

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
ESPECIALIZAÇÃO EM MODA, CULTURA DE MODA E ARTE**

Mariana Guimarães Chaves

**A ARTE DO RETRATO NO BRASIL IMPERIAL:
Análise da obra “Retrato de Sua Majestade o Imperador Dom Pedro II – em 1835”
(1837), de Félix-Émile Taunay.**

Juiz de Fora
2014

Mariana Guimarães Chaves

**A ARTE DO RETRATO NO BRASIL IMPERIAL:
Análise da obra “Retrato de Sua Majestade o Imperador Dom Pedro II – em 1835”
(1837), de Félix-Émile Taunay.**

Monografia apresentada ao Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Moda, Cultura de Moda e Arte.

Orientadora: Prof^ª. Dra^ª. Angela Brandão

Juiz de Fora

2014

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Guimarães Chaves, Mariana.

A Arte do Retrato no Brasil Imperial : Análise da obra "Retrato de Sua Majestade o Imperador Dom Pedro II - em 1835" (1837), de Félix-Émile Taunay. / Mariana Guimarães Chaves. -- 2014.

89 p.

Orientadora: Angela Brandão

Trabalho de Conclusão de Curso (especialização) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. , 2014.

1. Retrato. 2. Dom Pedro II. 3. Félix-Émile Taunay. 4. Academia Imperial de Belas Artes. 5. Arte Oitocentista. I. Brandão, Angela , orient. II. Título.

Mariana Guimarães Chaves

A ARTE DO RETRATO NO BRASIL IMPERIAL:

**Análise da obra “Retrato de Sua Majestade o Imperador Dom Pedro II – em 1835”
(1837), de Félix-Émile Taunay.**

Monografia apresentada ao Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Moda, Cultura de Moda e Arte.

BANCA EXAMINADORA

Ângela Brandão – UNIFESP (orientadora)

Maraliz de Castro Vieira Christo – UFJF

Maria Lucia Bueno – UFJF

Examinado em:

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por ter me provido de força e perseverança ao longo desta etapa.

Aos meus pais, pelo apoio incondicional. Vocês são minha rocha.

Aos meus irmãos, pela capacidade de me fazer sorrir.

Às minhas amigas, pela confiança. Vocês são as pessoas ao lado das quais eu quero estar, não importa o que aconteça.

À minha orientadora, Ângela Brandão, pela confiança, infinita paciência e sábios conselhos.

À minha mentora, Maraliz Christo, por ser minha inspiração, exemplo de pessoa e profissional.

A todos os que, de alguma forma, estiveram próximos a mim e contribuíram para a realização deste trabalho.

Há no retrato uma força mágica que equivale a um contato real com o outro representado, uma espécie de ação que é, primeiro, um encontro, depois, um acontecimento, enfim, um atar de elos (que leva a diálogos interiores com a imagem). “Força mágica” não é uma metáfora, mas indica um efeito real da imagem do rosto: a força que desencadeia age realmente, vivifica, circula. É uma força de afeto. O retrato não nos fala apenas, no seu “quase falar”: insere-nos numa vasta rede coletiva de outras forças de afeto. Porque o retrato traz no olhar, na boca, nas rugas, nas infinitas pequenas percepções que dele emanam, um, dois, vários mundos. Um retrato é sempre uma multidão.

José Gil.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar a obra *Retrato de Sua Majestade o Imperador Dom Pedro II – em 1835* em suas características intrínsecas e extrínsecas. Procuraremos perceber, através das estratégias adotadas por Félix-Émile Taunay, como a obra em questão se posicionava em relação aos modelos e tendências, verificados na categoria do retrato de corte. Acreditamos que a atuação do professor e diretor da Academia Imperial de Belas Artes no ambiente cortesão contribuiu não só para a fabricação de um tipo específico de imagem monárquica, como também possibilitou o fortalecimento da instituição acadêmica junto ao Governo Imperial. Em última instância, esperamos que esta pesquisa nos auxilie a encontrar pistas que nos ajudem a elucidar alguns aspectos centrais em relação à obra de Félix-Émile Taunay e a lançar novas questões para o universo artístico brasileiro dos Oitocentos.

Palavras-chave: Retrato. Dom Pedro II. Félix-Émile Taunay. Academia Imperial de Belas Artes. Arte Oitocentista.

ABSTRACT

This research aims to analyse the work of art *Retrato de sua Majestade o Imperador Dom Pedro II - in 1835*, in its intrinsic and extrinsic features. We will realize through the strategies adopted by Félix-Émile Taunay, how the work in question is positioned in relation to the models and trends, verified in the category of the State portrait. We believe the role of the professor and director from the Imperial Academy of Fine Arts in courtly environment contributed not only to the manufacture of a specific type of image of monarchy, as also enabled the strengthening of academic institution next to the Imperial Government. We also hope that this research will help us to find clues to elucidate some central aspects regarding the work of Félix-Émile Taunay and to launch new questions for the Brazilian artistic universe of the 19th century.

Keywords: Portrait. Dom Pedro II. Félix-Émile Taunay. Imperial Academy of Fine Arts. 19th century Art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Imagem 01. **FÉLIX-ÉMILE TAUNAY (1795-1881):** *Retrato de Sua Majestade o Imperador Dom Pedro II – em 1835 / Retrato do Imperador Dom Pedro II*, 1837. Óleo sobre tela, 202,5 x 131,4 cm. Coleção Museu Nacional de Belas Artes / Ibram / MinC, Rio de Janeiro. 11
- Imagem 02. **GIOTTO DI BONDONE (1267-1337):** *O Juízo Final*, 1303-1305. 20 Afresco. Padova, Capella degli Scrovegni.
- Imagem 03. **GIOTTO DI BONDONE (1267-1337):** *O Juízo Final* (detalhe). 21 1303-1305. Afresco. Padova, Capella degli Scrovegni.
- Imagem 04. **PIERO DELLA FRANCESCA (1406-1492):** *Retrato de Federico de Montefeltro e sua esposa Battista Sforza*, 1465-1466. Óleo sobre madeira, 47 x 33 cm (cada). Florença, Galleria degli Uffizi. 22
- Imagem 05. **JAN VAN EYCK (1390-1441):** *Retrato do Cardeal Nicollò Albergati*, 1431. Óleo sobre madeira, 34 x 27 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum. 23
- Imagem 06. **ANTONELLO DI GIOVANNI D'ANTONIO / ANTONELLO DA MESSINA (1430-1479):** *Retrato de um homem / Ritratto Trivulzio*, 1476. Óleo sobre madeira, 37 x 28 cm. Turim, Museo Civico d'Arte Antica. 24
- Imagem 07. **RAFAEL SANZIO (1483-1520):** *O Papa Julio II*, 1512. Óleo sobre madeira, 108 x 80,7 cm. Londres, National Gallery. 26
- Imagem 08. **RAFAEL SANZIO (1483-1520):** *Lourenço de Médici, Duque de Urbino*, 1518. Óleo sobre tela, 97 x 79 cm. Nova Iorque, Ira Spanierman. 26
- Imagem 09. **TIZIANO VECELLIO DI GREGORIO (1490-1576):** *Retrato de Felipe II, 1554-56*. Óleo sobre tela, 193 x 111 cm. Madri, Museu do Prado. 28
- Imagem 10. **GIAN LORENZO BERNINI (1598-1680):** *Busto de Luís XIV*, 1665. Versalhes, Museu Nacional de Versalhes. 29
- Imagem 11. **PETER PAUL RUBENS (1577-1640):** *Oferta do Retrato de Maria a Henrique* (1622-1625). Óleo sobre tela, 295 x 394 cm. Paris, Musée du Louvre. 30
- Imagem 12. **PHILIPPE DE CHAMPAIGNE (1602-1674):** *Le Cardinal de Richelieu écrivant* (1640). Óleo sobre tela, 136x160 cm. Paris, Chancellerie des Universités de Paris. 31

- Imagem 13. **CHARLES LE BRUN (1619-1690):** *Retrato de Luís XIV*, 1661. 32
Óleo sobre tela, 57 x 68 cm. Versalhes, Museu Nacional de Versalhes.
- Imagem 14. **HYACINTHE RIGAUD (1659-1743):** *Luís XIV*, 1701. Óleo sobre 33
tela, 279 x 190 cm. Paris, Museu do Louvre.
- Imagem 15. **JACQUES-LOUIS DAVID (1748-1825):** *Napoleão em seu Estúdio*, 34
1812. Óleo sobre tela, 203.9 x 125.1 cm. Washington, The National Gallery of Art.
- Imagem 16. **JAN VAN EYCK (1390-1441):** *Retrato da Infanta D. Isabel de 36*
Portugal, 1429. Reprodução aquarelada, 450 x 410 mm. Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo.
- Imagem 17. **NICOLAS-ANTOINE TAUNAY (1755-1830):** *Retrato da rainha 48*
Carlota Joaquina, 1816-1821. Óleo sobre tela, 64 x 58 cm. Queluz, Palácio Nacional de Queluz.
- Imagem 18. **NICOLAS-ANTOINE TAUNAY (1755-1830):** *D. João e D. 48*
Carlota Joaquina passando na Quinta da Boa Vista, perto do Palácio de São Cristóvão, 1816-21 (detalhe). Óleo sobre tela, 92,5 x 146,5 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional / UFRJ.
- Imagem 19. **NICOLAS-ANTOINE TAUNAY (1755-1830):** *Retrato do jovem 56*
Félix-Émile Taunay, s.d. Óleo sobre tela, 31,5 x 24 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes / IPHAN / MinC.
- Imagem 20. **FÉLIX-ÉMILE TAUNAY (1795-1881):** *Desembarque no 57*
Largo do Paço, 1829. Óleo sobre tela, 76 x 117 cm. Petrópolis, Museu Imperial de Petrópolis
- Imagem 21. **FÉLIX-ÉMILE TAUNAY (1795-1881):** *Vista de um mato virgem 58*
que se está reduzindo a carvão, 1853. Óleo sobre tela, 134 x 195 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.
- Imagem 22. **JEAN-BAPTISTE DEBRET (1768-1848):** *Retrato de D. Pedro II 64*
com um ano de idade, 1826. Óleo sobre tela, 25 x 33 cm. Brasília, Palácio do Itamaraty.
- Imagem 23. **ARMAND JULIEN PALLIÈRE (1784-1862):** *Dom Pedro II, 65*
Menino, 1830. Guache sobre papel, 45 x 39 cm. Petrópolis, Coleção Museu Imperial de Petrópolis
- Imagem 24. **FÉLIX-ÉMILE TAUNAY (1795-1881):** *D. Pedro, D. Francisca e 66*
D. Januária, s.d. Litografia colorida, 26,5 x 35 cm. Petrópolis, Museu Imperial de Petrópolis / IPHAN.

- Imagem 25 **FRANÇOIS RENÉ-MOREAU (1807-1860).** *Coroação de D. Pedro II*, 1842. Óleo sobre tela, 238 x 310 cm. Petrópolis, Acervo do Museu Imperial de Petrópolis. 67
- Imagem 26. **MANOEL DE ARAÚJO PORTO-ALEGRE (1806-1879).** *Estudo para Sagração de Dom Pedro II*, 1841. Rio de Janeiro, Museu Nacional do Rio de Janeiro. 68
- Imagem 27. **PEDRO AMÉRICO DE FIGUEIREDO E MELLO (1843-1905).** *Dom Pedro II na Abertura da Assembleia Geral*, 1872. Óleo sobre tela, 288 x 205 cm. Petrópolis, Museu Imperial de Petrópolis. 69
- Imagem 28. **JEAN-BAPTISTE DEBRET (1768-1848):** Retratos de D. João VI e D. Pedro I. In: DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. São Paulo: Edusp, 1989. v. III. Prancha 10. 73

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. TRADIÇÃO E MODERNIDADE NA ARTE DO RETRATO OCIDENTAL..	16
1.1. Antecedentes: o retrato moderno e contemporâneo.....	18
1.2. O desenvolvimento da retratística em Portugal.....	35
1.3. A representação tropical: a arte do retrato no Brasil colonial.....	39
2. FÉLIX-ÉMILE TAUNAY E O ESPAÇO DAS ARTES NO BRASIL OITOCENTISTA.....	42
2.1. A Missão Artística Francesa e o legado de Nicolas-Antoine Taunay.....	43
2.2. O papel de Félix-Émile Taunay na consolidação da Academia Imperial de Belas Artes.....	50
2.3. A herança familiar e a produção do artista.....	55
2.4. O artista, a academia e a corte.....	59
3. A CONSTRUÇÃO DE UMA IMAGEM PARA A MONARQUIA: <i>Retrato de Sua Majestade O Imperador Dom Pedro II – em 1835 (1837)</i>, de Félix-Émile Taunay.....	63
3.1. Entre a novidade dos trópicos e a tradição dos Bragança.....	63
3.2. O imperador menino.....	70
3.3. A construção de uma memória para o Império.....	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	77
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	79

INTRODUÇÃO

Os anos da Regência podem ser descritos como o período em que o Brasil viveu na praça pública. Ao contrário do que se pensa, a chamada *revolução do sete de abril* “não foi um desquite amigável entre imperador e nação, nem tranquila passagem do trono para o filho”¹. A saída do imperador D. Pedro I e a ausência de um sucessor dinástico apto para assumir o trono desencadearam um período de grande agitação política.

Os conturbados anos regenciais e o início do Segundo Reinado deram origem ao processo que Ilmar Rolhoff de Mattos chamou de recunhagem da moeda colonial, que consistia na empreitada de legitimação da dinastia de Bragança e fortalecimento da monarquia brasileira. O fato de o Estado Nacional necessitar de um passado, de uma memória a ser celebrada, contribuiu para consolidar o papel dos intelectuais na tarefa de construção de uma iconografia oficial para o Império do Brasil.

Não deixa de ser sintomático o fato de a Academia Imperial de Belas Artes, instituição artística oficialmente inaugurada no Rio de Janeiro em 1826, ter-se firmado enquanto órgão normalizador das artes somente a partir da gestão de Félix Émile-Taunay. De fato, durante todo o período em que administrou a AIBA, Taunay manteve ótimas relações com o Passo Imperial. O Diretor não só transformou a retratística em uma das principais vertentes da instituição, como também estimulou os estudos e a produção nas áreas da arquitetura e da pintura histórica. Em um momento de necessidade da divulgação da imagem do imperador, a confecção de retratos serviu como instrumento para o estreitamento dos vínculos entre a academia e o Governo Imperial².

Foi nesse contexto que Félix-Émile Taunay produziu a obra *Retrato de Sua Majestade o Imperador Dom Pedro II – em 1835* (1837), buscando a construção de uma memória política para o Estado. Este trabalho tem como objetivo analisar referida obra, em suas características intrínsecas e extrínsecas. Procuraremos perceber, através das estratégias

¹ CARVALHO, José Murilo de. A Vida Política. In: _____ (org.). *A Construção Nacional* (1830-1889). Rio de Janeiro: Objetiva. p. 83.

² DIAS, Elaine Cristina. *Félix-Émile Taunay: Cidade e Natureza no Brasil*. Campinas: Unicamp, 2005. Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação em História, Faculdade de História, Universidade de Campinas, Campinas, 2005. p. 15.

adotadas por Félix-Émile Taunay, ao retratar o imperador menino, o projeto de nação que se pretendia construir no Império do Brasil em meados do século XIX.



Imagem 01.

FÉLIX-ÉMILE TAUNAY (1795-1881): *Retrato de Sua Majestade o Imperador Dom Pedro II – em 1835 / Retrato do Imperador Dom Pedro II, 1837.*

Óleo sobre tela, 202,5 x 131,4 cm. Coleção Museu Nacional de Belas Artes / Ibram / MinC, Rio de Janeiro.

Apesar de todos os avanços significativos observados no campo das disciplinas de história e sociologia da arte, há ainda hoje temas menos explorados que outros. Infelizmente, o gênero do retrato no Brasil oitocentista consiste em um desses casos. Entretanto, as lacunas na historiografia artística do retrato podem ser sentidas também internacionalmente, de modo que se torna sintomática a afirmação de Pierre-Yves Kairis: “[...] aujourd’hui encore (2002),

l'art du portrait reste un genre déprécié, quel que soient l'époque ou le lieu concernés. C'est l'un des sujets qui ont le moins retenu l'attention des historiens d'art [...]”³.

Não podemos deixar de citar, entretanto, os trabalhos de Jacob Burckhardt, Ernst Gombrich, Erwin Panofsky, Enrico Castelnuovo, Pierre Francastel, George Simmel, Louis Marin e Peter Burke, entre outros responsáveis pelo estabelecimento das bases conceituais para o estudo do retrato no Ocidente⁴.

Apenas em um período muito recente, a produção acerca da cultura visual no Brasil oitocentista tem trazido para o debate o tema da retratística da família imperial. Pesquisadores como Lilia Schwarcz e Elaine Dias encararam o desafio derivado da escassez de material teórico, documental e bibliográfico sobre o assunto, aplicando metodologias oriundas da sociologia e da história da arte para analisar determinadas produções pictóricas relacionadas à dinastia de Bragança⁵. Apesar desses esforços iniciais, entretanto, não se conhece um estudo sistemático do retrato de corte no Brasil, que realize um levantamento das imagens dos imperadores e aborde suas características gerais.

Aliás, durante a maior parte do século XX, a arte brasileira oitocentista em geral foi desmerecida e subestimada por historiadores e pesquisadores, marcados ideologicamente por uma perspectiva modernista da arte. Profundamente influenciados pelos ideais artísticos propagados pelo movimento modernista da década de 1920⁶, esses estudiosos estabeleceram suas críticas à arte do século XIX com base em seu caráter acadêmico⁷.

³ KAIRIS, Pierre-Yves apud GONÇALVES, Susana Cavaleiro Ferreira Nobre. *A Arte do Retrato em Portugal no Tempo do Barroco (1683-1750): conceitos, tipologias e protagonistas*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2012. Tese de Doutorado; Especialização em Arte, Patrimônio e Restauro; Departamento de História; Instituto de História da Arte; Faculdade de Letras; Universidade de Lisboa; Lisboa, 2012. p. 21-22.

⁴ GONÇALVES, Susana Cavaleiro Ferreira Nobre. *Op. Cit.* p. 22.

⁵ Entre esses textos, destaco: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998; DIAS, Elaine Cristina. *A Representação da Realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret*. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. v.14. n.1. p. 243-261. jan.- jun. 2006; DIAS, Elaine. *Os Retratos de Maria Isabel e Maria Francisca de Bragança, de Nicolas Antoine Taunay*. *Anais do Museu Paulista* (Impresso), v. 19, p. 11-43, 2011; DIAS, Elaine. *Os retratos de D. Pedro II no Acervo do Museu Paulista*. *Anais do XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Direções e Sentidos da História da Arte*, out. 2012.

