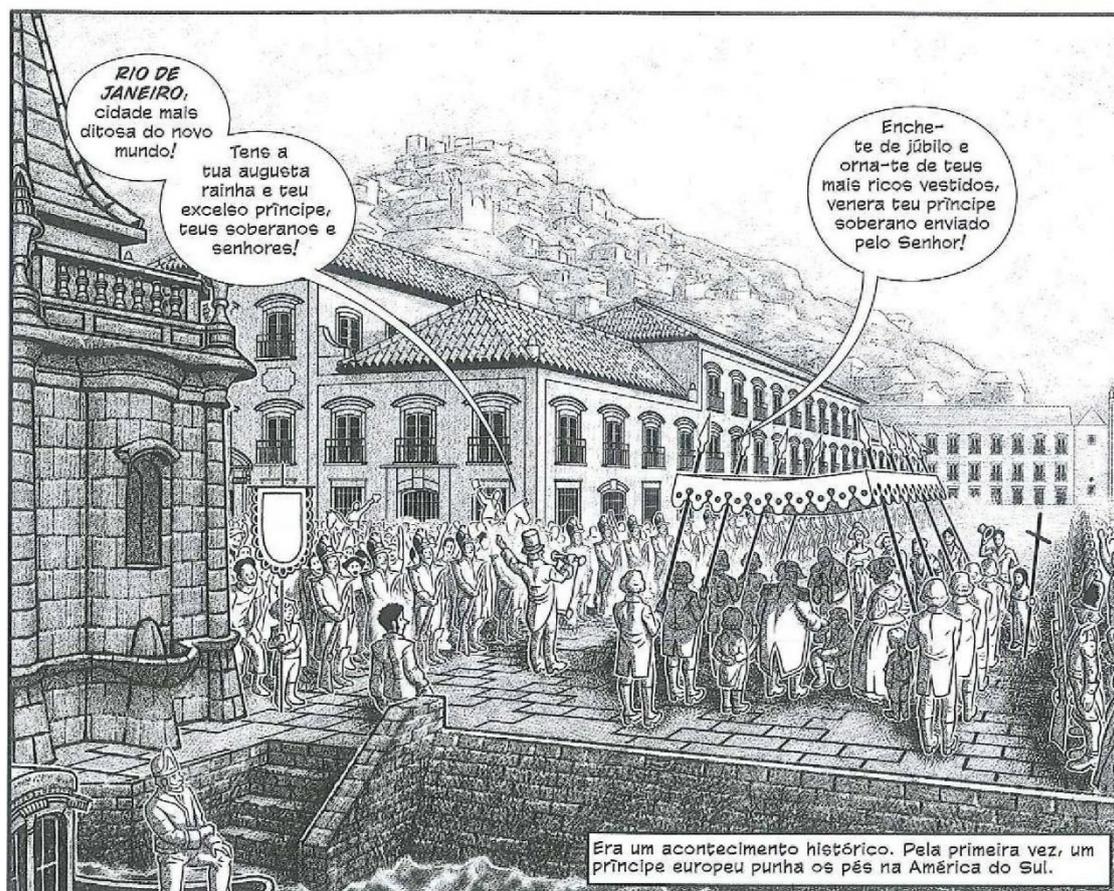
Como pode ser visto, para os autores, apesar da intenção de contar a História do Brasil com seriedade nunca ter estado presente, existia o objetivo de mostrar um pouco dela, mais especificamente em como a presença da Família Real no Brasil causou uma grande transformação no país. Também existia a intenção de construir a imagem de Dom Pedro como um herói e o colocar nessa posição, demonstrando que, ao desafiar seu pai e as decisões das Cortes, ele acabou por enfrentar um inimigo poderoso em uma disputa em que ele estava em desvantagem, porém que levou até o fim. Como foi comentado e observado anteriormente, esse objetivo foi alcançado, tanto na questão da construção do roteiro como na elaboração nas imagens.

As ilustrações elaboradas para a *graphic novel* têm um papel fundamental para cumprir com esses objetivos, afinal, os autores não estavam usando apenas de palavras para contar essa história, tal como seria feito em um romance, sua mídia é a história em quadrinhos, portanto a construção visual é essencial para a construção da trama. As imagens do Brasil do século XIX estão presentes nas páginas de *Independência ou Mortos*, nos seus cenários, personagens e momentos da Proclamação da Independência, esboçados de uma maneira que pudesse tanto fazer jus à história que foi proposta a ser contada como para a própria arte usada como referência para tal.

3.2. Da Independência ou Morte! para Independência ou Mortos: formulando um Agenciamento

Por se tratar de uma obra que se passa em uma versão ficcional inspirada em um passado que existiu, ou seja, não se trata de um mundo da fantasia. As ilustrações presentes em *Independência ou Mortos* precisaram ser elaboradas com base em localidades, pessoas e monumentos que existiram ou que ainda existem, ou que sua existência e aparência foi documentada por artistas da época. Como a maioria da trama da *graphic novel* se passa no Rio de Janeiro do século XIX, alguns dos locais históricos da cidade que datam dessa época estão ilustrados em suas páginas, tal como a Quinta da Boa Vista, que serviu como a residência da Família Real. Porém, nem todas as suas imagens produzidas na *graphic novel* se tratam de agenciamentos, visto que há diferenças entre usar uma imagem como referência e criar sua própria versão de uma imagem.

As imagens presentes em *Independência ou Mortos* foram elaboradas com consciência de que a história se passa no Brasil do século XIX. Portanto, quando o roteiro pedia que um acontecimento ocorresse em um local específico com algum marco ou que reproduzisse algum evento descrito pela historiografia, ou até mesmo que se passasse em um cotidiano comum, teria que ser tomado cuidado para que as ilustrações exibissem arquitetura e cenários condizentes com a época. Um exemplo de cuidado tomado a respeito disso é a presença do Morro do Castelo na cena em que a Família Real chega ao Rio de Janeiro na página 54 (imagem 76). O morro não existe mais no cenário atual do Rio de Janeiro em razão de seu desmanche no século XX; porém, como ele existia no contexto do século XIX, está presente na ilustração da *graphic novel*



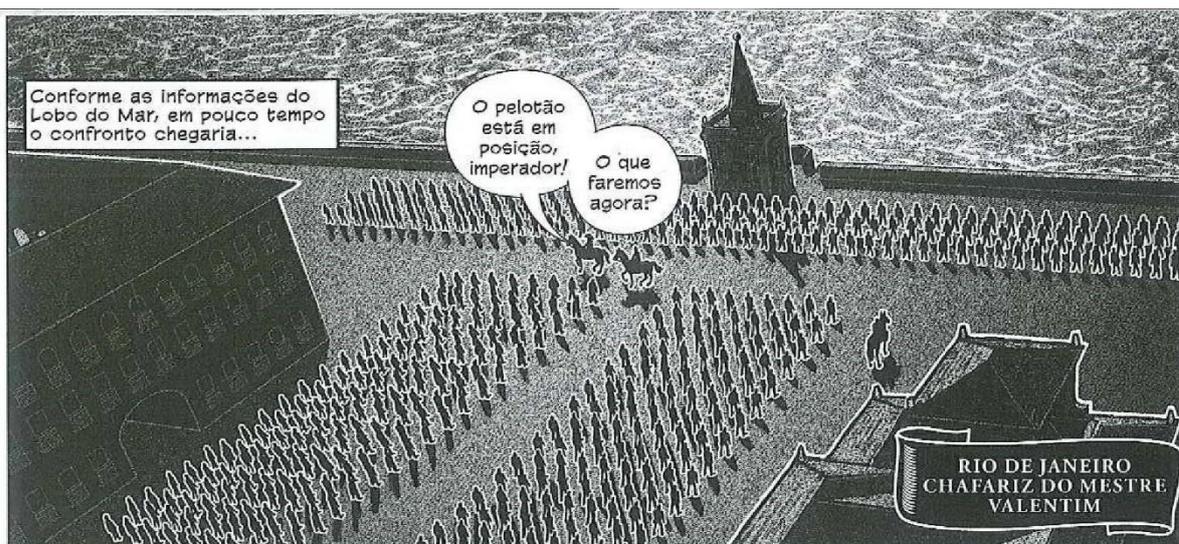
(Imagem 76) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.54.

