



e-l@tina

Revista electrónica de estudios latinoamericanos

e-l@tina es una publicación del
Grupo de Estudios de Sociología Histórica de América Latina ([GESHAL](#))
con sede en el
Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe ([IEALC](#))
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires

O artista entre a história, a política e a pintura: retratando a independência no século XIX

Maria Ligia Coelho Prado

Professora Titular de História da América do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP).

Recibido con pedido de publicación: 23 de agosto de 2008

Aceptado para publicación: 9 de septiembre de 2008

Resumen

O artista entre a história, a política e a pintura: retratando a independência no século XIX

Os pintores latino-americanos, na segunda metade do século XIX, elegeram as independências políticas das ex-colônias como um dos principais temas históricos a serem retratados. A representação do momento do nascimento das novas nações se transformou em elemento constitutivo da construção das nacionalidades. História, política e pintura se entrelaçavam de forma simbiótica. Mas quem compunha a nação? Na voz oficial das elites, a nação surgia emoldurada pela harmonia. No mundo das artes, diversos pintores, por toda a América Latina, assumiram essa perspectiva elitista ao se dedicarem a pintar cenas da história nacional oficial, colaborando para a elaboração de uma identidade “civilizada”. Nessas visões oficiais, o “povo” devia estar confinado a seu lugar subalterno. Nesse período, alguns artistas se deixaram seduzir pela “cor local”, permitindo que temas da vida cotidiana e modelos de gente simples entrassem em suas telas e ganhassem relevância: ao pintor brasileiro José Ferraz de Almeida Junior (1850-1899), o pintor argentino Prilidiano Pueyrredón (1823-1870), homens envolvidos com as discussões de seu tempo sobre arte, nação e política.

Palabras clave: história; política; pintura.

Summary

The painter in the middle of history, politics and painting: portraying the XIX century independences

During the second half of the 19th Century, the Latin-American painters chose the political independence of the former colonies as one of the main historical topics to be portrayed. The representation of the moment of birth of the new nations was transformed into a constitutive element of the construction of nationalities. History, politics and painting were articulated in a symbiotic way. But, who formed a nation? According to the official voice of the elites, the nation arose as a frame of harmony. In the artistic world, several painters, all over Latin America, assumed that perspective and devoted to paint scenes from the official national history, and thus collaborated with the elaboration of a “civilized” identity. In those official visions, the “people” were confined to a secondary place. In that period, some artists were easily seduced by the “local colour”, allowing themes from everyday life and models of ordinary people to enter in their paintings and gain relevance: the Brazilian painter José Ferraz de Almeida Junior (1850-1899), the Argentine painter Prilidiano Pueyrredón (1823-1870), were men involved in the discussions about arts, nation and politics of their time.

Keywords: history; politics; painting.

Introdução

Os pintores latino-americanos, na segunda metade do século XIX, elegeram as independências políticas das ex-colônias como um dos principais temas históricos a serem retratados. A representação do momento do nascimento das novas nações, tempo por excelência das origens, se transformou em elemento constitutivo da construção das nacionalidades. História, política e pintura se entrelaçavam de forma simbiótica. Arte e política estabeleciam diálogos constantes em torno da nação que se apresentava, aos contemporâneos, como questão inescapável.

Construir as nacionalidades. Despertar no “povo” o sentimento de lealdade à Pátria.¹ Consagrá-la como entidade superior aos desejos e interesses individuais. Escrever a História das novas nações, identificar e dar forma a seus heróis. Essas foram algumas das tarefas a que se dedicaram políticos e artistas, historiadores e literatos, homens e mulheres, nos mais diversos países da América Latina, após a conquista da independência. A questão nacional se impunha e penetrava a variada produção política, historiográfica e artística do período. No México, no Brasil ou na Argentina, mostravam-se as peculiaridades do torrão natal, em suas diversas facetas, nos jornais, nos púlpitos, nos museus, nas escolas, nos banquetes políticos. Assim, além dos problemas econômicos, das disputas políticas, das convulsões sociais, das guerras civis, que mobilizaram as energias das sociedades, aconteceram integrados a eles debates apaixonados sobre a construção da nação e a constituição de identidades. Os dilemas, as indagações e os desafios foram semelhantes em ambas as Américas, que haviam acabado de romper com o domínio das metrópoles portuguesa e espanhola.

Mas quem compunha a nação? Na voz oficial das elites, a nação surgia emoldurada pela harmonia, como o lugar dos brancos racionais e letrados - em uma palavra, “civilizados” - que tinham o direito legítimo, apoiado em suas capacidades e em seu trabalho, de possuir propriedades e de assumir e dirigir o governo. Os negros, os índios, os mestiços, as mulheres, os pobres, os não proprietários, os camponeses, incapazes - para as elites - de compreender a *res publica*, eram meros coadjuvantes que deveriam ter papel subordinado e controlado na sociedade.

No mundo das artes, diversos pintores, por toda a América Latina, assumiram essa perspectiva elitista ao se dedicarem a pintar cenas da história nacional oficial, colaborando para a elaboração de uma identidade “civilizada”. Nessas visões oficiais, o “povo”, como veremos mais adiante (quando da análise dos quadros escolhidos), devia estar confinado a seu lugar subalterno. Por outro lado, é preciso lembrar que, nesse período, alguns artistas se deixaram seduzir pela “cor local”, permitindo que temas da vida cotidiana e modelos de gente simples entrassem em suas telas e ganhassem relevância.

