

ANA GILKA DUARTE CARNEIRO

REPRESENTAÇÕES DA HISTÓRIA EM PEDRO AMÉRICO E VITOR MEIRELLES

Monografia de final de curso apresentada ao
Departamento de História da Universidade
Federal do Paraná

Orientador ; Profa. Ana Maria de Oliveira
Burmester

CURITIBA
2000

ANA GILKA DUARTE CARNEIRO

REPRESENTAÇÕES DA HISTÓRIA EM PEDRO AMÉRICO E VITOR MEIRELLES

Monografia de final de curso apresentada ao
Departamento de História da Universidade
Federal do Paraná

Orientador ; Profa. Ana Maria de Oliveira
Burmester

CURITIBA
2000

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
A HISTÓRIA E O INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO NO SÉC. XIX	12
A ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES.....	22
PEDRO AMÉRICO E “O GRITO DO IPIRANGA”.....	28
BIOGRAFIA DO PINTOR.....	28
LEITURA DE “O GRITO DO IPIRANGA”.....	34
VITOR MEIRELLES E “A PRIMEIRA MISSA”	41
BIOGRAFIA DO PINTOR.....	41
LEITURA DE “A PRIMEIRA MISSA”	46
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	51
FONTES.....	56
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	57

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1. “*O GRITO DO IPIRANGA*”, PEDRO AMÉRICO – MUSEU DO IPIRANGA
2. “*A PRIMEIRA MISSA*”, VITOR MEIRELLES - MUSEU NACIONAL DE BELAS
ARTES

INTRODUÇÃO

A prática de se registrar fatos históricos em pintura se faz desde a Antiguidade Clássica, quando os imperadores imortalizavam seus grandes feitos em afrescos e colunas dos grandes palácios. A pintura histórica é, segundo sua definição, o gênero que representa, ou interpreta fatos da história nacional ou universal, incluindo também fatos e personagens da história religiosa, bem como temas mitológicos ou alegóricos¹. Na tentativa de encontrar uma referência mais próxima deste gênero de pintura, poderia-se citar Jacques Louis David, o pintor da Revolução Francesa, ou Francisco de Goya, que retratou a entrada das tropas de Napoleão na Espanha, e ainda Eugène Delacroix, que irá imortalizar os ideais de civismo da Revolução Francesa na sua célebre obra *A Liberdade Guiando o Povo* (1830).

No Brasil, este gênero irá se difundir com a vinda, em 1816, da Missão Artística Francesa, que foi convidada por Dom João VI no intuito de instalar o ensino das artes no país. Este intuito irá se consolidar no ano de 1826, com a fundação da Academia Imperial de Belas Artes que seguia a orientação Neoclássica e Academicista que vigorava na França por esta época nas artes. Um claro indício disto era a presença de um sobrinho do próprio David na Academia : um dos mais ilustres integrantes da Missão Francesa no Brasil (1816), Jean Batiste Debret. Dentro desta intenção de criar uma cultura nacional, uma outra importante instituição também surge , o Instituto Histórico e Geográfico do Brasil, formado em sua maioria por membros da corte com a nobre missão de fundar a História do país, além de divulgar e ensinar um modelo de história , que a exemplo do europeu, iria se dedicar a exaltação e a glória da pátria.²

¹ **Gêneros na pintura** . São Paulo : Instituto Cultural Itaú, 1995

² SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Espetáculo da Raças** . São Paulo : Companhia das Letras, 1992, pp.102

A História Cultural abriu para o historiador novos e desafiantes caminhos a se percorrer para se construir uma narrativa histórica, pois, seguindo a definição de Roger Chartier , “*a história cultural tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma realidade social é construída, pensada, dada a ler* “. ³ Pensando por este prisma, a produção acadêmica de arte do Império brasileiro, se mostra assim, como uma dessas alternativas intrigantes : que modelo historiográfico teria baseado a execução daquelas grandiosas obras ? Não seria de um reducionismo limitante considerá-las apenas como encomendas do Imperador Dom Pedro II que intentava registrar a memória do país e a sua própria de maneira triunfal?

Para o historiador da arte Jorge Coli, os quadros acadêmicos, que eram, há alguns anos desprezados com desdém, hoje gozam de uma atenção carinhosa e interessada, por serem considerados agora como meios através dos quais se pode entender não só os fenômenos artísticos do século XIX, como também os culturais⁴. Se, dentro da História da Arte, o estatuto destes quadros podem ser revistos, dentro da História, podem eles ser considerados como um profícuo documento histórico, que pode permitir, por exemplo, entender o pensamento de um certo grupo em determinada época. Partindo deste critério é que surgiu a proposta de analisar duas obras do fim do século XIX que , por sua repercussão, maneira como foram apropriadas e circunstâncias em que foram concebidas, se mostraram um material iconográfico digno de ser analisado.

Foram escolhidas, para serem objetos deste estudo , duas obras que tratam de temas fundadores da história do Brasil, feitas pelos representantes mais ilustres da Academia Imperial de Belas Artes, no gênero da pintura histórica: *A primeira Missa*, de Meirelles, feita em Paris em

³ CHARTIER, Roger. A História Cultural – Entre práticas e representações. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 1990

1859, e *O Grito do Ipiranga*, de Américo, feita em Florença em 1888. Esta escolha se fez por figurarem estas obras como umas das mais populares no país, principalmente através de sua utilização nos livros didáticos.

A larga utilização destas duas obras nos livros didáticos, como atesta Circe Bittencourt⁵, quando afirma serem estas as que mais aparecem, é, a princípio, a motivação da realização deste trabalho. O que se intenta discutir são as ligações entre a concepção de História destes pintores, evidenciada nestas obras, e a concepção do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil (IHGB). Parte-se da hipótese que tanto Pedro Américo como Vitor Meirelles, por terem sido formados pela Academia Imperial de Belas Artes, tinham um estreito vínculo com este Instituto, uma vez que estas instituições faziam par na formação do pensamento nacional da época.

A Academia surge dentro de uma proposta de fomentar a cultura no país, da qual também fazia parte o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, contando inclusive com participantes comuns. O pintor e poeta Manuel de Araújo Porto Alegre, que foi presidente da Academia e que escrevia para o Instituto, era coincidentemente ou não, o mentor dos dois pintores escolhidos.

A escolha deste objeto de estudo baseia-se também no argumento de que estas imagens, de certa forma, configuraram noções e explicações históricas sobre como teria se dado a chegada dos portugueses e a independência do país. Podem elas serem consideradas “ícones canônicos”, que segundo a definição de Elias Saliba, seriam “imagens-padrão, ligadas a conceitos-chave de

⁴ COLI, Jorge. A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no séc. XIX brasileiro IN FREITAS, Marcos (org.). **Historiografia Brasileira em Perspectiva**. São Paulo : Contexto, 1998

⁵ BITTENCOURT, Circe. Livros didáticos entre textos e imagens. IN BITTENCOURT, Circe (org) **O saber histórico na sala de aula**, São Paulo: Contexto, 1997. Pp. 77

nossa vida social e intelectual”⁶. Jorge Coli, falando sobre o assunto considera :” Esta imagem do descobrimento dificilmente poderá vir a ser apagada, ou substituída. Ela é a primeira missa no Brasil. São os poderes da arte fabricando a História”.⁷

Estas imagens sem dúvida, durante muito tempo, representaram uma verdade sobre estes dois acontecimentos históricos, e, se pensarmos a respeito do uso da imaginação na obra de arte, percebemos que este passou a ser considerado apenas a partir do fim do século passado, com os horizontes abertos pela psicanálise para além dos estados de consciência⁸. Pressupõem-se, então, que a análise destas obras não deve se dar somente ao nível de seu tema ou fim para o qual foi concebida, mas também a formação intelectual de seus autores deve ser considerada.

Constituem-se objetivos do presente projeto :

- Perceber em que medida a concepção de história do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil está representada nas obras *O Grito do Ipiranga*, de Pedro Américo, e *A Primeira Missa*, de Vitor Meirelles.
- Analisar a implantação da Academia Imperial de Belas Artes, a partir da vinda da Missão Artística Francesa para o Brasil, e a difusão do gênero da pintura histórica no país;
- Compreender a concepção de história do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro no fim do século XIX, a partir da análise do pensamento do histórico do séc.XIX;
- Analisar a trajetória de elaboração das duas obras em questão, dentro da carreira dos dois autores.

⁶ SALIBA, Elias, idem, pp.

⁷ COLI, Jorge. Op.citada. pp. 384

⁸ BEZERA DE MENESES,Ulpiano. Morfologias das cidades brasileiras : introdução ao estudo histórico da iconografia urbana . In Revista da USP, jun/ago.1996,pp.153

O gênero da pintura histórica tem sido tratado, de maneira geral, pelos historiadores da arte, como um gênero situado entre o Neoclassicismo e a Escola Romântica, que é uma classificação que permite alguns desdobramentos fecundos. Como adverte Jorge Coli, “os estudos sobre pintura dita acadêmica (ou oficial, se quiser), só agora tomaram impulso e inúmeras zonas ficam ainda na sombra”⁹.

A historiografia sobre o tema apesar de não ser abundante, permite seguir alguns caminhos, que passam pela cada vez mais estreita relação entre História e Antropologia que se dá através do ramo da História Cultural.

Jean Starobinski, historiador e crítico de artes plásticas e de literatura, escreveu “1789 – *Emblemas da Razão*”, em 1989, onde parte do uso da produção artística de um período conflituoso para analisar as transformações sofridas pela cultura neste momento¹⁰, através de uma comparação entre o acontecimento e as obras surgidas neste período, que de tão significativo justifica a análise destas obras plásticas, assim como foram analisados os inúmeros textos surgidos sobre a Revolução.

Justifica ele :

*“Torna-se legítimo, torna-se mesmo indispensável, confrontar o estilo do acontecimento revolucionário e o das obras de arte surgidas na mesma época. (...) a arte e o acontecimento aclaram um ao outro; têm valor de indício um em relação ao outro, mesmo quando ao invés de se confirmarem, se contradizem.”*¹¹

⁹ COLI, Jorge. Op. citada, pp. 390

¹⁰ O prefácio deste livro é feito por Jorge Coli. COLI, Jorge. IN STAROBINSKI, Jean. Op. Citada pp.07

¹¹ STAROBINSKI, Jean. **1789 – Os emblemas da Razão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

Starobinski vai ainda mais além quando considera que a luz, irradiada por um acontecimento como a Revolução, ilumina tudo que lhe é contemporâneo considerando todas as coisas feitas com parâmetro nela, que inspiraria e julgaria os fatos. O autor realiza ao longo do livro, uma análise dos artistas que falaram da Revolução e que viveram nesta época, citando não apenas os das artes plásticas como também músicos como Mozart. Analisa também a arquitetura e as influências sofridas pelos artistas, como a Escola de Veneza, Roma e o Estilo Neoclássico. O pintor David tem um papel de destaque neste entre os pintores analisados, ao lado de Francisco de Goya, pintor espanhol que retratou a violenta entrada de Napoleão na Espanha em 1808.

Em 1992, Lynn Hunt publica seu livro intitulado *A nova História Cultural*, que possui um artigo do americano Randolph Starn, *Vendo a cultura numa sala para um príncipe renascentista*, onde este faz uma análise sobre as maneiras como diferentes estilos artísticos e tipos de pintura codificam mensagens políticas e ideologias distintas¹².

O autor considera os vestígios de poder representados nas formas de arte e a História como a provedora do *background*, do significado ou da mensagem que a arte possa refletir, expressar ou comunicar¹³. Starn faz uma análise sobre como se concebeu uma sala italiana de um príncipe, a partir do lugar onde o príncipe ficava sentado, conseguindo com isto articular os argumentos de sua hipótese a respeito do papel da arte na construção e afirmação do poder. Na parte do texto em que analisa o que chama de “visão calculada”, é que se reafirma que a pintura Renascentista, da qual a sala é um exemplar, levava em conta a posição em que estaria quem observa, pois o expectador quando a observasse, se sentiria o destino e a origem da obra. Como

¹² STARN, Randolph. Vendo a cultura numa sala para um príncipe renascentista. In HUNT, Lynn (org). **A nova História Cultural**. São Paulo : Martins fontes, 1992. pp. 279

esta sala foi pintada para um príncipe, nada mais revelador que esta conclusão quando se trata da arte a serviço do poder. O autor faz ainda uma análise das figuras presentes na obra, discutindo seus significados pois se tratam da representação de mitos gregos que funcionam como ícones. A conclusão a que chega é que “as formas da arte moldam e são moldadas pelas configurações históricas da cultura, do poder e da autoridade”¹⁴. A contribuição de Starn se situa na discussão que este faz a respeito de como a arte pode estar a serviço do poder e de como as manifestações artísticas são incorporadas dentro da História.