⁶ Segundo Arthur Gomes Valle, “a noção de Modernismo na pintura, a qual faremos referência durante todo o trabalho, é aquela conhecida, segundo a qual a pintura moderna se caracteriza pela sua autonomia e seu caráter autocrítico, bem como pela sua independência com relação a natureza e, também, com relação às demais artes. Tal noção encontrou a sua mais difundida formulação nos anos 1940, nos célebres textos de Clement Greenberg, que postulava, como consequência extrema do movimento moderno, a eliminação, em cada arte, de ‘todo e qualquer efeito que se pudesse imaginar ter sido tomados dos meios de qualquer outra arte ou obtido por meio deles. Assim, cada arte se tornaria ‘pura’ e nessa ‘pureza’ iria encontrar a garantia de seus padrões de qualidade bem como de sua independência””. Ver: GREENBERG apud VALLE, Arthur Gomes. *A Pintura na Escola*

Somente a partir da década de 1980 foi possível perceber um esforço de revisão historiográfica da arte oitocentista, por parte de uma nova geração de pesquisadores brasileiros. Na tentativa de estabelecer um ponto de vista diferenciado, os historiadores recentes têm adotado a ideia de que o século XIX representou um período cultural autônomo, com ideologias próprias e maneiras distintas de encarar o mundo e a sociedade. Além do mais, consideram que a arte oitocentista já era moderna à sua maneira, uma vez que a modernidade não deve ser pensada em termos de ruptura com o passado, mas como conciliação entre os novos saberes adquiridos e a tradição⁸.

Dentre esses novos pesquisadores, devemos ressaltar a importância dos trabalhos de Jorge Coli, que se dedicou à pintura histórica do século XIX, tornando-se um dos primeiros em sua geração a romper o silêncio imposto pela historiografia modernista a respeito da arte considerada acadêmica⁹. Também a historiadora da arte Sônia Gomes Pereira dedicou-se ao resgate da arte brasileira do século XIX, desconstruindo paradigmas criados ao longo do século XX e destacando os aspectos modernos das produções artísticas e arquitetônicas dos Oitocentos¹⁰.

Assim, o interesse em estudar o campo artístico brasileiro oitocentista e sua produção pode ser considerado extremamente recente e promissor¹¹. O antiacademicismo, que associou durante várias décadas a Academia Imperial de Belas Artes a uma imagem de estabelecimento retrógrado, avesso às inovações estéticas e à realidade brasileira, deixou, sem dúvida, inúmeras lacunas a serem preenchidas no estudo das artes e instituições do século XIX¹².

Nacional de Belas Artes na Primeira República (1890-1930): da formação do artista aos seus modos estilísticos. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007. Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação em História e Crítica da Arte, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. p. 05.

⁷ A expressão *arte acadêmica* utilizada neste trabalho compreende seu significado estritamente institucional, ou seja, refere-se à arte produzida dentro do sistema acadêmico de ensino. Ver: PEREIRA, Sônia Gomes. *Arte Brasileira no Século XIX*. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2008. p. 09.

⁸ Idem, p. 10.

⁹ CHRISTO, Maraliz, de C. V. Apresentação. In: _____. (org.). *Anais do Museu Histórico Nacional: História e Patrimônio*. Rio de Janeiro: MHN, 2007. p. 45.

¹⁰ PEREIRA, Sônia Gomes. *A Arte brasileira no Século XIX. Op. Cit.* p. 10.

¹¹ PEREIRA, Sonia Gomes. *Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro: revisão historiográfica e estado da questão. Arte e Ensaio*, Rio de Janeiro, v. 1, 2001. p. 73.

¹² DAZZI, Camila. *Pôr em prática a Reforma da antiga Academia: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890*, Rio de Janeiro: UFRJ, 2011. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em História e Crítica da Arte, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011. p. 08.

A carência de levantamentos mais aprofundados sobre a questão da participação do Governo Imperial no universo artístico do século XIX, em especial no que se refere à sua relação com a Academia Imperial de Belas Artes, transforma nossa proposta de estudo de um retrato de corte do Segundo Império em uma contribuição importante para o aprofundamento dos estudos concernentes à sociedade e à cultura oitocentistas.

No primeiro capítulo buscaremos realizar uma abordagem inicial e abrangente da história do retrato entre os séculos XVI e XIX, com o objetivo de destacar os aspectos políticos e sociais assumidos por este no seio das elites europeias. Nesse sentido, acreditamos ser importante conceder atenção especial à retratística desenvolvida na corte portuguesa, uma vez que esta influenciará diretamente a arte a ser desenvolvida em território luso-brasileiro. Assim, será estabelecido um diálogo bibliográfico, não só com os historiadores da arte responsáveis pelo estudo do retrato na Europa continental, mas com aqueles pesquisadores que se dedicaram a pesquisas acerca da arte ibérica e suas variantes na colônia luso-brasileira oitocentista.

Não nos propomos fazer o levantamento e a história de todas as correntes retratísticas ocidentais, tampouco analisar a produção de todos os retratistas que já puseram os pés em alguma corte europeia no período abordado. Tal tarefa seria interminável e, conseqüentemente, inglória. Nossa proposta consiste, antes de tudo, na análise de esquemas de representação aplicados ao retrato e na reflexão sobre a história deste gênero, a partir da escolha consciente de exemplos relevantes e diferenciados¹³. Somente assim poderemos compreender conceitos, temáticas e tópicos relevantes para a retratística de corte adotada no Brasil oitocentista.

O segundo capítulo será responsável pela abordagem do relacionamento estabelecido entre a arte e o Estado no século XIX. Especificamente, buscaremos compreender a relação estabelecida entre o artista Félix Émile Taunay, então Diretor da Academia Imperial de Belas Artes, e o ambiente cortesão. A compreensão da atuação deste personagem dentro da sociedade da época e do papel exercido pelos artistas na fabricação das imagens monárquicas nos auxiliará a analisar o retrato de D. Pedro II, adequando-o ao seu contexto de produção.

¹³ Esta metodologia foi utilizada também por Susana Gonçalves, em sua tese de doutorado sobre o retrato barroco em Portugal. Ver: GONÇALVES, Susana Cavaleiro Ferreira Nobre. Op. Cit. p. 28.

O terceiro e último capítulo ocupar-se-á da análise formal da obra *Retrato de Sua Majestade o Imperador Dom Pedro II – em 1835*, de Félix-Émile Taunay. Este capítulo apresentará a tela em questão não apenas como importante marco na carreira do pintor, mas principalmente como instrumento legitimador e portador de um projeto de nação. Uma vez que a retratística consiste em um tema ainda pouco desenvolvido na historiografia brasileira, as pesquisas que abordam a obra em questão o fazem de maneira muito sucinta e genérica.

Utilizaremos de uma abordagem metodológica que Vítor Serrão denomina *nova iconologia*, ancorada na descrição formal e iconográfica, porém enriquecida pela análise comparativa¹⁴. Acreditamos que a combinação de lições da sociologia e história da arte só tem a enriquecer este campo do retrato, uma vez que permite o acesso aos significados simbólicos que nele se encerram. Em última instância, esperamos que esta pesquisa nos auxilie a encontrar pistas que nos ajudem a elucidar alguns aspectos centrais em relação à obra de Félix-Émile Taunay e a lançar novas questões para o universo artístico brasileiro dos Oitocentos.

¹⁴ Idem, p. 38.

1. TRADIÇÃO E MODERNIDADE NA ARTE DO RETRATO OCIDENTAL.

O costume de retratar consiste em um fenômeno natural e instintivo do ser humano. Embora não tenha sido praticado sempre da mesma forma e com o mesmo significado, o retrato foi um dos gêneros artísticos mais difundidos e procurados, de modo que podemos encontrar registros de sua prática (ou de representações genéricas da figura humana) em praticamente todas as civilizações e ao longo de todas as épocas históricas¹⁵. Grandes artistas, filósofos e pensadores, como Quintiliano, Alberti, Leonardo da Vinci e Vasari, já apontavam em seus escritos a relação direta existente entre o nascimento do retrato e o surgimento da própria pintura. Ao retrato poderia ser atribuído o poder de conservar afetos para além do tempo, afetos criados e selados pelo próprio ato de retratar, prolongando a imagem dos vivos para além da ausência e da própria morte¹⁶.

Ao ato de retratar, portanto, podem ser atribuídas inúmeras especificidades que o diferenciam de outros gêneros artísticos. O retrato é sempre elaborado sobre o signo da memória, de modo que pode ser associado à configuração e à função social de um monumento. Em outras palavras, ele cumpre a função de perpetuar a imagem de determinado personagem, seja com o intuito de reconhecimento, expressão de afeto, reforço da identidade social ou exercício do poder¹⁷.

O retrato, enquanto gênero artístico, é sempre um registro de uma época, mesmo que fragmentado. Tanto no retrato, quanto na obra de arte em geral, pode-se apreender, para além de suas características formais (meio, tema, estilo e técnica), questões históricas, sociológicas, ideológicas, filosóficas e psicológicas, as quais constituem elementos decisivos para o seu posicionamento entre a memória, a realidade e a imaginação¹⁸. Assim, o retrato, enquanto fenômeno cultural extremamente complexo, deve ser analisado em suas intencionalidades teóricas tanto quanto em sua iconologia.

¹⁵ GONÇALVES, Susana Cavaleiro Ferreira Nobre. Op. Cit. p. 25.

¹⁶ Os autores retomam, em versões diferentes e reduzidas, o mito contado por Plínio, o Velho, em sua *História Natural*. Segundo sua narrativa, a primeira pintura nasceu da necessidade de se combater a ausência da pessoa amada, resultando na confecção de um retrato. Ver: GIL, José. O Retrato. In: GIL, José et al. *A Arte do Retrato: Quotidiano e Circunstância* (catálogo de exposição). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999. p. 11.

¹⁷ CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e Sociedade na Arte Italiana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 7-8.

¹⁸ Vítor Serrão utiliza o conceito de trans-memória aplicado ao estudo das imagens artísticas. Defende uma prática histórico-artística, ancorada no estudo das *memórias acumuladas* pelas obras de arte, ou seja, suas instâncias políticas, religiosas, ideológicas, etc. Ver: GONÇALVES, Susana Cavaleiro Ferreira Nobre. Op. Cit. p. 26-29.

A teoria e crítica do retrato, construída através dos séculos, tem sido tudo, menos consensual. Artistas, filósofos e intelectuais embrenharam-se em um infinito debate acerca das formas e funções da representação da figura humana na pintura. Deveria o retrato constituir um duplo fiel do retratado, ao natural? Ou caberia ao artista ultrapassar a natureza, aperfeiçoando o modelo através da representação?¹⁹ José Gil chega mesmo a afirmar que toda a história do retrato pode ser contada a partir do ponto de vista da permanente tensão existente entre os conceitos de semelhança e idealização, ou seja, do conflito entre natureza e arte²⁰.

Se não considerarmos a literatura produzida na Antiguidade Clássica, o tratado *Da Pintura*, escrito em 1435 por León Battista Alberti (1404-1472), pode ser considerado o texto mais antigo a abordar esse dilema. Ao oferecer instruções àqueles que desejam se dedicar e obter sucesso no campo das belas artes, o humanista italiano reforça o quase antagonismo existente entre a beleza e a natureza.

Não se tenha a menor dúvida de que a cabeça e o princípio dessa arte, bem como todas as etapas para se tornar mestre nela, devem ser buscados na natureza. [...] E de tudo não apenas lhe será do agrado ater-se à semelhança, mas também acrescentar-lhe beleza, porque na pintura, a formosura, além de ser grata, é uma exigência. Demétrio, pintor antigo, deixou de atingir o mais alto grau de glória porque se preocupou em fazer coisas que se assemelhavam mais com o natural do que com a formosura [...]. Por essa razão devemos tirar da natureza o que queremos pintar e sempre escolher as coisas mais belas²¹.

Entretanto, não apenas da beleza física ou externa deveria ocupar-se o retratista. Em 1544, o escritor Niccolò Martelli (1498-1555) já ponderava, a respeito dos retratos de Julius e Lorenzo de Médicis, executados por Michelangelo (1475-1564) para o túmulo familiar localizado na sacristia da Basílica de San Lorenzo, em Florença, que tais obras eram mais valiosas devido ao seu poder de representação da grandeza e dignidade, do que pela semelhança em relação aos representados²².

Da mesma forma, o artista e humanista português Francisco de Holanda (1517-1585), em seu texto *Do Tirar Polo Natural* (1549), primeira reflexão de teoria da arte dedicada

¹⁹ GONÇALVES, Susana Cavaleiro Ferreira Nobre. Op. Cit. p. 43.

²⁰ GIL, José. O Retrato. In: GIL, José et al. Op. Cit. p. 23.

²¹ ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999. p. 141-144.

²² GONÇALVES, Susana Cavaleiro Ferreira Nobre. Op. Cit. p. 47.

unicamente à prática do retrato, destaca a necessidade de se fazer representar a posição social do retratado²³.

Prometo-vos só por isso de o fazer, se Deus me leva a Lisboa, ou à corte. E o que no vestido vos torno a encomendar: que sempre prometa estar debaixo dele a pessoa escondida e coberta fielmente; e assim mesmo que tenha todo o vestido muito só numa manga, só numa aba, o parecer-se com seu próprio dono, até nas luvas, na barreta, na espada, e no punhal, no saio e na capa, e em tudo, e até nas pernas, e nos pés, e calçado. Ora já, se for alguma ínclita mulher ou Princesa desde o sumo do toucado até o fim da sua Roupa pareça sempre consigo, e não com outrem²⁴.

Neste capítulo, vamos privilegiar os elementos constitutivos do retrato moderno, que foi forjado na Itália do século XVI e teve desdobramentos importantes na Europa dos séculos XVII e XVIII, culminando no paradigma que norteou todo o universo acadêmico até o século XIX e início do XX, inclusive em territórios transatlânticos.

1.1. Antecedentes: o retrato moderno e contemporâneo.

O retrato moderno, tal como hoje o entendemos, surge já em finais da Idade Média, no cerne da vida citadina italiana. Durante a maior parte do período medieval, as imagens estiveram profundamente marcadas pelo cristianismo e pelas Sagradas Escrituras, que influenciaram não só sua iconografia, como seus suportes, usos e funções. As imagens do medievo assumiam um caráter de abstração e idealização²⁵, com o objetivo de exercer o papel de mediadoras entre os homens e o divino, pertencendo mais à ordem da sensibilidade e do indício, do que à ordem da representação²⁶.

²³ FONSECA, Raphael do Sacramento. *Do Tirar Polo Natural: considerações sobre a teoria do retrato em Francisco de Holanda*. *Anais do III Encontro de História da Arte – IFCH / Unicamp*, 2007. p. 236.

²⁴ HOLANDA, Francisco de. *Do Tirar Polo Natural*. In: FONSECA, Raphael. *Francisco de Holanda: “Do Tirar Polo Natural” e a Retratística*. Campinas: Unicamp, 2010. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em História, Área de Concentração em História da Arte, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. p. 71.

²⁵ Os retratos do medievo acabam por constituir uma tipologia. A adoção de formas geométricas é privilegiada em detrimento do estudo fisionômico. O retrato de Cristo torna-se o paradigma da representação, uma vez que o homem, feito à imagem e semelhança de Deus, toma como projeto a restituição da semelhança perdida. Enrico Castelnovo chama a atenção, no entanto, para a existência de “retratos típicos”, que existiam para a representação exclusiva de personagens oriundos de certas categorias sociais (membros do alto clero e da alta nobreza) ou destinados à perpetuação de situações sociais específicas (momentos de celebração, comemoração, monumentos funerários, imagens de clientes ou destinatários de uma obra). Ver: CASTELNUOVO, Enrico. Op. Cit. p. 16-18.

²⁶ VIEIRA JR., Rivadávia Padilha. *Da imago ao retrato moderno: o debate sobre os usos e funções da imagem no medievo e a definição do gênero retratístico moderno*. *Revista Historiador Especial*, n. 01, ano 03, jul. 2010. p. 136.

A partir do século XIII, observa-se uma profunda transformação no que concerne à natureza, à função e ao aspecto da imagem. Dessa maneira, cresce o interesse pela semelhança fisionômica entre representação e representado. A busca pela individualização, despontada primeiramente na escultura e, em seguida, na pintura, exprime um anseio de rompimento com o sistema figurativo medieval e com a concepção de retrato que prevalecera até então²⁷.

Os contemporâneos da Itália do *Trecento* atribuíram a Giotto di Bondone (1267-1337) uma capacidade inovadora de representar o dado natural. As famosas obras do florentino, produzidas em murais ou afrescos²⁸, foram responsáveis por uma mudança nos padrões artísticos em vigor até então, traduzindo para a pintura as figuras realistas da escultura gótica e qualificando a antiga arte bizantina como estática e obsoleta²⁹.

Em meados do século XIX, Jacob Burckhardt (1818-1897), historiador suíço conhecido principalmente por sua dedicação ao estudo das manifestações artísticas e culturais na Itália renascentista, aponta Giotto como fundador de uma nova tradição pictórica, caracterizada pela gradativa revelação do elemento individual. Nesta fase de nova floração artística, em que já se pressentia a insuficiência da alegoria, a contemplação da Antiguidade emergia para revelar os traços de uma nova era artística, entendida como um Renascimento prematuro³⁰.

E Giotto abre, segundo Burckhardt, os dois mundos para a arte pictórica italiana. Ele é o grande narrador de histórias sacras e, ao mesmo tempo, aquele através do qual nasce a pintura de caráter profano, concebida pela forma estável do afresco. Com Giotto surgiriam os primeiros retratos no interior de cenas sacras; com Giotto apareceu o primeiro exemplo de autorretrato na pintura, segundo Burckhardt, já nos afrescos da Basílica de São Francisco, em Assis. Também por meio da obra de Giotto surgiria a primeira representação da *virtú* do Estado, através da figura alegórica do Comune, pintada no Palácio *dei Podestà*, em Florença. Burckhardt, então, a partir de Giotto, abre o universo da pintura na Itália Central, com o intuito de desvendar os diversos modelos de representação da figura humana³¹.

²⁷ CASTELNUOVO, Enrico. Op. Cit. p. 18-19.

²⁸ Os afrescos são assim chamados porque precisavam ser pintados na parede enquanto o emboço (revestimento) ainda estava úmido, isto é, *fresco*.

²⁹ VIEIRA JR., Rivadávia Padilha. Op. Cit. p. 142.

³⁰ FERNANDES, Cássio da Silva. Entre Semelhança e Idealização: a arte do retrato n'O *Cicerone* de Jacob Burckhardt. *Revista Científica / FAP*, Curitiba, v. 01, jan./dez. 2006. p. 06.

³¹ FERNANDES, Cássio da Silva. Apresentação: o lugar de *O Retrato na Pintura Italiana do Renascimento* na obra de Jacob Burckhardt. In: BURCKHARDT, Jacob. *O Retrato na Pintura Italiana do Renascimento*. Campinas: Ed. Unicamp, 2012. p. 32.