Nesse sentido, uma breve menção deve ser feita ao pintor brasileiro José Ferraz de Almeida Junior (1850-1899), nascido em Itu, São Paulo, que ao voltar de Paris, fez uma série de quadros nos quais o homem rústico do interior, aqui chamado de *caipira*, era o protagonista. Seu *Caipira picando fumo* é o exemplo do quadro que mostra “como eram os brasileiros”.^{2***} Na tela ensolarada, um homem mestiço, magro, descalço, vestindo calça e camisa de algodão surrado, corta o fumo de rolo para enrolar seu cigarro na palha colocado atrás da orelha. Sentado num tronco, em frente da porta de sua casa de pau a pique, demonstra serenidade e um ar digno e de confiança. A pobreza à sua volta não lhe incomoda. O pintor parecia indicar que também aqueles brasileiros simples e pobres integravam a nacionalidade. Para os defensores de uma “arte nacional”, era fundamental que essas pinturas “verdadeiramente brasileiras” circulassem e fossem vistas pelo público. Essa visão está explicitada no

¹ No período da independência, os contemporâneos utilizavam a noção de *Pátria* no sentido grego tradicional de torrão natal, o lugar dos antepassados. Avançando pelo século XIX, a *nação* se apropriará do *patriotismo*.

^{2***} El texto original de este artículo incluye la reproducción de las obras *Caipira picando fumo*, *Un alto en el campo*, *Juramento dos 33 Orientais*, *O grito do Ipiranga*, *A conquista do deserto*, *A Batalha do Avaí*, *A Batalha de Friedland*, *O Juramento dos Horácios*, *La taba* e *Independência ou Morte*. Lamentablemente, por razones técnicas, que hacen al peso de las imágenes, aquí sólo podemos incluir dos de ellas: *Juramento dos 33 Orientais* e *Independência ou Morte* (Nota del Colectivo Editor).

texto de Félix Ferreira, quando, em 1882, fazia o elogio de Almeida Junior: “Bem vindo pois seja o inspirado ituano ... E o que cumpre é multiplicar os centros de atividade, criar publicações ilustradas, organizar exposições artísticas e industriais, reproduzir pelos processos mais fáceis as nossas poucas obras de arte e derramá-las em profusão pelo povo, que é o único mecenas que as idéias e a organização social deste século comportam e aceitam”.³

Mudando o cenário para a Argentina, encontramos o mesmo movimento de busca do “típicamente nacional” encontrado na figura do homem simples do campo. O pintor Prilidiano Pueyrredón (1823-1870), filho do herói da independência, Juan Martín de Pueyrredón, também encontrou na vida rural dos pampas, motivo de inspiração para diversos quadros. Um deles é o idílico, *Un alto en el campo*, de 1861, no qual retrata a vida dos gaúchos, mostrando cenas de trabalho e ócio da vida no campo. Nesse quadro em particular, estão todos os símbolos da vida rural argentina: os gaúchos com suas roupas típicas tomando o mate, o pampa sem horizonte, os cavalos, o relho, as boleadeiras, os carros puxados a boi.

Independência e pintura histórica

Levando em consideração o acima exposto e tomando como ponto de partida a idéia de que pintura histórica e nação se entrelaçam de maneira exemplar, na segunda metade do século XIX, na América Latina, proponho analisar a obra de dois grandes pintores, o brasileiro Pedro Américo de Figueiredo Melo, e o uruguaio Juan Manuel Blanes, que deixaram vasta produção pictórica. Do conjunto de seus trabalhos, escolhi fazer um recorte particular, destacando um quadro de cada um deles, dedicados ao mesmo tema: a independência de seus países. Refiro-me à tela de Blanes, *O Juramento dos 33 Orientais*, de 1877, e à de Pedro Américo, *Independência ou Morte* ou *O grito do Ipiranga*, de 1888. Além das pinturas, minhas fontes centrais para esta análise são dois textos escritos pelos artistas sobre seus quadros, nos quais apresentam sua visão sobre pintura histórica e arrolam as vicissitudes enfrentadas para a confecção das obras.⁴

Trabalho o tema proposto de forma comparativa. Para o historiador, como já muito bem indicava Marc Bloch, a comparação é rica em potencialidades e pode contribuir para a reflexão sobre novos problemas e questões, tornando mais fácil a crítica das relações entre fenômenos e mais precisas a formulação de algumas conclusões.⁵ As hipóteses levantadas neste texto são devedoras da perspectiva *blochiana* de que apenas a abordagem da história comparada pode indicar a existência de um problema inadvertido diante de fenômenos aceitos como naturais e que aparentavam não necessitar de explicação.⁶

Meu interesse pela pintura histórica surgiu vinculado à história política, campo ao qual tenho me dedicado. Acompanho as críticas produzidas nas últimas décadas que acusaram a história política

³ Félix Ferreira, *Belas Artes. Estudos e apreciações*, Rio de Janeiro, 1885, ed. digital org. por C. R. Maciel Levy, Rio de Janeiro, Artedata, 1998, citado por Luciano Migliaccio, *Mostra do Redescobrimento. Arte do século XIX*, São Paulo, Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, p. 142.

⁴ Blanes, Juan M. *Memoria sobre el cuadro del Juramento de los 33*. Montevideo, 1878; Américo, Pedro. “O Brado do Ipiranga ou a Proclamação da Independência do Brasil” in Oliveira, Cecília Helena de S. & Mattos, Claudia Valladão de (org.). *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: EDUSP/Museu Paulista/Imesp, 1999.

⁵ Bloch, Marc. “Pour une histoire comparée des sociétés européennes” in *Melange historiques*, tomo I, Paris S.E.V.P.E.N., 1963 (1ª edição, 1928).