A adição do Morro do Castelo poderia ter sido facilmente excluída da construção do cenário, visto que, apesar de sua presença ser necessária para a precisão histórica, sua presença não se encaixa como uma necessidade, pois se trata de um elemento de “decoração”, não existindo um momento no roteiro que um evento ocorra ou que algum personagem interaja com ele. Além da questão do roteiro, a ausência do morro na cena possivelmente pouco seria percebida, já que ele não faz parte do cenário do Rio de Janeiro há bastante tempo. Porém, sua presença indica uma certa necessidade para que as imagens pudessem ilustrar o Rio de Janeiro do século XIX na *graphic novel*. As imagens do cenário é um modo de buscar o equilíbrio entre ficção e realidade, pois é um elemento de fato ao meio de elementos da fantasia.

Para a elaboração de cenários, foi necessário mais do que apenas usar as fotografias e imagens do centro do Rio de Janeiro do século XXI, visto que a cidade passou por diversas mudanças estéticas e urbanas desde o século XIX,

o que faz com que existam diferenças substanciais em uma construção realizada naquele século, mesmo que o prédio ainda exista e que estivesse preservado no século XIX. Felizmente, as pinturas do gênero de Paisagem servem como um registro visual da cidade, permitindo que seja possível recriar os pontos de maior notoriedade daquela época.

Pelo que pude observar nas ilustrações da *graphic novel*, as cenas com marcos da cidade do Rio de Janeiro não foram muitas; porém, pode-se perceber que houve pesquisa em Pinturas de Paisagem, que foram usadas como referência para a criação das imagens. É possível observar esse uso das artes como modelo para a elaboração das novas imagens, por exemplo, na página 116 (imagem 77), em que é possível ver o Largo do Paço, referido na *graphic novel* como Chafariz do Mestre Valentim, devido à cena ter o monumento como referencial, onde ocorre o embate final contra os portugueses. O Largo foi visto anteriormente na ocasião do desembarque da Família real, na página 54, possuindo em destaque a lateral do Chafariz; porém, não havia uma visão ampla. A imagem do largo ilustrado na *graphic novel* apresenta semelhança com a obra produzida por Debret em 1818 (imagem 78). O possível uso da obra de Debret como referência pode ter sido resultado de necessidade, visto que atualmente o Largo do Paço, hoje com o nome de Praça XV, possui prédios e cenário urbano ao seu redor muito diferentes do que tinha no século XIX.

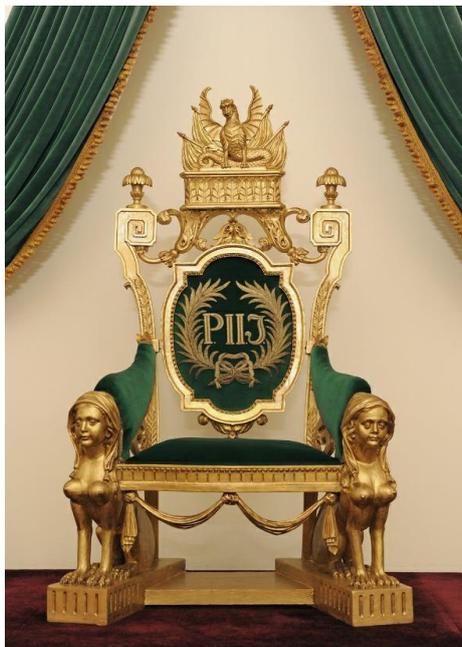


(Imagem 77) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.116.



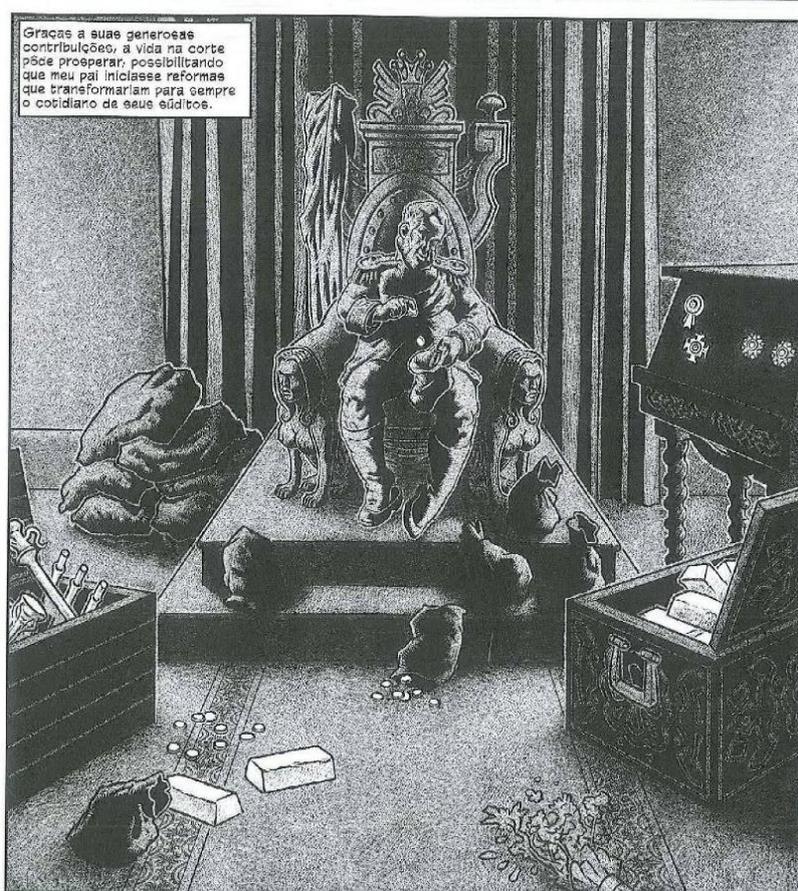
(Imagem 78) Fonte: Jean-Baptiste Debret. *Vista do Largo do Palácio do Rio de Janeiro*. Litografia, 1818. Retirado de: *Voyage pittoresque et historique au Brésil* vol.3, p. 116.

O uso de agenciamentos para a elaboração das imagens não se limita aos cenários presentes nas páginas da *graphic novel* e, também, na confecção de objetos. Além das medalhas e dos uniformes, tanto por portugueses como brasileiros, uma das presenças mais notáveis no fundo de alguns quadros onde há a presença tanto de Dom João como de Dom Pedro é o trono. Para a elaboração do trono de *Independência ou Morte* foi usado como referência aquele que está exposto no Museu Imperial em Petrópolis (imagem 79), semelhança que pode ser observada com mais precisão na página 56 (imagem 80).



(Imagem 79) Trono de d. Pedro II. Museu Imperial de Petrópolis.⁵¹

⁵¹ Disponível em < <http://200.159.250.2:10358/handle/acervo/10186>>. Acessado em 15 jan. 2018.