A influência de Giotto expandiu-se para o norte dos Alpes, da mesma forma que os ideais artísticos da Europa continental vieram a influenciar a Península Itálica. Em Siena, Duccio di Buoninsegna (1255-1318), grande mestre da Escola Sienense, distinguiu-se pela adoção de novos paradigmas à tradicional pintura bizantina, influenciando diretamente a obra de seu discípulo Simone Martini (1285-1344).

A partir das obras de Giotto³², percebe-se o início de uma fusão entre cristianismo e memória antiga, qualidade que iria caracterizar a pintura florentina do primeiro Renascimento. A representação de personagens contemporâneos nas cenas sacras, seja como expressão de devoção, poder ou perpetuação da memória, deve ser compreendida como parte de um processo lento e gradual de formação de uma mentalidade individualista, que despontará sutilmente ainda no século XIII e potencializará o desabrochar do retrato moderno no século XV³³.



Imagem 02.

GIOTTO DI BONDONE (1267-1337): *O Juízo Final*, 1303-1305.
Afresco. Padova, Capella degli Scrovegni.

³² Giotto di Bondone foi contemporâneo e amigo do maior poeta florentino de sua época, Dante Alighieri (1265-1321), autor da obra *A Divina Comédia*. Se, por um lado, Giotto é citado por Dante em sua obra prima (*Purgatório XI*, 94-96), este também se encontra eternizado em um retrato realizado pelo pintor na Capela Barghello, em Florença.

³³ FERNANDES, Cássio da Silva. *Entre Semelhança e Idealização: a arte do retrato n'O Cicerone* de Jacob Burckhardt. Op. Cit. p. 06.



Imagem 03.

O Juízo Final (detalhe). Enrico Scrovegni oferece à Virgem Maria o modelo da capela, apoiado pelo prior da Ordem dos Frades Gaudentes.

Na Florença do *Quattrocento*, o retrato individual foi uma prática adotada tardiamente. A retratística flamenga, caracterizada pelo uso da tinta a óleo³⁴ e pela representação realista do mundo visual³⁵, teve grande impacto sobre o gosto privado dos comitentes florentinos. Estes se revelaram encantados pela semelhança da arte e pela vivacidade do colorido, alcançadas por pintores como Filippino Lippi (1457-1504) e Domenico Ghirlandaio (1449-1494) em seus afrescos de proporções monumentais. Assim, o retrato florentino, “mantendo a forma do afresco monumental, bem como o modelo dos *cittadini* espectadores das cenas sacras e cerimoniais, ganhava algo do colorido flamengo, representando cada vez mais os personagens com ‘*similitudini vivissimi*’”³⁶.

Paralelamente, por toda a península, deu-se o surgimento de outros núcleos retratísticos. Nas cidades do norte da Itália, onde a manifestação do poder autocrático podia ser observada através da hierarquia e da etiqueta do ambiente cortesão, o retrato individual encontrou um terreno fértil para o seu desenvolvimento³⁷. As exigências feitas aos artistas eram diferentes, assim como se diferenciava a maneira de ver e apreciar a arte. Em Urbino,

³⁴ A questão da autoria da tinta a óleo é controversa. Sabe-se, entretanto, que Jan van Eyck (1390-1441) aperfeiçoou sua técnica pictórica ao adotar o uso da tinta a óleo, uma vez que não se encontrava satisfeito com os efeitos adquiridos através da utilização da têmpera. Ver: VIEIRA JR. Rivadávia Padilha. Op. Cit. p. 144.

³⁵ A preocupação com a fidelidade da arte ao mundo real pode ser percebida nos quadros dos pintores flamengos, dentre os quais podemos citar Rogier van der Weyden (1400-1464), Dirk Bouts (1415-1475) e, principalmente, os irmãos Huber van Eyck (1366-1426) e Jan van Eyck (1390-1441).

³⁶ FERNANDES, Cássio da Silva. Apresentação: o lugar de *O Retrato na Pintura Italiana do Renascimento* na obra de Jacob Burckhardt. In: BURCKHARDT, Jacob. Op. Cit. p. 33.

³⁷ Idem, p. 34.

por exemplo, o pintor Piero della Francesca (1415-1492), que havia frequentado a escola florentina como aluno de Paolo Uccello (1397-1475), mais tarde especializou-se na representação de retratos individuais, dentre os quais se destaca o díptico em que se encontram retratados os duques Frederico de Montefeltro e sua esposa, Battista Sforza. O duplo retrato dos duques de Urbino revela uma dupla influência na obra de Piero. Em primeiro lugar, a retratística oriunda dos Países Baixos, com um domínio maior sobre a perspectiva. Em segundo lugar, a adoção do perfil para representar a figura humana, esquema de apresentação pictórica derivado da numismática romana e empregado devido ao enorme prestígio adquirido pela cultura clássica no período³⁸.

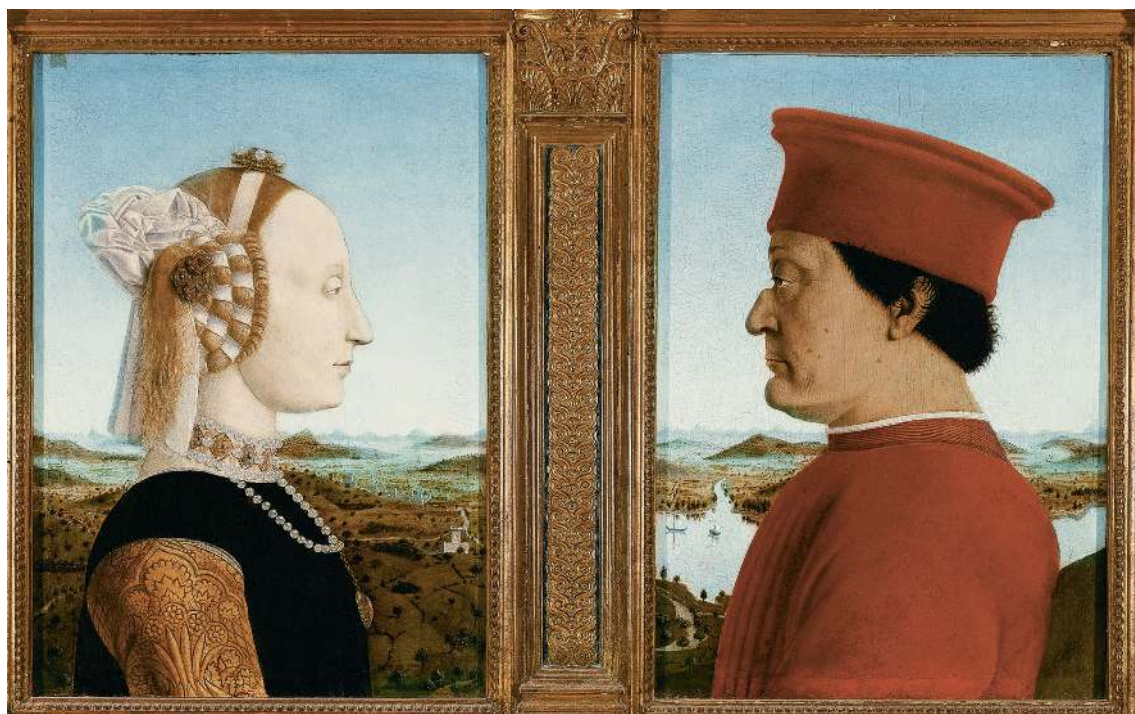


Imagem 04.

PIERO DELLA FRANCESCA (1406-1492): *Retrato de Federico de Montefeltro e sua esposa Battista Sforza*, 1465-1466. Óleo sobre madeira, 47 x 33 cm (cada).

Florença, Galleria degli Uffizi.

De fato, como afirma Jean-François Lhote, ao apontar as origens e atributos do retrato moderno, o fio condutor que norteou as obras dos artistas do Renascimento foi o respeito e a admiração pelos modelos da Antiguidade Clássica. A influência das medalhas e moedas antigas, tão eloquente desde o desenvolvimento do retrato no círculo artístico do imperador do

³⁸ CASTELNUOVO, Enrico. Op. Cit. p. 30-31.

Sacro Império Romano Germânico, Frederico II (1194-1250), levou os pintores renascentistas a privilegiar a representação do perfil, o qual, apesar de limitar a expressividade facial, imprime ao personagem uma sensação de dignidade e eternidade³⁹.

Entretanto, não só da numismática antiga beberam os artistas italianos. Em Veneza, o siciliano Antonello da Messina (1430-1479) adotou uma forma de representação pictórica inspirada no busto antigo, técnica que já havia sido experimentada por Jan van Eyck (1390-1441) e que, no entanto, não havia satisfeito ao artista ou à clientela do Norte⁴⁰. Esse modelo de retrato, ideal para ambientes particulares e coleções privadas, desenvolveu-se em concomitância ao retrato coletivo, dedicado à representação de cidadãos proeminentes, em meio às cerimônias de exaltação da república de São Marcos⁴¹.



Imagem 05.

JAN VAN EYCK (1390-1441): *Retrato do Cardeal Nicollò Albergati*, 1431. Óleo sobre madeira, 34 x 27 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum.

³⁹ LHOTE, Jean-François. Acerca das origens do retrato moderno. In: GIL, José et al. *A Arte do Retrato: Quotidiano e Circunstância* (catálogo de exposição). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999. p. 35.

⁴⁰ Idem, p. 36.

⁴¹ FERNANDES, Cássio da Silva. Apresentação: o lugar de *O Retrato na Pintura Italiana do Renascimento* na obra de Jacob Burckhardt. In: BURCKHARDT, Jacob. Op. Cit. p. 37.



Imagem 06.

ANTONELLO DI GIOVANNI D'ANTONIO / ANTONELLO DA MESSINA (1430-1479): *Retrato de um homem / Ritratto Trivulzio*, 1476. Óleo sobre madeira, 37 x 28 cm. Turim, Museo Civico d'Arte Antica.

O conjunto da obra de Antonello da Messina permitiu um aprofundamento da observação e da representação psicológica. Seu exemplo seria retomado por grandes artistas como Leonardo da Vinci (1452-1519), Vittore Carpaccio (1465-1526), Giovanni Bellini (1430-1516) e Giorgione (1477-1510). Especialmente com a atuação de Tiziano Vecellio (1480-1576), a arte italiana presencia o triunfo do retrato psicologizante, atribuindo maior ênfase à personalidade do modelo e às suas qualidades morais⁴².

Com Tiziano, o retrato se abre para todas as posturas, todos os gestos e todos os movimentos do corpo. Com Tiziano, o homem aparece retratado em toda a sua integridade moral e psíquica, mas também circundado pelos atributos que lhe restituem o seu papel no ambiente social ao qual pertence. Ressalta-se a importância das mãos na representação do caráter, aparece a luva como atributo da nobreza, a carta como sinal de um amor perdido, a pena para conferir ao representado o atributo do poeta, os objetos de arte dignificando o colecionador, o instrumento musical a enaltecer a arte do representado, a vela como símbolo da consumação da vida, e muito mais. Através do influxo de Tiziano, a retratística veneziana atinge toda a Europa, alcançando uma penetração maior do que aquela conseguida pelas alianças políticas de Carlos V. Então, todos os homens importantes desejaram visitar Veneza e levar consigo um retrato seu pintado por Tiziano⁴³.

⁴² CASTELNUOVO, Enrico. Op. Cit. p. 52.

⁴³ FERNANDES, Cássio da Silva. Apresentação: o lugar de *O Retrato na Pintura Italiana do Renascimento* na obra de Jacob Burckhardt. In: BURCKHARDT, Jacob. Op. Cit. p. 37.

Em finais do *Quattrocento*, a produção artística da república de Veneza encontrou um meio favorável para o seu desenvolvimento, uma vez que as condições peculiares da cidade propiciavam o comércio intenso e a troca de serviços com o Norte da Europa e o Oriente. Graças ao estabelecimento dessa ampla rede de relações diplomáticas e comerciais, a arte veneziana adquiriu um tom peculiar, dados os efeitos cromáticos e luminosos adquiridos pelas pinturas, através da utilização da tinta a óleo. A arte em miniatura, realizada ao norte dos Alpes, influenciou, por sua vez, a superação da técnica do afresco e da pintura em grandes painéis de madeira. A popularização do uso das telas conferiu maior versatilidade ao trabalho dos artistas e transformou o retrato em um bem móvel, aumentando o seu valor e facilitando a sua comercialização⁴⁴.

A segunda metade do *Cinquecento* conheceu uma alteração nos modos de representação pictórica, por trás dos quais se encontra uma mudança na função do retrato. O contexto da Contrarreforma e o fortalecimento das elites italianas exigiu que o retrato adotasse uma nova forma, capaz de corresponder às exigências do exercício do poder. Neste retrato de grandes dimensões, as características físicas eram retratadas em detalhes e o modelo era colocado em uma pose solene, que mascarasse suas características psicológicas. Já a esfera social a que pertencia o retratado era reassaltada através dos trajes, dos atributos, da pose, etc. Esta categoria, a que Enrico Castelnuovo denomina retrato de Estado (*State portrait*), inseria-se em um processo de despersonalização do retrato e afirmação de um caráter público da imagem⁴⁵.

A fórmula do retrato de Estado conheceu um longo processo de elaboração, embora tenha se consolidado com a obra de Rafael Sanzio (1483-1520). Um dos primeiros exemplos é o retrato de Júlio II, encomendado para a igreja Santa Maria del Popolo, em Roma. Também os retratos de Joana de Aragão e Lourenço de Médici, duque de Urbino, consistem em importantes arquétipos de retratos de Estado e símbolos de status social⁴⁶.

⁴⁴ VIEIRA JR., Rivadávia Padilha. Op. Cit. p. 145.

⁴⁵ CASTELNUOVO, Enrico. Op. Cit. 53-54.

⁴⁶ Idem, p. 56.



Imagem 07.

RAFAEL SANZIO (1483-1520): *O Papa Julio II*, 1512. Óleo sobre madeira, 108 x 80,7 cm. Londres, National Gallery.



Imagem 08.

RAFAEL SANZIO (1483-1520): *Lourenço de Médici, Duque de Urbino*, 1518. Óleo sobre tela, 97 x 79 cm. Nova Iorque, Ira Spanierman.

Segundo o historiador Jacob Burckhardt, esse momento correspondeu a uma importante etapa da história da retratística italiana, uma vez que a produção de Rafael, artista responsável pela promoção do equilíbrio entre semelhança e idealização na arte, consagrou o retrato histórico e o retrato individual, libertando o retrato da dependência em relação a outros gêneros pictóricos⁴⁷. A morte do artista, entretanto, significou também a introdução de outros elementos na composição pictórica do retrato, culminando com o desenvolvimento do Maneirismo de Michelangelo (1475-1564).

É importante observar que as características neoplatônicas encontradas na obra de Michelangelo correspondiam não só a uma escolha artística individual, mas também a uma tendência geral da época. Por esse mesmo motivo, os túmulos de Lourenço e Juliano de Médici foram considerados um exemplo a ser seguido por Gian Paolo Lomazzo (1538-1592), segundo o qual as características de grandeza e dignidade conferidas às obras de arte precediam em importância o atributo da verossimilhança⁴⁸.

Sobretudo para um rei e um imperador, é preciso majestade e uma aparência conforme a sua condição; eles devem respirar nobreza e gravidade, mesmo que naturalmente assim não fossem. Em suma, que ao pintor sempre caiba a tarefa de cobrir os defeitos da natureza, acrescentando às feições grandeza e majestade. [...] O decoro artificial surge quando o pintor prudente, executando o retrato de um imperador ou de um rei, dá-lhes um ar grave e cheio de majestade, ainda que porventura naturalmente não o tivessem. Ou quando, pintando um soldado, mostra-o cheio de furor e audácia, mais do que teve realmente na escaramuça. Muitos pintores de valor observaram com muita razão este preceito, que é dever da arte: representar o papa, o imperador, o soldado de modo que cada qual tenha um aspecto razoavelmente conforme a seu estado; e o pintor se mostra perito em sua arte quando representa não o ato que porventura realizava esse papa ou esse rei, mas aquele que deveria realizar, considerando-se a majestade e o prestígio de sua função⁴⁹.

A nova ordem absolutista necessitava de uma composição pictórica que servisse aos seus interesses. Assim, segundo Luís de Moura Sobral, até o início do século XVII, a fórmula do retrato de corte bebeu constantemente em fontes ítalo-flamengas. Mestres oriundos dos Países Baixos oficiavam nas cortes europeias, onde introduziram uma tipologia de retrato oficial derivada de Tiziano. Em geral, a composição assume um formato vertical, em que o modelo, cercado por colunas, cortinas, mesas e reposteiros, posiciona-se em *contrapposto*,

⁴⁷ FERNANDES, Cássio da Silva. Apresentação: o lugar de *O Retrato na Pintura Italiana do Renascimento* na obra de Jacob Burckhardt. In: BURCKHARDT, Jacob. Op. Cit. p. 35.

⁴⁸ CASTELNUOVO, Enrico. Op. Cit. p. 70.

⁴⁹ LOMAZZO, Gian Paolo apud CASTELNUOVO, Enrico. Op. Cit. p. 67.

assumindo uma atitude ativa e distante⁵⁰. Foi a essa modalidade retratística que Diego Velázquez (1599-1660) se dedicou durante grande parte de sua estadia na corte madrilenha.



Imagem 09.
TIZIANO VECELLIO DI GREGORIO (1490-1576): *Retrato de Felipe II*, 1554-56.
 Óleo sobre tela, 193 x 111 cm. Madri, Museu do Prado.

As primeiras décadas seiscentistas revelaram, portanto, um contexto pictórico aberto a novas experimentações estéticas. As propostas inovadoras de Caravaggio (1571-1610) e Annibale Carracci⁵¹ (1560-1609) abriram as portas para a introdução do que viria a ser compreendido como arte barroca. A partir de então, especialmente a partir do desenvolvimento das esculturas ilusionistas de Bernini (1598-1680), Roma tornou-se a capital europeia do Barroco⁵².

⁵⁰ SOBRAL, Luís de Moura. Circunstâncias, modos e tendências do retrato barroco. In: GIL, José et al. *A Arte do Retrato: Quotidiano e Circunstância* (catálogo de exposição). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999. p. 74.

⁵¹ No ateliê de Annibale Carracci nasceu a caricatura e o retrato caricato, resultado da adoção de um naturalismo extremo e de um posicionamento contra o processo de despersonalização.

⁵² GONÇALVES, Susana Cavaleiro Ferreira. Op. Cit. p. 104.



Imagem 10.

GIAN LORENZO BERNINI (1598-1680): *Busto de Luís XIV*, 1665. Versalhes, Museu Nacional de Versalhes.