⁶ Para Marc Bloch, “apenas a unidade do problema apresenta um centro”: “Une étude régionale: Géographie ou Histoire?”. *Annales d'Histoire Economique et Sociale*, no.6, janeiro de 1934, citado por Skocpol, Theda; Somers, Margaret. “The uses of Comparative History in macrosocial inquiry”, *Comparative Studies in Society and History*, vol. 22, nº 2, 1980, p. 194. Ver também meu artigo “Repensando a História Comparada da América Latina” in *Revista de História*, no. 153, 2o. semestre de 2005.

de assumir perspectivas elitistas, ideológicas, particulares, factuais e nacionalistas.⁷ A história política, ao repensar suas abordagens, renovou-a, dando-lhe outra dimensão, a da longa duração, e transformando-a em história do poder. Poder este que se traduz por símbolos e rituais integrados num contexto de atitudes e cerimônias do qual faz parte. Como afirma Bronislaw Baczko, imagens, símbolos e rituais compõem os imaginários sociais de uma sociedade, pontuando ligações entre imaginário, representação e poder político⁸. Todo poder e, especialmente o poder político, para se impor e sobreviver deve repousar sobre alguma legitimidade e, dessa forma, toda sociedade deve inventar e imaginar a legitimidade com que ela sustenta o poder. É importante assinalar que os imaginários sociais, assim como as representações, não são meros reflexos de uma realidade que existe fora deles; ao contrário, são parte constitutiva dessa realidade.⁹

Penso a pintura histórica da América Latina do século XIX como parte integrante da elaboração de imaginários sociais que, ao mesmo tempo, absorvem e produzem símbolos políticos definidores das identidades nacionais. As representações da independência nos quadros de Pedro Américo e de Juan Manuel Blanes se transformaram em imagens fundacionais das duas nações. Diante dessas duas telas, pretendo fazer indagações de ordem política e articular as obras num conjunto de problemas ampliados.¹⁰

Dois pintores latino-americanos

A relevância da pintura histórica para a construção da nação e de um sentimento de identidade precisa ser destacada no cenário político latino-americano do século XIX. Imagens e símbolos numa tela representavam os acontecimentos históricos que deveriam ser compreendidos pelo público ao primeiro golpe de olhar. As decisões do Estado que custeavam jovens promissores em seus estudos de pintura na Europa se mostraram decisivas. Os governos ofereciam bolsas de estudo e também encomendavam aos artistas quadros e esculturas sobre temas patrióticos que seriam posteriormente expostos em edifícios públicos, especialmente em museus históricos, que começavam a ser entendidos como guardiões da memória nacional.

A história profissional dos pintores latino-americanos, na segunda metade do século XIX, foi bastante semelhante. Iniciavam seus estudos no próprio país e, depois, patrocinados pelos governos nacionais, viajavam à Europa, em especial à Itália e à França. Lá (re)aprendiam a usar as cores e a luz, a escolher temas e a adquirir as técnicas mais recentes. Familiarizados com os debates entre as correntes artísticas, voltavam para seus países, confiantes nos conhecimentos adquiridos. Entretanto, o ambiente natal lhes propunha refletir sobre outras temáticas, quer no que dizia respeito à pintura histórica, quer às paisagens ou às cenas de costume. A despeito das técnicas importadas, apesar dos referenciais europeus de suas formações, o tema da nação se mostrou inescapável. Vejo, portanto, esses pintores dentro da moldura mais ampla da construção das nacionalidades na América Latina.

As academias de pintura, nesse período, desempenharam papel relevante no ensino das artes, na aglutinação de jovens artistas e no estímulo a vocações promissoras. Ainda que as academias tivessem surgido América Espanhola durante o período colonial, acompanharam os ventos soprados pela

⁷ Cf. Juillard, Jacques. "A política" in Norá, Pierre e Le Goff, Jacques (orgs.). *História: novos métodos, novos problemas, novas abordagens*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976. Ver também Le Goff, Jacques. "Is politics still the backbone of History?" in Gilbert, F. e Graubard, S. R. (orgs.). *Historical studies today*. Nova York, Norton, 1971, p.228

⁸ Cf. Baczko, Bronislaw. "Imaginação Social" in *Encicliopedia Einaud*, Vol. 5. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1985.

⁹ Cf. Chartier, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

¹⁰ Não pretendo desenvolver discussões teóricas diretamente concernentes ao campo da história da arte; se o fizesse, em linhas muito gerais, teria mais afinidades com as formulações de Erwin Panofsky, que busca encontrar o sentido e a significação da obra de arte, e me colocaria mais distante da corrente formalista devedora de Henrich Wölfflin.

O artista entre a história, a política e a pintura: retratando a independência no século XIX Maria Ligia Coelho Prado

independência e mudaram suas diretrizes, ajudando a difundir os novos cânones vindos da Europa, que desbancaram as tradições da pintura colonial, e colocaram em debate as premissas do estilo neoclássico.¹¹

Na avaliação de um estudioso da pintura latino-americana, “durante o século XIX, foi o Brasil um dos países ibero-americanos que deixou maiores manifestações artísticas, não só em relação à quantidade como também à qualidade.”¹² Ele atribui essa importância à vinda da Missão Francesa em 1816 e à atuação de Jean Baptista Debret como professor de pintura histórica e de Nicolas Antoine Taunay como professor de paisagem.¹³ Nesse mesmo ano, foi criada a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios que mudou de nome várias vezes até o de Academia Imperial de Belas Artes, como ficou conhecida. Interessante lembrar que as diretrizes da Academia previam investir o Imperador dos títulos de seu Fundador e Protetor. Nela estudaram e foram professores durante o século XIX os mais importantes pintores brasileiros, entre os quais Pedro Américo.

