

**HISTÓRIA E IMAGEM IMPRESSA:
bases para uma discussão de arte no Império do Brasil**

*Rogéria Moreira de Ipanema**

Resumo

Discutir a produção artística, a constituição da história da arte no Brasil no século XIX, externa aos quadros da Academia Imperial das Belas Artes, é discutir a arte dentro do campo da gravura, da imagem impressa. Este é um grande universo paralelo ao ensino oficial que floresceu com qualidade. A esfera privada soube distribuir a gravura, em vários níveis e especificamente no nível da informação e comunicação de imprensa, com a caricatura, ela realizou uma produção determinante para os parâmetros da arte no Brasil, e principalmente para a construção da ordem autoral da gravura.

Palavras-chave

História do Brasil; história da arte; imagem impressa

Abstract

It is necessary to comprehend the history of art at Brazil in the nineteenth century, out of the universe of the Academia Imperial das Belas Artes, to discuss the printing image production. There is a field besides the official teaching which grew with qualities. The private sphere knew how to distribute the printing image, in many levels, including the levels of information and communication, but with the caricature, it had made a definitive production to also understand the Brazilian art of the nineteenth century, specially to the construction of an authorial order to the prints.

Key-words

History of Brazil; history of art; printing image

O século XX e ainda hoje, apoiou-se e apóia-se nas imagens acadêmicas para o usufruto e didática da construção social da história do Brasil.

As representações plásticas durante o século XIX foram sendo exumadas de acordo com as orientações metodológicas adotadas¹ pelos museus públicos. A partir do Neoclassicismo, a periodização seguiu a sucessão das correntes e dos seus programas explícitos.² Quando o primeiro espaço público de galerias de arte foi inaugurado, com o Museu do Louvre, pode-se avaliar a história das civilizações, não somente como representação do poder, mas como peças de arte da sua representação.³ Depois, o sistema instituído foi firmado pelo historicismo,⁴ e a historiografia romântica nacionalista, que buscou compor uma biografia das nações, norteou as questões museológicas por muito tempo.

Na queda do poder do Antigo Regime, a França assistiu a destituição dos monumentos públicos que simbolizassem a monarquia francesa, ou que neles tivesse sido construída. Depois a estética “da beleza ideal” wincklemanniana do Neoclassicismo foi celebrada por David, em *A coroação de Napoleão I* (1807). No período do Romantismo a pintura a serviço dos ideais políticos consagrou a obra de Delacroix,⁵ *A Revolução de julho de 1830 - A liberdade guiando o povo -*, alegoria-símbolo da França. Com a mesma autoridade que um poder se apropria e manipula os símbolos de sua representação, os governos que se

* Doutora em História e mestre em História e Crítica da Arte. Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro – IHGRJ.

² ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio, op. cit., cap. 11, Periodização e localização, p. 31-34.

³ BITTENCOURT, José Neves. Gabinetes de curiosidade e museus: sobre tradição e rompimento. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, v. 28, p. 7-25, 1996.

⁴ Arno Wehling identifica no campo da história, uma classificação para o conceito de historicismo: o historicismo filosófico ou ilustrado do século XVIII; o historicismo romântico e erudito da primeira metade do século XIX ou historismo, e o historicismo cientificista da segunda metade do século XIX. WEHLING, Arno. *A invenção da história: estudos sobre o historicismo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Gama Filho, 2001. Prefácio, p. 13-19; cap. I, A temática do historicismo, p. 21-41.

⁵ Ferdinand Victor Eugène Delacroix (1798-1863). Em 1857, Jean-Auguste-Dominique Ingres e Delacroix, receberam o título de Membro Correspondente da Academia Imperial das Belas Artes, do Rio de Janeiro. SÁ, Ivan Coelho de Sá. *Academias de modelo vivo e bastidores da pintura acadêmica brasileira: a metodologia de ensino do desenho e a figura humana na matriz francesa e sua adaptação no Brasil do século XIX ao início do século XX*. (Tese de doutorado). Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes/UFRJ, 2004. 2 v. V. 1, cap. 4.1, Academismo, Romantismo e Burguesia pós-Revolução de 1830. O revivalismo escapista, p. 237-265.

3

sucedem reagem, recusam e destituem os símbolos anteriores e procuram formular uma nova identidade cultural.

O ano de 1830 é o mesmo em que Charles Philipon inaugura o gênero de humor na imprensa, com um “manifesto” popular, em *La Caricature*. Como o surgimento da folha político-caricata e a pintura de Delacroix não são fatos isolados, encontra-se argumentos para analisar as imagens humorísticas brasileiras, quando a história política também foi o sujeito de uma produção artística comprometida ideologicamente.