Buscando produzir uma escultura que possuísse a mesma capacidade expressiva da pintura, Bernini alcançou imenso prestígio e exerceu muita influência no universo estético da época, criando um novo tipo de representação e uma nova maneira de conceber o retrato. O retrato descritivo e despersonalizante cederá lugar, então, a experiências estéticas mais aprofundadas na natureza humana.

Esta via mais intimista do retrato, em que se privilegia o particular, o ‘único’, e se avança no conhecimento da personalidade dos modelos e da linguagem dos afetos, terá importantes repercussões na retratística internacional, contribuindo para afastar o retrato do conformismo e funcionalismo excessivos a que ficara confinado, por imposição das cortes, ao longo do século XVI⁵³.

A obra de Peter Paul Rubens (1577-1640), artista que não considerava a si mesmo um retratista e atribuía a esta prática um papel inferior ao dos grandes gêneros, possui aqui uma importância primordial. A série de vinte e um painéis, produzida com o objetivo de legitimar a regência de Maria de Médici em França, é composta por ricas alusões mitológicas e alegóricas, afastando-se da tipologia rígida do retrato oficial difundido largamente na dinastia dos Habsburgos⁵⁴.

⁵³ Idem, p. 108.

⁵⁴ Idem, p. 109.



IMAGEM 11.

PETER PAUL RUBENS (1577-1640): *Oferta do Retrato de Maria a Henrique (1622-1625)*. Óleo sobre tela, 295 x 394 cm. Paris, Musée du Louvre.

Ao seu aluno, Antoon van Dyck (1599-1641), coube a função de renovar muitas das suas propostas. Assim, apesar da fortíssima influência clássica, proveniente da Península Italiana, coube aos pintores flamengos seiscentistas a função de revigorar o retrato de Estado, modificando não só suas características formais, como a pose do modelo e a estrutura da composição, mas as qualidades intrínsecas e simbólicas da pintura. Segundo Susana Gonçalves, “a estes dois pintores seiscentistas se deve o esforço de ‘personalização’ e dinamização do retrato oficial no período barroco”⁵⁵.

⁵⁵ Idem, p. 112.

Em meados do século XVII, Paris transformou-se em um dos mais proeminentes centros artísticos europeus. O pintor flamengo Philippe de Champaigne (1602-1674) introduziu o retrato oficial de grande formato em França, o que lhe garantiu uma posição de relevo na corte, o posto de pintor oficial da regente Maria de Médici e o título de *peintre de la cour* durante o reinado de Luís XIII (1610-1643). Estabeleceu também uma profícua relação com o Cardeal Richelieu, para quem pintou a *Galerie des Hommes Illustres* do seu palácio⁵⁶.



IMAGEM 12.

PHILIPPE DE CHAMPAIGNE (1602-1674): *Le Cardinal de Richelieu écrivant* (1640). Óleo sobre tela, 136x160 cm. Paris, Chancellerie des Universites de Paris.

A contribuição de Charles Le Brun (1619-1690) para a arte do retrato concentra-se na área de pesquisa sobre a expressão das paixões. Personalidade importante do barroco francês, Le Brun tornou-se o principal artista da corte de Luís XIV, sendo nomeado *premier peintre du roi* em 1664.

⁵⁶ Idem, p. 118.

Em suas obras, assim como naquelas de Pierre Mignard⁵⁷ (1612-1695), o retrato assume como fim a representação e valorização do estatuto social. Este último artista, em especial, soube adaptar-se muito bem às características da encomenda de retratos, incrementando o modelo de “retrato social”, que muito agradava ao público feminino. Nas obras de Mignard, a introdução de adornos e acessórios cumpria a dupla função de revelar o estatuto social do retratado e enfatizar sua beleza. Da mesma forma, o caráter íntimo expresso pelos modelos deveria sempre estar em conformidade com seu tipo social⁵⁸.



Imagem 13.

CHARLES LE BRUN (1619-1690): *Retrato de Luís XIV*, 1661. Óleo sobre tela, 57 x 68 cm. Versalhes, Museu Nacional de Versalhes.

Finalmente, o retrato de aparato francês também tem muito a dever a Hyacinthe Rigaud (1659-1743), protegido de Charles Le Brun e responsável pela execução de um quadro que redefiniu os paradigmas do retrato régio. O seu *Luís XIV* (1701) traduziu perfeitamente o tipo de retrato que convinha à pompa de Versalhes e à imagem a ser propagada do Rei Sol⁵⁹. A partir da obra de Rigaud,

[...] le Grand Siècle va codifier l’image publique des rois, développant une nouvelle tendance : le portrait d’apparat. Selon la formule, le modèle représenté ‘en pied, grand comme nature’ pose dans le costume de sa fonction, devant un fond de draperies et d’architecture noble [...]⁶⁰.

⁵⁷ Após a morte de Le Brun, em 1690, Mignard assume o posto de *premier peintre du roi* e também a direção da Academia Real de Pintura e Escultura de Paris.

⁵⁸ GONÇALVES, Susana Cavaleiro Ferreira Nobre. Op. Cit. p. 121.

⁵⁹ SOBRAL, Luís de Moura. Circunstâncias, modos e tendências do retrato barroco. In: GIL, José et al. Op. Cit. p. 77.

⁶⁰ BEAURAIN, David apud GONÇALVES, Susana Cavaleiro Ferreira Nobre. Op. Cit. p. 122.

Entretanto, com o fim do reinado de Luís XIV, contexto político e cultural que havia suscitado o auge do retrato de aparato, percebe-se também o esgotamento do gênero e a perda do caráter monumental e ostentatório das obras oficiais⁶¹. O despertar do Século das Luzes trouxe consigo um questionamento dos antigos padrões estéticos e a revalorização da tradição clássica, tal qual praticada pelos Antigos e Modernos⁶².



Imagem 14.
HYACINTHE RIGAUD (1659-1743): *Luís XIV*, 1701.
Óleo sobre tela, 279 x 190 cm. Paris, Museu do Louvre.

⁶¹ SOBRAL, Luís de Moura. Circunstâncias, modos e tendências do retrato barroco. In: GIL, José et al. Op. Cit. p. 78.

⁶² Segundo Sonia Gomes Pereira, “nessa concepção de tradição artística, a divisão cronológica mais significativa é feita entre os Antigos – isto é, os artistas da Antiguidade greco-romana – e os Modernos – grupo no qual se incluem todos os mestres a partir do Renascimento. Tratam-se, portanto, de duas longas durações – separadas pelo que se considerava a barbárie da Idade Média”. Ver: PEREIRA, Sonia Gomes. Artistas, instituições e mecenas: a discussão sobre a tradição. *Anais do II Colóquio Internacional de História da Arte e da Cultura: o Artista e a Sociedade*, Juiz de Fora, dez. 2012. p. 53.

Durante a Revolução Francesa, a arte revelou toda a sua potencialidade enquanto instrumento utilizado a serviço do Estado. Com Antoine-Jean Gros (1771-1835), Vivant Denon (1747-1825), Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867), Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830), Jean-Baptiste Debret (1768-1848) e, principalmente, Jacques-Louis David (1748-1825), a produção artística francesa setecentista serviu ao Império e exerceu um papel primordial na construção da imagem de Napoleão⁶³.



Imagem 15.

JACQUES-LOUIS DAVID (1748-1825): *Napoleão em seu Estúdio*, 1812.
Óleo sobre tela, 203.9 x 125.1 cm. Washington, The National Gallery of Art.

A necessidade de legitimar o novo governo surgia como pretexto para resgatar a antiga fórmula do retrato de Estado. Napoleão cercou-se por uma colônia de artistas e, através de David, criou uma nova mitologia:

⁶³ SCHWARCZ, Lilia. *O Sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 53.

A ideia era convencer seus compatriotas de que, depois da extinção da tradição moribunda da monarquia, a grande verdade do passado histórico deveria ressurgir, a serviço do presente e do futuro. Associava-se, então, o nome de Napoleão ao de heróis como Aníbal e Carlos Magno, fazendo do passado clássico e medieval uma ponte fácil de atravessar. Seguindo a tradição das pinturas equestres, a mensagem era evidente: Napoleão era apresentado como um homem comum que viera preencher, com seus próprios méritos, um destino histórico; se esse não era um direito genealógico, o poder fora conquistado por virtude. Entre povos estranhos, em atitudes militares, governando o país ou vestido de maneira original: abusava-se sempre de um certo formato tradicional para reiteradamente mostrar um só indivíduo, que carregava os valores morais de toda uma nação⁶⁴.

Mesmo após o fim da era napoleônica, o modelo acadêmico e neoclássico da arte francesa continuou a servir de exemplo para a prática artística realizada em outras regiões da Europa e do mundo. Foi essa geração de artistas que chegou ao Brasil em 1816, disposta a partilhar seus conhecimentos, através da fundação de uma academia de belas artes, e a divulgar a imagem de uma corte europeia transplantada para os trópicos.

1.2. O desenvolvimento da retratística em Portugal.

Por volta do século XV, o gênero do retrato moderno já se encontrava difundido em meio às cortes da Península Ibérica. A intensificação das relações diplomáticas e comerciais entre os recém-fundados Estados europeus trouxe consigo não só o desejo, mas antes a necessidade da prática retratística nas cortes⁶⁵. Entretanto, regiões como França, Inglaterra, Portugal e Espanha, sofriam com a carência de retratistas, tendo de importá-los frequentemente, pelo menos até meados do século XVI, especialmente de Flandres⁶⁶.

Segundo Pedro Flor, os antecedentes do retrato quatrocentista em Portugal são difíceis de definir e acompanhar com precisão. O autor chega a questionar até mesmo o uso do termo *retrato* para designar a arte produzida até então, uma vez que “estamos na presença de meras representações convencionalizadas, rígidas e até tipificadas”⁶⁷. Assim, a arte do retrato de raiz moderna, já em voga em grande parte da Europa, teria de aguardar o desenrolar do século XV para alcançar os territórios portugueses. No decorrer da dinastia de Avis, o panorama artístico

⁶⁴ Idem, p. 109-112.

⁶⁵ Martin Warnke atenta para uma prática que se tornou habitual nas cortes europeias a partir do século XIV, a qual consistia na troca de retratos entre nobres e monarcas prometidos em casamento. Ver: WARNKE, Martin. *O Artista da Corte*. Os antecedentes dos artistas modernos. São Paulo: Editora da USP, 2001. p. 220.

⁶⁶ VIEIRA JR., Rivadavia Padilha. Op. Cit. p. 148.

⁶⁷ FLOR, Pedro. A Arte do Retrato em Portugal nos Séculos XV e XVI: problemas, metodologia, linhas de investigação. *Revista de História da Arte*, n. 5, 2008. p. 118.

português, ainda muito marcado pelo Gótico, recebe de Flandres as primeiras influências renascentistas. O intercâmbio cultural entre Portugal e os centros europeus propiciou a introdução de novidades plásticas e modelos de execução de cariz flamengo⁶⁸.

O caso do pintor Jan van Eyck (1390-1441), enviado a Portugal pelo Duque Filipe, o Bom, da Borgonha, com o objetivo de retratar sua futura esposa, a Infanta D. Isabel, filha de D. João I e D. Filipa de Lencastre, está longe de representar um evento isolado. A estadia de retratistas estrangeiros na corte portuguesa era uma constante, que, por sua vez, teve repercussões no desenvolvimento da arte nacional.



Imagem 16.

JAN VAN EYCK (1390-1441): *Retrato da Infanta D. Isabel de Portugal*, 1429. Reprodução aquarelada, 450 x 410 mm. Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

Durante o reinado de D. Manuel (1495-1521), a encomenda de retratos manteve-se quase exclusivamente ligada à elite cortesã. Os retratos da época reproduzem, de maneira tanto simbólica quanto profana, a imagem dos principais comitentes da época, ou seja, o próprio monarca e a *entourage* mais próxima⁶⁹. Os retratos do período manuelino espelham

⁶⁸ Idem, p. 119.

⁶⁹ Idem, p. 125.

muito bem as tentativas da coroa em empreender uma ação propagandística e legitimadora, através do uso de imagens de poder⁷⁰.

Membros das camadas mais abastadas da sociedade portuguesa, sobretudo nobres e sacerdotes, também recorreram ao gênero do retrato durante o período manuelino, atribuindo-lhe as funções de autopromoção e ornamentação de espaços religiosos. Uma vez que os grandes centros muitas vezes encontravam-se carentes de artistas locais qualificados para atender a tal demanda, os comitentes procuraram sanar a falta de mão de obra especializada através da encomenda de retratos integrados e da importação de obras de arte. Essa tipologia de retrato foi muito apreciada, reforçando a matriz religiosa da arte portuguesa⁷¹.

A partir do reinado de D. João III (1521-1557), a arte portuguesa passou por um processo laicizante, embora conservasse seu aspecto devocional. Foi justamente nesse período que se observou o aumento acentuado das encomendas de retratos de Estado. O gosto colecionista demonstrado por D. Catarina, esposa de D. João III, e a presença na corte de retratistas qualificados, como o pintor holandês António Mouro (1517/21-1576/7) e os portugueses António de Holanda (1480/500-1571) e seu filho, Francisco de Holanda (1517-1585), transformaram a retratística portuguesa em um cenário de confluências estéticas⁷².

A sociedade de corte joanina manteve a preferência pelas formas e soluções plásticas dos retratos flamengos, assim como pela fórmula do retrato de Estado difundida pelos grandes mestres da pintura renascentista italiana e dos Países Baixos.

O retrato de estado, ou de aparato, sobretudo repetido no seio da corte imperial por pintores como Ticiano e Mouro, visava apresentar um modelo, em suporte de maiores dimensões do que um mero retrato individual, como um ser de enorme poderio social e influência política. Assim, o retrato de corte deixa de fazer representar a pessoa enquanto indivíduo, apresentando-o antes como evocação de princípios de natureza abstrata de poder e de nobreza, que deverão reger a sua conduta e a de quem admirar o retrato. Tais valores traduzem-se não só no fundo negro de onde sobressai a imagem, como também no traje opulento, nos atributos ostentados, na pose retórica e até na expressão grave do rosto que assim impõe a sua imagem perante o observador. A galeria de retratos de D. Catarina de Áustria no Paço da Ribeira patenteia pois um discurso afirmativo da autoridade soberana da dinastia Avis/Beja, unida por laços profundos à toda poderosa casa dos Habsburgo.

⁷⁰ Através da representação de sua imagem e de sua família, D. Manuel pretendia demonstrar aos súditos portugueses a legitimidade de sua posição, uma vez que havia assumido o trono em circunstâncias excepcionais, após a morte de seu primo D. João II. Ver: FLOR, Pedro. Op. Cit. p. 125.

⁷¹ Idem, p. 126.

⁷² Idem, p. 129.

Depois da estadia de Mouro e seus colaboradores no nosso país, o horizonte da paisagem retratística jamais voltou a ser a mesma e os modelos do pintor flamengo perpetuaram-se na arte portuguesa ao longo de várias décadas⁷³.

Durante a segunda metade do século XVI e a maior parte do século XVII, entretanto, o retrato português aproximou-se de uma iconografia ibérica, codificada na corte de Madri por artistas como Sánchez Coello (1531/32-1588) e Juan Pantoja (1553-1608). A influência da arte espanhola sobre a retratística portuguesa, que já era particularmente grande antes da união das duas coroas, tornou-se especialmente paradigmática durante a União Ibérica⁷⁴.

Essa influência perdurou, inclusive, nas representações das primeiras gerações da dinastia de Bragança. A iconografia austera, em que o modelo é retratado em vestimentas de cores sóbrias, fazendo o uso mínimo de acessórios, representa não só uma preferência pelos padrões retratísticos ibéricos, mas também uma possibilidade de renovação artística. A situação política do reino, em constante conflito com a Espanha ao longo do século XVII, valorizava a imagem de circunspeto difundida pela coroa⁷⁵.

Assim, em um Portugal barroco, a monarquia restaurada buscava uma nova imagem, que refletisse sua legitimidade. O retrato, enquanto instrumento mais importante da arte da corte, assumiu na sociedade portuguesa um caráter sincrético e vernacular, que lhe garantiu a sua especificidade cultural. Como afirma Vítor Serrão, “a nossa arte adquire especificidade na sua dimensão de liberdade no tratamento das formas e na interpretação *sui-generis* dos modelos exteriores”⁷⁶.

Segundo Susana Gonçalves, o retrato português seiscentista adquiriu um cariz nostálgico e intimista, diferenciando-se do panorama retratista ibérico e fundando um novo modelo de representação, chamado *retrato humanista*, ou *humanístico*⁷⁷. Nas últimas décadas do século XVII, entretanto, o retrato de corte afastou-se paulatinamente da sobriedade seiscentista e adotou o modelo ostentatório do retrato aristocrático de inspiração francesa⁷⁸.

⁷³ Idem, p. 130.

⁷⁴ FARIA, Breno Marques Ribeiro de. *Retratos do Poder: a pintura de retrato setecentista da família real portuguesa no Brasil*. Campinas: UNICAMP, 2012. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em História, Área de concentração em História da Arte, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012. p. 29.

⁷⁵ Idem, p. 31.

⁷⁶ SERRÃO, Vítor apud GONÇALVES, Susana Cavaleiro Ferreira Nobre. Op. Cit. p. 35.

⁷⁷ GONÇALVES, Susana Cavaleiro Ferreira Nobre. Op. Cit. p. 87.

⁷⁸ Idem, p. 337.

Em poucas décadas, Portugal viu fortalecer-se a literatura artística de tradição acadêmica, ancorada no classicismo de herança seiscentista e na reação às correntes estilísticas do Rococó.

A arte do Retrato, totalmente permeável às correntes estilísticas, adotou, assim, o naturalismo e o tenebrismo dos alvares do Barroco, tornou-se mais dinâmica, opulenta e aberta ao colorido na fase do Barroco pleno, mais acadêmica e convencional no tardo-barroco, e adocicou-se, seguidamente, na vigência do Rococó⁷⁹.

Entretanto, mesmo quando executado por mãos estrangeiras, o retrato português sempre conservou uma característica própria, percebida como uma espécie de melancolia ou lirismo na representação humana⁸⁰.

1.3. A representação tropical: a arte do retrato no Brasil colonial.

Apesar dos claros avanços científicos realizados nas últimas décadas no âmbito da pesquisa em história da arte brasileira, o estudo do gênero do retrato no período colonial ainda encontra certa resistência no meio acadêmico. O artigo *Retratos Coloniais*, publicado pela historiadora da arte alemã Hannah Levy em 1945, na Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, foi não só o primeiro estudo a tratar do tema, como permanece até hoje referência para aqueles que se propõem uma reflexão acerca do acervo retratístico colonial brasileiro⁸¹.

A autora delinea seu trabalho em torno de dois eixos principais: as principais características intrínsecas aos retratos brasileiros e a tentativa de identificação de um estilo próprio a essas obras, que não constitua apenas o reflexo provinciano da arte produzida na Metrópole. Seu objeto de estudo consiste nos retratos conservados em conventos, irmandades e, sobretudo, nas Santas Casas de Misericórdia, uma vez que, longe dessas instâncias, são escassos os exemplares de retratos na época colonial⁸².