Em contrapartida, no Uruguai, pelas condições históricas particulares, não houve um movimento igual nas artes.¹⁴ Juan Manuel Blanes, que nasceu em Montevideu em 1830, formou-se no ofício como autodidata. Desde muito jovem demonstrou interesse pela arte, em particular pela pintura histórica. Seu primeiro quadro nesse gênero, *Revista do Exército do General Manuel Oribe*, foi terminado em 1851. Três anos depois, instalou seu primeiro atelier de pintura. Começou a trabalhar sob encomenda, obtendo reconhecimento especialmente com os retratos realizados. Fez um quadro para o general argentino Justo José de Urquiza, o que lhe valeu um convite do mesmo para pintar diversos trabalhos na Argentina. Em 1859, ingressou na Loja Maçônica “Fé”, pertencendo também à *Sociedad Ciencias y Artes* de Montevideu, que era um círculo científico que agrupava católicos e maçons racionalistas com o propósito de impulsionar projetos de desenvolvimento científico e artístico de acordo com o que entendiam como “civilização”. Em 1860, pediu uma bolsa ao governo uruguaio para estudar em Florença e Roma. De volta em 1864, continuou a produzir telas com temas gauchescos e costumbristas, já visitados desde antes da viagem à Europa. Em 1871, terminou *Um episódio da febre amarela em Buenos Aires*, tela baseada em episódio real, que causou grande comoção e obteve enorme êxito na capital portenha.¹⁵ Em 31 de dezembro de 1879, finalizou *O Juramento dos 33 Orientais*, objeto deste estudo.¹⁶ Viajou novamente para Florença onde seus dois filhos também estudavam pintura. Entre idas e vindas, em 1891, iniciou a impressionante tela *Revista do Rio Negro*, também conhecida como *A conquista do deserto*, sobre a vitória do general Rocca sobre os indígenas araucanizados do sul da Argentina. Morreu na Itália, em 1901, vítima de pneumonia.¹⁷

¹¹ Cf. Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. “Bajo el ala de las academias. El neoclasicismo y el historicismo en la pintura iberoamericana del XIX” In: Gutiérrez Viñuales, Rodrigo & Gutiérrez, Ramón (orgs.), *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.

¹² *Idem, ibidem*, p.50.

¹³ Sobre Debret, ver Naves, Rodrigo. “Debret, o neoclasicismo e a escravidão” in *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1997.

¹⁴ Sobre a história uruguaia, ver Caetano, Gerardo & Rilla, José. *Historia contemporânea Del Uruguay: de la colonia al Mercosur*. Montevideu: Fin de siglo, 1998. Ver, ainda, Peluffo, Gabriel. “Producción iconográfica y vida privada en el Montevideo del Ochocientos” in Barrán, José Pedro, Caetano, Gerardo e Porzecanski, Teresa (orgs.). *Historias de la vida privada en el Uruguay*, Tomo1, Montevideu, Taurus, 1996.

¹⁵ Sobre esse quadro de Blanes, ver a ótima análise de Malosetti, Laura. “La hora de Blanes” in *Los primeros modernos: arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura, 2001.

¹⁶ Três dias após inaugurar a exposição de *O Juramento dos 33 Orientais*, Blanes leu uma *Memória* de 60 páginas sobre o quadro na *Sociedad Ciencias y Artes*.

¹⁷ Ver Peluffo Linari, Gabriel. “Los íconos de la nación. El proyecto histórico-museográfico de Juan Manuel Blanes” in *Juan Manuel Blanes: la nación naciente 1830-1901*. Montevideu: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2001.

Blanes atuou na Sociedad Ciencias y Artes entre 1876 e 1879 e depois entre 1883 e 1887. Segundo Isabel Wschebor, o artista apresentou seus argumentos para integrar a Sociedade; o primeiro deles era que, com o conhecimento científico da história aliado às perspectivas sobre arte, poder-se-ia chegar a uma representação verossímil da realidade. Em segundo lugar, afirmava ser possível construir um relato histórico–nacionalista a partir de um método científico. Pintou, ainda, o emblema da Sociedade. Os três principais elementos consistiam em um globo terrestre, alguns livros fechados e um aberto. O globo representava a racionalidade, a ciência e o empirismo; os livros eram o símbolo da ciência e da sabedoria. Segundo o Dicionário da Francomaçonomia, os livros fechados significavam a matéria virgem a ser explorada e o aberto, a sabedoria que seria proporcionada pela Sociedade. Também lá estavam desenhados o esquadro e o compasso, outros símbolos maçons; nessa visão, o esquadro regulava as ações humanas e o compasso apontava seus justos limites.¹⁸

Pedro Américo de Figueiredo e Melo nasceu em 1843, na Paraíba. Desde menino demonstrava habilidades para desenhar. Aos 10 anos, foi contratado como desenhista pelo naturalista francês Louis Jacques Brunet que viajava pelo sertão do nordeste. Estudou no Colégio D. Pedro II e, em 1856, entrou para a Academia Imperial de Belas Artes. Em 1859, recebeu uma bolsa do imperador para estudar na França. Estudou na Sorbonne, dedicou-se à literatura e à ciência. Viajou para a Itália e voltou ao Brasil em 1864 para lecionar desenho na Academia. Voltou outras vezes à Europa, casou-se com uma das filhas do pintor Araújo Porto Alegre. Entre seus quadros de pintura histórica mais relevantes estão: *A Batalha do Avaí (1877)*, *Tiradentes Esquartejado (1893)*, *Paç e Concórdia (1900)*. Como Blanes, dedicou-se a outros gêneros: retratos e também temas de História Sagrada. Morreu em Florença, em 1905.¹⁹