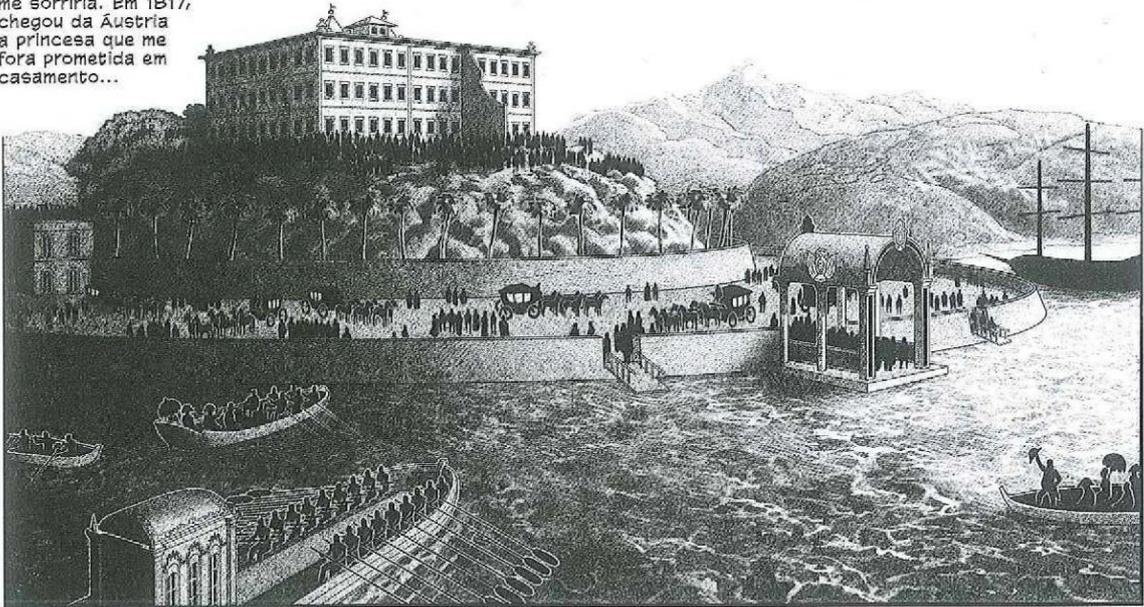


(Imagem 80) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.56.

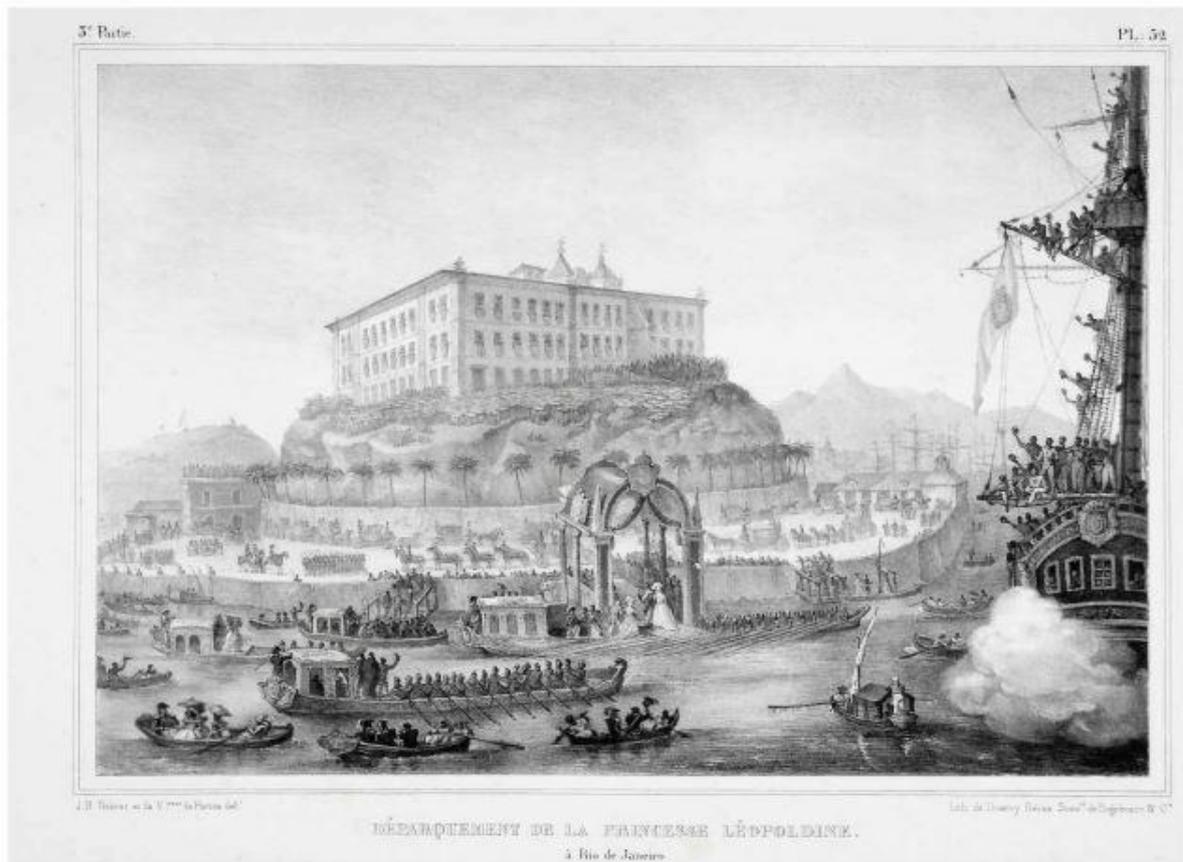
É duvidoso que esse trono tenha realmente sido utilizado por Dom Pedro I e Dom João VI, visto que ele data da segunda metade do século XIX e possui as iniciais de Dom Pedro II, fazendo a precisão histórica da referência, duvidosa, porém foi a referência utilizada pelo artista para o assento do chefe de Estado. Isso retorna à questão da necessidade da precisão histórica da *graphic novel*, enquanto seguir os acontecimentos históricos é um fator para a construção do roteiro, eles são maleados de modo que se encaixem na história que a narrativa se propõe contar. O mesmo ocorre com as imagens: elementos de veracidade estão presentes e são a referência para as ilustrações, porém não precisam ser seguidos com exatidão em todos os momentos, pois as imagens devem se encaixar de acordo com o roteiro e a estética da *graphic novel*.

Uma imagem que causa dúvida sobre sua natureza – agenciamento ou referência – é a cena em que a princesa Leopoldina chega ao Rio de Janeiro na página 71 (imagem 81), pois ela apresenta semelhanças com a tela pintada por Debret em 1817 (imagem 82).

A boa fortuna também me sorria. Em 1817, chegou da Áustria a princesa que me fora prometida em casamento...



(Imagem 81) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.71.



(Imagem 82) Fonte: DEBRET, Jean-Baptiste. Desembarque da Princesa Leopoldina. Litografia, 1817. Retirado de Voyage pittoresque et historique au Brésil vol.3, 1834, p.225.

A questão da dubiedade entre chamar a imagem presente na *graphic novel* de agenciamento ou não se dá pela ilustração poder exercer tanto o papel de reproduzir a paisagem da orla do Rio de Janeiro como o de adaptação de uma peça artística para um novo meio. Ao observar as duas imagens, percebe-se a inspiração, com as diferenças sendo: na *graphic novel* há um número reduzido de barcos se comparado com a pintura; a posição do campo de visão presente na *graphic novel* é focado em uma posição mais à esquerda da orla, modificando um pouco a localização de seus elementos, tal como a embarcação que se encontraria ocupando todo o canto direito da pintura estar localizado próximo do canto superior direito na *graphic novel*; a cena na *graphic novel* está mais afastada do seu foco, permitindo um campo de visão mais amplo da paisagem.