Trazendo o conceito da produção artística acadêmica encomendada pelo Império do Brasil, de fins da década de 1860 aos anos de 1880, revelam-se a partir destes, os parâmetros para identificação dos termos de discussão da ordem autoral da imagem impressa. Instituída em caráter independente nas folhas de imprensa do mesmo período. Ambos, universos criadores de uma mesma fonte. A grandeza de um tema, representado na pintura, faz parte do elenco da grandeza da pintura de história, e por outra face, a des-construção desta dimensão maior para níveis populares era ao que a litografia humorística se propunha.

A discussão proposta não trata de questões artísticas da história, apresentadas na pintura e na caricatura, em nível de comparação, mas de relação. Onde se abre uma oportunidade para a representação da arte no século XIX, em duas categorias plásticas que se envolvem com os mesmos temas.

Pode-se construir os parâmetros para uma discussão de afirmação da ordem autoral da gravura baseados nos mesmos enunciados propostos para a pintura acadêmica: a história política.

O Governo não encomendou nada à produção da arte humorística, mas simbolicamente lhe deve muito, pois todos os seus movimentos, e não só reservados ao material moralizante e edificante do poder, eram deflagrados na imprensa político-ilustrada. Enquanto o Estado podia determinar sob qual tema e obra, gostaria de se fazer representar, a litografia o

4

representava toda semana, sem pedir licença, só por existir. Mesmo as subscrições, de desejo popular, que convocam a sociedade para a celebração do calendário da glória militar do Império do Brasil, não se faziam de forma diferente, se não da aprovação prévia do Estado. Isso ocorreu, por exemplo, por ocasião da Rendição de Uruguaiana. A quantia arrecadada destinava-se à proclamação do governo imperial em uma figura equestre de d. Pedro II.⁶ Entendeu o Imperador que a soma fosse utilizada na construção de escolas do ABC.⁷

O governo desejava que, com seus símbolos, o imaginário coletivo fosse construído a partir de determinadas imagens pictóricas. O feito heróico, como cartão de visita institucional da Coroa Imperial, era transgredido no humor, e seus atores e ações carnalizadas na liberdade de imprensa.

A arte da litografia da caricatura nas folhas ilustradas constrói um texto visual contextual, onde o poder político é configurado na crítica social transgressora da ordem, inversamente à produção acadêmica da pintura, onde o poder político é o sujeito e objeto da composição desta ordem.

As obras das batalhas de guerra foram constituídas pela arte da pintura de grande formato que afirmavam o Estado, conclamavam e estabeleciam pela imagem, o espírito nacionalista e patriótico da história do país.

No Brasil, a Academia Imperial das Belas Artes seguiu orientação direta do estilo neoclássico que determinou a estética adotada por Napoelão. A pintura brasileira de história tem raiz no imperialismo francês e, com um timbre diversificado, a personalidade patriótica evocada nas grandes Batalhas dos dois mestres da Academia, significou o melhor da

⁶ O modelo em gesso do escultor Chaves Pinheiro (Francisco Manuel Chaves Pinheiro, Rio de Janeiro, 1822 – 1884), encontra-se no Museu Histórico Nacional. Sobre o assunto, leia-se KNAUSS, Paulo. Discurso de posse. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: a. 14, n. 14, p. 41-56, 2005.

⁷ Foram construídas as escolas: Escola José de Alencar, que se tornou Amaro Cavalcanti, no Largo do Machado, onde ainda hoje se lê no frontão do edifício “Ao povo, o governo”; e a Escola José Bonifácio, na rua Pedro Ernesto, na Saúde, onde existe o Centro Cultural José Bonifácio, como referência da cultura negra.

5

composição artística. As pinturas de história de Vitor Meirelles e Pedro Américo constituem um movimento brasileiro no campo das artes plásticas, na segunda metade do século XIX: o movimento das Batalhas.

Não é difícil identificar as imagens artísticas da caricatura nas folhas político-ilustradas contemporâneas aos óleos dos mestres acadêmicos. A crítica é o mote – início, meio e fim – da criação do jornalismo de gênero; o humor, a formalização da matéria-prima, e a política, o cânone do pensamento. Assim configurou-se um projeto do meio para o meio, não de baixo para cima, muito menos de cima para baixo. Como a imagem oficial está para a construção do poder político, a caricatura está para a discussão desse poder. Demonstrando o quanto a caricatura também faz parte da discussão acadêmica.