Dentro da produção nacional sobre o tema da pintura histórica, por ordem cronológica o primeiro trabalho a ser citado é o de Ana Luisa Sallas, antropóloga, que em sua tese de doutoramento em História, realizou um estudo a cerca das pinturas feitas pelas expedições de viajantes alemães no Brasil do século XIX, buscando analisar as conexões existentes entre os relatos e as imagens elaboradas por estes viajantes, especificamente dos que tratam dos índios. Por utilizar as representações pictóricas da século a que este estudo se refere, e por ter optado por utilizar uma iconografia como fonte, foi considerada a análise desta obra de grande relevância. No que se refere à discussão a respeito da verdade das Representações, Sallas faz a seguinte consideração :

“... o caráter público da cultura, que longe de nos fornecer a verdade da representação, oferece as idéias que eram compartilhadas por determinados grupos a cerca da natureza (...) Toda representação contém uma verdade em si, ao se destinar a determinados grupos, ao expressar crenças e valores de outros e assim por diante. Emergem como expressão da

¹³ STARN, Randolf. Op. citada, pp. 280

¹⁴ STARN, Randolf. Op. citada pp 315

verdade daqueles que a produziram, como uma foram de experiência comunicável, inserida no horizonte da época a qual está vinculada”¹⁵

Sallas toca num ponto chave quando se analisa uma obra pictórica, que é o tipo de apreensão que a História pode fazer dos materiais de representação, sejam eles textos, ou imagens, que devem ser considerados como documentos que possuem uma realidade intrínseca e como tal devem ser tratados. Esta questão remete ao debate do fim do século XIX, perpetuado pelos positivistas na História que discutiam a veracidade dos documentos escritos. Agora que estamos em tempos de se discutir o caráter de uso dos documentos iconográficos na pesquisa histórica, a discussão é em torno da verdade presente nas representações.

Acerca do período do Império no Brasil, onde se situa esta pesquisa, um outro trabalho antropológico, ou ainda, histórico - antropológico que, através de uma vasta pesquisa sobre a iconografia deste período, resgata-o sob uma nova luz é o de Lilia Moritz Schwarcz, lançado em 1998, com o título *As barbas do Imperador – Dom Pedro II, um monarca nos trópicos*. Este trabalho se propõe a analisar a trajetória da construção da imagem deste imperador e usa como fonte a vasta iconografia produzida sobre ele, tanto a oficial (bastante enriquecida por ele próprio) como a das revistas e jornais que o satirizavam. Aqui, como em Starn, está presente a ligação entre o poder e a produção artística de uma época. Schwarcz reconhece Dom Pedro com um monarca, ao exemplo do francês Luis XIV, bastante preocupado em se cercar de intelectuais e artistas que perpetuassem sua memória. Neste contexto, ela situa como expoentes deste desejo a Academia Imperial de Belas Artes, que era financiada pelo Imperador, e o Instituto Histórico e Geográfico do Brasil, que tinha todas as sessões abertas pelo Imperador.

¹⁵ SALLAS, Ana Luisa.

Deixando clara sua opção por não fazer uma crítica sobre a qualidade das obras analisadas, Schwarcz considera que mais o importante é recuperar o que este tipo de documento tem a dizer enquanto representação de uma época.¹⁶ A justificativa para não resistir a analisar tão abundante material é dada por esta iconografia da figura de Dom Pedro trazer consigo alguns dos grandes temas do século XIX, como as artes, a urbanização e a saúde pública. Estes temas acompanhavam o polêmico governante que chegou a declarar que a ciência era ele próprio.¹⁷

A rede de significados que acompanham as imagens, sagazmente percebida por Schwarcz em seu trabalho explicita a estreita ligação entre a obra de arte e sua época, não reduzindo-a porém a este determinante, mas minimamente justificando o trabalho com as pinturas históricas.

Na esteira da discussão sobre a relação entre uma época e sua produção cultural, um outro trabalho que oferece uma boa análise é *A Formação das Almas*, escrita por José Murilo de Carvalho. A proposta é perceber, logo depois da Proclamação da República, como se dá o processo de implantação de novos símbolos no imaginário popular acerca do novo regime de governo. A proposta se justifica na medida em que haviam vários grupos disputando este espaço ideológico e político. Ressaltando a importância de se compreender como se forma o imaginário popular, Carvalho argumenta que é através dele que as sociedades definem suas identidades e objetivos¹⁸. O autor aponta os símbolos como elementos poderosos na projeção de interesses, aspirações e medos coletivos, que se tiverem sucesso em sua utilização, podem chegar a “

¹⁶ SCHWARCZ, Lilia. **As barbas do Imperador – Dom Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo : Companhia das Letras, 1998. Pp 32

¹⁷ SCHWARCZ, Lilia . Op. citada

¹⁸ CARVALHO, José Murilo. **A Formação das Almas- O imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990 pp. 10

plasmar visões de mundo e modelar condutas¹⁹. Carvalho tece paralelos entre a Proclamação da República no Brasil e a Revolução francesa, inclusive citando o importante papel que o pintor David, , teria tido na construção de um novo imaginário. Segundo o autor, poderia ter sido ele “o primeiro a perceber a importância do uso dos símbolos na construção de um novo conjunto de valores sociais e políticos.”²⁰ Pensando por este ângulo, Carvalho oferece um suporte para se pensar as pinturas históricas como alguns destes símbolos que contribuíram na formação do imaginário de uma época. Em se tratando das obras que são objeto deste estudo, esta proposição encontra maior respaldo por conta de terem elas orientado, durante décadas, a formação imagem que se tinha dos fatos históricos que retratam.

As fontes pictóricas, além de se mostrarem como profícuos documentos históricos, exigem maior cuidado por parte do pesquisador do que as fontes escritas. Isto se dá ,por causa da especificidade da linguagem em que se encontram registradas e, também por seu uso ser relativamente recente dentro dos estudos históricos, que ainda não oferecem uma metodologia específica que permita trabalhar este tipo de fontes. Portanto, há a necessidade de se recorrer á História da Arte para se buscar um método adequado que permita que a fonte seja primeiro decifrada e depois analisada.

Como o objetivo deste projeto é perceber como se dão as representações a cerca da História em duas obras de arte específicas, buscou-se uma teoria artística que, em primeiro lugar , orientasse a leitura destas obras. Optou-se então, pela especificidade da análise, em recorrer a uma teoria que privilegiasse o tema da obra, não se levando tanto em conta sua importância artística ou a qualidade do trabalho. Decidiu-se realizar a análise a partir da proposta de Erwin

¹⁹ Idem pp.11

²⁰ CARVALHO, José Murilo. Op. citada pp. 11

Panofsky,²¹ que trabalha com a Iconografia, método que permite a descrição e a classificação primeiras de uma obra, resultando em dados que podem ser analisados de diferentes maneiras posteriormente. Neste caso, a posterior análise dos elementos encontrados será feita com base em conceitos históricos e em pesquisas que historiadores da arte fizeram a respeito das obras.²²

Para a análise iconográfica, é necessário construir um roteiro de leitura visual, que aqui, seguirá a proposta de Edmund Feldman²³, que é bastante clara para qualquer análise de obra de arte. A proposta consta das seguintes etapas :

- **descrição** : diz respeito a identificação do título do trabalho, do artista, do lugar e época em que foi criada, da linguagem plástica utilizada, do material utilizado e do tipo de representação empregada. Lista-se apenas o que se vê, sem julgamentos ou interpretações;
- **análise** : procura as relações entre os elementos básicos, como se influenciam e se interferem (composição); as relações de tamanho, proximidade, cor, forma, textura, espaço e volume;
- **interpretação** : é a etapa em que se decide a significação da imagem, se dá sentido às observações visuais, se busca as sensações e os sentimentos diante da imagem, baseado em conhecimentos de História da Arte e estilos artísticos .

Através desta leitura “histórico-artística “ das obras escolhidas, juntamente com a análise de fontes documentais que se constituem basicamente em biografias dos pintores , aliadas à consulta da bibliografia selecionada pretende-se conseguir estabelecer

²¹ PANOFSKY, Erwin. O significado nas Artes Visuais. São Paulo : Editora Perspectiva, 1991

²² No caso da A primeira Missa, será utilizada a análise artístico-histórica que Jorge Coli faz deste quadro no texto “A pintura e o olhar sobre si : Victor Meirelles e a invenção de uma História Visual no século XIX brasileiro” Op. Citada pp.375-404

uma análise sobre a medida da influência da concepção de história do IHGB nestas duas obras que se tornaram imagens-ícones de importantes acontecimentos históricos.

²³ FELDMAN, Edmund. **Becoming human thought art**. New Jersey: Prentice-hall, 1970

HISTÓRIA E O INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO NO SÉC.

XIX

Segundo Franklin Baumer, o século XIX, foi , sobretudo, o século do devir, que assistiu ao desenvolvimento, em rápida velocidade, de diversas correntes de pensamento, como foi o caso do Romantismo e do Evolucionismo, por exemplo. O homem do século XIX se viu frente a desilusão com o modelo generalizante e universalizante do pensamento Iluminista, onde não cabia o volume e a diversidade de acontecimentos que se apresentavam: eles fugiam a uma análise que pudesse ser feita por antigos paradigmas. Segundo Baumer, o que caracteriza este século é a falta de homogeneidade de pensamento, podendo ser considerados múltiplos “mundos de pensamento”. A idéia do progresso, do devir, acaba por guiar a ação humana nos vários campos do conhecimento que serão, cada um a seu modo, influenciados por um destes “mundos do pensamento” que foi o pensamento romântico¹.

O Romantismo tem nos pensadores alemães os seus maiores divulgadores, inclusive no campo da História, onde a influência das idéias românticas criou a escola denominada Historicismo. Para Baumer, esta aproximação com a História se deveu à preocupação com o organismo social expressada pelo Romantismo, o que propiciou a elaboração de idéias sociais e políticas que se tornaram a ponte entre as idéias românticas e a História². Apesar do Historicismo não ter se originado com o Romantismo, este lhe forneceu o clima favorável de que necessitava para crescer e se expandir. A empatia pelo passado, revelada pelos historiadores românticos, era explicada por eles viverem numa época de mudanças rápidas e

¹ BAUMER, Franklin. **O pensamento europeu moderno**. Vol.II. Lisboa : Edições 70, 1977

² Idem pp.50

com isto verem na nação histórica um sociedade com a qual podiam se identificar enquanto cresciam³.

Com o intuito de ressaltar as individualidades, em oposição às idéias generalizantes da Revolução Francesa, principalmente os alemães, que não participaram daqueles idéias universais e, que nem ao menos tinham conseguido sua unidade nacional, buscaram na sua terra e no seu passado, os elementos que justificariam sua superioridade e conseqüentemente seu destino triunfal. O que se percebe é uma busca, por parte de cada povo, por sua própria identidade, resgatada do passado e que servirá para legitimar a possibilidade de vitória no futuro, e que se refletirá no Romantismo através da valorização das diferentes culturas e do reconhecimento de que os valores não são universais. Para J. Guinsburg, a noção do progresso instala-se também na arena histórica, como um dos principais sucedâneos do arbítrio divino, que busca, senão um paraíso na terra, pelo menos “um mundo sempre melhor”, dentro do tempo histórico, dependente apenas da ação do homem.⁴

Segundo Francisco Moraes Paz, o ideário nacionalista do século XIX é composto pela tríade filosófica formada por Giambattista Vico, Johann Gottfried Herder e Jean-Jaques Rousseau. Vico, formula a idéia da sucessão das culturas humanas, evidenciando o entendimento do pluralismo cultural; Herder fala das singularidades de cada cultura, da cultura como expressão do local, do regional, do nacional, entende “*a nacionalidade como atributo cultural correspondente à principal herança de um povo*”⁵, enaltecendo o espírito nacional. Rousseau, por sua vez, defende um conceito de civilização que anula as diferenças e que ressalta o que há de comum entre os povos, em divergência com Herder, concordando, porém, em relação à necessária luta pela busca das liberdades. Estes três pensadores, que

³ Idem pp. 51

⁴ GUINSBURG, J. O Romantismo pp. 15

⁵ PAZ, Francisco Moraes. Na poética da História – a realização da utopia nacional oitocentista. Tese de doutorado, UFPR, 1995

ressaltam o valor da cultura de cada povo, foram utilizados para legitimar, no campo da História, o desenvolvimento das histórias nacionais, que foi iniciada pelos alemães, que já tinham uma tradição filosófica invejável.

As principais características do pensamento político no século XIX teriam sido, segundo Moraes Paz, a busca pela origem, a reconciliação com o passado e o propósito de encontrar a liberdade, o que teria guiado os românticos, na intenção de adquirir o direito de constituir-se politicamente como nação, à uma busca da identidade primeira, de seus mitos de origem, do passado primitivo.⁶

Numa análise geral, Moraes Paz considera que o ideário nacionalista, em suas origens, situava-se mais à esquerda, identificado com os movimentos liberais e democráticos, mas que, a partir da metade do século XIX, ele será incorporado aos discursos conservadores e passa a integrar as teses políticas da direita⁷. Esta constatação se mostra bastante pertinente quando se pensa a respeito da fundação do IHGB, que tinha dentre seus membros a “nata” da corte da época⁸, que, como se verá adiante, incorporou plenamente o pensamento romântico em sua produção historiográfica e literária.