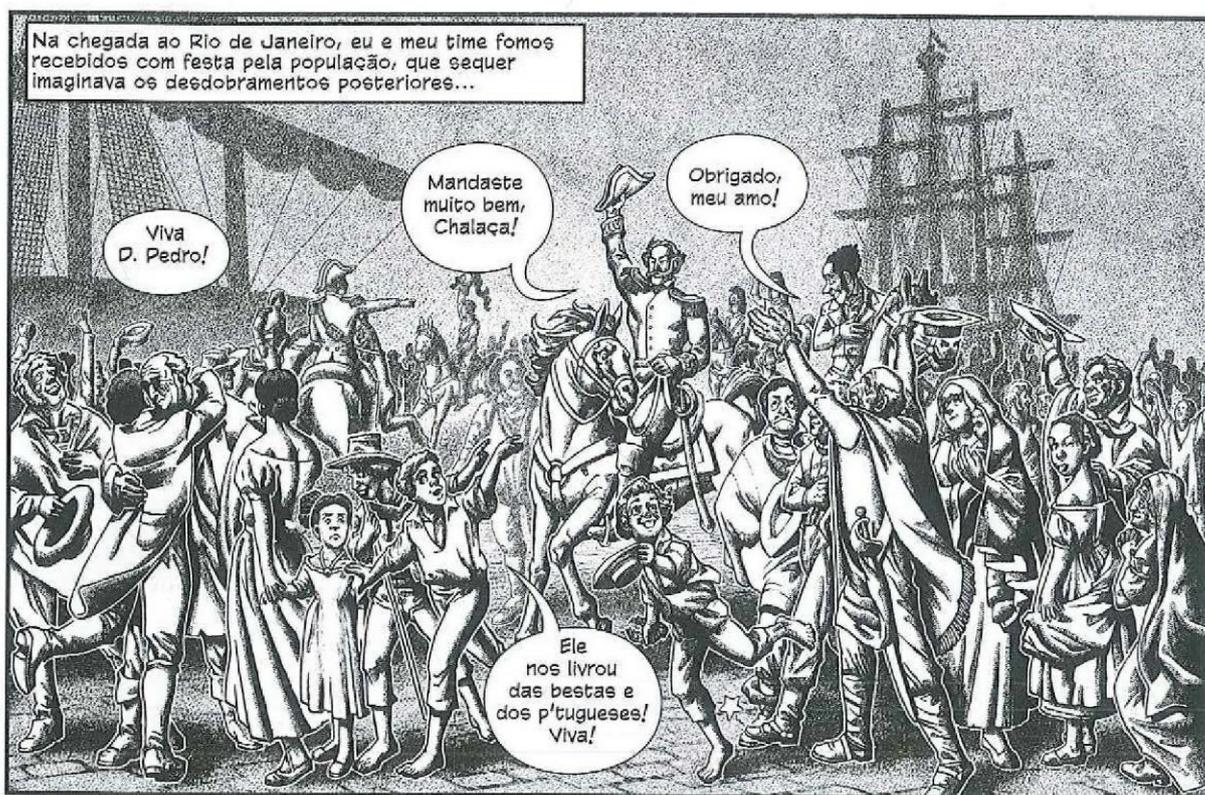
A presença do agenciamento, tal como o feito pela obra de Debret, na *graphic novel*, mostra a necessidade de ilustrar a História, objetivo fim da *graphic novel*. Então é justificável colocar essas imagens produzidas por artistas que, no século XIX, estudaram as belas artes para que pudessem capturar a essência desses acontecimentos. No caso de *Desembarque da Princesa Leopoldina*, o momento possui a importância de ser a chegada da esposa de Dom Pedro I, que seria a consorte do futuro rei e que daria a ele herdeiros, dessa forma, marcando a continuidade do trono português e apresentando uma perspectiva do futuro. Na *graphic novel* se trata da chegada de uma das protagonistas da história, da companheira do herói e figura central da trama.

Visto que o foco central da *graphic novel* é o evento da Independência, centrarei a análise agora nas imagens que reproduzem tal acontecimento e nas pinturas que, por ilustrarem o momento em que é dado o brado do Ipiranga, foram agenciadas para se encaixarem na trama e ilustrarem o momento na história.

Em entrevista realizada por mim em julho de 2017, Stricker falou sobre o processo de pesquisa para que fossem elaboradas as ilustrações de *Independência ou Mortos*, como foram modificadas as imagens resultado de agenciamento e qual foi o critério para sua elaboração, assim como sua localização na *graphic novel*. Os casos a respeito das imagens da Independência são diferentes das imagens citadas e analisadas até então, pois os três quadros da *graphic novel* – dois na página 107 e um na página 110 – que ilustram e

mostram o resultado do brado do Ipiranga se tratam de Agenciamentos de Imagem e não apenas como referência para a construção de um cenário ou de uma caricatura. Stricker, na entrevista, admitiu que esses agenciamentos foram feitos de forma proposital no momento da composição das ilustrações, fazendo com que a presença de ilustrações que se assemelham às obras de Moreaux e Américo na *graphic novel* não fossem coincidências.

O agenciamento da pintura de Moreaux aparece no primeiro quadro da página 110 da *graphic novel*, exercendo o papel de ilustrar o momento em que Dom Pedro I chega ao Rio de Janeiro em uma data posterior à declaração da Independência, como pode ser visto abaixo:



(Imagem 83) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. *Independência ou Mortos*. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.110.



(Imagem 84) François-René Moreaux. *A Proclamação da Independência*. Óleo s/tela, 1844, 244x383cm. Museu Imperial de Petrópolis.⁵²

As diferenças entre a pintura de Moreaux e a arte de Stricker são mínimas. Ainda assim, é possível listar algumas diferenças entre as duas imagens:

- O cenário do fundo muda para o porto do Rio de Janeiro, no Largo do Paço, ao invés de um descampado às margens do Ipiranga, com os navios aportados estando visíveis, ao invés das árvores ao fundo;
- Chalaça está presente na cena no lado esquerdo de Dom Pedro, à direita na ilustração;
- Um personagem pisa no pé do outro enquanto esse tenta saudar Dom Pedro; a ação resulta em uma estrela na parte inferior da cena simbolizando dor;
- Uma personagem próxima ao canto direito olha para o espectador, pisca e mostra a língua para ele, de forma jocosa.

⁵² Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra5894/a-proclamacao-da-independencia>>. Acesso em: 06 de agosto de 2017.