Em 6 de março de 1872, foram apresentados na XXV Exposição Geral da Academia Imperial das Belas Artes, *Combate Naval de Riachuelo* e *Passagem de Humaitá*,⁸ de Vitor Meirelles.⁹ Significavam o ideal clássico forjado no ensino acadêmico em sua representação mais elevada e em sua tradução mais completa, a pintura de história. As “Batalhas”, construíram uma história iniciada por Meirelles, e dualizada por Pedro

⁸ Ambas as batalhas foram pintadas no salão por cima da sacristia, no Convento de Santo Antônio, no largo da Carioca, no Rio de Janeiro. Na impossibilidade de um atelier à altura, o local foi escolhido com a interferência do Imperador. MELLO JÚNIOR, Donato. O combate naval de Riachuelo de Vitor Meirelles: seu desaparecimento e a sua réplica. *Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, n. VIII, p. 155-172, 12 ago. 1962.. p. 158.

⁹ Vitor Meirelles de Lima. (18 ago.Desterro, SC, 1832 – Rio de Janeiro, 22 fev.1903). Na época o ministro da Marinha, Conselheiro Afonso Celso de Assis Figueiredo, visconde de Ouro Preto, encomenda ao artista catarinense duas obras: “Combate Naval de Riachuelo” e “Passagem de Humaitá” por 16:000\$000 após terem sido orçadas em vinte contos. Minuta do ofício dirigido pelo Diretor da Academia, ao Conselheiro Afonso Celso, em 14 de agosto de 1865: “Tenho a honra de me dirigir a V. Excia. Em nome da Congregação dos Professores da Academia das Belas Arte, para significar-lhe os votos de respeito e gratidão de que se acha ela possuída para com a pessoa de V. Excia pelo empenho e animação dado por V. Excia. às Belas Artes com a resolução de mandar pintar dois quadros históricos comemorativos de feitos gloriosos de nossa Esquadra, “Batalha de Riachuelo” e “Passagem de Humaitá” por se ter V. Excia dignado de confiar esta honrosa tarefa ao distinto professor de Pintura Histórica desta Academia”. MELLO JÚNIOR, Donato. O Combate Naval de Riachuelo de Vitor Meirelles: seu desaparecimento e sua réplica. *Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Belas Artes/UB, n. VIII, p. 155-175, 12 ago. 1962. p. 156. Vitor Meirelles é responsável por um dos mais representativos quadros de história do Brasil, a *Primeira missa no Brasil* de 1861, A *Primeira Missa do Brasil*, de 1861. A obra foi realizada em Paris, no período de seu pensionato, ganho em 1852. *Vitor Meirelles: um artista do Império*. Rio de Janeiro/Curitiba: Museu Nacional de Belas Artes/Museu Oscar Niemeyer, 2004.

6

Américo,¹⁰ com a *Batalha de Campo Grande*. Fizeram parte do conjunto material da idealização simbólica como as Coroas européias concebiam no campo da arte, desde os tempos absolutistas. Herança que não se dissolveu nos governos monárquicos do século XIX. Exemplo de distinção pela imagem, foi exercida no reinado de d. Pedro II, que continuou com a organização oficial do ensino artístico, na Academia Imperial das Belas Artes, para compor os “retratos” de poder de seu Império.

A própria Guerra do Paraguai foi utilizada como argumento político de evasão da discussão sobre o regime econômico brasileiro, que silenciara por algum tempo o problema da escravidão. Pôs “em relevo as debilidades orgânicas de um país em que a massa da população era constituída de escravos.” Cruz Costa entende que o “Brasil, embora vitorioso, saiu da guerra humilhado, não somente em face dos seus aliados, mas dos próprios vencidos, com suas tropas de libertos recém-egressos da escravidão” e a “questão da abolição do regime servil se tornará daí por diante um ponto de honra nacional.” (COSTA, 1967, p. 119).¹¹ As pinturas oficiais da Academia Imperial das Belas Artes, contribuíram para que este jogo político tomasse as direções e dimensões desejadas pelo Estado.

A Escola Nacional de Belas Artes continuou a atender às necessidades políticas da República. Como Meirelles e Américo criaram uma produção voltada para os interesses do Império, os artistas, Décio Villares¹² e Aurélio de Figueiredo,¹³ realizam suas obras no

¹⁰ Pedro Américo de Figueiredo e Melo (Areias, Paraíba, 28 abr. 1843 – Florença, Itália, 07. out. 1905). Casou-se com a filha de Manuel de Araújo Poro Alegre. Foi professor substituto interino de Vitor Meirelles na cadeira de Pintura Histórica. *Batalha de Campo Grande* (530 x 332 cm). MELLO JÚNIOR, Donato. *Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905)*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983; OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles; MATTOS, Claudia Valladão de. *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: Imprensa Oficial/Museu Paulista/Edusp, 2003. (Acervo, 2).

¹¹ COSTA, Cruz. *Contribuição à história das idéias no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. segunda parte, cap. 2, Um bando de novas idéias, p. 97-122.