A importância da constituição de um instituto para a preservação e produção de uma cultura nacional explicita a incorporação das idéias românticas por parte dos intelectuais da época no país, pois a fundação do IHGB foi baseada nas idéias românticas alemãs e no Historicismo europeu, numa perfeita união da História com o nacionalismo, bem ao estilo da

⁶ Idem pp. 84

⁷ Idem pp. 120

⁸ O IHGB era composta, em sua maioria por magistrados, advogados, funcionários públicos, eclesiásticos e negociantes, que concordavam com a monarquia constitucional como a melhor forma de governo. In WHELING, Arno. A invenção da História. Estudos sobre o Historicismo. Rio de Janeiro: Editora Central da Universidade Gama Filho, 1994, pp. 153

historiografia do século XIX. Este Instituto passou a ser, e o foi por muitas décadas, o centro de emissão do discurso patriótico e nacional no Brasil.

Na década de 30, quando o IHGB é fundado, o governo central não tinha conseguido estabelecer um projeto capaz de contemplar os interesses internos, apesar de ter assegurado a independência. O poder era exercido pelos regentes e o descontentamento das elites locais era grande, com freqüentes questionamentos do poder central. A revolução Farroupilha estava em andamento e os movimentos abolicionistas proliferavam pelo país. O movimento pela maioria de Dom Pedro II ganha cada vez mais força, se tornando a esperança das elites locais de um governo pacífico e centralizado, capaz de levar a cabo a realização do projeto de constituição de uma nação independente e próspera.

Para a realização deste projeto, porém, era necessário, entre outras coisas, que se buscasse resgatar o passado do povo e da nação, o que deveria ser feito de forma a legitimar o futuro glorioso a que esta nação estava destinada. Uma outra providência que deveria ser tomada era a de reunir o conhecimento histórico e geográfico já produzido no país, sendo que o agrupamento do conhecimento geográfico era, na época, um questão estratégica. Desta maneira, em 21 de outubro de 1938 é fundado o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, pelos membros da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional, inspirado no *Institute Historique*, de Paris. E que, segundo o discurso de fundação, “*serviria para concentrar em uma associação literária, os diversos fatos de nossa história e os esclarecimentos geográficos de nosso país sendo a recorrência à História “uma forma de eternizar os fatos memoráveis da pátria, que indica um presente de realizações a ser transmitida às próximas gerações”*”⁹. Nas palavras de um dos fundadores, Cunha Barbosa, havia a necessidade de organizar os elementos históricos dispersos pelas províncias, pois

⁹ PAZ, Francisco Moraes. Op. citada pp.314

“a grande unidade que se pode colher dos estudos históricos e geográficos, marca uma época gloriosa em nossa pátria, da qual se descobre a honrosa estrada que podem melhor seguir aqueles dos nossos patrícios em cujos peitos palpitam corações animados pelo amor à glória literária”¹⁰

Segundo Moraes Paz, a História e a Geografia são tomadas como recursos intelectuais na produção da memória, e o Instituto como um monumento à glória nacional, definido como um órgão de natureza científica, que permitia a seus membros se apresentarem como destituídos de vinculações político-partidárias, neutralidade que o tornou, por excelência, o espaço acadêmico autorizado a proferir o discurso da história, a falar sobre o Brasil. A produção literária do Instituto, segundo o autor, era uma verdadeira “historiografia tropical”, caracterizada pela busca da gênese da nação, pelo ideal de progresso e pelo entendimento da natureza como elemento definidor da unidade natural da pátria, diante da falta de unidade cultural.¹¹

Para Lilia Schwarcz, o Instituto era o “*abrigo dos românticos*”, que a partir da década de 50 se firma como um centro de estudos bastante ativo, favorecendo a pesquisa literária, estimulando a vida intelectual e funcionando como um elo entre esta e os meios oficiais. A autora ressalta a importância que teve para o IHGB o imperador Dom Pedro II, que foi seu patrono e abriu quase todas as seções enquanto era vivo, afirmando que este fez uso do Instituto na intenção de, além de consolidar a autonomia cultural do país, perpetuar sua imagem e memória. Uma outra questão apontada é o enaltecimento do monarca, bem ao gosto dos românticos, bem como a ajuda que a instituição dava à legitimação do modelo de monarquia pretendido por Dom Pedro II. Esta relação simbiótica fica ainda mais clara quando

¹⁰ Idem pp. 316

¹¹ Idem pp. 330

a autora afirma que é com a entrada de Dom Pedro no IHGB e seu mecenato que o romantismo brasileiro se transforma em projeto oficial¹².

A respeito da utilização das idéias românticas no caso brasileiro, não parece restar nenhuma dúvida a autora, que considera que:

*“O romantismo aparecia como modelo favorável à expressão própria da nação recém-nascida, pois fornecia concepções que permitiam afirmar a universalidade mas também o particularismo, e portanto a identidade.”*¹³

A autora faz uma importante consideração ainda, sobre a produção de textos (sob a forma da célebre Revista do IHGB), de monumentos, medalha, hinos, lemas, símbolos e uniformes, o que caracteriza a preocupação por parte do IHGB em “materializar” seus ideais. Neste particular, será analisada adiante a conjugação de esforços neste sentido empreendida em conjunto entre o IHGB e a Academia Imperial de belas artes, que como diz Schwarcz, transformava em imagens os fatos históricos¹⁴

Roberto Ventura afirma que o projeto historiográfico do IHGB estava bastante explícito no trabalho vencedor do concurso sobre como se devia escrever a história do Brasil, vencido pelo holandês e membro do Instituto, Von Martius¹⁵. Segundo Ventura, este projeto deveria garantir um identidade específica à nação em processo de construção, ao gerar o mito da democracia racial, cabendo ao historiador revelar a missão reservada ao país: realizar a mescla das raças, sob a tutela do Estado. Ao mesmo tempo se atribuía

¹² SCHWARCZ, Lilia. **As barbas do Imperador – Dom Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998

¹³ Idem pp. 128

¹⁴ Idem pp. 132

¹⁵ Neste trabalho, Von Martius sugere que deva haver uma integração das raças, com o predomínio da raça branca, propondo a mestiçagem como a saída para o necessário branqueamento do país. Aqui podem ser percebidas noções da Teoria Evolucionista, de Darwin, que povoou muitas das produções científicas do século XIX.

ao elemento branco um papel civilizador, que assegurava o predomínio político e cultural da coroa e dos grupos letrados¹⁶.

As influências românticas e nacionalistas no IHGB são uma vez mais afirmadas por Arno Wehling, quando este afirma que “ *é o Historicismo, com suas ramificações culturais (relação com o Romantismo) e políticas (relação com o nacionalismo) que marcaram profundamente, mais do que outra influência intelectual, as origens do IHGB*”¹⁷.

A produção intelectual do IHGB foi marcada, como já se viu, pela busca das origens, pela valorização de temas genuinamente brasileiros, pela exaltação da memória, tudo no sentido de fundar uma história nacional, como já haviam feito os países europeus, que forneciam o modelo de pensamento aos intelectuais brasileiros. Porém, não bastava importar o modelo pronto, como se visava enaltecer o singular de cada nação, era preciso buscar o que de mais genuíno houvesse na cultura brasileira. Assim começam a surgir os trabalhos que glorificam o índio e desprezam o negro, estabelecendo o primeiro como representante do mito de origem, que revelava as qualidades do homem brasileiro, um ser puro, um “homem natural” de Rousseau. O negro aparecia como uma mancha na história nacional que deveria ser resolvida com a mestiçagem e o seu conseqüente desaparecimento quando a nação fosse inteiramente branqueada. Uma nação, para se formar, precisava definir qual era seu povo, e o que se desejava é que o povo brasileiro fosse branco. Como considera Baumer, para o pensamento romântico, a nação era um grande indivíduo, que precisava ser caracterizado e ter suas características reconhecidas.

¹⁶VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical – História cultural e polêmicas literárias no Brasil(1870-1920)* pp.42

Corroborando com este raciocínio, Moraes Paz considera que,

*“o destino do homem confunde-se com o triunfo das aspirações nacionais, com a necessidade de superação das formas de consciência trágica e com os impasses subjacentes a passagem do presente para o futuro. Logo, a nação é dada como uma prova material da capacidade humana para vencer aqueles desafios”*¹⁸

O que resulta deste esforço é uma história nacional escrita, segundo Ventura, em meio as tensões geradas dentro de um movimento ambíguo, entre a identidade buscada e a diferença que não podia ser esquecida, entre a reprodução da experiência europeia e sua relativa diferenciação nos trópicos. A unidade da nação foi a “unidade natural” representada por uma natureza que deixou de ser um espaço de contemplação estética para *“se tornar o solo que integra e dá unidade às matrizes étnicas e culturais lançadas aos trópicos pela história universal”*¹⁹.

A exaltação aos grandes homens, considerados heróis, também foi um traço marcante da produção do Instituto, que tratou de localizar e mesmo construir estes personagens, como na receita do romântico Carlyle, que dizia ser *“a história do mundo nada mais que a biografia dos grandes homens”*²⁰ e, neste aspecto se nota uma aproximação do Instituto com uma outra instituição que também foi criada com o intuito de fomentar uma cultura nacional : a Academia Imperial de Belas Artes, da qual se tratará de forma mais detida posteriormente. Os grandes homens públicos, em geral, os detentores do poder, aparecem enaltecidos por seus valores individuais, como figuras escolhidas para serem responsáveis pela glória de um povo , ficando as imagens destes heróis produzidas no século XIX, sob os valores que se pensavam importantes para a época.

¹⁷ WEHLING, Arno. Op. Citada pp. 16

¹⁸ PAZ, Francisco Moraes. Op. Citada pp.355

¹⁹ Idem pp. 43

²⁰ CARLYLE, apud BAUMER. Op. Citada pp. 57

Mediante os argumentos analisados, pode-se traçar um perfil da concepção de história defendida pelo IHGB, que não era homogênea entre seus membros²¹, mas que possuía muitos traços em comum. O primeiro deles é a proposta unânime de se fundar uma história verdadeiramente nacional e também uma nacionalidade para o país, feita aqui, por historiadores brasileiros²², que legitimasse o futuro venturoso que o país teria, através da exaltação das origens gloriosas da pátria e da perfeita integração entre as três raças. Neste sentido o indígena primitivo surge como símbolo ideal da pureza e do homem em seu estado natural, e o elemento negro deve ser extinto por meio da mestiçagem e de uma política de branqueamento. A mescla das raças era importante por que o elemento branco iria “melhorar” as outras raças, como propôs Varnhagen, em seu ensaio sobre como se escrever a História do país. Interessante é perceber que este processo deveria se dar de forma harmônica, conduzido pelo elemento branco, mas dentro de um clima de concórdia, o que pressupõe minimamente, que a teoria da superioridade racial era aceita e defendida.

Um outro traço característico da historiografia produzida pelo IHGB era o registro e a perpetuação da memória do país, uma memória eleita, é claro, que contava com os feitos dos grandes homens de boa vontade, com a história dos grandes reis e imperadores, que com o poder divino conduziam seu povo e por isto deviam ser lembrados.

Um outro aspecto a ser considerado sobre esta produção é o caráter de verdade que esta assume por ser oficialmente produzida por uma seleta minoria de intelectuais que contavam com as graças do Imperador. O Instituto foi, durante muitas décadas, o foco emissor da historiografia nacional.

²¹ Um bom exemplo desta falta de homogeneidade é a rejeição, por parte de Varnhagen que foi eleito o historiador oficial do Império, às idéias indianistas, que erram muito bem aceitas por muitos membros do Instituto.

²² Nas palavras de Cunha Barbosa, um de seus fundadores : “*não deixar mais ao gênio estrangeiro a tarefa de escrever nossa História*”. In SCHWARCZ, Lilia. Op. Citada pp.127

Uma outra marca singular desta historiografia foi o uso da natureza como elemento unificador da cultura singularmente brasileira. Talvez por se tratar de um país tropical, dotado de uma natureza tão mais exuberante e exótica do que a européia, este tenha sido um estratagema necessário quando se buscava elementos que pudessem caracterizar uma nação. Não se contava com um povo majoritariamente da mesma raça de quem estava escrevendo a história; a língua deste povo também não era a mesma, e muito menos os hábitos e costumes. A natureza, porém, era um elemento exterior a todas as raças e havia sido já anteriormente enaltecida pelos viajantes europeus, que se admiraram com tamanha riqueza natural constituindo-se, assim no elemento perfeito para justificar a unificação da recém-criada nação.

Estes aspectos podem ser confirmados através da análise da organização interna da Revista do Instituto. Sendo dividida em três partes, a primeira era composta de artigos e documentos sobre eventos históricos, textos sobre limites geográficos e artigos referentes à etnografia indígena. A segunda parte constava de biografias de brasileiros distintos, apresentando suas genealogias, que segundo Lilia Schwarcz, constituía-se numa forma específica de fazer uma história pautada em nomes e personagens das elites sedentas de títulos que as aproximassem das antigas aristocracias européias²³.