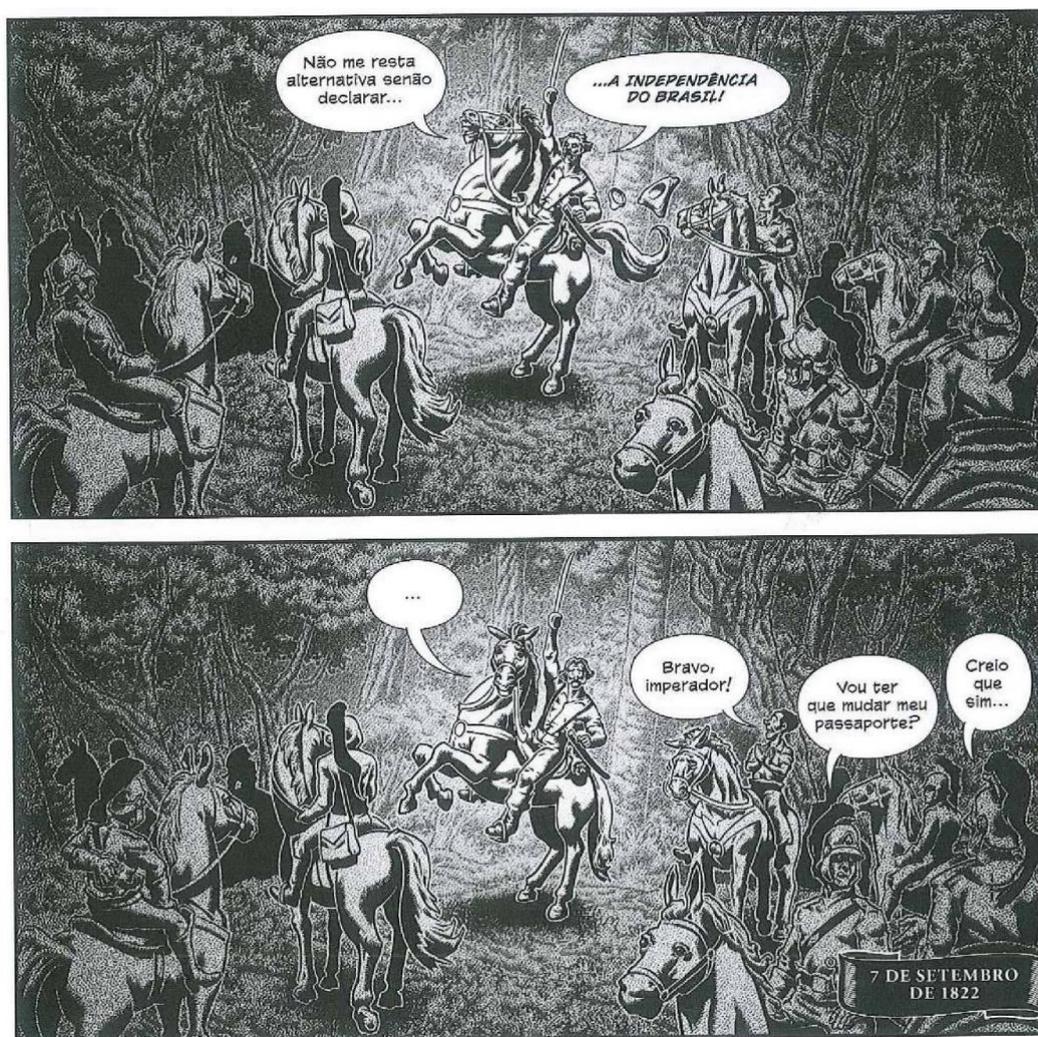
A inclusão dessa cena na *graphic novel* combina bem com o momento que ela está narrando, já que está no momento da trama em que Dom Pedro retorna para o Rio de Janeiro para começar o planejamento de como defender a cidade do ataque português que está a caminho, que também é a primeira vez que ele retorna à cidade após ter declarado a Independência e a notícia ter se espalhado. Assim, o povo está recebendo seu soberano após ele ter libertado o país do domínio opressor português. Sobre a presença da imagem, Stricker disse em entrevista que:

Essa imagem [quadro *A Proclamação da Independência* de Moreaux] é muito menos conhecida, porém me ajudava porque ela tinha o espírito correto para a cena, porque era o povo recebendo Dom Pedro. Então, ela se encaixava perfeitamente e tinha espaço físico na página para colocar uma reprodução, assim pode usar um “decalque” na imagem. Praticamente todos os personagens do quadro estão presentes no meu desenho. A imagem que usei para a cena em que Dom Pedro é recebido pelo povo após a da declaração, eu dei uma “xerocada” no quadro, sendo que a única coisa que muda mesmo é o cenário, que se passa no Paço Imperial, mas isso se foi por conta da história precisar prosseguir, e a presença de Chalaça se fazia necessária. A imagem também possui algumas “brincadeiras” com os personagens ilustrados nos detalhes. (STRICKER, 2017)

Como pode ser visto, o uso de um agenciamento do quadro de Moreaux tinha um propósito na *graphic novel*, pois a cena traz o maior diferencial dele com a obra de Américo, que é, justamente, a atmosfera que cerca a pintura. Enquanto Moreaux criou um ambiente mais amistoso e popular, pois não coloca Dom Pedro I afastado do povo e, sim, ao meio dele, no momento em que a Independência é declarada, fazendo com que esse instante seja dividido com todos, demonstrando que a ocasião não era especial apenas para a Monarquia, mas para todos os brasileiros. Essa mensagem foi traduzida no agenciamento, pois é a recepção de Dom Pedro ao Rio de Janeiro com o povo celebrando o seu feito. Já a tela produzida por Américo traz o tema do heroísmo e da glória da Independência para a imagem, visto que se trata de uma produção que visava demonstrar não apenas um momento de conquista, mas sim de vitória e de início de um Império, com participação popular mínima. Mesmo que no agenciamento não tenha todo o reconhecimento dos presentes e a construção da glória do evento tal como foi feito por Américo, a imagem presente do quadrinho procura dar a Dom Pedro um momento de heroísmo e de coragem ao proclamar a Independência.

A própria essência do agenciamento de Stricker está na diferença do cenário e na sua colocação na obra, visto que a escolha de retratar a recepção de Dom Pedro I pelo povo, após o momento da Independência, foi deliberadamente feita pelo ilustrador. Há o reconhecimento que a obra de Moreaux é uma imagem da Independência, porém ela não é o momento da Independência para Stricker, por isso ela foi colocada dando sequência ao quadro de Pedro Américo, como o resultado do ato da Independência e não ele em si.

A imagem utilizada para ilustrar o momento da Independência do Brasil e a que aparece primeiro na *graphic novel* é o agenciamento da imagem criada a partir do quadro *Independência ou Morte!* de Pedro Américo, localizada na página 107, que acaba por compor dois quadros da página, que ilustra o momento em que a Independência é declarada por Dom Pedro I na história.



(Imagem 85) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. *Independência ou Mortos*. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.107.



(Imagem 86) Pedro Américo. *Independência ou Morte! [O Grito do Ipiranga]*. Óleo s/tela, 1888, 414x760cm. Acervo do Museu Paulista.⁵³

Observando as duas imagens, podemos notar algumas semelhanças, tais como:

- Dom Pedro se encontra no centro do quadro e é o personagem em maior destaque, de modo com que a atenção do observador se direcione diretamente a ele, facilitando seu reconhecimento como o protagonista da cena;
- Todos os personagens presentes nas ilustrações estão com sua atenção direcionada a Dom Pedro. Apesar de simples, esse recurso indica que há o reconhecimento ou, ao menos, a atenção dos expectadores a respeito do ato que Dom Pedro acaba de realizar;
- Em ambas ilustrações Dom Pedro está com a espada desembainhada e erguida ao ar, um movimento que dá ênfase e um certo tom de ameaça à frase que ficou consagrada à Independência do Brasil;

⁵³ Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1431/independencia-ou-morte>>. Acesso em: 20 de março de 2017.

- O público nas duas imagens é composto basicamente por soldados, o que condiz com a narrativa histórica a respeito do Sete de Setembro: Dom Pedro acompanhado por uma pequena comitiva de soldados profere o brado do Ipiranga. Portanto, se o objetivo é recriar o momento de modo mais fiel possível, se faz necessário adicionar esse elemento social à ilustração.