¹² Décio Rodrigues Vilares (Rio de Janeiro, 1851 - 1931)

¹³ Aurélio de Figueiredo e Melo (Areias, PB,) Enquanto seu irmão encontrou um lugar no discurso do Império do Brasil, Aurélio de Figueiredo, inscreveu-se solidamente, na orientação simbólica dos ideais da República. Em sua galeria de pinturas de caráter republicano, constam: *A ilusão do Império*. *Tiradentes*, *República*, *Estandarte da humanidade*. Os pintores da então Escola de Belas Artes trocaram de discurso, sem perder os preceitos e cânones acadêmicos, e temos Henrique Bernardelli, em *A proclamação da República*, homenageando o marechal Deodoro da Fonseca em uma pintura equestre.

7

pensamento da filosofia positivista, pavimentada pelos militares do Exército que proclamaram a República. A transição do novo regime e a passagem do século XIX para o século XX foi tomada de expectativas, quando as novas realidades se afirmavam. O regime das belas artes no país, pela Escola oficial, ultrapassou as datas-limites que corresponderam ao novo sistema político e ao novo estatuto do ensino, e acampanhou os interesses da nova dimensão do poder.

Esta discussão, que ultrapassa o período republicano no Brasil, irá continuar a fundamentar-se na imagem, construindo novos símbolos nacionais de identificação, para resolver as questões do novo regime do Estado que se instaurava. A assimilação e educação pela imagem do novo sentido de nação foram feitas não só através dos símbolos tradicionais e consagrados – bandeira e hino,¹⁴ mas pelas histórias que as tintas das telas faziam crer à sociedade. A partir das composições criadas pelo professor responsável pela disciplina de Pintura Histórica na Academia. A concepção, o postulado e o destino desta categoria de pintura inscrevem-se na construção artística do processo ideológico e simbólico das forças do poder. Segundo Carlo Ginsburg, “ao avaliar as provas, os historiadores deveriam recordar que todo ponto de vista sobre a realidade, além de ser intrinsecamente seletivo e parcial, depende das relações de força que condicionam [...] a imagem total que uma sociedade deixa de si.” (GINSBURG, 2002, p. 43)¹⁵

A política exercida pela crítica da imprensa ilustrada não deixou de existir, no novo regime. Clara e agressiva, continuou a discutir os problemas locais e nacionais que emergiam da Capital Federal, do Rio de Janeiro, e se refletiam para o resto do país. O jornalismo caricato ultrapassou a República, com a vida e verve que estava habituado a exercer. Com a maturidade e responsabilidade de instituir-se na liberdade de expressão, que um dia foi

¹⁴ CARVALHO, José Murilo de *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. 17 reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. cap. Bandeira e hino: o peso da tradição, p. 109-128.

¹⁵ “como Walter Benjamin exortava a fazer, é preciso aprender a ler os testemunhos às avessas, contra as intenções de quem os produziu. Só dessa maneira será possível levar em conta tanto as relações de força quanto aquilo que é irredutível a elas.” GINSBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Introdução, p. 13-46. p. 43.

8

instrumentalizada para a Independência do Brasil e amadurecida no regime monárquico, no Império do reinado de d. Pedro II. Imprensa que se tornara cotidiana e necessária.

Referências bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo, FAGIOLO, Maurizio. *Guia da história da arte*. 2 ed. Lisboa: Estampa, 1994.

BITTENCOURT, José Neves. Gabinetes de curiosidades e museus: sobre tradição e rompimento. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, v. 28, p. 7-25, 1996.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. 17 reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GINSBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. trás. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KNAUSS, Paulo. Discurso de Posse. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: a. 14, n. 14, p. 41-56, 2005.

MELLO JÚNIOR, Donato. O combate naval de Riachuelo de Vitor Meirelles: seu desaparecimento e a sua réplica. *Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Universidade Do Brasil, n. VIII, p. 155-172, 12 ago. 1962.

_____. *Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905)*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles, MATTOS, Cláudia Valladão. *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: Imprensa Oficial/Museus Paulista/Edusp, 2003. (Acervo, 2)

SÁ, Ivan Coelho de. *Academias de modelo vivo e bastidores da pintura acadêmica brasileira: a metodologia de ensino do desenho e a figura humana na matriz francesa e sua adaptação no Brasil do século XIX ao início do século XX*. (Tese de doutorado). Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes/UFRJ, 2004. 2 v.

Vitor Meirelles: um artista do império. Rio de Janeiro/Curitiba: Museu Nacional de Belas Artes/Museu Oscar Niemeyer, 2004.

WEHLING, Arno. *A invenção da história: estudos sobre o historicismo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Gama Filho, 2001.