²³ SCHWARCZ, Lilia. **O espetáculo das raças**. São Paulo : Companhia das Letras, 1988. Pp. 110

A ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES

*“ Na tela varia
Anima-se a História,
Revive o passado,
Duplica de glória.”*

(“ Hino às artes” de Manoel Araújo de Porto Alegre)

Em inícios do século XIX, parece ser consenso entre os historiadores da arte que a produção artística nacional se baseava no estilo barroco importado de Portugal, que aqui sofrera grandes modificações e adaptações ao estilo nacional , e que tinha na figura de Antônio Francisco Lisboa o seu maior expoente. Para Taunay, as artes plásticas até esta data haviam sido deficientes, tendo os pintores dado apenas " medíocres mostras de autodidatismo"¹

Dom João VI, em 1816, por conselho de Antônio de Araújo de Azevedo, Conde da Barca , decide ordenar que se forme uma missão artística, na intenção de trazer ao Brasil mestres das belas artes que aqui pudessem orientar os estudos nesta área. Recorrem , então, à França, por entender que neste país existia maior número de artistas de expressão que em Portugal. Sob o comando de Joaquim Lebreton, comerciante francês, reúnem-se artistas² e artífices que *“no Brasil fizesse funcionar uma escola de ciências, artes e ofícios”*³. Os artistas chegam em 1816, mas só em 1820 conseguem começar as aulas pois uma série de entraves diplomáticos e mudanças da direção do projeto, além do período que atravessava o

¹ TAUNAY, Afonso de E. **A Missão Artística de 1816**. Brasília : Editora Universidade de Brasília, 1993

² Segundo declara Taunay, os artistas franceses tinham mais que motivos de amor à arte para vir para o Brasil. Lebreton, o chefe, havia se tornado “pessoa ingrátíssima” em Paris; Jean Batiste Debret havia perdido um filho e queria viajar para se distrair; Nicolau Taunay havia perdido parte de sua fortuna e era bonapartista; Grandjean de Montigny, havia perdido o emprego. TAUNAY, Op. Citada pp.17 .

Mario de Lima Barbosa em *Les français dans l’histoire du Brésil* ,afirma ainda que, durante sua permanência e espera pela abertura da Academia alguns artistas franceses se dedicaram a atividades mais rentáveis como o plantio de café. DURAND, José Carlos. Pp. 9

país estar sendo bastante conturbado, o que “*não permitia que os governantes dessem atenção às belas artes*” retardaram seu início. Em 1824 Dom Pedro I realiza uma visita a Academia e conhece os trabalhos dos alunos de Debret, que havia sido contratado com o cargo de pintor histórico. O soberano, depois desta visita resolveu , de forma definitiva, instalar a Academia Imperial de Belas Artes, realizando enfim, o intuito da Missão de 1816. A Academia é fundada em 1826, no dia do aniversário da Imperatriz Leopoldina, contado de inicio com 20 alunos⁴. Os alunos deveriam permanecer por cinco anos no curso de desenho para depois escolher entre as classes de pintura escultura ou arquitetura. Em 1829 é feita a primeira exposição anual da Academia com os trabalhos dos alunos de Jean Batiste Debret , na qual se destaca Manoel de Araújo de Porto Alegre, que é convidado pelo próprio Imperador para retratá-lo. Araújo de Porto Alegre foi uma figura bastante importante no cenário cultural do fim do século passado, atuando intensamente não só na Academia como também no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, além de ter sido professor do Colégio Pedro II e diretor de Museu Nacional. Em relação a sua atuação na Academia, na qual foi aluno de Debret, interessa-nos aqui analisar sua influência sobre Vitor Meirelles e Pedro Américo, autores das obras que são o objeto deste trabalho. Porto Alegre tornou-se aluno da Academia através de uma indicação, o que era bastante comum na época. Destacando-se na arte da pintura, consegue ajuda de José de Bonifácio e Evaristo da Veiga par ir estudar na França e na Itália, o que era a glória para um pintor brasileiro naquela época. De volta ao país, é convidado pelo próprio imperador para realizar uma proposta de reformulação da Academia e torna-se , então

³ BITTENCOURT, Gean Maria. **A Missão artística Francesa de 1816**. Petrópolis: Museu de Armas Ferreira Cunha, 1967. Pp.05

⁴ Entre 1867 e 68, este número chegou a 400 alunos, com a implantação do curso noturno para artífices.

⁵ DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil – 1855/1985**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989. Pp. 09

seu diretor, em 1852⁵. Neste cargo, o pintor cuida para regimentar o pensionato na Europa que era oferecido pela Academia aos artistas de maior destaque, tendo participado desta experiência tanto Pedro Américo com Vitor Meirelles. Esta política da Academia torna-se importante de ser analisada por ser evidente a influência dos mestres franceses na obra dos pintores brasileiros que lá puderam aprimorar seus estudos. Alguns historiadores da arte, quando se referem a esta prática dos pintores do século passado de estudar na Europa, consideram que, esta experiência teria sido bastante inibida pela disciplina rígida e empobrecedora que os mestres do neoclássico europeu impunham a seus alunos. A crítica deste estilo também se estendia ao que se chamou “pieguice” relacionada à temática bíblica adotada por estes pintores⁶. Porto Alegre tinha uma estreita ligação tanto com Vitor Meirelles, a quem deu importantes conselhos quando este executava *A Primeira Missa*, quanto com Pedro Américo, que acabou se tornando seu genro, além de ser um intelectual que trocou o pincel pela pena, o que torna clara a estreita ligação que se estabelecia entre as esferas da produção intelectual e artística no Brasil do século passado.

Retornado à instalação da Academia, esta sofreu, na época críticas de diversos intelectuais. Von Martius, o ilustre naturalista holandês que mais tarde iria conceber o modelo de escrita da História do Brasil, considerou, na época, que “*melhor teria sido preparar o terreno com a estabilidade econômica e com o desenvolvimento das artes mecânicas, deixando para mais tarde o estudo superior da belas artes*”⁷. Neste mesmo sentido, Oliveira Lima, intelectual da época, afirmava que, “*contratar artistas em lugar de mestres de ofícios mecânicos era o mesmo que começar um edifício pela cúpula*”⁸.

⁵ ANTUNES, Paranhos. **O pintor do Romantismo – vida e obra de Manoel de Araújo de Porto Alegre**. Rio de Janeiro : Zélio valverde, 1943

⁶ DURAND. OP Citada pp. 04

⁷ TAUNAY, Afonso de E. Op. citada, pp. 47

⁸ Idem pp. 47

Porém, na bibliografia sobre o assunto, predominam as opiniões que consideram indiscutível a contribuição desta missão ao desenvolvimento das belas artes no país. Tanto em Bittencourt como em Taunay, que basearam seus escritos em Morales de los Rios Filho, arquiteto que foi diretor da Academia por anos e o primeiro a escrever sistematicamente sobre ela, aparece o argumento de que a Missão e a Academia modificaram o rumo das artes no Brasil, suplantando, de certa maneira, com o estilo Barroco que norteava a produção artística desta época e introduzindo com toda força o estilo Neoclássico, que era o dominante na Academia de Paris. As realizações arquitetônicas dos membros da Academia deixam suficientemente clara a orientação neoclássica, com muitas colunas e frontões triangulares gregos. O Neoclassicismo, definido por Carlo Argan como não apenas uma estilística, mas também uma poética que prescrevia uma certa postura, também moral. O primeiro passo na formação do artista deveria ser desenhar cópias de obras antigas exaustivamente, na intenção de treiná-lo para não reagir emotivamente diante do modelo, mas de forma a traduzir uma respostas emotiva em termos conceituais ⁹. O curso de cinco anos de desenho que o aluno era obrigado a frequentar antes de fazer a escolha da arte de sua preferência deixam este traço neoclássico bastante evidenciado. O neoclassicismo, apesar de ser a doutrina artística dos fundadores da Academia, mais tarde, se misturou a uma outra corrente filosófica que também invadiu o universo da arte : o Romantismo. Ao mesmo tempo em que toma conta do pensamento nacional representado pelo IHGB, o Romantismo também cria raízes na Academia, quando os temas da produção artística desta se tornam marcadamente nacionais, indianistas e naturais.

⁹ ARGAN, Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo : Companhia da Letras, 1989. Pp 25

Com relação à influência européia que tiveram nossos dois pintores escolhidos, poderíamos situar dois pintores franceses que, pela temática histórica trabalhada, e pelo estilo de pintura, podem ser reconhecidos como predecessores de Américo e Meirelles.

Jaques Louis David, que foi o pintor da Revolução Francesa e posteriormente o imortalizador da figura de Napoleão na pintura e, dentro da História da arte classificado como o precursor do Neoclassicismo. Eugéne Delacroix , autor da célebre *tela A Liberdade Guiando o Povo*, fica situado pela História da Arte entre o Neoclassicismo e o Romantismo. David e Delacroix podem se distinguir basicamente por dois aspectos. O primeiro é a classificação dentro da História da Arte, que o coloca David indiscutivelmente como representante fiel da Escola Neoclássica (que buscava sua inspiração na Natureza e que impunha regras universais e rígidas à arte e aos artistas¹⁰) e Delacroix como representante de um viés mais romântico deste estilo. O segundo é que David, apesar de ter vivido a Revolução, depois se torna o pintor oficial do imperador Napoleão, e Delacroix, que também representou a Revolução, o fez a partir de sua leitura do que ocorreu em uma outra época, eximindo-se do envolvimento apaixonado de David. Delacroix não pinta a história de uma maneira oficial, ou encomendada, como David, cujas obras tem um fundo moral e ético baseado na ética grega, sendo esta sua inspiração para fazer seus quadros que refletem ideais cívicos. Sua obra é uma clara tentativa de legitimar este sentimento de civilidade que surge com a Revolução. Já Delacroix irá olhar para a Revolução, um tempo depois, e captar nela ideais de civilidade também, mais de uma maneira muito mais sentimental e individual , com a presença mais marcante de movimento em suas obras, ao contrário das formas estáticas do Neoclássico. Uma de suas obras mais famosas, *A Liberdade guiando o Povo*, é uma referência a Revolução, uma inspiração , e não um retrato dela.

Situando Pedro Américo e Vitor Meirelles dentro deste gênero, poderia-se dizer que eles juntaram características dos dois pintores citados anteriormente: são considerados por alguns como neoclássicos e por outros como românticos . Se por um lado, eles não estavam presentes na hora dos acontecimentos como David, e fizeram suas obras baseados na memória coletiva ,em relatos que leram e em suas formações intelectuais (e aqui vale lembrar que os artistas da época costumavam ter uma formação bastante erudita¹¹)como fez o romântico Delacroix, a influência Neoclássica é clara em suas obras por conta dos temas retratados e de suas formações acadêmicas. Não ficam porém, circunscritas a esta, pois também a inspiração da Escola romântica se pode perceber em suas obras (movimento ,cores, temática indianista em Vitor Meirelles). Os dois também foram pintores oficiais, que realizaram as obras aqui estudadas, por exemplo, sob encomenda oficial e enquanto residiam na Europa.

Atuando como uma instituição que fez parte do conjunto de instituições que foram criadas quando o país dava os primeiros passo no sentido de sua emancipação não só política como cultural, a Academia Imperial de Belas Artes sem dúvida, além de sistematizar o ensino das belas artes no país, sem entrar aqui no mérito da questão, colaborou também para a constituição de uma memória e de uma “imagem oficial do país”, ainda que utilizasse para isto referencias importados. Sua produção, que inicialmente baseava-se na confecção de retratos de figuras ilustres e da paisagem do belo país tropical, com a crescente onda patriótica que invadiu o pensamento nacional depois da constituição do IHGB, passa a recriar e imortalizar através de telas de grandes dimensões (como era devido à grandes acontecimentos

¹⁰ BAUMER, Franklin. **O Pensamento Europeu Moderno – Vol. II Séculos XIX e XX**. Rio de Janeiro : edições 70, 1977, pp. 26

¹¹ Quando Pedro Américo vai estudar em Paris, se matricula na Escola de belas Artes, no Instituto de física ganot e na Sourbonne, numa intenção clara de personificar o tipo ideal do artista renascentista de espírito enciclopédico”. AYALA, Walmir. **Diccionario dos Pintores Brasileiros - Vol. I e II**, pp 42.

) os acontecimentos da história nacional de maior destaque. Colabora, assim, para a construção de uma história e de uma memória genuinamente brasileiras.