Há muito de comum na trajetória dos dois artistas. Estudaram na Europa, pintaram temas similares, viveram em países vizinhos, mas mantinham interlocutores e referências na Europa. Ainda que seu olhar estivesse cravado na Europa, seus trabalhos não são meras cópias ou pastichos da produção européia ou simples modismo importado. Como se pode notar nos textos que escreveram a respeito da elaboração dos quadros sobre a independência, Pedro Américo e Blanes refletiram sobre suas escolhas, sobre o sentido da pintura histórica e sobre as condições de produção de seus quadros nos respectivos países. Ambos tinham uma consciência aguda da questão da nação e assumiram explicitamente o desejo de realizar uma arte de cunho nacional.²⁰

O quadro *Independência ou Morte* recebeu muitas críticas de seus contemporâneos, como a de ser cópia de obras européias ou de não apresentar originalidade. Foi acusado, por exemplo, de plagiar a tela *A Batalha de Friedland* de Ernest Meissonier.²¹ Não há dúvida de que ambas têm uma concepção semelhante. Entretanto, tais críticos esqueciam que à época, como bem indicou Jorge Coli, as citações eram compatíveis com a pintura histórica: “... a inovação, a especificidade do fazer não eram tidos então como valores tão fundamentais como para nosso público de hoje. O que importava era dar conta de um programa ambicioso: menos contava a originalidade individual, do que a felicidade de

¹⁸ Wschebor, Isabel. “Fe y Razón en la pintura patriótica. Juan Manuel Blanes y la Sociedad Ciencias y Artes (1876-1887)”, in *Juan Manuel Blanes: la nación naciente 1830-1901*. Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2001.

¹⁹ Sobre a pintura de Pedro Américo, ver Christo, Maraliz de Castro Vieira. *Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Américo e “Tiradentes esquartejado”*. Tese de Doutorado, Departamento de História da UNICAMP, 2005. Da mesma autora, “A pintura histórica brasileira no século XIX: incorporação e subversão de imagens” in *Original – Cópia ... Original?*, III Congresso Internacional de Teoria e História del Arte y XI Jornada del CAIA. Buenos Aires, Centro Argentino de Investigaciones de Arte – CAIA, 2005. E, ainda, Rosemberg, Liana Ruth Bergstein. *Pedro Américo e o olhar oitocentista*, Rio de Janeiro, Produções Editoriais Barroso, 2002.

²⁰ Cf. os textos citados dos dois pintores.

²¹ Meissonier (1815-1891) foi pintor de grande sucesso e trabalhou na França sob a proteção do poder instituído, especialmente no governo de Napoleão III.

vencer os escolhos inerentes ao projeto. Nesse contexto, a citação, a referência ao passado não são, de modo nenhum, pastichos originados pela falta de imaginação, mas um modo de mostrar como aquele elemento preexistente ressurgem numa outra relação”.²²

Não pretendo discutir as divergências alimentadas à época e, mesmo posteriormente, sobre filiações a correntes destes pintores. Penso que eles podem ser denominados de neo-clássicos, acadêmicos ou ecléticos. O fundamental é indicar que ambos estudaram na Europa e lá acompanharam os debates sobre as artes. Estavam convencidos da importância da pintura histórica, gênero considerado, naquele período, como superior aos demais –retrato, paisagem, natureza-morta – porque tinha a capacidade de englobar a todos. Ao voltar à América do Sul, transpuseram os modelos aprendidos na Europa, mas ao fazer a escolha de temas nacionais, selaram seus compromissos com as jovens nações.

Por outro lado, as simples definições esbarram em outra questão. A segunda metade do século XIX foi muito rica em polêmicas artísticas. Não havia simples oposições entre neoclassicismo e romantismo. Na França, por exemplo, de um lado o “realismo” de Courbet e, de outro, a Escola de Barbizon (Millet e Corot) enfrentaram o sistema acadêmico. Courbet rejeitava a doutrina da idealização e propunha a concentração na tangível realidade das coisas. A Escola de Barbizon, dedicada à pintura de paisagem, propunha o contato direto com a natureza, quase um culto a ela.

As disputas na Europa entre “realistas e idealistas” era bem conhecida por nossos dois pintores. Afinavam-se ambos com os idealistas, já que em seus quadros pretendiam passar uma “mensagem moral e patriótica”, com um sentimento nacional. Blanes escrevia em sua *Memória* que se colocava contra os clássicos (que associava aos antigos). Referindo-se ao renomado Jacques-Louis David (1748-1825), por exemplo, criticava-o pelo fato de pintar temas da Antiguidade que, como metáforas, deviam se reportar a problemas políticos do presente. Blanes não aceitava a decisão do francês que, segundo ele, dera as costas à história viva da França e recorrera a alegorias. Por que, perguntava ele, para cantar as vitórias de Napoleão, David voltara no tempo e pintara *Leônidas nas Termópilas*? Afirmava Blanes que não podia fazer com que os uruguaios recordassem *O Juramento dos 33 Orientais* com uma representação de um tema clássico, como *O Juramento dos Horácios*, mais uma vez em referência direta ao quadro de David. Enfatizava que os uruguaios deviam olhar seu quadro e entender o significado de imediato.