⁷⁹ Idem, p. 431.

⁸⁰ Idem, p. 435.

⁸¹ LEVY, Hannah. Retratos Coloniais. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, v. 8, Rio de Janeiro, 1945.

⁸² Idem, p. 251.

Apesar de tudo, segundo a autora, “o retrato constitui, ao lado da pintura religiosa decorativa, a parte mais numerosa do patrimônio artístico brasileiro do período colonial”⁸³. Levy destaca, ainda, que os retratos desse período podem ser divididos em três categorias. A primeira, chamada de *retratos de burguês*, seria formada pela representação de indivíduos que ocupavam um lugar de destaque dentro de instituições religiosas. Os retratados normalmente figuram de corpo inteiro e de pé, tendo à mão o documento de doação feito em nome da irmandade. O caráter das obras costuma ser simples e estático, “insistimos nesse caráter estático da primeira categoria dos ‘retratos de burguês’, porque de modo algum corresponde ele ao estilo geral da época, que é o barroco”⁸⁴.

A segunda categoria, composta por pessoas de destaque na administração civil ou religiosa, é classificada por Hannah como *retratos de erudito*. Nestes retratos, encontramos intelectuais e representantes do clero, retratados apenas de busto, enquanto leem ou escrevem. Em geral, os *retratos de erudito* apresentam as mesmas limitações estilísticas verificadas no caso dos *retratos de burguês*⁸⁵.

Finalmente, a autora designa como *retratos oficiais representativos* aqueles dedicados à representação da família real portuguesa, vice-reis e governadores. Diferentemente dos dois grupos anteriores, os retratos oficiais adéquam-se melhor ao estilo e às modas estilísticas da época, embora não rivalizem em qualidade técnica com seus congêneres europeus.

Em contraste com os retratos de burguês, os da família real e os de governadores ou vice-reis oferecem de fato exemplos típicos do estilo internacional barroco e grandiloquente do retrato, tão de gosto dos príncipes absolutistas. É evidente que esses retratos brasileiros – ou feitos no Brasil – do ponto de vista da qualidade artística, não poderiam rivalizar com obras de Rubens, Velásquez, Rigaud, etc. Mas a intenção estilística, que só ela nos interessa no momento, é a mesma. E essa intenção visa, em primeiro lugar, a impressionar por todos os meios possíveis o observador, súdito fiel e obediente de sua majestade: pela atitude altiva, olhar imperioso, vestuário pomposo, cortinas agitadas, etc.⁸⁶.

A autora percebe, ainda, uma clara semelhança entre a arte do retrato praticada em Portugal no século XVII e os quadros brasileiros de mesmo gênero encontrados na colônia. As afinidades na forma, no colorido e na concepção provinciana, naturalista e de realismo

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Idem, p. 257.

⁸⁵ Idem, p. 260.

⁸⁶ Ibidem.

moderado, promovem uma espécie de austeridade, nobreza e humanidade ao retrato luso-brasileiro⁸⁷.

A mudança nesse panorama ocorrerá a partir do século XIX, especialmente com a vinda da Família Real e da Missão Artística Francesa. Transmigrada a Corte, era necessário promover um processo de legitimação da Família de Bragança e ressignificação da memória. Assim, em uma sociedade majoritariamente analfabeta, a criação de uma iconografia oficial, através do ensino artístico acadêmico, serviu de instrumento para resolver o problema de representação dessa Corte transmigrada. Diversos artistas se dedicaram à construção de uma retratística de corte para os membros da Casa de Bragança no Brasil. Dentre eles, destacamos Félix-Émile Taunay (1795-1881), cuja produção encontra-se profundamente vinculada à sua atuação na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro.

⁸⁷ Idem, p. 263.

2. FÉLIX-ÉMILE TAUNAY E O ESPAÇO DAS ARTES NO BRASIL OITOCENTISTA.

Félix-Émile Taunay (1795-1881) compôs o seletos grupo dos mais importantes personagens ligados às belas artes no Segundo Reinado. Entre os anos de 1824 e 1851, seu destino esteve nitidamente atrelado ao desenvolvimento e funcionamento institucional da Academia Imperial de Belas Artes, em que atuou como professor da Cátedra de Pintura de Paisagem, Secretário (1833) e Diretor (1834 a 1851). Além disso, ocupou também a posição de Professor de Desenho e Paisagem da Família Imperial (1835) e Professor de Francês de D. Pedro II (1838), infiltrando-se no ambiente cortesão do Rio de Janeiro e ampliando consideravelmente suas esferas de influência. Homem dedicado às artes e às letras, Félix foi ainda membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e teve a honra de ser agraciado com uma série de títulos, tais como: Detentor do Hábito da Ordem de Cristo (1841), *Chevalier de la Légion d'Honneur* (1843), membro honorário da Academia Imperial de Belas Artes (1852), comendador da Ordem da Rosa (1867) e Barão de Taunay (1871).

Sem dúvida, se compararmos as trajetórias de Nicolas-Antoine Taunay e de Félix-Émile, a partir do momento em que aportaram no Rio de Janeiro, podemos perceber a apropriação das ambições do pai pelo filho, que não só seguiu seus passos no mundo das artes, como também alcançou uma posição de destaque junto à Corte do Rio de Janeiro⁸⁸.

Graças à percepção que adquiriu acerca do papel essencial exercido pelas academias europeias no ordenamento dos valores artísticos e nos mecanismos de tutela sobre seus membros e alunos, Félix-Émile Taunay dedicou-se a transformar a Academia Imperial de Belas Artes em uma instituição normalizadora das artes no Império, destinada a ocupar seu espaço de direito na Corte do Rio de Janeiro⁸⁹. Ao longo de sua gestão, Félix impôs um programa de adequação dos modelos franceses e italianos de ensino, instituindo as Exposições Gerais e os Prêmios de Viagem à Europa. Em última instância, fortaleceram-se os laços existentes entre a academia e o Paço Imperial, através do incentivo à retratística, arquitetura e escultura, instrumentos capazes de construir e perpetuar uma memória nacional.

⁸⁸ DIAS, Elaine. In: SCHWARCZ, Lília ; DIAS, Elaine . *Nicolas-Antoine Taunay no Brasil: uma leitura dos trópicos*. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.p. 242.

⁸⁹ DIAS, Elaine. *Paisagem e Academia: Felix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2009. p. 13.

2.1. A Missão Artística Francesa e o legado de Nicolas-Antoine Taunay.

O Renascimento Italiano foi responsável pela gênese das academias de arte, tal como hoje as entendemos. Contudo, ainda que o contexto humanista italiano estivesse estreitamente vinculado ao nascimento desse tipo de instituição, a partir do século XVII as academias de arte iniciaram um movimento de difusão por toda a Europa, alcançando seu ápice na França, onde predominaram o classicismo e o estreitamento dos laços estabelecidos entre a arte e os imperativos da Nação⁹⁰.

Em meio ao contexto de surgimento do Absolutismo e do Maneirismo, a palavra academia⁹¹ passou a significar, pela primeira vez, uma instituição exclusivamente dedicada ao ensino artístico. Surgia, então, um modelo acadêmico mais burocrático, regado e cuja principal característica consistia em seu vínculo com o Estado.

O rei assumia o compromisso de doar à nova instituição uma soma fixa, além de salas no *Collège Royal de l'Université*. Essa promessa correspondia, por sua vez, a transformar a academia em um empreendimento da Coroa, com suas consequências mais imediatas, que implicavam em estreitar os laços entre a criação artística e as necessidades urgentes da própria nação⁹².

Deste modo, o poder absolutista propagava nas academias de arte a mesma concentração política verificada em outras esferas da sociedade. A rígida hierarquia interna e a dependência da boa vontade do rei tornavam mais fácil a imposição dos interesses da Coroa no campo da produção artística e cultural. Também o programa de ensino adotado pelas Academias manteve-se vigente durante todo o século XVIII e a maior parte do século XIX. O classicismo, fruto da reverência artística aos cânones da Antiguidade e da crença na

⁹⁰ A partir de 1830, o rei francês Luis Filipe define um projeto ideológico e cultural, no qual ele próprio se coloca como consequência lógica de todas as forças históricas nacionais. Ver: COLI, Jorge. Introdução à Pintura Histórica. In: CRISTO, Maraliz de C. V. (org.). *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro: MHN, 2007. p. 54.

⁹¹ A historiadora Cybele Vidal Neto Fernandes afirma que o conceito de *academia* difere-se essencialmente do conceito de *escola*. Enquanto o primeiro destina-se a reunir artistas, intelectuais e mecenas, a fim de refletirem sobre as questões relativas às belas artes, o segundo visa apenas a formação de artistas em suas diferentes áreas de interesse. Ver: FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *Os Caminhos da Arte: O ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes (1850-1890)*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001. Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação em História Social, Faculdade de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001. p. 230.

⁹² SCHWARCZ, Lilia Moritz. Introdução à edição brasileira. In: PEVSNER, Nikolaus. *Academias de Arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 13.

pedagogia dos grandes gêneros artísticos⁹³, transformou-se em arte do Estado, vinculando rapidamente o artista ao serviço da Corte⁹⁴.

O modelo de ensino e produção das artes, propagado pela *Académie des Beaux-Arts* inspirou a criação de instituições congêneres não apenas no ambiente europeu, mas também em países de tradição recente, nos recém-criados Estados latino-americanos⁹⁵. A experiência artística brasileira deveu muito à repercussão e influência da academia francesa. O projeto de fundação de uma academia de arte e ofícios em território luso-brasileiro teve origem ao longo do Reinado de D. João VI, após a vinda da família real para o Brasil.

A transferência da Corte Portuguesa para o Brasil em 1808 foi responsável por uma grande transformação política, econômica e cultural na capital do Reino Unido. Entre as medidas implementadas por D. João VI no Rio de Janeiro, uma das mais significativas foi a mobilização em torno da criação de uma Academia de Belas Artes, que buscasse promover uma formação das elites e difundisse entre os membros mais notáveis da Corte os preceitos iluministas⁹⁶. A contratação de artistas estrangeiros, provenientes da França, um dos países de maior referência artística do mundo, fazia parte de um projeto incumbido de transformar o Brasil em um lugar de cultura e civilização.

Joachim Le Breton, Secretário Perpétuo da Quarta Classe de Belas Artes do *Institut de France*, iniciou uma articulação junto ao Ministro português Francisco José Maria de Brito para a implantação, no novo reino português na América, de um projeto de desenvolvimento da indústria e das artes. Inspirado pelos escritos de Alexander von Humboldt acerca da Academia das Nobres Artes no México, fundada em 1783, Le Breton elaborou um plano de ensino para as artes em território luso-brasileiro⁹⁷. Segundo Angela Ancora da Luz, “o grupo teria que criar e transformar as estruturas existentes, uma vez que não havia um desenvolvimento cultural que permitisse o modelo artístico de ensino como Le Breton sonhara: a criação de uma grande escola de formação de artistas na América do Sul”⁹⁸.

⁹³ Ao longo dos séculos XVIII e XIX, os gêneros da pintura podiam ser classificados como de maior ou menor importância, de acordo com os encorajamentos a eles concedidos dentro do ambiente das academias de arte. Como exemplo de gênero maior, podemos citar a Pintura Histórica. Por sua vez, como gêneros menores, podemos citar o Retrato, a Paisagem, a Natureza Morta (considerada um gênero feminino) e a Pintura de Gênero.

⁹⁴ SCHWARCZ, Lília Moritz. Introdução à edição brasileira. In: PEVSNER, Nikolaus. *Op. Cit.* p. 14-15.

⁹⁵ Idem, p. 13.

⁹⁶ PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte Brasileira no Século XIX. Op. Cit.* p. 13.

⁹⁷ DIAS, Elaine. *Paisagem e Academia. Op. Cit.* p. 38.

⁹⁸ LUZ, Angela Ancora. *Uma Breve História dos Salões de Arte: da Europa ao Brasil.* Caligrama, 2005. p. 51.

Em vinte e seis de março de 1816, os esforços de Le Breton permitiram a chegada ao Brasil de um grupo de artistas franceses, composto pelo arquiteto Grandjean de Montigny, pintor de paisagem Nicolas-Antoine Taunay (membro da Quarta Classe de Belas-Artes do Instituto de França), o pintor de história Jean-Baptiste Debret, o escultor Auguste Taunay, o gravador suíço Charles Pradier, o músico Sigismund Neukomm e os escultores Marc e Zéphérin Ferrez⁹⁹. Le Breton agiu de maneira inteligente ao selecionar e contratar seus artistas e artífices: dentre eles, alguns experimentavam momentos de dificuldade com o governo francês, como Taunay; outros, por outro lado, simplesmente sentiam-se atraídos pelas experiências exóticas que a viagem ao Brasil poderia lhes proporcionar¹⁰⁰. Este grupo heterogêneo ficou conhecido como Missão Artística Francesa.

A contratação de um grupo de artistas estrangeiros reuniu não só o desejo de construção de um aparato laico em relação às artes, mas também a intenção de impor à sociedade novas preferências artísticas, mais condizentes com a cultura dos países civilizados. Assim, ao menos teoricamente, “a ideia era formar um grupo sólido e centralizado, e, como na França, impor padrões, modelos, gêneros e gostos”¹⁰¹.

Chegando ao Brasil, Le Breton traça um criterioso plano de ensino que incorporava as artes e os ofícios, retomando os modelos das escolas de ofício francesas dos séculos XVII e XVIII, e também aqueles referentes às belas-artes utilizados nas Academias. Privilegiava o desenho e os modelos concernentes à Antiguidade Clássica, fazendo novamente referência ao sucesso da Academia das Nobres Artes mexicana, já reverenciada por Humboldt em seu ensaio sobre a Nova Espanha¹⁰².

Le Breton e o grupo de artistas deixaram o contexto de agitação política europeia para encontrar, em território luso-brasileiro, as instabilidades políticas e sociais de um país em formação. Na tentativa de colocar em prática sua missão, os artistas acadêmicos franceses tentaram criar uma imagem oficial para o Estado. Já nos primeiros meses após sua chegada, foram incumbidos da execução de quadros históricos e cenografias, além de se dedicarem à decoração de inúmeras festas públicas – atribuição que fazia parte do universo artístico

⁹⁹ CHRISTO, Maraliz de C. V. A pintura de história no Brasil no século XIX: panorama introdutório. In: Dossiê: Los relatos icónicos de la nación, *Arbor*, Revista do Consejo Superior de Investigaciones Científicas da España, v. 185, n. 740, nov. /dez. 2009. p. 1149.

¹⁰⁰ FERNANDES, Cybele Vidal Neto. Op. Cit. p. 50.

¹⁰¹ PEVSNER, Nikolaus. Op. Cit. p. 19.

¹⁰² DIAS, Elaine. *Paisagem e Academia*. Op. Cit. p. 45.

francês, especialmente durante as celebrações do Império Napoleônico¹⁰³. O projeto da Academia Imperial de Belas Artes, embora tardasse em transformar-se em realidade, teria como objetivos principais o fortalecimento do monarca português e faria parte de uma estratégia de fortalecimento do próprio Estado, agora instalado na antiga colônia tropical¹⁰⁴.

A iniciativa foi coroada no dia doze de agosto do mesmo ano, data de promulgação do Decreto de criação da Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios. O Decreto deixa claro que os objetivos da recém-criada escola estariam muito ligados à modernização e ao progresso da ex-colônia:

Atendendo ao bem comum que provem aos meus fiéis vassallos de se estabelecer no Brasil uma Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, em que se promova e difunda a instrução e conhecimentos indispensáveis aos homens destinados não só aos empregos públicos da administração do Estado, mas também ao progresso da agricultura, mineralogia, indústria e comércio, de que resulta a subsistência, comodidade e civilização dos povos, maiormente neste Continente, cuja extensão, não tendo ainda o devido e correspondente número de braços indispensáveis ao tamanho e aproveitamento do terreno, precisa dos grandes socorros da estatística para aproveitar os produtos, cujo valor e preciosidade podem vir a formar o mais rico e opulento dos Reinos conhecidos; fazendo-se portanto necessário aos habitantes o estudo das Belas Artes com aplicação e referência aos ofícios mecânicos, cuja prática, perfeição e utilidade depende dos conhecimentos teóricos daquelas artes e difusivas luzes das ciências naturais, físicas e exatas; e querendo para tão úteis fins aproveitar desde já a capacidade, habilidade e ciência de alguns estrangeiros beneméritos, que têm buscado a minha real e graciosa proteção para serem empregados no ensino e instrução daquelas artes¹⁰⁵.

O projeto inicial da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios consistia na criação de uma escola de belas artes, que servisse também como um centro de preparação de artífices. A formação de profissionais dependeria diretamente da capacidade, formação e competência de seus mestres e o sistema de ensino das atividades artísticas e industriais estaria ancorado em disciplinas ligadas ao Desenho. Contudo, os planos ligados à Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios nunca se cumpriram. Entre os entraves que impediram a realização do projeto, Elaine Dias aponta a lentidão da burocracia, a resistência dos portugueses à instalação de artistas franceses em território luso-brasileiro e principalmente as lutas políticas internas que desestabilizaram a própria coesão do grupo francês¹⁰⁶.

¹⁰³ Idem, p. 49.

¹⁰⁴ PEVSNER, Nikolaus. *Op. Cit.* p. 20.

¹⁰⁵ DECRETO de 12/08/1816, que criou a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios. In: LUZ, Angela Ancora da. *Op. Cit.* p. 152.

¹⁰⁶ DIAS, Elaine. *Paisagem e Academia. Op. Cit.* p. 49.

As intrigas surgiam e se consolidavam dentro do grupo, refletindo a rivalidade existente entre Le Breton e Nicolas-Antoine Taunay. Este havia chegado ao Rio de Janeiro, trazendo consigo todos os seus familiares, entre os quais o filho Félix-Émile. Pintor de paisagem e de gênero, voltado, sobretudo, para a representação arcádica da natureza e para as cenas de costume, Taunay, o pai, também se arriscou na representação da história contemporânea, privilegiando cenas de batalha e eventos políticos, tal qual havia sido concebida por Vivant Denon em seu programa de construção da imagem do Império Napoleônico¹⁰⁷. A Restauração Bourbônica, que colocou fim à proteção desfrutada por Taunay e por tantos outros artistas que ascenderam no período de culto ao Estado bonapartista, levou-o a procurar amparo e benefícios em território americano. Segundo Elaine Dias, Nicolas-Antoine Taunay esperava que seu talento e experiência fossem reconhecidos, de modo a ser agraciado com o título de pintor da Corte de D. João VI. Além disso, também possuía a esperança de ser nomeado Diretor da nova academia de belas-artes, reservando para um de seus filhos o cargo de Secretário¹⁰⁸.