PEDRO AMÉRICO E " O GRITO DO IPIRANGA"¹

BIOGRAFIA DO PINTOR

Os tempos de glória começaram cedo para o menino Pedro Américo. Nascido em 1844, em Areias, pequena cidade da Paraíba, com apenas onze anos se torna desenhista de uma expedição que percorreu o país por vários meses, onde seu trabalho era registrar pictoricamente tudo que via. Tarefa esta que desempenhou facilmente visto que, segundo consta, era exímio desenhista. Seu talento havia sido descoberto pelo presidente da província quando este fazia retratos de um santo a pedido dos romeiros. Com uma indicação deste presidente Pedro Américo segue, em 1856, para o Rio de Janeiro para estudar no prestigiado Colégio Dom Pedro II. Durante uma das visitas do Imperador Dom Pedro II, este teria visto um retrato seu que Pedro Américo estava fazendo, e, surpreendido com o talento do jovem desenhista o teria levado para a Academia Imperial de Belas Artes. Nesta data contava com apenas 13 anos e depois de dois anos de curso consegue, do próprio imperador uma bolsa para estudar na Europa, sem ter que participar do concurso que oferecia este prêmio aos melhores alunos da Academia. As primeiras telas realizadas tratam de passagens bíblicas, elaboradas dentro do mais fiel estilo acadêmico neoclássico, que pressupunha exercícios de cópia exaustivos até que se atingisse o ideal buscado.

Em 1859, com quinze anos, segue para Paris com uma carta de recomendações do diretor da Academia, Manuel Araújo de Porto Alegre, endereçada a Vitor Meirelles, que

¹ Esta obra recebeu, além do nome oficial, que consta na moldura do quadro que é "Independência ou Morte", outras denominações como: "O Brado do Ipiranga", "Proclamação da Independência", "Grito da

por esta época estudava a composição de sua *Primeira Missa*. Inclusive, segundo consta em uma das biografias de Vitor Meireles, Pedro Américo, por ser recém-chegado do Brasil, o ajudou nos esboços do fundo do quadro, que retrata as matas brasileiras².

Chegando em Paris, Pedro Américo se matricula simultaneamente na Escola de Belas Artes, no Instituto de Física e na Universidade de Sorbonne. Durante sua estada na Europa, apesar da bolsa tem que fazer retratos para pagar seus estudos, como a maioria de seus colegas o fazia. Percorre várias cidades no período de seis anos que consegue permanecer na Europa. Ao final deste período tem seu pedido de recursos negado pelo Imperador e tem que regressar. De volta ao Brasil, se torna professor da Academia Imperial de Belas Artes. Em 1668 volta à Europa, para na Universidade de Bruxelas receber o grau de doutor em ciências naturais. Retornando ao país se torna professor da cadeira de pintura histórica na Academia, diretor do setor de arqueologia e numismática do Museu Nacional e colabora com textos e caricaturas para semanários. Entre 1872 e 1877 pinta sua primeira tela com um tema histórico, a *Batalha do Avaí*, que foi encomendada por um ministro do Império que queria uma tela que falasse sobre um grande evento da História do Brasil. A tela, que versava sobre a vitoriosa participação do país na Guerra do Paraguai foi feita em Florença durante vinte e seis meses e tinha 50 metros quadrados. Esta tela mais tarde foi exposta na 25^a Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes, ao lado de uma obra de Vitor Meirelles de tema igualmente histórico, mas que tratava da desocupação holandesa, a *Batalha de Guararapes*. O fato acabou gerando a chamada " Questão Artística de 1879", que foi o momento culminante de embate na imprensa, entre os defensores de um e de

Independência" e " Grito do Ipiranga", que foi o nome adotado em função de constar assim nos livros didáticos.

² Pedro Américo teria ajudado Vitor Meirelles por estarem mais frescos em sua memória os tons de verde de nossas matas, que Meirelles desejava retratar fielmente em sua obra. ROSA, Angelo de Proença e outros. **Vitor Meirelles de Lima**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982

outro pintor. Segundo Lincoln Martins, autor de uma das biografias sobre Pedro Américo, o pintor durante toda sua vida foi vítima de ataques da imprensa em sua terra natal, a despeito do prestígio que desfrutava em terras estrangeiras³. Essas críticas eram motivadas pelas constantes viagens que o pintor fazia a Europa e principalmente a Florença, sua cidade preferida para pintar, o que era reforçado pelo exercício do magistério quase de fachada que Pedro Américo exercia na academia. Durante os anos em que foi professor, não passaram de alguns meses o período em que efetivamente lecionou, ao contrário de Vitor Meireles, que dedicou grande parte de sua vida ao magistério. Pedro Américo, ao contrário, segundo considera José Carlos Durand⁴, soube tirar proveito também da República, pois havia recebidos imensos favores durante o período do Império. Como considerou Monteiro Lobato a seu respeito:

" A teoria dos três fatores de Taine, pela qual o artista é um produto conjugado do homem, do meio e do momento, sofre no Império a interpolação de um quarto fator. Todos os grandes artistas, deste período são produto do homem, do meio, do momento - e de Dom Pedro II." ⁵

A proteção e o mecenato do imperador foram, sem dúvida essenciais ao desenvolvimento da carreira artística de Pedro Américo, que entretanto, ao contrário de Vitor Meireles que não aderiu ao ideal republicano positivista e por isto teve seu nome alvejado pela crítica, soube tirar proveito do novo momento político. Em 1890 assume a cadeira de deputado pela Paraíba, elaborando projetos voltados para o desenvolvimento da cultura no país, chegando a propor, ainda no século passado, a criação de universidades no

³ MARTINS, Lincoln. **Pedro Américo - Pintor Universal**. Rio de Janeiro: L.M. Martins, 1994

⁴ DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil - 1855/19885**. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1989

⁵ MARTINS, Lincoln. Op. Citada pp.30

país. Isto seria, para José Carlos Durand, apenas mais uma demonstração do caráter diplomático que sempre apresentou Pedro Américo. Na comparação que estabelece entre a carreira dos dois pintores, o autor coloca Pedro Américo como muito mais atento aos favores que poderia granjear para si, fosse a ajuda do imperador ou ao reconhecimento do meio intelectual, o que demonstrava sua habilidade para ser reconhecido. Esta sua faceta arrojada estaria presente também na concepção de sua obras : enquanto Meirelles se debruçava sobre a pesquisa para realizar suas obras sobre acontecimentos históricos, Pedro Américo não hesitava em usar a própria imaginação para compor os pormenores nas telas históricas.

No final de sua carreira o pintor fez ainda mais algumas telas de temas históricos, como *Tiradentes Esquartejado*, dedicando-se porém com mais afinco a realização de trabalhos com temas religiosos, como no início da carreira. Faleceu em Florença em 1905.

Analisando o pintor através de sua formação, que não era apenas artística, o que aliás era comum entre os artistas desta época, pode-se perceber que a realização de uma tela sobre um acontecimento histórico, como O Grito do Ipiranga, se deu com base no conhecimento erudito do autor e também através da sugestão de quem realizou a encomenda. Considerando-se que esta tela foi encomendada especialmente pelo imperador, que sugeriu que houvesse um trabalho de Pedro Américo decorando as paredes do Palácio do Ipiranga⁶, que era um monumento que estava sendo construído para a exaltação da memória da Independência, não se pode considerá-la apenas como resultado da imaginação criativa do artista, e sim como o resultado de uma combinação de fatores, entre eles cabe

⁶ MARTIS, Lincoln. Op. citada

ressaltar o estilo artístico do pintor, a época histórica em que este vivia e a influência do meio intelectual que o cercava.

Pedro Américo teve sua obra imortalizada principalmente pela larga utilização da imagem de sua representação do episódio do Grito do Ipiranga, que se transformou neste século em estampa de cédula de dinheiro, de selos, de capas de cadernos escolares, entre outros. Mas sem dúvida, a popularização se deu por conta do aparecimento de sua obra na maioria dos livros didáticos de história do Brasil. Esta imagem consta em livros desde o começo do século, e permanece até a década de 70, constituindo-se junto com *A Primeira Missa*, nas imagens mais recorrentes nestes manuais⁷, colaborando para a construção de uma imagem oficial gloriosa para o ato da proclamação da independência. Sendo este o fator principal que motivou este trabalho, fez-se uma leitura da obra, a partir de pressuposto de análise pictórica baseados na teoria iconográfica, de Erwin Panofsky⁸. Buscou-se, após realizar uma leitura estrutural da obra, estabelecer algumas interpretações sobre a representação e a concepção de história do artista que guiaram a elaboração e que estão contidas nesta obra.

⁷ BITTENCOURT, Circe. Op. Citada pp.77

⁷PANOFISKY, Erwin. **O significado nas artes visuais**. São Paulo : Perspectiva,1991

LEITURA DE “O GRITO DO IPIRANGA”⁹

1. Descrição

A tela trata da independência do Brasil. Foi pintada em 1885, em Florença, por Pedro Américo, sob encomenda do imperador Dom Pedro II. Possui cinco metros de altura por nove de comprimento, com uma larga moldura dourada com folhas de louro entalhadas e com o brasão do 2^o Império no centro superior. Está locada no salão nobre do Museu do Ipiranga, em São Paulo. É uma pintura a óleo feita sobre tela, figurativa. No centro do quadro está a figura de Dom Pedro I, com todos os olhares dos demais integrantes da cena voltados para ele. Está montado em um cavalo, que está parado, e ergue com a mão direita sua espada, olhando para frente e para o alto. Atrás do imperador, à esquerda do observador está o séquito de civis, em número de dez, que o acompanhavam. Estes homens, a cavalo, erguem seus chapéus, lenços e guarda-chuvas. Os integrantes da Guarda Imperial que o seguiam estão dispostos em semicírculo a frente de Dom Pedro, na parte inferior direita do quadro. A cena representa uma parada brusca no meio da marcha, pelo movimento dos cavalos e pelo pó sob seus cascos. São vinte e oito homens, vestidos a maioria de farda branca e capacetes, sendo que alguns usam uma farda azul como a de Dom Pedro. Muitos estão com as espadas levantadas, a exemplo do imperador. Dois soldados que estão no centro inferior do quadro arrancam as insígnias vermelhas e azuis da farda, e pode-se perceber que alguns outros soldados também haviam feito este gesto pelas insígnias que estão no ar atiradas ao chão, sob os pés dos cavalos. Alguns soldados estão com a boca aberta, o que sugere que estivessem bradando algo, e estão todos bastante inquietos. A cena se passa a beira de um riacho. No canto esquerdo aparece um condutor

⁹ A leitura desta obra foi feita diretamente do quadro original que está no Museu do Ipiranga

de carro de bois, que transporta madeira, de aspecto bastante humilde. Ao fundo um viajante a cavalo observa a cena . Um pouco mais atrás existe um outro condutor de carro de boi. No canto superior direito existe uma casa branca, bastante simples, de onde os moradores observam a cena. Completando a cena ao lado da casa existem algumas bananeiras e outras árvores e alguns pássaros no céu. O céu ocupa um terço do espaço do quadro e as nuvens, em tons de alaranjado e rosa sugerem que seja fim da tarde.

2. Análise

Com relação às cores, predominam os tons de marrom da terra e dos cavalos. As roupas são também em tons de marrom, azuis e branco. O verde se mistura com o marrom na terra e na vegetação, que é rasteira, a não ser pelas árvores do fundo. O vermelho aparecem pequena quantidade nas fardas. O preto também é utilizado apenas em alguns cavalos. As cores não são de um colorido muito vibrante, mas a tinta é muito bem espalhada e a pincelada obedece fielmente aos contornos, que são bastante rígidos e nítidos.

A representação é feita a partir de um desenho realista, onde a idéia de movimento é perfeita, principalmente o movimento dos músculos dos cavalos. Os detalhes são minuciosos, conseguindo definir até pequenos detalhes das fardas dos soldados. A sombra como foi representada, permitiria até concluir em que posição estava o sol naquele momento. Os efeitos de movimento foram cuidadosamente elaborados e se completam com o efeito da água que espirra sob a pata do cavalo e com a fumaça que sobe do chão em meio ao movimento dos animais. O tamanho da tela impressiona , causando ao observador a sensação de realmente estar presenciando cena. A tela parece ter a terça parte do tamanho da cena real e talvez por isto cause esta impressão tão marcante.

3. Interpretação

Os soldados que compõe a cena respondem ou repetem o que grita o seu comandante e parecem muito entusiasmados na realização deste gesto, como se se sentissem participantes e testemunhas da decisão de Dom Pedro, como se as palavras dele fossem uma promessa com que também se sentissem responsáveis em cumprir. Era um juramento de libertar a pátria ou morrer por ela, feito por homens jovens e corajosos, como deveria ser o espírito da nova nação. O viajante e o condutor que observam a cena parecem não estar entendendo de que se trata pois são representados como meros passantes.

Assim como está representado no quadro, o acontecimento dá a idéia de uma grande decisão tomada num impulso momentâneo, por um grande homem ou um grande espírito responsável pela condução da História, como queriam os românticos. Um homem conhecedor de seu poder e seguro de seus atos, um gênio privilegiado capaz de bem decidir os rumos de uma nação que estava sob seu comando. Os soldados parecem, por suas atitudes, reconhecerem que esta era a decisão mais acertada e dão o seu apoio ao soberano, manifestando sua recusa ao governo português ao arrancar seus símbolos de suas roupas e ao repetirem entusiasticamente as palavras e a promessa de Dom Pedro. O séquito que acompanhava o imperador também manifesta seu apoio e colaboração no momento que imita o gesto de Dom Pedro, com o que têm em mãos. Este séquito era composto por elementos da elite local, que apoiam esta decisão por também desejarem a separação de Portugal e por quererem demonstrar seu apoio ao soberano. O condutor de bois, que poderia estar representando as classes desprivilegiadas da sociedade, observa sem entender a importância do momento, não percebendo como isto poderia ou não afetar sua vida e seu trabalho. O viajante, ao fundo observa com mais interesse, pois parece perceber que se

tratam de pessoas importantes reunidas. Porém seu interesse parece se restringir a saber das novidades.