Blanes ainda discordava dos românticos que, para ele, exageravam nos sentimentos. Pensava que era necessário que os sentimentos se subordinassem à razão. No presente, analistas de Blanes mostram que o pintor, em temas menos comprometidos com o histórico, libertou-se em parte do academismo, demonstrando sua permeabilidade a certas correntes pictóricas como a dos Macchiaioli, de Florença, em especial Giovanni Fattori devedores, por sua vez, da Escola de Barbizon, e que também se opunham aos acadêmicos.²³ Essa tendência se manifestou em especial em seus quadros sobre temas gauchescos, como *La taba*.

²² coli, Jorge. “A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro” in Freitas, Marcos Cezar de (org). *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto/EDUSF, 1998, p.377.

²³ Os Macchiaioli, grupo ativo entre 1855 e 1865, propunham que se fizessem manchas de cor. Dedicavam-se à pintura histórica, aos retratos e às paisagens. Não obtiveram muito êxito à época, mas hoje são considerados o mais importante fenômeno da pintura italiana do século XIX. Giovanni Fattori (1825-1908) e Giovanni Boldini são os principais expoentes. Diego Martelli era um crítico de arte que apoiou o grupo. Cf. Argan, Giulio Carlo. *História da arte italiana: de Michelangelo ao futurismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

As duas telas

Voltemos a atenção aos dois quadros escolhidos olhando-os em conjunto (fig.11). A tela de Blanes representa o juramento de 33 homens, em 25 de agosto de 1825, data que marca, na história do Uruguai, o início simbólico da chamada Cruzada Libertadora que culminará com a independência nacional. Nessa data, Juan Antonio Lavalleja e Manuel Oribe se lançaram à reconquista militar da Província Oriental, postulando a anulação dos compromissos políticos com o Brasil (nesse período, a Província com o nome de Cisplatina, estava incorporado ao país) e a conquista da independência. No centro do quadro de Blanes, a bandeira dos 33 Orientais –branca, azul e vermelha, com os dizeres *Libertad o Muerte*– tremula. Os líderes Lavalleja, que segura a bandeira e Oribe, com o chapéu na mão, ocupam lugar destacado. Os homens à sua volta demonstram o mesmo entusiasmo e disposição. A cena se abre como num leque, personalizando os principais atores e tipificando as figuras secundárias, como a do gaúcho ajoelhado, em seus trajes costumeiros, bem à frente. Uma forte luz, que parece brotar da terra, onde pisam esses homens comuns, os ilumina e confere dramaticidade às posturas de determinação e confiança. A pintura está concebida de tal forma que não se pode pensar nos dois líderes sem a forte presença de seus liderados que estão movidos pela mesma causa. Colocados no mesmo plano, formam um grupo político, não havendo uma distância abissal entre eles.



Juan Manuel Blanes. *El juramento de los Treinta Orientales*



Pedro Américo, pintor, Louis Auguste Moreaux.

–reproduzido até o
vivos e, até mesmo,
a da Comissão do
anga, em São Paulo,
dos visitantes até o

spada e proclama a
ia 7 de setembro de
ntral do painel. Seu
da em trajes de gala.
a, arranca da farda o
nda do alto uma luz
homem comum do
interior, um *capitão*, puxando um carro de boi, assiste a tudo com admiração e surpresa. Desse modo, a comissão oficial está
de coadjuvante, é o

em 1844, também
na pouco conhecido
o chapéu, gesto que
à sua volta, pessoas
dam com alegria a
nas indicar algumas
audia Valadão, por
da vontade divina”,
de vem, segundo ela,

Rio de Janeiro. Veio ao

um forte raio de luz que ilumina a cena.²⁵ Em outra vertente, Maria de Lourdes Vianna Lyra entende que a tela de Moreaux é a antítese da de Pedro Américo, pois D. Pedro ergue o chapéu e não a espada; não está no alto de um declive cercado de soldados, mas no meio do povo colocado à sua frente. Desse modo, a concepção do quadro seria “mais popular”.²⁶ O que me parece indiscutível é que a concepção de Moreaux não tem o mesmo apelo dramático, nem a mesma grandiloquência da pintura de Pedro Américo.

Como já foi indicado, os dois pintores escreveram textos sobre suas obras, nos quais refletem sobre a criação e elaboração dos quadros, demonstrando preocupação e cuidado com a questão da verdade histórica. Ambos acreditavam que os quadros não espelhavam exatamente a verdade histórica, pois as necessidades essenciais da construção artísticas precisavam ser levadas em conta. Para Blanes, era “um princípio artístico universalmente recebido que há verossimilhanças preferíveis a muitas verdades”. Ele diz que queria pintar o tema da independência e fazer referência aos 33 orientais que iniciaram a luta. O número 33 chama a atenção por ser um símbolo que lembra a filiação do pintor à maçonaria. Blanes fizera uma escolha política ao deixar de lado a figura de José Gervásio Artigas, primeiro líder da independência do Uruguai, que assumira uma perspectiva mais radical ao aliar ao movimento político pela independência, questões de ordem social como a de uma melhor distribuição da propriedade da terra. O pintor escreve sobre a eleição do momento mais adequado a ser representado. Entendia que não podia ser o do desembarque dos líderes junto ao riacho Gutierrez, porque acontecera à noite. A arenga de Lavalleja a seus homens lhe parecia despida de dramaticidade. Imaginou um juramento e afirmou que encontrou “uma voz amiga” confirmando a suposição de que este realmente existira. Adotou a verossimilhança do juramento porque era “bela, conveniente e boa”. Afirmava não ter feito nada contrário ao natural, pois realizara uma eleição clara e positiva para a pintura. Afirmava desejar passar beleza ótica e alguma verdade intelectual. Para tanto, era imprescindível haver clareza, simplicidade e unidade. Tanto Blanes como Pedro Américo faziam referência, em seus textos, à unidade entre espaço, tempo e ação na construção da narrativa, de acordo com os cânones dos neo-clássicos.²⁷