Vossa Majestade, cujos talentos e a Sabedoria souberam conciliar os interesses de importância muito diferentes, pode sozinho (em sua Bondade) encher todos os votos do meu coração, dignando-se a me agregar a seu Serviço e àquele de Sua Augusta Família, seja na qualidade de Mestre de Desenho dos Príncipes e Princesas (que [sic] meus cabelos brancos permitem-me aproximar-me), seja confiando-me a conservação de seus quadros, estátuas, etc.¹⁰⁹

Apesar de suas tentativas de aproximação da Corte dos Bragança terem sido frustradas, Nicolas-Antoine Taunay produziu algumas obras para a Família Real portuguesa residente em terras tropicais, como os retratos do príncipe e das princesas imperiais – *Retrato da Rainha Carlota Joaquina* (1816-1821), *Retrato de D. Maria Tereza* (1816-1821), *Retrato da Princesa D. Maria Francisca* (1816-1821), *Retrato da Princesa D. Isabel Maria* (1816-1821), *Retrato da infanta D. Maria Francisca de Assis* (1816-1821), *Retrato da infanta D. Maria de Assunção* (1816-1821), *Retrato da Princesa Ana de Jesus Maria* (1816-1821), *Retrato de Sebastião Gabriel, dito infante D. Antonio* (1816-1821)¹¹⁰ –, e a tela de paisagem

¹⁰⁷ DIAS, Elaine. In: SCHWARCZ, Lília ; DIAS, Elaine . *Op. Cit.* p. 114.

¹⁰⁸ DIAS, Elaine. *Paisagem e Academia. Op. Cit.* p. 49.

¹⁰⁹ Carta de Nicolas-Antoine Taunay ao rei d. João VI, em 1816 apud DIAS, Elaine. *Paisagem e Academia. Op. Cit.* p. 52.

¹¹⁰ Os retratos citados encontram-se atualmente dispostos no Palácio Nacional de Queluz, em Queluz, Portugal.

histórica *D. João et dona Carlota Joaquina passant la Quinta de Boa Vista près du Palais de São Cristóvão* (1816-1821)¹¹¹.



Imagem 17.

NICOLAS-ANTOINE TAUNAY (1755-1830): *Retrato da rainha Carlota Joaquina*, 1816-1821. Óleo sobre tela, 64 x 58 cm. Queluz, Palácio Nacional de Queluz.



Imagem 18.

NICOLAS-ANTOINE TAUNAY (1755-1830): *D. João e D. Carlota Joaquina passando na Quinta da Boa Vista, perto do Palácio de São Cristóvão*, 1816-21 (detalhe). Óleo sobre tela, 92,5 x 146,5 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional / UFRJ.

¹¹¹ Museu Nacional / UFRJ, Rio de Janeiro.

Em meio às hostilidades internas e externas, provenientes de muitos artistas e políticos portugueses, os membros da Missão Francesa enfrentaram um período obscuro. A morte de alguns de seus principais idealizadores, como o Conde da Barca (1817) e Le Breton (1819), fez com que o grupo ficasse sem um líder que encorajasse a implantação de uma Academia de Belas Artes, deixando-o desprovido de certezas profissionais no país. Jean-Baptiste Debret teceu algumas considerações a este respeito, em sua obra *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*¹¹²: “os artistas, privados então do seu Diretor, ficaram apenas com o apoio do Ministro das Finanças, pois em geral os outros membros do governo pouco se importavam por um estabelecimento que não existia em Portugal”¹¹³.

Não é difícil perceber, então, o motivo de a implantação de um modelo de ensino artístico no Brasil não ter sido imediata. A partir de 1820, uma sucessão de decretos recriou os parâmetros mais essenciais da instituição. Em doze de outubro do mesmo ano, foi outorgado o decreto que transformava a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios em Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil. A nova instituição deveria alocar todos os artistas estrangeiros que já recebiam pensões provenientes da Real Fazenda e também todos os vassallos que se distinguissem no exercício das artes. Em vinte e cinco de novembro de 1820, outro Decreto foi promulgado, criando a função de professor pensionário e atribuindo ao artista português Henrique José da Silva os cargos de lente de Desenho e Diretor da Academia. Além disso, o planejamento de ensino elaborado para a instituição, baseado na instrução de Desenho praticada em Lisboa, não agradava nem um pouco aos franceses, os quais apontavam falhas no projeto e solicitavam liberdade para que os próprios professores desenvolvessem os planos de aula, de acordo com a sua disciplina¹¹⁴.

Uma vez que suas possibilidades de atuação na Corte e na Academia tornavam-se cada vez mais restritas, Nicolas-Antoine Taunay decidiu retornar a Paris e reassumir seu cargo no Instituto de França. O artista partiu em 1821, deixando no Brasil seus filhos e boa

¹¹² Jean-Baptiste Debret atuou como pintor de corte (ainda que não possuísse o título oficial) e professor da Academia, dedicando-se principalmente aos temas históricos e retratos oficiais. Grande parte de seus desenhos, aquarelas e percepções foram reunidos em sua obra *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, cujos três tomos foram publicados em Paris, nos anos de 1834, 1835 e 1839.

¹¹³ DEBRET apud FERNANDES, *Op. Cit.* p. 60.

¹¹⁴ *Ibidem*.

parte de sua produção em terras tropicais¹¹⁵. Sua vaga de lente na academia seria preenchida, em 1824, por seu filho, Félix-Émile Taunay, que havia sido educado pelo próprio pai e decidira seguir seus passos na pintura de paisagem¹¹⁶.

Nos próximos anos, a Missão Francesa perderia mais dois membros de seu grupo original: Jean-Baptiste Debret e Grandjean de Montigny decidiram deixar a academia e lecionar por conta própria. Esses acontecimentos levaram o governo a baixar o Decreto de dezessete de novembro de 1823, que previa a instalação da Academia Imperial de Belas Artes¹¹⁷.

2.2. O papel de Félix-Émile Taunay na consolidação da Academia Imperial de Belas Artes.

Ainda que o projeto e os esforços de institucionalização do ensino artístico no país fizessem parte de uma aspiração antiga, a criação da Academia Imperial de Belas Artes na capital do Império só pôde ser concretizada no ano de 1826. Através do Decreto de número 125 daquele ano, foram lavrados os estatutos da Academia, inaugurada no dia cinco de novembro na presença do Imperador D. Pedro I e de sua filha D. Maria II. A academia inaugurou, enfim, o ensino artístico formalizado no país, apoiando-se nos preceitos básicos do classicismo¹¹⁸.

O Estatuto de 1826 resultou de uma conjugação dos projetos parciais elaborados em 1824 e que haviam sido organizados por Debret para apresentar ao Ministério das Finanças. De acordo com Cybele Vidal Neto Fernandes, “esse estatuto vigorou até 1831 e referia-se à Imperial Academia e Escola das Belas-Artes reunindo, assim, como nas academias europeias, um centro de estudo e outro de ensino, em uma só instituição”¹¹⁹. Em 1829 e 1830, Debret conseguiu organizar, graças à intermediação de Manuel de Araújo Porto Alegre, as primeiras exposições dos alunos e professores da AIBA¹²⁰. Com o objetivo de atrair o público e registrar os mais novos eventos artísticos do Rio de Janeiro, Debret utilizou seus próprios

¹¹⁵ DIAS, Elaine. *Paisagem e Academia. Op. Cit.* p. 53.

¹¹⁶ DIAS, Elaine. In: SCHWARCZ, Lília ; DIAS, Elaine . *Op. Cit.* p. 242.

¹¹⁷ Fernandes, Cybele Vidal Neto. *Op. Cit.* p. 62.

¹¹⁸ PEREIRA, Sonia Gomes. *Op. Cit.* p. 15.

¹¹⁹ FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *Op. Cit.* p. 63.

¹²⁰ A primeira exposição foi intitulada como *Exposição da classe de Pintura Histórica da Imperial Academia das Belas Artes. No ano de 1829: terceiro ano de sua instalação. Jean-Baptiste Debret.*

recursos financeiros e mandou imprimir catálogos das obras expostas. Estes não foram distribuídos apenas no Brasil, mas também foram enviados à França, onde a prática já era comum desde a inauguração dos Salões.

As divergências entre o Diretor e os artistas franceses geravam uma série de empecilhos ao funcionamento pleno da instituição, criando um sentimento geral de insatisfação em relação à AIBA. Mais uma vez, foi Jean Baptiste Debret quem tomou as rédeas da situação ao apresentar ao Ministério dos Negócios do Império um projeto de reelaboração dos Estatutos da Academia, publicados em 1827¹²¹. Debret sequer esperou os resultados das negociações em favor da Academia, partindo para a França em julho de 1831. Os novos *Estatutos da Academia de Belas Artes*, aprovados no mesmo ano, também ficaram conhecidos como *Reforma Lino Coutinho*, sendo resultado de um esforço conjunto de Félix-Émile Taunay e Grandjean de Montigny, este último único remanescente da antiga Missão Artística Francesa.

Sendo de sumo interesse para este Império aproveitar-se a mocidade brasileira no estudo das belas artes, para o qual a natureza parece haver-lhe dado um gênio e gosto particular; e achando-se a Academia das Belas Artes estabelecida nesta Corte, quase em uma perfeita nulidade, sem conseguir os fins para que fora criada, pois que nela não se encontra nem aplicação, nem regime, talvez pela absoluta falta de estatutos próprios, que regulem um e outro objeto, obrigando os alunos e os professores, uns a aprenderem, e outros a bem ensinarem as matérias das suas profissões: A Regência atenta em melhorar este ramo de instrução pública, A por bem, em Nome do Imperador, Aprovar o plano de reforma, que lhe foi apresentado [...]¹²².

O plano de reestruturação incluía, entre outras propostas, o não acúmulo de cargos e a redução das aulas de desenho. Além disso, duas medidas sancionadas nesse documento foram de fundamental importância para o futuro da instituição: em primeiro lugar, ficou ratificado o papel de D. Pedro II como Fundador e Protetor Perpétuo da *Academia Imperial de Belas Artes*; em segundo lugar, o Ministro do Império continuou a ocupar o papel de Presidente do Corpo Acadêmico, mantendo-se responsável pela instituição. Desse modo,

¹²¹ Elaine Cristina Dias cita Félix-Émile Taunay como o principal responsável pela reorganização dos Estatutos de 1831. Segundo a autora, “sua clara posição de representatividade e liderança no corpo acadêmico, a proteção ministerial e, ao mesmo tempo, a iniciativa de organização da estrutura da Academia mostra a chegada de novos tempos”. Ver: DIAS, Elaine. *Félix-Émile Taunay: Cidade e Natureza no Brasil*. *Op. Cit.* p. 55.

¹²² Estatutos da Academia de Bellas Artes em 1831, referentes à chamada “Reforma Lino Coutinho”. Disponível em: <http://dezenovevinte.net>. p. 91-92.

“ficava referendado [...] o papel AIBA como órgão do Estado, o que lhe dava a proteção do monarca e lhe garantia espaço na agenda do ministério”¹²³.

Em 1833, Henrique José da Silva afastou-se da direção da AIBA por motivos de saúde, falecendo no ano seguinte, em vinte e nove de outubro de 1834. Após a realização do novo escrutínio, Félix-Émile Taunay, filho de Nicolas-Antoine Taunay, recebeu a maioria dos votos e assumiu a Direção da *Academia Imperial de Belas Artes* (de 1834 a 1851). Segundo Angela Ancora da Luz, Taunay “dedicou-se integralmente ao cargo e foi excelente administrador, organizando a Secretaria, o Arquivo, a pequena Biblioteca e a Pinacoteca (1843), formada a partir das obras trazidas pelos artistas franceses, acrescida pelas obras nela produzidas”¹²⁴. Nas mãos de Félix-Émile Taunay, a academia tornou-se, finalmente, um organismo completo.

Ao longo de sua gestão, Taunay preocupou-se em organizar e aperfeiçoar a metodologia de ensino, com o objetivo de formar profissionais competentes com lugar garantido no campo das artes e da arquitetura do Império. Tendo ao seu lado a forte presença de Grandjean de Montigny, o Diretor enfrentou as dificuldades de afirmação da academia nos espaços da Corte. Sempre atento aos problemas urbanos, presentes no Rio de Janeiro, Taunay transformou a arquitetura e a escultura em duas das principais vertentes da instituição. A retratística também ganhou um enfoque especial. Em um momento de necessidade de divulgação da imagem do Imperador, a confecção de retratos serviu como instrumento para o estreitamento dos vínculos entre a academia e o Governo Imperial¹²⁵.

As sólidas bases implantadas no sistema de ensino da *Academia Imperial de Belas Artes*, entre as décadas de 1830 e 1850, contribuíram não só para colocar a instituição no contexto de produção artística das nações civilizadas, como também colaboraram diretamente para a formação artística de brasileiros renomados, como Victor Meirelles e Pedro Américo (DIAS, 2005: 11).

Uma das primeiras medidas de Taunay como Diretor da AIBA consistiu no refinamento dos princípios clássicos do ensino do desenho. A partir das emendas feitas aos

¹²³ SQUEFF, Leticia. Op. cit. p. 172.

¹²⁴ LUZ, Angela Ancora da. op. cit. p. 59.

¹²⁵ DIAS, Elaine Cristina. *Félix-Émile Taunay: Cidade e Natureza no Brasil*. Op. Cit. p. 15.

Estatutos da Academia no ano de 1834, instituíram-se as aulas com modelos vivos, reforçou-se a necessidade da compra de gessos para o estudo da estatuária antiga e foram traduzidas as principais obras estrangeiras para o estudo da anatomia¹²⁶.

Durante sua gestão, Félix-Émile Taunay administrou a Academia, mantendo ótimas relações com o Passo Imperial. A nova estabilidade institucional permitiu a implantação de um ensino próximo ao da *École des Beux-Arts de Paris*¹²⁷. A tradição dos salões artísticos, iniciada por Jean Baptiste Debret, foi retomada em 1834, data que marca a primeira distribuição pública de prêmios em cerimônia solene na presença do Ministro do Império¹²⁸. O comparecimento do Imperador D. Pedro II à solenidade de abertura das exposições anuais e às provas da AIBA, a partir de 1836, representou um grande estímulo aos artistas e conferiu aos salões um valor cada vez maior.

Entre 1834 e 1851 foram realizadas onze Exposições Gerais, que contribuíram para diversificar a vida artística na Corte. Com o objetivo de estimular o desenvolvimento dos artistas da Academia, Taunay solicitou ao Imperador D. Pedro II que as exposições de alunos e professores se tornassem abertas, acolhendo também expositores sem formação acadêmica¹²⁹. No dia doze de dezembro 1840, inaugurou-se na Academia Imperial de Belas Artes, a I Exposição Geral de Belas Artes do Império.

Ainda que as exposições anuais constituíssem um evento expressivo para a vida social na Corte do Rio de Janeiro, elas dependiam das verbas do governo, que nem sempre eram concedidas¹³⁰. A crítica artística, ainda incipiente, dirigia-se mais para a organização das exposições e para o papel de Taunay na instituição do que para a análise das obras em si¹³¹.

Ao lado das Exposições Gerais, o Prêmio de Viagem ao exterior, instaurado em 1845, contribuiu significativamente para a formação dos artistas da Academia Imperial de Belas Artes. Inspirado no *Grand Prix de Rome* da *Académie Royale de Peinture et Sculpture* de

¹²⁶ Idem, p. 11.

¹²⁷ CHRISTO, Maraliz, de C. V. (org.). *Anais do Museu Histórico Nacional: História e Patrimônio*. Rio de Janeiro: MHN, 2007. p. 1153.

¹²⁸ FERNANDES, Cybele Vidal Neto. A Pintura nas Exposições gerais da Academia Imperial de Belas Artes. *Primeiros Escritos*, n. 6, jul. 2001. p. 01.

¹²⁹ Carta de 13/03/1840. In: LUZ, Angela Ancora da. *Op. Cit.* p. 61.

¹³⁰ FERNANDES, Cybele Vidal Neto. A Pintura nas Exposições gerais da Academia Imperial de Belas Artes. *Op. Cit.* p. 02.

¹³¹ DIAS, Elaine. *Félix-Émile Taunay: Cidade e Natureza no Brasil*. *Op. Cit.* p. 193.

Paris, o Prêmio de Viagem à Europa consistia em uma importante etapa do conjunto de medidas didáticas baseadas no modelo francês de ensino artístico. Os Prêmios de Viagem eram atribuídos através de concursos e os premiados tornavam-se, instantaneamente, pensionistas da Academia, recebendo uma quantia de três mil francos para as suas despesas no exterior. Em troca, deveriam frequentar os ateliês de artistas estrangeiros renomados, enviar exercícios e trabalhos para a AIBA e executar cópias de obras consagradas. Em geral, o cumprimento das obrigações impostas aos premiados era acompanhado pelo próprio Diretor da Academia Imperial de Belas Artes¹³².

Até 1855, Roma, considerada o berço do classicismo, foi o principal centro de estudos dos pensionistas brasileiros. Aos poucos, entretanto, a capital francesa foi ganhando espaço, devido ao seu status de metrópole cultural dos Oitocentos¹³³. Ao retornarem ao Brasil, muitos dos artistas agraciados com o Prêmio de Viagem foram incorporados ao corpo acadêmico da Academia, formando um círculo fechado muito criticado no final do século XIX e início do século XX¹³⁴. Além do objetivo de modernização do ensino artístico, os Prêmios de Viagem buscavam atender a uma demanda de complementação da formação do artista, de modo que este não desistisse da carreira. O discurso de abertura do ano escolar na sessão pública de 1841 transmite claramente as preocupações do diretor acerca das possibilidades oferecidas pela carreira artística no Brasil:

É verdade que poucas são por hora as vantagens positivas que a carreira das belas artes vos oferece: pois nem até o fim dos vossos exercícios vos acompanha o patronato público. Quero falar da falta de uma prática seguida pelas nações cultas, a demandar sucessivamente para a Itália os seus estudantes artísticos, mais distintos e capazes. Porém, senhores, esta nobre lembrança aparece, entre outras de igual importância, no relatório da Secretaria do Estado de Negócios do Império de 1840, e é natural de pensar que a atenção dos legisladores, de novo despertada a este respeito pelo governo, se preste benévola às nossas necessidades¹³⁵.

Através da nova geração de mestres, brasileiros formados na Europa, o ensino artístico no país começava a mostrar resultados. Além disso, pouco a pouco, os eventos promovidos

¹³² Luz, Angela Ancora da. *Op. Cit.* p. 67.

¹³³ SIMIONI, A. P. C. A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX. *Tempo Social*. Revista de Sociologia da USP, São Paulo, v. 17, p. 343-366, 2005. p. 343.

¹³⁴ PEREIRA, Sonia Gomes. *Op. Cit.* p. 28.