O pintor Pedro Américo produziu, além do quadro, um documento em que fala sobre o fato e sobre como fez a composição da obra. Na parte em que trata do momento político por que passava o país, o pintor considera o apoio que Dom Pedro recebia das elites e assim o justifica:

“Com effeito, a parte mais seleta da sociedade, ou pelo menos a mais propensa á idéia da autonomia nacional sob uma dynastia popular e sympathica, fitava o olhar do augusto moço a quem o previdente monarcha confiara a regencia do Brasil, e o compelia a declarar independente a sua nova patria”¹⁰

O autor considera a independência como um acontecimento inevitável, que deveria acontecer para que o país pudesse enfim se desenvolver, desligando-se da metrópole atrasada e enfatizando a onda de liberdade que envolvia as prósperas nações, citando a Revolução Francesa cujos *“sonoros echos desde muitos annos repercutiam no Brasil com vibrações ineffaveis”¹¹*. Situa a volta de Dom João VI a Portugal como o fato que propicia a independência inevitável.

A idéia de que o Brasil estava inevitavelmente fadado ao progresso, a conseguir o merecido espaço no “concerto das nações”, como defendiam ardorosamente os intelectuais da época e, notadamente os do IHGB, aparece também claramente neste texto de Pedro Américo, quando este afirma, enfaticamente, que *“ braço de Deus havia porém amarrado o nosso paiz ao carro do progresso universal, e era necessario caminhar com elle”*. Pedro Américo descreve ainda minusciosamente como foi a viagem durante a qual ocorreu a proclamação da independência. O momento em que Dom Pedro recebe as cartas de José Bonifácio e da Princesa Leopoldina, é descrito de maneira a dar inveja aos românticos da época, num claro elogio a personalidade grandiosa do príncipe Dom Pedro :

“ Apenas leu, como que concentrou-se Dom Pedro n'um desses pensamentos cuja impetuosa evolução moral mal cabe no curto

¹⁰ FIGUEIREDO, Pedro Américo de Mello. **O Brado do Ypiranga – Proclamação da Independencia do Brasil – Algumas palavras acercado facto histórico e do quadro que o commemora**. Florença: Typografia de Arte della Stampa, 1888. Pp.07

¹¹ Idem pp. 06

lapso de tempo que medeia entre dous instantes quasi consecutivos da mesma impressão moral.(...) Então expande a physionomia, accende o brilho dos olhos, e como se houvera descoberto o talisman da futura grandeza da sua pátria adoptiva, puxa pela espada e grita resolutamente: "Independencia ou Morte!" " ¹²

E a cena que se segue é a imitação do gesto de Dom Pedro pelos soldados e pelos seu séquito , a repetição de suas palavras, e a obediência à ordem do soberano de que arrancassem os laços portugueses que estão em suas fardas. O episódio termina com a chegada triunfante de Dom Pedro à São Paulo, onde , à noite é aclamado, no teatro, como soberano do novo império. O texto de Pedro Américo acaba com a definitiva frase " *Eis o facto histórico*", que parece uma mostra de que existia uma separação bem definida entre o fato histórico e a pintura , que narra logo a seguir.

Parece bastante claro o fato do pintor ter escrito este texto, explicando como realizou sua obra, por entender esta distinção que deveria existir entre a "verdade" do fato e sua representação. Mas pode-se admitir também a possibilidade de o tê-lo feito na tentativa de justificar as mudanças, que não foram poucas, que fez na representação do fato. Não devemos esquecer que, como constatou José Carlos Durand, Pedro Américo ficou famoso por sua audácia em usar a imaginação na realização de pinturas históricas, o que era pouco recomendado a um seguidor do estilo neoclássico de pintura, que recomendava total fidelidade para com os episódios da história nas pinturas. Enfim, o que se tem é um texto que explica bem como foi feita a pesquisa histórica para a realização do quadro e em que momentos o artista preferiu apoiar seu pincel em sua imaginação ao invés de fazê-lo na História. Pedro Américo começa seu texto falando da dificuldade e até da impossibilidade de se restaurar mentalmente um fato ocorrido há anos. Classifica o

¹² Idem pp. 11

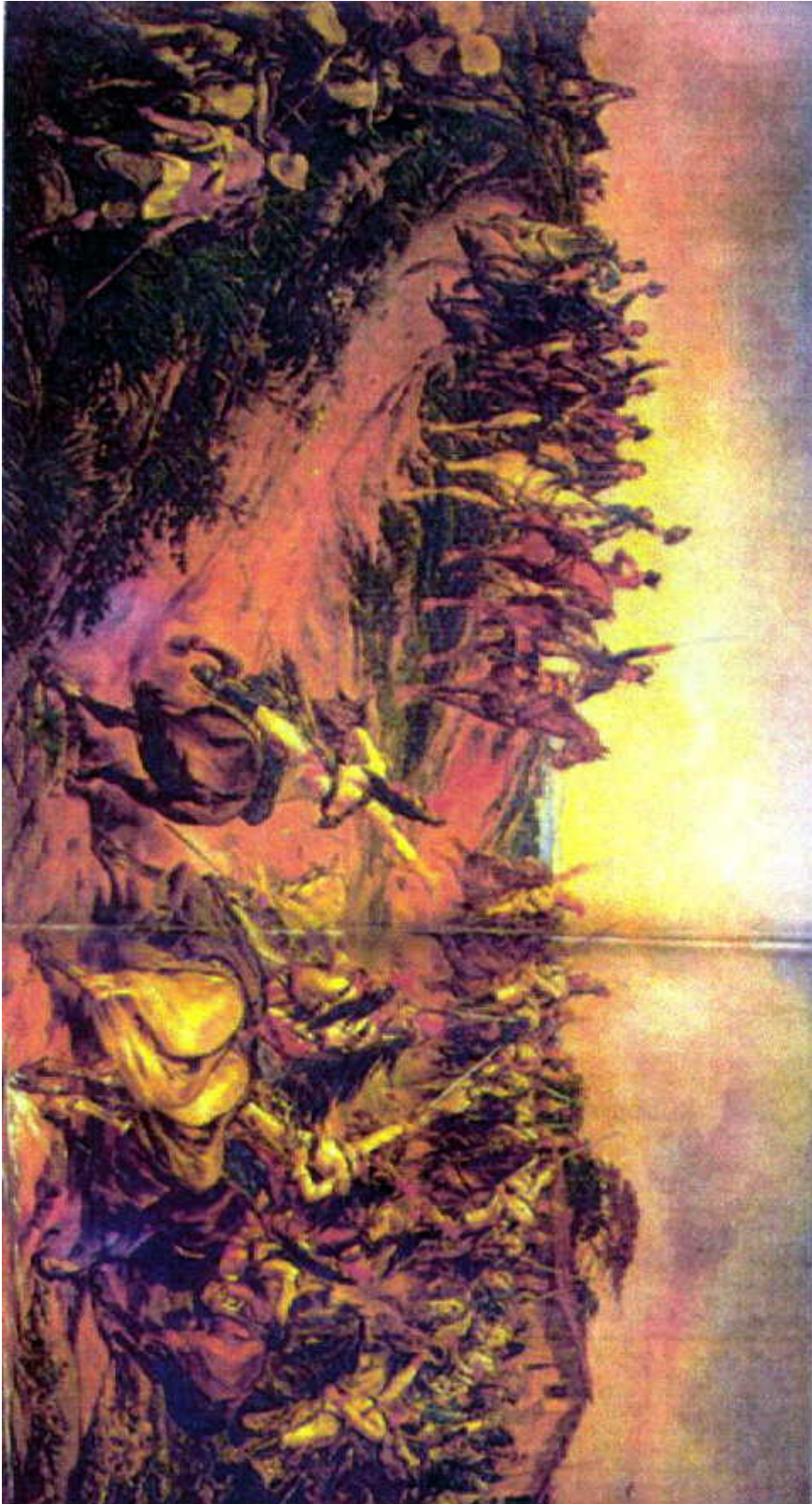
pintor de cenas históricas como uma " *especie de historiador peado pelas exigencias da esthetica e pelas incertezas da tradição*" ¹³ e conclui que um quadro histórico deve ser baseado na verdade mas deve reproduzir apenas as faces essenciais do fato.

Pedro Américo fala das alterações que fez no cavalo e nas fardas dos soldados, que substituiu pelo uniforme branco de gala, por entender que a ocasião o permitia que assim fizesse. Conta também que os relatos da época diziam estar Dom Pedro, na verdade separado de sua tropa, detalhe que também o pintor resolveu alterar para melhor representar um fato tão importante. Pareceu-lhe que melhor seria compor uma cena com todos os soldados entusiasticamente acompanhando. O pintor se justifica dizendo que, exceto em circunstâncias acidentais, em que ele foi guiado pelo raciocínio e quando não se podia elaborar um retrato fiel das figuras, grande parte da pintura foi rigorosamente inspirada na realidade. O artista chegou a conversar com pessoas que presenciaram o fato, como alguns dos soldados da guarda. Quando seguiu para Florença, levou em sua bagagem uma farta indumentária que o permitiria reproduzir as roupas com bastante fidelidade. Além disto, o pintor visitou o local por várias vezes, para estudar o terreno, a luz e a vegetação. Ele chegou mesmo a localizar algumas pessoas que haviam estado no episódio e a copiar os retratos destes, cedidos pela família., assim como chegou a descobrir que todos os soldados usavam bigode semelhante ao de Dom Pedro por que este assim fazia questão. Com relação `a representação dos soldados, o pintor confessa Ter se esforçado para representá-los bem a maneira européia, e não com simples soldados, mas como briosos oficiais que fossem dignos de pertencer à corte de um príncipe. Com relação ao carro de bois, o artista explica tê-lo usado unicamente com a intenção de lembrar a placidez habitual do lugar, figura recolhida em suas observações no local onde ocorreu o

¹³ Idem, pp. 13

fato. O artista termina seu texto lembrando sobre o cuidado que um pintor histórico deve ter e aponta suas qualidades essenciais : basear-se em pesquisa para poder reproduzir um episódio que não presenciou e cuidar coma a estética, lembrando que o que se espera de um quadro histórico é que ele possa servir para que as pessoas contemplem um fato, mas que ele deve porém ser revestido do esplendor próprio da imortalidade. Com isto Pedro Américo atesta estar sua consciência bastante tranqüila quanto às modificações que fez, pois o fez em nome de emprestar esplendor à um acontecimento tão importante.

A leitura realizada desta pintura foi feita também com base neste texto, e com a junção destas informações algumas hipóteses surgem e também algumas podem ser confirmadas. O uso da imaginação por parte do artista na composição de uma obra histórica começa a ganhar força com a ousadia de Pedro Américo , que é senão o primeiro a fazê-lo, é pelo menos o primeiro a admiti-lo. Com relação à concepção de História do artista, pelas citações retiradas do documento, pode-se dizer que o autor considerava a História com um processo harmônico, com homens singulares determinando os rumos das nações. O ideal de progresso presente na História do século XIX também é evidente em Pedro Américo. Assim como também é bastante claro o ideal de um futuro grandioso que esperava pelo Brasil.Com base nestas conclusões, é possível afirmar que a concepção de História defendida pelo IHGB é bastante próxima a expressada por Pedro Américo, não só em sua obra pictórica como neste documento , que foi a base da execução do quadro e também sua justificativa. O fato de escrever um documento que explicasse e justificasse uma obra pictórica demonstra também a preocupação do artista em ser compreendido. Além do que, seguindo a história da carreira do pintor, pode-se afirmar que este faria o que fosse preciso para agradar Dom Pedro II, seu padrinho, sem é claro, fugir de seus valores artísticos.



1. *O Grito do Ipiranga* , Pedro Américo – Museu do Ipiranga

VITOR MEIRELLES E “A PRIMEIRA MISSA”

“Ali disse missa o padre Frei Henrique. Ali estiveram conosco a ela, perto de cinqüenta ou sessenta deles, assentados todos de joelhos como nós”

Carta à el rei Dom Manuel – Pero Vaz de Caminha

BIOGRAFIA DO PINTOR

Nascido na cidade de Desterro, atual Florianópolis, em 1832, Vitor Meirelles recebeu aulas de desenho e geometria desde pequeno por ter o pai, pequeno comerciante, notado a inclinação natural do filho para esta arte. No ano de 1847, quando contava com 14 anos, consegue uma indicação, depois de ter desenhado uma bela vista panorâmica de sua cidade natal, para ingressar na Academia Imperial de Belas Artes. Nesta escola, estuda pintura histórica por três anos e, depois de ter seu trabalho premiado na exposição anual da Academia, ganha uma bolsa de estudos na Europa. Nesta época, 1853, era diretor da Academia Manuel de Araújo Porto Alegre, que havia mudado o regulamento de bolsas oferecidas pela Academia até então, o que iria proporcionar a Vitor Meirelles a possibilidade de permanecer por seis anos na Europa.