Apesar das semelhanças entre as duas imagens serem evidentes, também são visíveis as suas diferenças:

- O brado do Ipiranga na *graphic novel* ocorre no interior de uma floresta e não em um descampado às margens do Rio Ipiranga como na pintura, o que significa que o acontecimento ocorreu afastado do local icônico;
- Na *graphic novel*, o cavalo de Dom Pedro está sobre as duas patas traseiras, enquanto, na pintura, o cavalo está com as quatro patas no chão, não compartilhando da agitação de seu cavaleiro;
- Os cavalos estão voltados para lados diferentes;
- A comitiva de soldados na pintura reage e compartilha do entusiasmo de Dom Pedro, enquanto na *graphic novel* não há reação daqueles que o acompanham, salvo uma felicitação de Chalaça;
- Na *graphic novel* as vestimentas de Dom Pedro são humildes quando comparadas à que ele veste na pintura, o que não o identifica visualmente como o líder da comitiva ou como monarca;
- Na pintura há uma percepção de movimento, pois os soldados se movem ao redor de Dom Pedro e os cavalos estão ilustrados em agitação, na *graphic novel* os espectadores estão estáticos;
- Há mais iluminação na pintura, visto o uso de cores; e ela está em maior uso na figura de Dom Pedro;
- Apesar de ser uma figura de destaque na área central da cena, Dom Pedro não se localiza exatamente no centro na pintura, tal como no quadrinho, estando um pouco mais elevado para a esquerda, de modo com que ele esteja com uma posição superior do que a dos demais;

- O número de participantes na *graphic novel* está muito reduzido se comparado à pintura.

O motivo pelo qual essas mudanças entre o quadro e a *graphic novel* ocorreram são por conta da diferença entre as mídias: a *graphic novel* necessita seguir uma narrativa para que sua história seja contada, assim não permitindo que o evento aconteça no local onde foi atribuído o ocorrido; a pintura tinha mais espaço para a cena ser projetada; no quadrinho, o espaço já não era tão livre, portanto não foi possível colocar todo o cenário e os personagens.

Quando questionado por mim se as ilustrações presentes nos quadros da página 107 foram inspirados pelo quadro de Pedro Américo, Stricker respondeu que:

A imagem da Independência [quadro *Independência ou Morte!* de Américo] é muito forte, mas serviu apenas como uma inspiração, não foi colocada, como se diz xerocada, nem nada do tipo. No momento em que Dom Pedro na história em quadrinhos declara Independência existe uma bravata típica do heroísmo – heroísmo – cavalo empinando, etc. – mas ficou evidente a inspiração. Existe nessa imagem aquele arquétipo do heroísmo e da grandeza em Dom Pedro, embora no quadrinho seguinte mais uma vez a sátira viesse e jogasse ao chão o heroísmo e o momento de ser eterno, meio que quebrando o glamour do momento. É claro que existe uma ligação entre as imagens, mas é uma ligação que existe em muitas imagens sobre qualquer heroísmo já que eu não consegui decalcar essa pintura no quadrinho. Isso ocorreu porque primeiro talvez eu não conseguiria ter tempo, pois são muitos personagens nessa cena. Segundo, que não tinha o espaço apropriado para que essa imagem ficasse boa naquele espaçozinho que eu tinha. Eu tinha cogitado sim usar Pedro Américo, mas desisti e fiz algo semelhante no espírito, mas não semelhante na composição geral. (STRICKER, 2017)

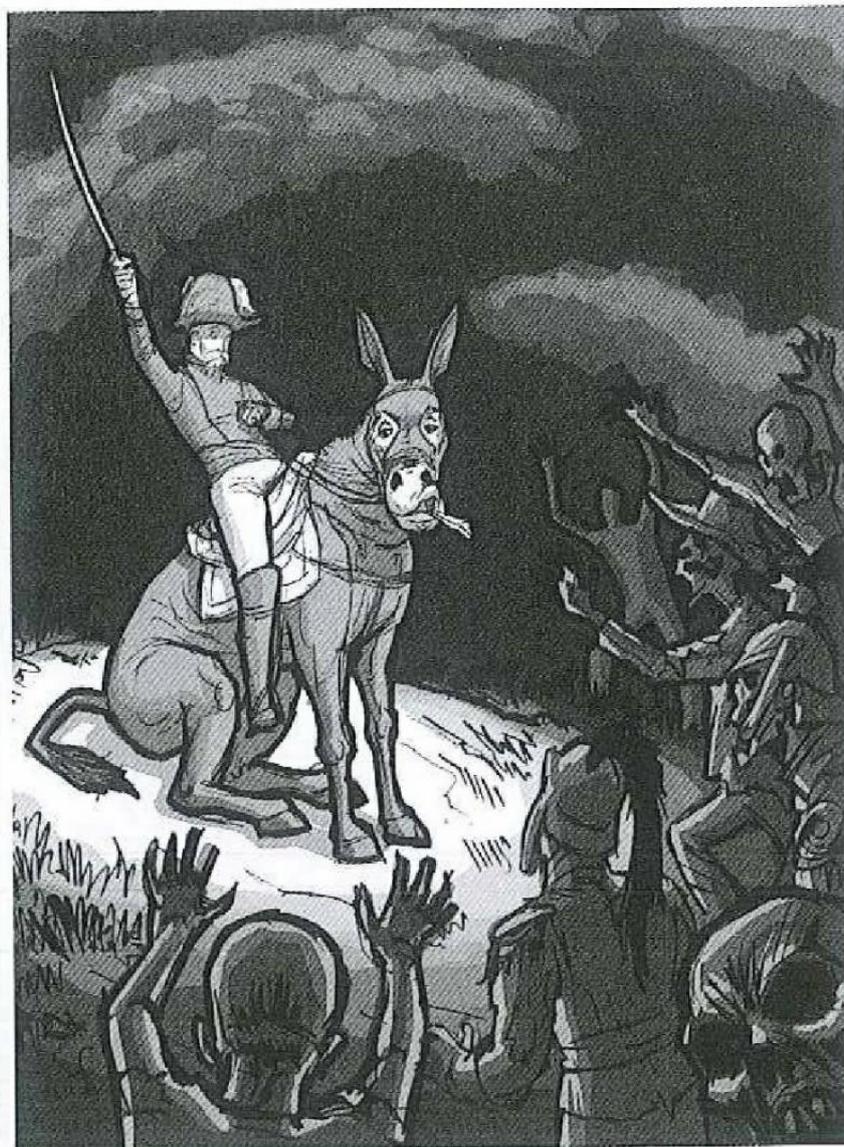
Esse modo de expressar o uso da obra de Américo descrito por Stricker condiz com o objetivo que a Pintura Histórica procurava ter no século XIX: trazer os eventos históricos e seus protagonistas de forma que possa exibir uma sensação positiva a respeito do feito, como heroísmo, coragem e glória. Além disso, apresenta como a presença dessa imagem se fixou no nosso entendimento a respeito da História do Brasil. Essa noção de unir a imagem a um evento, mesmo quando produzida posteriormente, combina com o conceito de Stuart Hall a respeito de “representação” (HALL, 2016), pois foi concedido ao quadro de Américo uma tarefa associada à narrativa da História da Independência do Brasil, atribuindo-lhe o papel de servir como representação

visual do acontecimento. Segundo Hall, dentro da cultura de um povo, algo que é “representado” possui um sentido semelhante a “significa que” ou “atribui a”, ou seja, quando dizer que o quadro de Pedro Américo “é a representação visual da Independência do Brasil na cultura a respeito do evento”, é o mesmo que dizer que a visualidade do acontecimento é reconhecida por ter ocorrido tal como foi ilustrado pelo pintor.

Esse reconhecimento do quadro de Américo como a imagem da Independência para Stricker se revela quando seu agenciamento é usado para contar o evento *graphic novel*, inclusive com o registro da data do acontecimento histórico, o que pode ser percebido no canto inferior direito do segundo quadro da página 107. A versão elaborada por Stricker da obra de Américo não é tão evidente quanto a de Moreaux, tanto que é necessário ter o conhecimento da pintura para que seja possível notar a semelhança entre a imagem original e seu agenciamento, porém o que foi produzido foi algo que lembra muito a imagem, que possui o mesmo espírito e objetivo do original. O objetivo de Américo ao elaborar o seu quadro é dar heroísmo e destaque a Dom Pedro no momento do brado do Ipiranga, algo que Stricker, na entrevista, admitiu que realizou, o que mostra que a imagem presente em *Independência ou Morte!* conquistou seu lugar como a imagem da Independência, o que é perceptível, assim, na *graphic novel*.