¹³⁵ Ata de 17/03/1841. Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ, *Atas das Sessões Presidência-Diretor (1841-1856)*. Pasta 6151. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI>. p. 5-11.

pela AIBA conseguiam mobilizar setores cada vez maiores da Corte¹³⁶. A importância de Félix-Émile Taunay na direção da Academia Imperial de Belas Artes reside, assim, na criação, desenvolvimento e renovação contínua da ideia de fortalecimento e legitimação da instituição aos olhos da sociedade carioca e, principalmente, do Estado¹³⁷.

2.3. A herança familiar e a produção do artista.

A análise das trajetórias de Nicolas-Antoine Taunay e Félix-Émile Taunay no Rio de Janeiro aponta o papel primordial exercido pelo pai na educação e formação artística do filho, que herdou não só suas ambições de ocupação de um lugar de destaque na Corte, como exerceu uma dedicada atuação na instituição oficial de ensino artístico do país, a Academia Imperial de Belas Artes.

De acordo com Elaine Dias, não se encontrou registros oficiais de quaisquer outros professores que possam ter entrado em contato com as crianças da família Taunay no Brasil, de modo que a hipótese mais plausível resida na transmissão de conhecimentos por meio do pai, homem erudito e afeito às letras. O caso de Félix pode ser considerado ainda mais emblemático, uma vez que ele foi o único, dentre os cinco filhos do artista, a seguir a carreira do pai como pintor de paisagem¹³⁸. O conjunto de obras realizado Félix-Émile Taunay na década de 1820, período em que assume a cátedra de pintura de paisagem na Academia Imperial de Belas Artes após o retorno do pai a Paris, revela importantes reflexos de sua formação primeira, obtida com Nicolas-Antoine Taunay.

¹³⁶ FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *Os Caminhos da Arte: O Ensino Artístico na Academia Imperial das Belas Artes (1850-1890)*. *Op. Cit.* p. 276.

¹³⁷ DIAS, Elaine. Félix-Émile Taunay e a prática do discurso acadêmico no Brasil (1834-1851). *Revista de História da Arte e Arqueologia*, v. no.9, p. 81-100, 2008. p. 99.

¹³⁸ DIAS, Elaine. In: SCHWARCZ, Lília ; DIAS, Elaine . *Op. Cit.* p 242.



Imagem 19.

NICOLAS-ANTOINE TAUNAY (1755-1830): *Retrato do jovem Félix-Émile Taunay*, s.d. Óleo sobre tela, 31,5 x 24 cm.
Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes / IPHAN / MinC.

As obras de Félix-Émile Taunay, produzidas entre 1823 e 1829, revelam uma natureza muito mais próxima daquela realizada pelos pintores em excursão pela Itália, propagadores de uma doutrina clássica europeia. Essa forma de concepção da paisagem também foi privilegiada por seu pai, durante sua breve estadia no Rio de Janeiro.

O tratamento da luz na composição dado pelo pintor paisagista, expresso de maneira admirável por Taunay pai no Brasil, singulariza-o em meio a uma série de artistas situados no Rio de Janeiro nessa época. A nosso ver, Nicolas-Antoine Taunay é um dos principais representantes da pintura de paisagem brasileira do século XIX, a qual está atrelada à poética de pintores como Claude Lorrain e Nicolas Poussin, de seu contemporâneo Joseph Vernet, e às regras de Pierre-Henri Valenciennes aplicadas durante sua estada em Roma. A importância de Vernet para Taunay é primordial. Contemporâneos, amigos e companheiros em Roma, Taunay segue seus princípios principalmente no que se refere à composição das nuvens, à divisão dos planos, dando destaque ao céu, à iluminação presente na obra e à abordagem de temas contemporâneos. Também Félix-Émile foi um seguidor desse estilo na realização de suas primeiras telas, não só no que diz respeito às apropriações da luz na paisagem, à coloração dada à composição do céu, mas também ao caráter topográfico de suas obras¹³⁹.

Assim, Nicolas-Antoine Taunay procurou transmitir ao filho os elementos principais da arte da pintura de paisagem do final do século XVIII, dos quais este apreendeu o

¹³⁹ DIAS, Elaine. *Paisagem e Academia. Op. Cit.* p. 306.

tratamento dos reflexos, a distribuição da luz, a composição das nuvens, o cuidado com a vegetação, as regras de composição do gênero e a teoria de Pierre-Henri Valenciennes acerca da contemplação e valorização dos efeitos da luz em determinados horários do dia, como o nascer e o pôr do sol. Em todas as suas telas, entretanto, o reconhecimento da paisagem brasileira é evidente, conferindo-lhes um status nacional¹⁴⁰. Estes aspectos de sua produção encontram-se visíveis nas obras *Lagoa Rodrigo de Freitas* (1828), *Baía de Guanabara vista da Ilha das Cobras* (1828) e *Concerto de um barco, Ilha de Villegagnon – Baía da Guanabara* (1828).

A pintura a óleo intitulada *Paisagem histórica de um desembarque no Largo do Paço*, datada de 1829, atualmente parte do acervo do Museu Imperial de Petrópolis, merece aqui uma atenção especial. A tela é dividida em dois planos, o superior demarcado pelo céu azul repleto de nuvens, o inferior mostrando a cena de desembarque das figuras reais, em meio a uma paisagem extremamente povoada, edificada, onde se destacam as embarcações. Assim como Nicolas-Antoine Taunay, Félix sobressai-se na representação de figuras de médio e pequeno porte, evidenciando mais uma vez a intensidade da relação entre suas produções artísticas¹⁴¹. A importância dessa tela, entretanto, reside na capacidade de conceder à paisagem uma conotação histórica e narrativa. Assim como fizera, anos antes, um de seus mestres, Joseph Vernet, Félix-Émile Taunay dá início ao processo que transformaria, mais tarde, sua pintura de paisagem em um veículo de transmissão de uma mensagem histórica.



Imagem 20.

FÉLIX-ÉMILE TAUNAY (1795-1881): *Desembarque no Largo do Paço*, 1829. Óleo sobre tela, 76 x 117 cm. Petrópolis, Museu Imperial de Petrópolis.

¹⁴⁰ Idem, p. 313.

¹⁴¹ Idem, p. 315.

Ao longo das décadas seguintes, Félix-Émile Taunay encontrou-se mais envolvido nos aspectos institucionais e dogmáticos da Academia Imperial de Belas Artes, relegando sua produção pictórica a um segundo plano. Entretanto, as telas compostas e apresentadas nas Exposições Gerais da década de 1840 representam uma importante fase da evolução de sua carreira e compõem um cenário valioso para o entendimento da história da pintura de paisagem brasileira do século XIX. Em *Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão* (1843), percebemos uma alteração do discurso pictórico: Félix abandona o tom arcádico e pastoril, presente em algumas das telas de seu pai, elaborando uma composição narrativa e imbuída de um discurso histórico. Essa nova percepção artística, formada no ambiente acadêmico, contém em seu âmago alguns vestígios e características das famosas ilustrações de viagem e investigações científicas, ao mesmo tempo em que manifesta a vontade de transmissão de uma mensagem histórica¹⁴².



FELIX-EMILE TAUNAY (1759-1881): *Vista de um mato virgem que se está reduzindo à carvão*, c.1843.

Óleo sobre tela, 134 x 195 cm.

Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

Fotografia: Marcelo Gonczarowska Jorge.

Imagem 21.

ERRATA: FÉLIX-ÉMILE TAUNAY (1795-1881).

¹⁴² Idem, p. 317.

Félix-Émile Taunay contribuiu, em última instância, para a abertura de novos paradigmas na pintura de paisagem oitocentista, influenciando diretamente a produção da próxima geração de artistas formada na Academia Imperial de Belas Artes. Sua obra tornou-se não só fundamental à composição de uma paisagem atualizada e histórica, como contribuiu significativamente para o estudo do seu tempo¹⁴³.

2.4. O artista, a academia e a corte.

Félix-Émile Taunay pode ser considerado como o homem que consolidou a Academia Imperial de Belas Artes. Isso se deve não só à implementação de uma série de melhorias no sistema de ensino, como também à aproximação em relação ao Paço Imperial. De fato, em 1835, o Diretor da AIBA ofereceu-se para ocupar o cargo de Simplício Rodrigues de Sá, professor de desenho e paisagem da Família Imperial, que então se achava muito doente. Posição esta que lhe foi concedida pelo Marquês de Itanhaém, tutor das princesas imperiais.

Achando-se cronicamente enfermo Simplício de Sá Mestre de Desenho de S. M. I. e das Princesas Brasileiras, não podendo por consequência exercer seu Magistério, e tendo-se oferecido Félix Emilio Taunay, Professor e Diretor da Academia das Belas Artes a preencher gratuitamente este lugar, contando que o ordenado a ele inerente fosse conservado ao seu colega Acadêmico Simplício Rodrigues de Sá, ei por bem aceitar seu oferecimento, e nomeá-lo Professor de Desenho e Paisagem de S. M. I. e de suas Augustas Irmãs (...); e lhe concedo todas as prerrogativas inerentes ao lugar de Mestre do Imperador. Paço da Boa Vista, 1º de janeiro de 1835. Márquez d'Itanhaém¹⁴⁴.

Em 1838, Félix-Émile Taunay também foi nomeado professor de francês de D. Pedro II, no lugar de René Pierre Boiret. Assim, o artista e acadêmico conseguiu, pouco a pouco, estender seus domínios de influência junto à corte, uma vez que havia se tornado responsável por uma parcela importante da educação do futuro imperador¹⁴⁵.

Aberto um canal de comunicação direta com D. Pedro II, Félix-Émile Taunay incentivou o comparecimento do monarca às provas, exposições e premiações da academia¹⁴⁶.

¹⁴³ Idem, p. 340.

¹⁴⁴ *Carta de nomeação de F. E. Taunay para o cargo de Professor de Desenho e Paisagem de S. M. I e de suas augustas irmãs*. In: SCHWARCZ, Lília ; DIAS, Elaine .*Op. Cit.* p. 243.

¹⁴⁵ Idem, p. 243.

¹⁴⁶ As exposições públicas eram realizadas ao final de cada ano na presença do Ministro do Império. A partir de 1836, elas contariam também com a presença do futuro imperador.

A presença do Imperador era fundamental, uma vez que não só valorizava os trabalhos dos artistas, como também conferia tradição ao espaço relativamente novo da academia.

Ao sediar as exposições, a Academia tornava-se o local onde era encenado um ritual em que se afirmavam os valores monárquicos, com o destaque dado ao imperador e a seu séquito. A esse “teatro de corte” vinham associados, porém, valores próprios à nação independente que se consolidava naqueles anos: o hino nacional sempre abria o cerimonial. Subjacente a tudo isso, era a Academia que se afirmava como espaço cortesão e, por outro lado, de afirmação dos valores nacionais. Valores que encontravam nas “belas-artes” um espaço peculiar de expressão, tal como afirmariam muitas vezes em seus discursos diretores como Taunay ou Porto Alegre¹⁴⁷.

Ao longo do período em que atuou como diretor da instituição, Félix-Émile Taunay foi responsável pela introdução da prática do discurso acadêmico, experiência há muito exercida nas academias europeias, contudo inédita no universo intelectual brasileiro. Em seus discursos, Taunay enfatizava a importância das belas artes para a formação de uma elite culta e construção de uma nação mais civilizada. O argumento a favor da contribuição das artes para o progresso técnico e a moralização da sociedade tinha raízes diretamente no pensamento ilustrado, além de contribuir para a valorização dos profissionais formados na academia¹⁴⁸. Com efeito, no relatório enviado ao Governo em dezembro de 1844, lê-se:

[...] Ex^o. Sr. em relação às necessidades artísticas da Nação, isto é, à ereção de monumentos, impressão de medalhas, etc., etc., faz-se preciso um centro de educação artística; porém, o que, geralmente e em princípio, é indubitável, pode-se tornar duvidoso de fato, quando acontece que a Nação, por um lado, despense com uma Academia para a formação de alunos, os quais uma vez formados não acham empregos por estarem fechadas todas as estradas das Repartições artísticas, e por outro lado, despense nas mesmas Repartições com empregados não formados nesse centro de educação artística nacional.

Assim, a despesa feita com a Academia não tem os seus resultados lógicos e O serviço nacional sofre, e sofre a Academia.

O serviço nacional sofre; os fatos o comprovam. De um quarto de século para cá, nem um só monumento que mereça este nome, se tem levantado, apesar do cabedal consumido em construções, nem um símbolo plástico qualquer que sirva para a glória do Brasil.

A Academia das Belas Artes sofre, experimentando toda a languidez de uma Instituição isolada, sem relação com a sociedade, sem utilidade positiva, por conseguinte sem porvir, com Professores que o fato da sua inatividade desacredita às vistas dos estudantes. Estes dois interesses, entretanto, seria fácil conciliá-los e satisfazê-los por sua coordenação¹⁴⁹.

¹⁴⁷ SQUEFF, Leticia. *Galeria para o Império: a Coleção Escola Brasileira e as Origens do Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: FAPESP, 2012. p. 89.

¹⁴⁸ Idem, p. 90.

¹⁴⁹ *Relatório enviado ao Governo em 20/12/1844, dando conta das necessidades da Academia* In GALVÃO, Alfredo. Felix Emilio Taunay e a Academia das Belas Artes. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, 1968. p. 151.

Seu objetivo era convencer o Governo da utilidade da Academia Imperial de Belas Artes como órgão público e das profissões liberais a ela ligadas. Para Taunay, a base da consolidação da academia como instituição útil à economia imperial, à formação do gosto e à glória nacional seria a arquitetura. Seu argumento rememorava o desenvolvimento artístico de outros países que serviam de exemplo ao Brasil, como Grécia, Itália e França. Da mesma forma, D. Pedro II, em seu incentivo às artes, deveria ser colocado no mesmo nível de outros grandes personagens políticos, como Péricles e Napoleão. O investimento em monumentos, considerados sinônimos da glória dos países, consistia em um projeto que se harmonizava com a construção do Segundo Império¹⁵⁰.

Assim, sempre que surgia a oportunidade de realização de algum serviço remunerado, Félix-Émile Taunay pleiteava-o em favor dos professores e alunos da academia. Lutou por lugares de arquiteto junto à Repartição de Obras Públicas, aceitou encomendas em nome da instituição para a realização de retratos de D. Pedro II e buscou incluir alguns dos seus na fiscalização de projetos de Montigny para algumas Províncias¹⁵¹.

Foi nesse contexto que Félix-Émile Taunay produziu a obra *Retrato de Sua Majestade o Imperador Dom Pedro II – em 1835* (1837), buscando a construção de uma memória política para o Estado. Esta obra serviu de modelo a ser copiado por membros da Academia Imperial de Belas Artes quando houvesse encomendas pagas (Imagem 01). A solução foi considerada razoável, sobretudo após a antecipação da maioridade do imperador, quando os pedidos de retratos do governante atingiram o seu ápice, impossibilitando a execução de sessões de pose específicas¹⁵².

Especialmente a partir da gestão de Félix-Émile Taunay, a Academia Imperial de Belas Artes, como uma das principais instituições oficiais do período¹⁵³, passou a incumbir-se da criação de símbolos nacionais, responsáveis pela formação de um imaginário nacional. A participação da instituição no projeto pós-independência e na discussão em torno da

¹⁵⁰ DIAS, Elaine. Félix-Émile Taunay e a prática do discurso acadêmico no Brasil (1834-1851). *Op. Cit.* p. 96.

¹⁵¹ GALVÃO, Alfredo. *Op. Cit.* p. 138.

¹⁵² *Idem*, p. 155.

¹⁵³ A Academia Imperial de Belas Artes logrou o status de importante instituição do Império, juntamente com o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, o Colégio D. Pedro II e as universidades de direito, medicina e engenharia.

composição de uma memória nacional era consequência direta da necessidade de se dotar o país de um passado único e coerente.

As implicações da relação entre academia e Estado revelam-se, portanto, na realização da prestação de serviços artísticos em favor do Governo Imperial. O fomento do bom gosto estava a serviço do Império, divulgando também os ideais e símbolos nacionais, caros ao governo de D. Pedro II. A proteção às artes e aos artistas era a garantia da concretização de um aparato simbólico, que fazia parte do projeto civilizador e centralizador do Segundo Reinado¹⁵⁴.

Uma vez que o processo de construção de uma memória nacional a ser celebrada e preservada encontra-se sempre perpassado por intencionalidades, torna-se sintomático notar o esforço realizado pelo Estado Imperial em construir uma história nacional e uma iconografia oficial, que difundisse o ideal civilizador que fazia parte do projeto legitimador e centralizador do Império.

¹⁵⁴ FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *Os Caminhos da Arte*. Op. Cit. p. 297.

3. A CONSTRUÇÃO DE UMA IMAGEM PARA A MONARQUIA: *Retrato de Sua Majestade O Imperador Dom Pedro II – em 1835* (1837), de Félix-Émile Taunay.

A imagem pode ser considerada um dos instrumentos de comunicação mais antigos de que se tem registro. Além do mais, sua capacidade de atingir todas as camadas sociais transformou-a em um importante recurso para a fixação de valores e símbolos que povoam o imaginário social¹⁵⁵. A necessidade constante de legitimação do poder, muitas vezes, leva o Estado a se rodear de representações simbólicas, uma vez que “o domínio do imaginário e do simbólico é um importante lugar estratégico”¹⁵⁶.

No Brasil dos Oitocentos, em meio ao processo de edificação do campo artístico, as imagens ganharam um papel essencial no que se refere à construção do repertório simbólico e do ideal de Nação que se pretendia construir. Ainda que a experiência de formação do Estado brasileiro apresente uma série de especificidades, também aqui o Estado tomou para si a empreitada de construção de uma Nação. A instalação da Corte portuguesa em território americano e os eventos que levaram à proclamação da Independência foram cruciais para a implantação posterior das categorias necessárias a um Estado moderno e para a criação de uma nova maneira de se representar o poder.

A transferência da Corte para o Rio de Janeiro, os episódios que levaram à proclamação da Independência, a promulgação da Constituição de 1824, os turbulentos anos regenciais e o movimento regressista, que levou à declaração da maioridade de D. Pedro II, representam eventos essenciais para a constituição e a consolidação das instituições que integraram a monarquia brasileira, contribuindo, sem dúvida, para a formulação de um projeto de construção de uma matriz identitária no território nacional.

3.1. Entre a novidade dos trópicos e a tradição dos Bragança.

¹⁵⁵BERGER, John apud KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v.8, n.12, jan-jun 2006. p. 99.

¹⁵⁶BACZKO, Bronislaw. Imaginação Social. In: *ENCICLOPÉDIA EINAUDI*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1985, vol. 5. p. 297.