Meirelles parte para a Europa com destino a Roma, onde toma contato com a Escola italiana de pintura chamada “purista”, onde o desenho é mais frágil, tênue e delicado do que o da escola Neoclássica. Depois de algum tempo resolve seguir para Paris. Como era aluno pensionista, deveria enviar freqüentemente trabalhos para a Academia, que poderiam ser cópias de detalhes de quadros famosos, cabeças em gesso ou esboços, que eram usados como modelos

pelos alunos da Academia no Brasil. Desta maneira, a Academia exercia seu controle sobre os pintores que era enviados à Europa.

No final deste período, como a prova final, o momento culminante de um longo processo de aprendizado da pintura histórica, Vitor Meirelles deveria elaborar um quadro original. Depois de discutir o tema com seu mestre Porto Alegre, seguindo seus conselhos decide fazer um quadro sobre a primeira missa no Brasil.

Depois de finalizada a obra, Vitor Meirelles retorna ao Brasil, para lecionar pintura histórica na Academia. É convidado a pintar o Combate Naval de Riachuelo e A Passagem de Humaitá, duas batalhas da recém acabada Guerra do Paraguai. Para realizar estas obras, vai até o local das batalhas, buscando sempre reproduzir o fato com a maior fidelidade possível. Vitor Meirelles sofreu diversas críticas a estas pinturas, pois era acusado de representar os horrores da guerra de uma forma muito amena. O autor se defendia dizendo que o que buscava era representar a reunião de vários heróis, e não o aspecto sangrento da guerra.

Vitor Meirelles dedicou grande parte de sua vida ao magistério, o que, segundo alguns de seus alunos ilustres, como Almeida Júnior, fazia com grande responsabilidade e zelo¹. Depois da queda da Monarquia, o pintor perde seu cargo na Academia e passa a não contar com o apoio do governo republicano. Respeitando seu espírito de mestre, dedica-se a pintar grandes panoramas da cidade do rio de janeiro, que eram exibidos em um grande galpão, cobrando entrada e com isto provendo sua subsistência. Eram grandes telas que eram apresentadas ao espectador que ficava no centro do galpão e via desfilar na sua frente uma enorme paisagem, com muitos metros de comprimento. Um destes panoramas chegou a ser exibido na Europa, o que propiciou, segundo o autor, não só a satisfação da curiosidade dos europeus com relação ao Brasil como serviu de

¹ ROSA, Angelo de Proença e outros. Victor Meirelles de Lima. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1882. Pp. 75

propaganda imigrante². Animado com este resultado o pintor planejou fazer ainda dois destes painéis gigantescos, porém não chegou a conseguir os recursos necessários. Como já contasse com certa idade e estando sua saúde um tanto debilitada, em 1903 falece, no Rio de Janeiro, sem há muito poder contar com as honras e as glórias que havia desfrutado um dia.

Com relação ao quadro “*A Primeira Missa*”, que é o foco de maior interesse na obra de Meirelles neste trabalho, esta foi executada na Biblioteca de santa Genoveva, em Paris, pois necessitava de bastante espaço devido a suas grandes dimensões. Sob a orientação do historiador Ferdinand Denis, o autor recebe muitas indicações de leitura sobre a época do acontecimento, o que lhe ajuda a compor os trajes e os personagens de seu quadro. Apesar desta ajuda, o que baseia sua pesquisa é a leitura repetida da carta de Pero Vaz de Caminha, como lhe indica Porto Alegre. Este também lhe dá alguns conselhos sobre como representar a vegetação tropical que rodeava a cena da primeira missa, sugerindo a utilização de algumas árvores típicas como imbaúbas, coqueiros e palmeiras³. Segundo o historiador da arte Jorge Coli, esta pintura foi a encarregada de fixar e imprimir nas mentes brasileiras este instante inaugural da história do Brasil⁴. Para fazer sua obra, segundo Coli, o pintor teria se inspirado ainda, numa obra do pintor francês Horace Vernet, que se chamava “*Primeira Missa em Kabile*”, que havia sido apresentada em Paris em 1855. A semelhança do tema dois quadros rendeu a Meirelles a acusação de plágio pela imprensa brasileira. No entanto, como considera Jorge Coli, apesar de ter o mesmo tema, as obras são bastante diferentes, tanto no estilo como nas cores utilizadas. A grande diferença apontada porém é a questão do testemunho do artista. Horace Vernet esteve presente na hora da missa, chegou mesmo a projetar o altar, ao contrário de Meirelles que possuía apenas um relato

² DURAND, José Carlos. Op. Citada pp. 23

³ Citado em COLI, Joege. A pintura e o olhar sobre si: Vitor Meirelles e a invenção de uma história visual no sé, XIX brasileiro. In FREITAS, Marcos (org.) *Historiografia em Perspectiva*. São Paulo : Contexto, 1998. Pp. 383

par se basear. Na avaliação do historiador da arte, *A Primeira Missa* apresenta sinais claros da escola purista italiana, que teria sido a grande inspiração para Meirelles, junto com o Neoclassicismo. A escola purista primava pela pintura harmônica e equilibrada, com contornos um pouco mais difusos que a escola Neoclássica, com um colorido mais discreto, sem contrastes e variações bruscas.

A Primeira Missa foi pintada numa época em que a figura do indígena repercutiu nas artes plásticas visto que já estava em voga há algum tempo na ficção literária. O próprio Meirelles pintou alguns outros quadros com este tema como a índia Moema, que morre de amor na praia por um português. Em *A Primeira Missa*, os indígenas aparecem segundo a citação de Caminha, bastante curiosos mas fazendo parte de uma cena puristicamente harmônica.

⁴ Idem pp. 380



2. *A Primeira Missa*, Vitor Meirelles – Museu Nacional de Belas Artes

LEITURA DE “A PRIMEIRA MISSA”⁵

1. Descrição

A tela foi elaborada em 1860 , em paris, com 2,6 m de altura por 3,56 m de comprimento . a técnica é de pintura a óleo sobre tela e atualmente se encontra no Museu Nacional de Belas artes do Rio de Janeiro. A obra trata da representação da primeira missa rezada no país, em maio de 1500, no sul da Bahia. Mostra o momento da comunhão , estando no centro o Frei Henrique de Coimbra , que ergue o cálice em direção a cruz e seu ajudante, que lhe segura as vestes. Estas figura se situam m frente a cruz, de madeira que foi colocada atrás de um altar, coberto com uma toalha branca que fica sobre dois degraus. No primeiro degrau está Frei Henrique, que tem as vestes seguradas pelo outro padre que está no segundo degrau. Logo abaixo há um baú aberto, uma espada sobre ele e uma ânfora. A comitiva de Cabral está ajoelhada em semicírculo ao redor do altar, no lado direito do espectador . Há um homem de capa vermelha, o único, que parece, pelo destaque ser Cabral. Existem dois cavalheiros com armaduras que estão em pé. O restante da tripulação está atrás destes primeiros homens, não podendo ser nitidamente divisada, dando a impressão de serem muitos homens. Do lado esquerdo, logo abaixo do altar, estão alguns outros clérigos ajoelhados e, atrás deles, num patamar abaixo, um grupo de muitos índios que gesticulam com as mãos levantadas. Os Homens índios tem cocares coloridos na cabeça e a impressão que se tem é que o grupo está chegando no local, apressadamente neste momento. Em toda faixa inferior do quadro, que compõe o primeiro plano, vêem-se outros índios, que

⁵ A leitura desta obra foi feita a partir da análise de uma reprodução gráfica da mesma contida no livro “Vitor

conversam entre si e que observam curiosamente a cena da comunhão. Um índio mais idoso aponta para os portugueses e fala com uma jovem índia. Existem dois índios em cima de uma frondosa árvore que ocupa todo o canto inferior esquerdo do quadro. Há uma figura em destaque no canto inferior, de um índio com um cocar maior que o dos outros, com uma lança na mão e que observa a cena de lado, parecendo estar prestes a entrar em movimento. Ao fundo são representadas várias árvores, algumas das quais são palmeiras, e também a baía onde estão ancorados os barcos dos portugueses. O céu ocupa a parte superior direita do quadro.

2. Análise

A luz do quadro se concentra na vestimenta branca dos dois padres que estão no altar sob a cruz, ficando mais fraca nos cantos onde estão os índios e a tripulação, deixando estas imagens mais nítidas. Os índios tem o tom da pele um pouco mais avermelhada que os portugueses. As figuras dos índios são muito bem desenhadas do ponto de vista anatômico. O céu é bastante azul, de vários tons e a vegetação é apresentada com detalhes minuciosos. O ponto central do quadro é a cruz, que está colocada numa clareira um pouco mais elevada em relação ao nível do mar, o que lhe confere um lugar de destaque. Há uma predominância, com relação às cores, do tom de ocre da pele dos índios, com muitos tons de verde da vegetação. Existe também um pouco de branco e vermelho nas vestes dos personagens, sendo que o azul aparece só no céu. O desenho apresenta contornos bem definidos e as cores não são de um colorido muito intenso, sendo, pelo contrário, em certos pontos bastante esmaecidos.

3. Interpretação

Os índios observam a cena com bastante curiosidade, mas não chegam a participar desta como descreve a carta de Caminha que inspirou Meirelles. Sua atitude, no entanto, parece bastante amistosa, de acordo com a representação que os indianistas da época faziam dos índios que habitavam o país na chegada de Cabral. O quadro fala basicamente da grande devoção dos portugueses e, a presença dos índios poderia sugerir um interesse destes nesta devoção. Na Carta, Caminha fala que um índio mais idoso faz uma referência ao céu e os índios então teriam entendido se tratar de algo sagrado. O observador que visse este quadro e nada soubesse da História do país, diria se tratar de uma pacata celebração dominical, realizada por homens devotos que, estando longe de sua pátria não queriam deixar de comungar. Os índios, habitantes do local, não tendo sido convidados, talvez pela barreira da língua, ainda assim comparecem para ver do que se tratava, sem no entanto interferir. A Carta diz que alguns índios teriam chegado a se ajoelhar, imitando os portugueses, e Meirelles até chegou a pintar um índio ajoelhado em seu esboço, mas seguindo o conselho de um professor, resolveu eliminá-lo. Não há, portanto, nenhum índio de joelhos. Os índios aparecem fazendo gestos de espanto como apontar o dedo indicador, levar a mão à boca ou levantar as duas mãos, o que são gestos corriqueiros para os ocidentais, mas que não parecem fazer parte do gestual comum dos índios, o que torna estes gestos um pouco artificiais.

A chegada do grande grupo de índios, à esquerda do quadro, parece denunciar a eminente ocorrência de um embate, pois contrasta em muito com a calma e harmonia da cena da comunhão. Os índios que já estão na cena são os que olham assustados. Os que estão chegando parecem ter recebido um aviso de surpresa e rápido acorrem ao local indicado. Porém, mesmo

com sua chegada ruidosa, nada parece ser capaz de abalar a cena principal, que não se altera, denotando que esta primeira missa na nova terra descoberta era mais importante, e, que este gesto simbólico serve para dizer que os portugueses levariam sua religião a este novo mundo e a seus habitantes naturais. A religião cristã seria a religião desta terra descoberta em nome de Deus . Os portugueses pareciam entender o espanto dos selvagens por estes não conhecerem sua religião e por isto não saberem do que se tratava. Talvez tenha sido esta uma boa justificativa para a necessidade da catequização. A idéia de que o indígena era o homem em estado natural de Rousseau era bastante presente nos que buscavam os mitos de origem do país e também presente nesta representação.

Segundo a análise de José Carlos Durand⁶, a grande diferença nos estilos de Pedro Américo e Vitor Meirelles eram suas origens, justificando que Meirelles por ter tido uma origem humilde e por dever sua carreira ao imperador e à Academia Imperial de Belas Artes , tinha um compromisso maior com a verossimilhança em suas obras (e por isto se entregasse mais detidamente à pesquisa histórica, não se permitindo utilizar golpes de imaginação para suprir falhas da memória sobre o fato, como fazia Pedro Américo). Para ele, Meirelles era dócil de trato, e reconhecido de tudo que a Academia e o patronato imperial fizeram por sua carreira. Associado a isto, manifestava uma postura cívica ingênua como razão de ser de suas composições, como a que havia declarado na época das pinturas sobre as batalhas de Riachuelo e Humaitá.

Diferentemente de Pedro Américo, que se preocupou em se especializar também em outras áreas do conhecimento além da pintura, Vitor Meirelles optou exclusivamente pela prática e pelo ensino desta arte. O que não o eximiu, no entanto, da influência do pensamento da época,

⁶ DURAND, José Carlos. Op. Citada pp. 20

que é perfeitamente retratado em suas gigantescas obras sobre a Guerra do Paraguai, por exemplo, sem falar na temática indianista abordada em alguns de seus quadros.