É sabido que Américo embelezou o evento da Independência, pois é de conhecimento historiográfico que Dom Pedro I não declarou a Independência montado em um cavalo, mas sim em uma mula, o que faria da visualidade do ocorrido se assemelhar mais com os rascunhos produzidos por Stricker para a capa de *Independência ou Mortos* (imagem 87): Dom Pedro I sobre uma mula declara a Independência ao mesmo tempo que se prepara para lutar contra uma horda de zumbis. O uso dessa imagem seria uma escolha interessante se inserida na narrativa da *graphic novel* como o momento da Independência, já que era visualmente mais condizente com a historiografia. Como foi comentado anteriormente, houve compromisso de Stricker para que as ilustrações da *graphic novel* pudessem imitar visualmente o Brasil do século XIX. Porém, se isso fosse realizado, não seria a imagem da Independência que pertenceria à narrativa que foi construída por ele e Yabu, pois mesmo que exista a chacota nas suas páginas, ela não desmerece o evento ou a cena, já que o objetivo dela

é justamente o fato da reação de indiferença dos soldados não ser o esperado do momento.



(Imagem 87) Fonte: FOBIYA, Abu; STRICKER, Harald. Independência ou Mortos. Curitiba: Nerdbooks, 2012, p.157.

A informação de que Dom Pedro estaria montado em uma mula não impediu que o quadro de Américo se tornasse o paradigma visual da Independência. Os agenciamentos do quadro, comentados no primeiro capítulo, demonstraram como a imagem se tornou popular e simbólica a respeito da Independência, estando presente em itens que possuam esse tema ou que busquem instruir de alguma forma o espectador a respeito do assunto. Por outro

lado, *Independência ou Mortos* possui o objetivo de entreter acima de tudo, muitas vezes ignorando a lógica e a precisão com os acontecimentos históricos, sem possuir compromisso de ensinar a História tal como ocorreu. Portanto, a presença do agenciamento desse quadro demonstra como ele faz parte do modo como a História do Brasil é narrada, seja em uma obra que pretende instruir ou entreter.

Desse modo, é possível dizer que quando há um relato a respeito de como se deu a Independência do Brasil, a presença do quadro de Pedro Américo ou de uma imagem inspirada por ele é quase certo de estar presente, visto que ele acabou vinculando-se com o evento. Isso pode ser observado em uma obra extremamente fantasiosa e possuidora de elementos absurdos em sua narrativa tal como *Independência ou Mortos* que, apesar de possuir como gênero a sátira e o terror, possui um par de imagens que remete à essa obra, reencenando do seu jeito o Brado do Ipiranga elaborado cento e noventa anos antes.

Considerações Finais

O processo para que a pintura *Independência ou Morte!* tivesse seu agenciamento, como uma forma de homenagem ao que ela simboliza, presente na *graphic novel Independência ou Mortos* foi longo, porém essa extensão não se deve às páginas até que a ilustração aparecesse na história, mas sim ao período temporal que separa uma da outra. Para que esse agenciamento ocorresse, a obra de Pedro Américo passou por um longo processo de valorização para que ela tivesse a influência que têm hoje, que teve seu início no século XIX, cuja cultura artística deu a ela um objetivo e significado para que ela se destacasse entre as demais e pudesse se estabelecer como uma imagem oficial da Independência.

Com o passar do século XX, a evolução dos meios de reproduzir uma imagem se tornou mais sofisticado e prático, permitindo que o quadro pudesse acessar novos meios e novos públicos, perdendo a limitação de poder vê-la apenas em caso de visita ao museu, estando agora acessível em livros didáticos, cartões postais, cartões telefônicos, etc., sendo possível conhecer a pintura sem mesmo tê-la visto pessoalmente. Chegando ao século XXI, *Independência ou Morte!* ou *O Grito do Ipiranga* ganhou novas reproduções, novas versões, servindo como um objeto de inspiração para a criação de imagens que também buscavam ilustrar o momento. Por um lado, o agenciamento pode parecer uma cópia ou falta de criatividade, porém usar uma obra de arte como base ou como uma inspiração nem sempre quer dizer que houve plágio ou falta de originalidade, pois arte com esse princípio não quer dizer reproduzir obras antigas ou fazer mais do mesmo, significa criar novas obras, ser criativo dentro de um parâmetro estabelecido (PAREYSON, 1997, p. 137). Por outro, é necessário que exista originalidade dentro da obra agenciada, pois mesmo que se busque fazer uma homenagem ou dar um reconhecimento que a obra foi uma inspiração sem ser uma cópia exata, a fim de demonstrar que realmente não houve a tentativa de usar o trabalho de outro artista.

Nesse ponto, entram as histórias em quadrinhos. Os quadrinhos são uma ferramenta de contar histórias, usando das imagens como seu meio principal de se comunicar, sem realmente necessitar do texto para ter a habilidade de se expressar, o que faz do Agenciamento de Imagem não ser uma ferramenta desconhecida para os quadrinistas. Quando uma *graphic novel* dessa mídia como *Independência ou Mortos* faz uso de uma pintura tão conhecida como *Independência ou Mortos* em suas ilustrações é uma maneira de reconhecer o papel que essa obra possui na História do Brasil. A *graphic novel* de Yabu e Stricker trazem um heroísmo mais sujo e fantasioso a Dom Pedro I, sem ser a representação limpa e glamorosa criada por Américo, que simboliza o início de um Império, de uma grande nação, a Independência deles se trata de um ato de rebeldia e de busca por autonomia, se aproximando da personalidade inquieta e impaciente atribuída a Dom Pedro I, a de um grande salvador. Nas suas instâncias, o monarca se trata de um herói, mas é apenas na obra de Américo que seu ato de separar o Brasil de Portugal em um brado ao meio de seus soldados, que ele se demonstra como algo glorioso.

A *graphic novel* tem por si o objetivo de contar, da sua maneira a História da Independência, porém sem levá-la a sério, fazendo sátira dos acontecimentos e da própria seriedade da História ao adicionar o zumbi como personagem; mas, ao fazer isso, demonstra como o gosto por consumir História não está limitado apenas às páginas dos livros didáticos ou dos livros de historiadores. Contar a História através da ficção revela o que é valorizado nela por aqueles que estão fora do meio da educação e o acadêmico, além de dar mais liberdade de explorar as particularidades e situações cômicas que aconteceram, por mais trágicas que fossem. *Independência ou Mortes* escolheu mostrar um Dom Pedro I que, apesar de todos os seus defeitos, acabou na posição de um herói por conta da situação em que ele se encontrou e enfrentou ao decidir ficar no Brasil e de como é desejável ver Leopoldina, personagem muito amada e muito trágica de nossa História, como uma mulher mais forte do que o que a historiografia conta.

Ambos os trabalhos – *Independência ou Morte!* e *Independência ou Mortos* – possuem sua inspiração e tema na Independência do Brasil, cada um contando como ele teria se passado de uma maneira, porém a presença da pintura de Américo na *graphic novel* de Yabu e Stricker demonstra como a pintura chegou a um ponto em que ela se associa à História do Brasil de forma

quase inseparável. A obra de Américo com o passar das décadas se associou com força à narrativa da História, processo longo e significativo, visto que a pintura demonstra como nós gostamos de ver a História e não de como ela realmente se passou, o que simboliza que seu papel de redesenhar o passado foi bem-sucedido e continua demonstrando resultados, mesmo após terem sido desmentidos.