Pedro Américo divide o pequeno livro sobre *Independência ou Morte* em duas partes: o fato e a pintura. A questão da verdade histórica ocupa parte de sua reflexão. Defende a idéia de que “a realidade inspira e não escraviza o pintor”. Um quadro histórico devia se basear na verdade e reproduzir faces essenciais do fato, mas o autor também podia se permitir ponderações sobre circunstâncias verossímeis e prováveis, relacionadas ao conhecimento das convenções da arte. Afirmava que visitara o local do “Grito” e realizara extensas pesquisas históricas. A despeito disso, entendeu que algumas mudanças se faziam necessárias: o riacho do Ipiranga foi aproximado do lugar do “Grito” para estar presente no quadro; a cor dos laços da farda foi mudada de branco e azul para vermelho e azul, para se adaptar melhor à composição de cores; inventou a casa e as árvores ao seu redor e, ainda, o declive do terreno. Enfim, desejava “restaurar com a linguagem da arte um acontecimento que todos desejam contemplar revestido dos esplendores da imortalidade”. Pedro Américo argumentava que, desde os cavalos até os uniformes da Guarda de Honra, todos tinham que estar de acordo com aquela época “cerimoniosa e brilhante”. Diziam alguns que o cavalo de D. Pedro era um asno baio, mas ele pintou um zaino escuro, usando outra fonte. D. Pedro, segundo ele, tinha uma fisionomia nobre e ele não podia pintá-lo com a face desalinhada (mas verdadeira naquele

²⁵ Cf. Mattos, Claudia Valladão. “Independência ou Morte! O quadro, a Academia e o projeto nacionalista do Império” in Oliveira, Cecília Helena de & Mattos, Claudia Valladão de (org.). *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: EDUSP/Museu Paulista/Imesp, 1999, p.90.

²⁶ Cf. Lyra, Maria de Lourdes Vianna. *A utopia do poderoso império. Portugal e Brasil: bastidores da política – 1798-1822*, Rio de Janeiro, Sette Letras, 1994.

²⁷ Blanes, Juan M. *Memoria sobre el cuadro del Juramento de los 33*. Montevideo, 1878.

momento), porque segundo as crônicas ele tivera um “incômodo gástrico”, tendo que parar antes para resolver este problema. Era preciso pintar de acordo com o Príncipe, “propenso às pompas do trono”.²⁸

Blanes também pesquisou para pintar seu quadro, como já indicamos, a começar pela própria escolha do tema. A eleição dos trajes foi também ponto central para Blanes, porém numa visão bastante diversa da de Pedro Américo. Dizia que “nossos pais não pensaram em fundar o orgulho nacional com seus trajes e sim com seu valor e seu sangue”. Em sua perspectiva, as roupas descuidadas de alguns dos heróis deviam ser assim retratadas, porque “atos de coragem e patriotismo não podem decorar-se previamente”. Eles deviam ser pintados com naturalidade e dignidade, sem exageros e sem imprudente altivez. Para ele, a dignidade e a beleza seriam mostrados em sua simplicidade e de acordo com as particularidades dos costumes uruguaios.

Em suma, as aparências exteriores –a pompa, os trajes– eram indispensáveis para Pedro Américo, faziam parte da imagem da monarquia, integravam seu significado. Para o republicano Blanes, as virtudes –coragem, dignidade– vinham de dentro dos heróis e os trajes eram meros acessórios que não empanavam o brilho da cena histórica. Central, ainda, é o lugar reservado às pessoas comuns do povo. Na tela do brasileiro, a única figura que representa o “povo” está alijada do centro da cena, reduzida à condição de expectadora do acontecimento. Em Blanes, a composição integra líder e liderados (alguns vestidos como gaúchos), indicando a importância da presença do povo no movimento pela independência. Assim, creio que ao contemplar os dois quadros, é possível afirmar que as escolhas pictóricas de Pedro Américo estão relacionadas ao imaginário simbólico da monarquia e que Blanes foi inspirado pelo ideário republicano que toma forma nesse quadro de pintura histórica.²⁹As reflexões de ambos sobre as escolhas realizadas indicam as diferenças entre eles.

Revelador também é notar as primeiras exposições dos dois quadros. Pedro Américo expôs o *Independência ou Morte*, pela primeira vez, em Florença, em “uma inauguração solene”, com a presença de D. Pedro II e da imperatriz, da rainha da Sérvia, da rainha da Inglaterra, de diversos príncipes e membros da aristocracia européia.³⁰ A consciência de sua contribuição à idéia de construção da Monarquia brasileira está explicitamente declarada em seu texto, assim como no discurso que fez nessa ocasião. Dirigindo-se ao Imperador, afirmava: “eu me sinto honrado em ter concluído uma página destinada a comemorar um dos mais gloriosos feitos do Augusto Progenitor de Vossa Majestade e, ao mesmo tempo, o primeiro sopro de vida da nossa Pátria como nação livre e independente.”³¹

Blanes, por oposição, expôs seu quadro pela primeira vez em seu próprio atelier, no dia 31 de dezembro de 1877, com a presença do presidente da República e outras autoridades. Abriu seu atelier à visitação pública durante todo um mês, provocando “uma comoção pública sem precedentes”. Registrou-se o impressionante número de 6.237 visitantes.³²

A inauguração do quadro de Pedro Américo se revestiu de pompa e circunstância, ganhando importância, em sua própria descrição, pela presença de reis, rainhas e da aristocracia européia. O tom solene da cerimônia se adequava ao lugar escolhido para a exposição, a Academia Real de Belas Artes

²⁸ Américo, Pedro. “O Brado do Ipiranga ou a Proclamação da Independência do Brasil” in Oliveira, Cecília Helena de S. & Mattos, Claudia Valladão de (org.). *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: EDUSP/Museu Paulista/IMESP, 1999.