Considerando que Meirelles foi um dos maiores expoentes da Academia Imperial de Belas Artes, que fazia par com o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro na construção de uma História genuinamente nacional, poderia-se considerar sua obra como um registro quase fotográfico de fatos históricos considerados importantes pela elite intelectual do país na época. Com a grande divulgação de que foram vítimas nas décadas seguintes, estas imagens se transformaram em ícones visuais, em imagens canônicas, nas palavras do Historiador Elias Saliba, que conseguem transmitir uma idéia ou um conceito a ela associado ou ainda, no caso de *O Grito do Ipiranga* e de *A Primeira Missa*, conseguiram formar a imagem primeira destes acontecimentos fundadores da história do país.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando a História Cultural passa a ganhar espaço e representatividade na produção historiográfica, os documentos pictóricos passam a desfrutar de maior prestígio neste meio. Surgem trabalhos de reconhecida relevância, como o a obra *Mitos Emblemas e Sinais*, do historiador Carlo Giuinsburg, que apresenta uma das primeiras reflexões sobre o uso de fontes pictóricas para a pesquisa histórica. No Brasil, apesar de haver uma grande quantidade de trabalhos nesta linha, alguns obtiveram bastante sucesso, como a obra *As Barbas do Imperador*, de Lilia Schwarcz, que conquistou o maior prêmio de literatura do país em 1998.

A produção artística de uma sociedade pode ser analisada por diferentes viéses, como os de sua produção e apropriação. Levando em conta estes processos, a produção artística pode servir de maneira bastante satisfatória como fonte de uma pesquisa histórica. Levando-se em conta que uma obra de arte é fruto de diversos fatores, entre eles o momento histórico em que é produzida e o estilo artístico adotado pelo autor, uma questão que é bastante presente nas análises históricas de uma obra é a ligação desta com o poder. Durante toda história aparecem artistas que foram duramente criticados por sua ligação com quem detinha o poder. No caso da pintura no mundo ocidental, um destes exemplos é o pintor Jaques Louis David, que dizia ter o artista a obrigação de usar a arte para difundir certos valores, que no caso, eram os valores da Antigüidade Clássica, que estavam presentes no estilo neoclássico adotado por este pintor. Sua estreita ligação com o imperador Napoleão refletiu-se diretamente em suas obras, tornando-o o pintor oficial deste imperador e de seu governo. No caso dos pintores brasileiros Pedro Américo e Vitor Meireles, tomados aqui para análise através de uma de suas obras, ocorre situação semelhante no que diz respeito a ligação destes com o poder. E sabido que o imperador Dom Pedro II era um entusiasta da cultura em geral e também das artes. Sua influência no meio intelectual durante seu governo foi sensivelmente

percebida não só na Academia Imperial de Belas Artes como de maneira mais acentuada no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. O imperador conseguia, nas palavras de Lilia Schwarcz, de certa maneira legitimar sua permanência no trono através desta duas instituições¹.

A produção literária e artística deste período era produzida dentro de certas normas que eram ditadas ou pela Academia ou pelo IHGB, pois estes eram os centros difusores da cultura no país. Considerando a estreita ligação entre a corte e as elites locais (que eram o público constituinte do IHGB), o imperador e estas duas instituições, pode-se afirmar que o projeto de construção da história nacional, que era a grande empreitada intelectual do período, encontrou nelas o respaldo esperado para se efetivar.

Na busca de tornar os feitos heróicos dos grandes homens que fundaram a nação imortal, a pintura histórica surge como um instrumento bastante eficiente. A arte a serviço, ou, sendo bastante simpática ao poder não era prática desconhecida na época e foi feita desde , pelo menos que se tem notícia, da pintura das batalhas nas colunas gregas, passando por David, que era o pintor oficial do Napoleão e chegando a Pedro Américo e Vitor Meirelles, que tiveram suas carreira financiadas por Dom Pedro II e, em troca, produziram telas que cumpriram o papel de enaltecer a figura de alguns soberanos, inclusive do próprio Dom Pedro II. Realizando um movimento de mão dupla que acabou por legar ao país obras que, utilizadas principalmente nos livros didáticos, acabaram por criar uma imagem sobre os acontecimentos fundadores da História do país. Aqui é necessário que fique claro que o que ocorre mais tarde é uma apropriação, por determinada parcela da sociedade, destas obras, que serviam perfeitamente a seus interesses. Cabe ressaltar que a componente representação, tão bem lembrada por Pedro Américo em seu texto sobre o *Grito do Ipiranga*, não o foi igualmente considerada quando se fizeram esta imagens populares. No entanto, quando

¹ SCWARCZ, Lilia. *As Barbas do Imperador*. São Paulo: Companhia das Letars, 1998. Pp. 36

foram produzidas, estas obras faziam parte da produção cultural de uma época que buscava legitimar e reforçar um ideal de progresso e de futuro glorioso ao país que acabara de se tornar independente.

Retornando um pouco no tempo, temos o século XIX, marcado pelo signo do progresso , em todas as esferas do pensamento, inclusive na História. Reunindo o Romantismo ao Historicismo, o IHGB constrói uma concepção de História nacional que destaca as particularidades do país, baseando-se para isto na exuberância da natureza tropical , na figura do índio como gloriosa raça de origem, num ideal de branqueamento da população e na exaltação dos heróis nacionais. Isto aparece refletido nas obras dos alunos da Academia, que tinha como linha de conduta o ideal neoclássico, que permitia que eles, de forma genial conseguissem realizar trabalhos bem ao gosto do imperador e das elites, e com isto, receber seu apoio. O estilo neoclássico primava pela qualidade do desenho, uma perfeita fotografia, que tinha a vantagem de se prestar a reproduzir também fatos não presenciados pelo artista. Os temas favoritos deste estilos eram os bíblicos, os da Antigüidade Clássica e os fatos históricos. Podería - se dizer que era a ferramenta certa na hora e no lugar certos. E, pensando aqui na arte também como fruto de seu tempo, este é um caso bastante exemplar. O que ocorreu foi uma espécie de materialização do discurso , ou também a criação de uma versão pictórica deste discurso. Era importante para a classe dirigente da época, assim como foi importante para todas as épocas , ter alguém que imortalizasse seu discurso. Segundo José Murilo de Carvalho, esta é uma importante via de legitimação dos projetos políticos: torná-los populares, fazendo com que eles sejam incorporados no imaginário popular. Na época em que as obras foram produzidas é provável que elas não tenham ficado conhecidas por grande parte da população do país, e sim pelo meio intelectual. Mas, quando se transformaram em estampa da moeda nacional em 1942, o poder e a proposta de utilização destas imagens ganhou bastante força. Os livros didáticos desde o início do século utilizaram as imagens de

O grito do Ipiranga e de *A Primeira Missa* quando falavam destes dois acontecimentos fundadores da História do país², ficando este uso mais restrito somente após os anos sessenta.

Durante a análise destas obras, muitos dos elementos pertencentes à concepção de história do IHGB foram identificados. Na obra de Pedro Américo, foram utilizados os relatos de participantes do episódio além da figura de Dom Pedro, que é representado como o grande herói libertador do Brasil. Com base no texto feito pelo artista para explicar a realização da obra, fica clara sua concepção de História fortemente ligada à ideia de progresso, tão presente nos românticos frequentadores do IHGB. Vale ressaltar ainda que a formação acadêmica eclética deste artista também influenciou na composição desta obra. Um último detalhe que atrela este quadro à construção de uma história nacional como queriam tanto o Imperador como os intelectuais da época é o fato de ter sido feito por encomenda do próprio imperador para ser especialmente colocado num memorial sobre a independência, que era na época, o Museu do Ipiranga, feito no local onde se deu a proclamação.

Com relação à obra de Vitor Meirelles, as ligações se apoiam sobre o fato do pintor ter a exata consciência do reconhecimento que devia ao imperador e à Academia. Quando este realiza sua obra, o faz seguindo o conselho de seu mestre e mentor, Araújo de Porto Alegre, que além de ser o diretor da Academia Imperial de Belas Artes é também um dos colaboradores mais expressivos do IHGB. Através destas evidências, fica clara a influência da concepção de História do IHGB nesta obra de Meirelles. Lendo a obra em si, também se pode perceber, além da exaltação feita ao elemento indígena, que era uma temática bastante recorrente na época, pode-se notar o clima de harmonia em que os elementos estão dispostos, o que é conseguido, além do desenho também pelas cores e pelos efeitos de luz utilizados. Meirelles queria dar a entender que a atmosfera em que se passa a primeira missa é de

² Este dado foi retirado de uma pesquisa sobre o uso de imagens nos livros de História do século XX, que está

harmonia entre o descobridor e o habitante natural da terra. Uma outra mensagem, quase subliminar desta tela é o reconhecimento do país enquanto nação que deveria ser católica. Esta missão civilizadora deveria , claro, caber ao português branco. E aqui, surge um outro ponto de contato com o IHGB, que é a proposta para as diversas raças, aceita pelo Instituto: o português branco deveria dirigir o processo de desenvolvimento do país, civilizando o indígena , que deveria ser considerado muito mais com o status de representante do mito de origem do que como integrante da sociedade. A ausência do elemento negro na obra de Pedro Américo talvez pudesse ser entendido também a partir desta proposta para as três raças do Instituto, ou seja , os negros deveriam ser apagados da história do país e, portanto, não deveriam aparecer e nem serem lembrados. O condutor do carro de bois de Pedro Américo é um mestiço.

FONTES PICTÓRICAS

FIGUEIREDO, Pedro Américo. **O grito do Ipiranga** 9x5,10m , Florença ,1887

MEIRELES, Vitor. **A Primeira Missa** , Paris , 1860

FONTES ESCRITAS

ANTUNES, Paranhos. **O pintor do Romantismo – Vida e obra de Manuel de Araújo de**

Porto Alegre. Rio de Janeiro : Zélio Valverde, 1943

FIGUEIREDO, Pedro Américo. **Proclamação da Independência do Brasil – Algumas**

palavras acerca do facto histórico e do quadro que a commemora . Florença:

Thypographia da Arte Della Stampa, 1888

MARTINS, Lincoln. **Pedro Américo – Pintor Universal.** Rio de Janeiro : L.M. Martins,

1994

MILHOMEM, Volney. **O Humanista Vitor Meireles.** Porto Alegre :

ROSA, Angelo de Proença et al. **Vitor Meirelles de Lima** . Rio de Janeiro : Pinakotheke,

1982

TAUNAY, Afonso . **A Missão Artística Francesa de 1816**. Coleção Temas Brasileiros
Vol.34. Brasília: UNB -Universidade de Brasília,1993

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São paulo : Companhia das Letras

2. AYALA, Walmir. **Dicionário de Pintores Brasileiros vol. 1 e 2** . Rio de Janeiro :
Editora Spala, 1986

3. BAUMER, Franklin. **O pensamento Europeu Moderno. Vol II- Séculos XIX e XX**. Rio de
Janeiro : Edições 70 , 1977

4. BEZERRA DE MENEZES, Ulpiano. **Morfologias das cidades brasileiras : introdução ao
estudo histórico da iconografia urbana**

5. BITENCOURT, Circe (org). **O saber histórico na sala de aula** . São Paulo: Editora
Contexto,1998

6. CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas – O imaginário da República no
Brasil**. São Paulo : Companhia das Letras, 1990

7. CHARTIER, Roger. *A História cultural – Entre práticas e representações*. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 1990
8. DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção : artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil – 1855/1985**. São Paulo : Perspectiva / EDUSP, 1989
9. FREITAS, Marcos(org.) **Historiografia em Perspectiva**. São Paulo: Contexto, 1998
10. GUINSBURG, Carlo. **Mitos Emblemas Sinais – Morfologia e História** . São Paulo: Companhia das Letras, 1989
11. GUINSBURG, J. **O Romantismo**.
12. HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. São Paulo : Martins Fontes, 1992
13. INSTITUTO CULTURAL ITAÚ. **Cadernos História da Pintura no Brasil - Academismo Marcos Históricos**. São Paulo: ICI, 1993
14. MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, **Século XIX : O Romantismo**.
15. PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais** . São Paulo: Editora Perspectiva, 1991

16. PAZ, Francisco Moraes. **Na poética da História : A realização da utopia nacional oitocentista.** Tese de doutorado – UFPR, 1995

17. SALIBA, Elias Thomé. BITENCOURT, Circe (org). **O saber histórico na sala de aula .** São Paulo: Editora Contexto,1998

- 18.SCHWARC, Lilia M. **As barbas do Imperador – Dom Pedro II, um monarca nos trópicos.** São Paulo : companhia das Letras, 1998

19. STAROBINSKI, Jean. **1789 - Os emblemas da Razão.** São Paulo : Companhia das Letras,1989

20. Universidade de São Paulo , **Revista da USP**, junho/agosto de 1986

21. WEHLING, Arno. **A invenção da História.** Rio de Janeiro: Eduff e Editora Central da Universidade Gama Filho, 1994

22. VENTURA, Roberto. **Estilo Tropical – História cultural e polêmicas literárias no Brasil.** São Paulo : Companhia das Letras, 1991