Referências

BISCARDI, Afrânio & ROCHA, Frederico Almeida. **O Mecenato Artístico de D. Pedro II e o Projeto Imperial**. 19&20, Rio de Janeiro, v.I, n.1, maio 2006. Disponível em:

<http://www.dezenovevnte.net/ensino_artístico/mecenato_dpedro.htm>.

Acessado em 29 de abril de 2017.

BUENO, Maria Lúcia. **Artes plásticas no século XX: modernidade e globalização**. Editora da Unicamp. Campinas, 1999.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Tradução Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: EDUSC, 2004.

CAGNIN, Antonio Luiz. **Os quadrinhos: um estudo abrangente da arte sequencial: linguagem e semiótica**. São Paulo: Criativo, 2014.

CAMARGO, Isaac Antonio. Representação. In: **Imagem em debate**. Org. GAWRYSZEWSKI, Alberto. Londrina: Eduel, 2011. p. 207-218.

CARDOSO, Ciro Flamirion 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. Disponível em <<http://www.snh2013.anpuh.org/site/anaiscomplementares>>. Acessado em 20 de abril de 2017.

CHIARELLI, Tadeu. Anotações sobre arte e história no Museu Paulista. In: **Arte & Política: algumas possibilidades de leitura**. Org. Annateresa Fabris. Belo Horizonte: C/Arte, 1998. p. 21-46.

CHIARELLI, Tadeu. Gonzaga-Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira. In: **A arte brasileira** (introdução e notas de Tadeu Chiarelli). ESTRADA, Luís Gonzaga-Duque. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1995. p.11-52.

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.

COHEN, Kris R. **Agent/Agency**. In: Website da The Chicago School of Media Theory. Disponível em: <<https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/agentagency/>>. Acessado em 12 de janeiro de 2018.

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.

COLI, Jorge. Reflexões sobre a ideia de semelhança de artista e de autor nas artes – exemplos do século XIX. In: **Oitocentos – A Arte Brasileira do Império à primeira República**. CAVALCANTI, Ana Maria Tavares; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (org). Rio de Janeiro. EBA-UFRJ/Dezenove Vinte, 2008. p.19-25

COZZI, André. Imagens e imaginário na construção do real. In: **Oitocentos – A Arte Brasileira do Império à primeira República**. CAVALCANTI, Ana Maria Tavares; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (org). Rio de Janeiro. EBA-UFRJ/Dezenove Vinte, 2008. p.378-376.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil vol.3**. 1834. In: Acervo Digital Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. Disponível em: < <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3813>>. Acessado em 12 de novembro de 2017.

DIAS, Elaine. Jean Baptiste Debret e a Família Taunay: Arte e política entre a França e o Brasil do Século XIX. In: **Olhares sobre narrativas visuais**. Alberto Gawryszewski (org.). Niterói: Editora da UFF, 2012. p. 123-134.

EISNER, Will. **Quadrinhos e a Arte Sequencial**. São Paulo. Martins Fontes Editora LTDA. 1989.

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**. Org. FABRIS, Annateresa. Belo Horizonte: C/Arte, 1998. p. 07-17.

FARGE, Arlette. **Lugares para a história**. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2011.

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.

GINZBURG, Carlo. **Medo, reverência e terror: Quatro Ensaios de Iconografia Política**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GINZBURG, Carlo. **Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GOMBRICH, Ernest Hans. **A história da arte**. Tradução Crustiana de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GOMES, Laurentino. **1822**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

GUNTHERT, André. **Os estudos das imagens, segundo André Gunthert**. Entrevista a Elisabete Leal e Francuely Rocha Dossin. In. Art Cultura v. 17, n. 31. Uberlândia, 2015. p.91-100.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. (Organização e revisão Técnica Arthur Ituassu). Tradução Daniel Miranda e William. Rio de Janeiro: Ed. PUC-RIO, 2016.

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

KRAKHECKE, Carlos André. **Representação da Guerra Fria nas Histórias em Quadrinhos Batman – O Cavaleiro das Trevas e Watchmen (1979-1987)**. Porto Alegre, 2009. Dissertação de Mestrado – PUCRS.

LIMA, Jefferson. **Bob cuspe: a representação de Angeli do Punk Paulistano na Revista Chiclete com Banana (1985-1991)**. Florianópolis, 2013. Dissertação de Mestrado – UDESC.

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

MACHADO, Vladimir. Pedro Américo contra a Academia neoclássica francesa, a favor da fotografia e das reformas de Napoleão III, em 1836. In: **Oitocentos – A Arte Brasileira do Império à primeira República**. CAVALCANTI, Ana Maria Tavares; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (org). Rio de Janeiro. EBA-UFRJ/Dezenove Vinte, 2008. p.122-130.

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.

McCLOUD, Scott. **Desvendando os Quadrinhos**. São Paulo: Mbooks, 2005.

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. **Iconology. Image, Text, Ideology**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1986.

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: LINHARES, Maria Yedda (org.). **História geral do Brasil**. Rio de Janeiro: Campus, 1990. p. 125-144.

NIELSEN, Kristine. **Image**. In: Website da The Chicago School of Media Theory. Disponível em: <<https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/image/>>. Acessado em: 12 de janeiro de 2018.

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

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.

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.

OTTONI, Alexandre & GERPE, Deive Pazos. **Nerdcast 327 – Making of de Independência ou Mortos**. Disponível em: <http://jovemnerd.com.br/nerdcast/nerdcast-327-making-of-independencia-ou-mortos>>. Acessado em 20 de agosto de 2016.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução Maria Helena Nery Gareez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

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.

RAMOS, Paulo. **A leitura dos quadrinhos**. São Paulo: Contexto, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org; Ed. 34, 2005.

SCHIAVINATTO, Iara Lis. **A Praça Pública e a Liturgia Política**. In: Caderno Cedes v.22 nº50. Campinas, dezembro de 2002. p. 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.

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

SQUEFF, Leticia. **O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1876)**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

STRICKER, Harald. **Entrevista concedida a Laura Giordani**. Pelotas, 25 de julho de 2017.

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

VERGUEIRO, Waldomiro; SANTOS, Roberto Elísio dos. (org.). **A linguagem dos quadrinhos**. São Paulo: Criativo, 2015.

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

WHITE, Hayden. **Trópicos do Discurso: Ensaio sobre a Crítica da Cultura**. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

ZACCARA, Madalena de F. P. A temática, na pintura do século XIX no Brasil, como veículo de afirmação e sobrevivência: Pedro Américo de Figueiredo e Mello. In: **Oitocentos – A Arte Brasileira do Império à primeira República**. CAVALCANTI, Ana Maria Tavares; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (org). Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/Dezenove Vinte, 2008. p.402-406.

Fontes Primárias

ESTRADA, Luís Gonzaga-Duque. **Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)**. (Organização Júlio Castañon Guimarães e Vera Lins). Belo Horizonte: Editora UFMG; Fundação Casa Rui Barbosa, 2001.

FOBIYA, Abu & STRICKER, Harald. **Independência ou Mortos**. Curitiba: Nerdbooks, 2012.

INDEPENDÊNCIA ou Morte [O Grito do Ipiranga]. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1431/independencia-ou-morte>>. Acesso em: 21 de março de 2017. Verbetes da Enciclopédia.

MELO, Pedro Américo de Figueiredo. **Alguns Discursos e Pedro Américo de Figueiredo**. Acessado em: 12 de novembro de 2017.