²⁹ Sobre o republicanismo na América Espanhola, ver: Aguilar, José Antonio e Rojas, Rafael. *El Republicanismo en Hispanoamérica. Ensayos de historia intelectual y política*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

³⁰ Oliveira, Cecília Helena de S. “Nos bastidores da cena” in Oliveira, Cecília Helena de S. & Mattos, Claudia Valladão de (org.). *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: EDUSP/Museu Paulista/Imesp, 1999.

³¹ Sandes, Noé Freire. *A invenção da Nação. Entre a monarquia e a república*. Goiânia: Editora da UFG, 2000, p.75.

³² Intendencia Municipal de Montevideo (org.). *Juan Manuel Blanes: la nación naciente 1830-1901*. Montevideu: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2001.

O artista entre a história, a política e a pintura: retratando a independência no século XIX Maria Ligia Coelho Prado

de Florença. Em contrapartida, a simplicidade do espaço eleito por Blanes – seu próprio atelier – indicava a idéia de que o quadro era uma *res publica* aberta à apreciação de todos os cidadãos que desejassem contemplá-lo. Essa atitude denota o caráter republicano do artista.

Em suma, esses dois quadros de pintura histórica, imagens emblemáticas das independências dos dois países, foram elaborados por homens envolvidos com as discussões de seu tempo sobre arte, nação e política. As telas revelavam as escolhas de cada um e demonstravam que as afinidades com o regime monárquico ou com o republicano penetraram primordialmente na concepção das mesmas e produziram percepções diferentes sobre o tema.

Referências

- Ades, D. (1997). *Arte na América Latina*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Aguilar, J. A. y Rojas, R. (2002). *El Republicanismo en Hispanoamérica. Ensayos de historia intelectual y política*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Argan, G. C. (2003). *História da arte italiana: de Michelangelo ao futurismo*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Baczko, B. (1985). “Imaginação Social” in *Encicliopédia Einaud*, Volume 5. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Bloch, M. (1934). “Une étude régionale: Géographie ou Histoire?” in *Annales d'Histoire Economique et Sociale*, no.6.
- Bloch, M. (1963). "Pour une histoire comparée des sociétés européennes" in *Melange historiques*, tomo I, Paris S.E.V.P.E.N.
- Caetano, G. y Rilla, J. (1998). *Historia contemporanea del Uruguay: de la colonia al Mercosur*. Montevidéo: Fin de siglo.
- Chartier, R. (s/data) *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel.
- Coli, J. (1998). “A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro” in Freitas, Marcos Cezar de (org). *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto/EdUSF.
- Coli, J. (2005). *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Senac.
- Gutiérrez Viñuales, R. (1997). “Bajo el ala de las academias. El neoclasicismo y el historicismo en la pintura iberoamericana del XIX” In: Gutiérrez Viñuales, Rodrigo & Gutiérrez, Ramón (orgs.), *Pintura, escultura y fotografía em Iberoamérica*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Intendencia Municipal de Montevideo (org). (2001). *Juan Manuel Blanes: la nación naciente 1830-1901*. Montevidéo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes.
- Juillard, J. (1976). "A política" in Nora, Pierre e Le Goff, Jacques (orgs.), *História: novos métodos, novos problemas, novas abordagens*. Rio de Janeiro, Francisco Alves.
- Le Goff, J. (1971). "Is politics still the backbone of History?" in Gilbert, F. e Graubard, S. R. (orgs.). *Historical studies today*. Nova York, Norton.
- Malosetti Costa, L. (2001). “La hora de Blanes” in *Los primeros modernos: arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura.
- Maraliz de Castro Vieira, C. (2005a). *Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Américo e “Tiradentes esartejado”*. Tese de Doutorado, Departamento de História da UNICAMP.
- Maraliz de Castro Vieira, C. (2005b). “A pintura histórica brasileira no século XIX: incorporação e subversão de imagens” in *Original – Cópia ... Original?*, III Congreso Internacional de Teoria e História del Arte y XI Jornada del CAIA. Buenos Aires, Centro Argentino de Investigaciones de Arte – CAIA.
- Naves, R. (1997). “Debret, o neoclasicismo e a escravidão” in *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática.
- Oliveira, C. H. y Mattos, C. V. (org.) (1999). *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: EDUSP/Museu Paulista/Imesp.
- Panofsky, E. (1967). *Studies in iconology: humanistic themes in the art of Renaissance*. New York: Harper & Row.

O artista entre a história, a política e a pintura: retratando a independência no século XIX
Maria Lígia Coelho Prado

Peluffo, G. (2001). “Iconos de la Nación. El proyecto histórico-museográfico de Juan M. Blanes” in Intendencia Municipal de Montevideo (org). *Juan Manuel Blanes: la nación naciente 1830-1901*. Montevideu: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes.

Rosemberg, L. R. (2002). *Pedro Américo e o olhar oitocentista*, Rio de Janeiro, Produções Editoriais Barroso.

Sandes, N. F. (2000). *A invenção da Nação. Entre a monarquia e a república*. Goiânia: Editora da UFG.

Wölfflin, H. (1984). *Conceitos fundamentais da História da Arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. São Paulo: Martins Fontes.