A história da pintura acadêmica no Brasil esteve estreitamente vinculada ao projeto político imperial de constituição de uma identidade nacional¹⁵⁷. A formação da identidade brasileira deveria ser alcançada através da construção de uma memória e um imaginário próprios, empreitada que marcou os referenciais iconográficos da época. Artistas e intelectuais buscaram inúmeras formas de transmitir, através de imagens, a tradição da casa dinástica dos Bragança e a modernidade do Império do Brasil. Nesse sentido, a iconografia ligada à figura de D. Pedro II apresenta-se como uma fonte riquíssima para o estudo de um projeto de Nação que foi acalentado e difundido ao longo dos quase sessenta anos do Segundo Reinado.

O futuro imperador foi retratado ainda bebê. A primeira de suas representações é atribuída a Jean-Baptiste Debret (1768-1848), datada de 1826. O artista representa o príncipe herdeiro em uma situação de angústia e sofrimento, evidenciada pelo choro do bebê. Este tipo de retrato foi, na verdade, bastante incomum na retratística de corte¹⁵⁸.



Imagem 22.

JEAN-BAPTISTE DEBRET (1768-1748): *Retrato de D. Pedro II com um ano de idade*, 1826. Óleo sobre tela, 25 x 33 cm. Brasília, Palácio do Itamaraty.

¹⁵⁷ MATTOS, Claudia Valladão de; OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles (Orgs.). *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: Edusp, 1999. p. 79.

¹⁵⁸ CHIARELLI, Tadeu. . A Repetição Diferente: aspectos da arte no Brasil entre os séculos XX e XIX. *Crítica Cultural*, v. 4, n. 2, dez. 2009 p. 145.



Imagem 23.

ARMAND JULIEN PALLIÈRE (1784-1862): *Dom Pedro II, Menino*, 1830.
Guache sobre papel, 45 x 39 cm. Petrópolis, Coleção Museu Imperial de Petrópolis.

As imagens anteriores à coroação de D. Pedro II, correspondentes à sua infância, são raras e pouco conhecidas. *Dom Pedro II, Menino* (1830), provavelmente corresponde ao retrato mais difundido da primeira infância do futuro imperador. Armand Julien Pallière (1784-1862) retrata o herdeiro do trono em seus quatro anos, aproximadamente, segurando como brinquedo um tambor de regimento. Os símbolos da monarquia encontram-se por toda parte, lembrando o espectador da legitimidade do pequeno príncipe e apresentando-o como portador de um direito sagrado.

Não eram poucas, portanto, as promessas atribuídas a essa personagem que teria sua vida toda coberta por uma aura mística, resultado de uma concepção divina herdada da monarquia medieval europeia, mas, sobretudo, do contexto político e cultural local. Pela linha paterna, o príncipe imperador descendia de reis e antepassados ilustres, imortalizados pela prosa portuguesa. D. Pedro era o oitavo duque de Bragança, cuja família estava entrelaçada com os Capetos da França. Pela linha materna, d. Pedro era ligado ao imperador Francisco I, da Alemanha, da Áustria, da Hungria e da Boemia, ele mesmo filho de Leopoldo II, imperador da Alemanha e irmão de Maria Antonieta, mulher de Luís XVI. Descendia também de Francisco José, duque de Toscana, marido de Maria Tereza, imperatriz da Alemanha, da Áustria e da Boemia. Sua genealogia – como aliás a de todos os monarcas – ia longe: chegava a santo Estevão, rei da Hungria; a Filipe II, a Filipe IV; aos reis de Aragão e Castela, e aos reis da França¹⁵⁹.

¹⁵⁹ SCHWARCZ, Lília. *As Barbas do Imperador*. Op. Cit. p. 47.

O jovem Pedro nasceu símbolo de uma monarquia que se revigorava e se enraizava. Órfão de mãe e afastado do pai desde os seis anos de idade, o menino foi moldado para atender às responsabilidades do cargo que um dia viria a assumir. Nesse contexto, a posição privilegiada ocupada por Félix-Émile Taunay dentro da Corte, como professor da família imperial, permitiu que o diretor da Academia Imperial de Belas Artes executasse uma das únicas representações do futuro monarca em ambiente familiar. A composição apresenta as crianças imperiais em sua sala de estudo, onde nota-se a presença de um quadro de paisagem, ao lado de um móvel repleto de livros e um globo terrestre¹⁶⁰. Mesmo em momentos de intimidade e descontração, as responsabilidades do cargo pairavam sobre os ombros daquele que era apenas uma criança. De fato, como afirma Lilia Schwarcz, “o imperador vinha ao mundo antes do menino”¹⁶¹.



Imagem 24.

FÉLIX-ÉMILE TAUNAY (1795-1881): *D. Pedro, D. Francisca e D. Januária*, s.d. Litografia colorida, 26,5 x 35 cm. Petrópolis, Museu Imperial de Petrópolis / IPHAN.

A iconografia oficial, que começou a tomar forma nos anos que cercaram a maioridade de D. Pedro II e o período de estabelecimento de uma política mais definida em relação às artes, teve como foco principal a pintura de Corte, mais especificamente a retratística e a pintura histórica. O hábito de perpetuar a imagem de pessoas detentoras de valores reconhecidos, homenageando e celebrando seu poder e suas virtudes morais e cristãs, propiciou o grande desenvolvimento da arte do retrato no período. Dentre as personalidades mais retratadas estavam o imperador e sua família, políticos e religiosos.

¹⁶⁰ CHIARELLI, Tadeu. *Op. Cit.* p. 146.

¹⁶¹ SCHWARCZ, Lilia. *As Barbas do Imperador. Op. Cit.* p. 45.

Na década de 1840, o artista francês François-René Moreau (1807-1860) e o brasileiro Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879) representaram a coroação de D. Pedro II, em dois quadros de modelo iconográficos diferentes¹⁶². As pinturas e gravuras apresentam o imperador em traje de gala, que remetia à realeza sagrada de outrora. Os símbolos utilizados foram os mesmos pelos seus antecessores: o cetro encimado pela serpe da Casa de Bragança, a espada que havia pertencido a seu pai, o mantel de plumas de tucano adotado por D. Pedro I e o manto de veludo verde, que posteriormente incorporou bordados de elementos da terra¹⁶³. No entanto, diferentemente do avô, o monarca foi aclamado, coroado e sagrado, sendo, portanto, representado com a coroa na cabeça. Assim, a representação de D. Pedro II assumia uma dupla função paradigmática: lembrar as raízes do jovem imperador, através da alusão à fundação da dinastia da Casa dos Bragança, e afirmar a identidade nacional do Império do Brasil¹⁶⁴.



Imagem 25.

FRANÇOIS RENÉ-MOREAU (1807-1860). *Coroação de D. Pedro II*, 1842. Óleo sobre tela, 238 x 310 cm. Petrópolis, Acervo do Museu Imperial de Petrópolis.

¹⁶² Respectivamente, *Ato da Coroação de Sua Majestade o Imperador* (1842) e *Coroação de D. Pedro II* (1841). Para maior aprofundamento na análise comparativa das telas, ver: SQUEFF, Letícia. Esquecida no fundo do armário: a triste história da Coroação de D. Pedro II. In: *ANAIS DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL: história e patrimônio*. Rio de Janeiro, v. 39, p. 1-536, 2007.

¹⁶³ SCHWARCZ, Lília. *As Barbas do Imperador*. *Op. Cit.* p. 79.

¹⁶⁴ BASTOS, Monica Rugai. Retratos do poder imperial no Brasil. *FACOM*, nº 19, 1º semestre de 2008. p. 45.



Imagem 26.

MANOEL DE ARAÚJO PORTO-ALEGRE (1806-1879). *Estudo para Sagração de Dom Pedro II*, 1841. Rio de Janeiro, Museu Nacional do Rio de Janeiro.

Nas décadas seguintes, Moreau enviou ainda a tela *Dom Pedro II visitando os doentes de Cólera Morbus* (1863) ao imperador. Esta obra seguia a mesma temática do famoso quadro de Antoine-Jean Gros (1771-1835), *Bonaparte visitando os pestilentos de Jaffa* (1804)¹⁶⁵.

Essa produção visual voltava-se para a construção de imagens da nação – estreitamente associada à figura de D. Pedro II e da recém-fundada casa imperial – por alegorias capazes de evocar simultaneamente uma experiência da terra tropical brasileira e símbolos tradicionalmente associados à monarquia. Percebemos, portanto, neste primeiro momento, uma certa identificação entre a iconografia do imperador, um gênero bem estabelecido na história da arte ocidental, e o projeto nacionalista de D. Pedro II, levado adiante pela academia¹⁶⁶.

Os artistas Cláudio José Barandier (?-1867) e Raymond-Auguste Quinsac de Monvoisin (1790-1870) também alcançaram grande prestígio ao exibirem seus retratos em exposições da academia. O *Retrato de D. Pedro II* garantiu grande destaque de crítica a Monvoisin na Exposição Geral de 1847.

Estamos agora diante da tela mais importante da exposição. O retrato de S. M. D. Pedro II, em pé e com traje imperial. Este quadro pintado pelo Sr. Monvoisin, é tão superior a todos os mais que dele não falamos senão para exprimirmos a nossa admiração e inspirarmos a todos o desejo de vê-lo. Nos anos passados, exprimimos

¹⁶⁵ CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *A Pintura de História no Brasil do Século XIX*. *Op. Cit.* p. 1153.

¹⁶⁶ MATTOS, Claudia Valladão de; OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles (Orgs.). *Op. Cit.* p. 84.

o nosso sentimento de que entre tantos retratos de Ss.MM. não houvesse um só que recordasse, nem de longe, a sua distinção e grandiosidade. Finalmente, eis um retrato de D. Pedro II que representa com verdade: eis aqui essa fronte cuja confrontação anuncia altas faculdades intelectuais; o seu olhar, apesar da sua brandura, diz que ele é o senhor, e esse olhar harmoniza-se admiravelmente com o gesto tão altivo e tão digno pelo qual, levando a mão à espada, parece que assegura que estará sempre pronto se puxa-la para a defesa da sua coroa e do seu império. Sua atitude é nobre e desembaraçada; esse manto pesado não o oprime; é jovem, forte, nunca parença foi tão felizmente apanhada. Agora, debaixo do ponto de vista da arte, diremos que tudo é admirável neste retrato. Esse traje resplandecente, esse veludo, esse ouro, essa pedraria, são feitos com tanta arte, tudo harmoniza-se de tal modo que nada nos ofende ou deslumbra a vista; e, todavia, o veludo reluz, o brilhante cintila, o outro parece correr, s. M. sai da tela, avança-se, a ilusão é completa¹⁶⁷.

Na Exposição Geral de 1872, destacou-se o *Retrato de D. Pedro II na abertura da Assembleia Legislativa*, de Pedro Américo. Mais conhecida como *D. Pedro II por ocasião da Fala do Trono*, a obra apresenta o imperador em sua apresentação anual aos políticos da Assembleia Legislativa, ocasião em que comparecia portando os trajes majestáticos. O poder do soberano é reforçado pela representação dos símbolos monárquicos (cetro, coroa, trono) e pela coluna, que atua como um prolongamento da própria figura do imperador¹⁶⁸.



Imagem 27.
PEDRO AMÉRICO DE FIGUEIREDO E MELLO (1843-1905). *Dom Pedro II na Abertura da Assembleia Geral, 1872.*
 Óleo sobre tela, 288 x 205 cm. Petrópolis, Museu Imperial de Petrópolis.

¹⁶⁷ Jornal do Commercio, 1847. In: DIAS, Elaine. Os retratos de D. Pedro II no Acervo do Museu Paulista. *Op. Cit.* p. 1613.

¹⁶⁸ DIAS, Elaine. Os retratos de D. Pedro II no Acervo do Museu Paulista. *Op. Cit.* p. 1615.

Será, porém, a imagem de um monarca idoso e aburguesado que se ficará marcada na memória nacional. A introdução do daguerreótipo e da fotografia facilitaram a representação do monarca em situações menos formais. Desejando ser reconhecido como um homem pouco afeito à solenidade do cargo, D. Pedro II posava em trajes civis e buscava sempre associar-se a elementos que o caracterizassem como um “homem de letras”, ou seja, uma pessoa civilizada e moderna, distante do cargo de representante de uma instituição envelhecida e decadente¹⁶⁹.

3.2. O imperador menino.

A obra de Félix-Émile Taunay, *Retrato de Sua Majestade O Imperador Dom Pedro II – em 1835*, insere-se numa vasta tradição de retratos da realeza em que o monarca assume também o papel de alegoria da nação. Embora seja comumente datado de 1837, acreditamos que o quadro em questão tenha sido executado ainda em 1835¹⁷⁰, a pedido da Congregação da Academia Imperial de Belas Artes. Esse retrato serviria de modelo para a realização de futuras cópias, que seriam, por sua vez, destinadas à divulgação da imagem do jovem monarca nas diversas províncias do Império. Assim, na ata da sessão de 21 de novembro de 1835, encontramos a primeira menção à referida obra:

[...] estando entretanto pronto o primeiro retrato que a Congregação determinara que se fizesse e de que o Diretor se tinha encarregado, ficando de se principiar as cópias quando constar por que hão de ser prestadas as necessárias indenizações¹⁷¹.

Em setembro de 1836, a Academia Imperial de Belas Artes enviou, em ofício destinado ao Governo, a descrição do retrato elaborado por Félix-Émile Taunay, que já vinha sendo utilizado para a elaboração das cópias destinadas às províncias:

¹⁶⁹ BASTOS, Monica Rugai. *Op. Cit.* p. 48.

¹⁷⁰ A confusão em relação às datas provavelmente relaciona-se à existência de um grande número de reproduções dessa composição. Entretanto, conhece-se apenas duas telas de mesmo tema, cuja autoria pode-se atribuir a Félix-Émile Taunay. A primeira consiste na obra aqui analisada, atualmente pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes. A segunda consiste em uma representação de meio-corpo do imperador e encontra-se exposta no vestíbulo de entrada do Museu Imperial de Petrópolis.

¹⁷¹ *Ata da Sessão da Congregação da Academia Imperial de Belas Artes, de 21 de novembro de 1835*. In: GALVÃO, Alfredo. *Op. Cit.* p. 156.

Aprontou-se, na Academia, um modelo da Imperial Imagem do tamanho natural com trono e fundo de paisagem; e já se tiraram quatro cópias dele; duas para o Espírito Santo e duas para Santa Catarina. Porém, como não seja contemplado semelhante objeto no orçamento do Ministério do Império, não pôde o Governo consignar os fundos necessários para a despesa material destes quadros, nem para as gratificações, aliás bem módicas, aos alunos empregados neles; tendo-se apenas conseguido mandar os de Sta. Catarina e Espírito Santo, como já se disse¹⁷².

Retrato de Sua Majestade O Imperador Dom Pedro II – em 1835 revela claramente a repetição de certos elementos e padrões compositivos familiares à representação da Casa de Bragança em território luso-brasileiro. A obra, atualmente pertencente à Coleção do Museu Nacional de Belas Artes, apresenta o modelo *ao natural*, em corpo inteiro. O jovem imperador apresenta-se sobre um pedestal, à frente de um trono monumental, misteriosamente e intencionalmente iluminado. O cortinado surge para, ao mesmo tempo, encobrir uma coluna dórica e revelar um terraço de onde se vislumbra a paisagem carioca, terra natal do novo monarca e local onde reinaram seus antecessores¹⁷³. Por um lado, o jovem Pedro é representado em um cenário extremamente similar àqueles em que posavam os monarcas europeus. Por outro lado, a presença de indícios da paisagem tropical aparece como um reforço que identifica a imagem do imperador ao país (Imagem 01)¹⁷⁴.

Assim, ao mesmo tempo em que nos deparamos com uma representação da natureza tropical, domesticada pelo gosto neoclássico, nosso olhar volta-se constantemente para os símbolos de poder da Casa de Bragança. Talvez o objeto mais emblemático da composição seja o trono representado por Taunay, às costas de D. Pedro II. A cadeira de proporções monumentais, em estilo Império francês, transmite uma sensação de imponência e tradição¹⁷⁵. O material sugere madeira entalhada dourada. Os braços sustentam-se sobre a estrutura de duas esfinges egípcias¹⁷⁶ e o espaldar apresenta um entablamento sobre o qual se ergue a

¹⁷² *Ofício enviado ao Governo pela Academia Imperial de Belas Artes, datado de 26/09/1836*. In: GALVÃO, Alfredo. *Op. Cit.* p. 157.

¹⁷³ CHIARELLI, Tadeu. *Op. Cit.* p. 147.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ BRANDÃO, Angela. Tronos do Império: anotações para uma história do mobiliário artístico brasileiro do século XIX. In: GUZMÁN, Fernando; MARTÍNEZ, Juan Manuel (org.). *Arte americano e independencia: Quinta jornada de historia del arte*. Santiago de Chile: Museo Historico Nacional, 2010. p. 10.

¹⁷⁶ Segundo Edward Lucie-Smith, “[...] na França, a maior concessão à fantasia repousava no uso de motivos egípcios. Estes eram inspirados na Campanha de Napoleão no Egito em 1798, e em particular nas gravuras do Barão Vivant Denon, que o acompanhou. O estilo egípcio foi adotado na Inglaterra, onde se tornou moda pela vitória de Nelson na Batalha do Nilo. A mobília inglesa, usando detalhes egípcios, mostrava-se muito menos restrita do que seu equivalente francês, e alguns objetos realmente extraordinários foram produzidos [...]”. Ver: LUCIE-SMITH, Edward apud BRANDÃO, Angela. *Op. Cit.* p. 09.

figura da serpe, símbolo da dinastia imperial dos Bragança. No encosto de veludo vermelho, leem-se as iniciais *P II I*, Pedro II Imperador.

Pode-se dizer que o retrato de D. Pedro II, elaborado por Taunay, corresponde a uma representação visual do que se esperava de um futuro imperador. O menino, então com cerca de dez anos de idade, é retratado como comandante das Forças Armadas, trajando a farda militar de gala, o Tosão de Ouro e a condecoração da Ordem do Cruzeiro¹⁷⁷.

O cuidado no tratamento da vestimenta em obras de arte indica o aspecto simbólico assumido por ela na composição. A caracterização da indumentária é a garantia da representação da função exercida pelo personagem dentro da sociedade¹⁷⁸. Em lã de tom azul escuro e estilo militar, a casaca apresenta-se ricamente bordada, acompanhada por calças de casimira branca e chapéu ornado de plumas. O bordado representa ramagens, folhas e frutos de carvalho, estendendo-se para a gola e os punhos. A farda também é composta por dragonas, boldrié de cinto com espada, uma banda caída na lateral e um fitão a tiracolo, com as cores das ordens honoríficas ou militares.

O fardamento militar do período refletia a valorização do corpo neoclássico, buscando a pureza das formas e encarregando os aviamentos e bordados das distinções sociais. Ao traje moderno setecentista competia a tarefa de remodelar a anatomia masculina, de acordo com a nova ordem estética neoclássica e o novo conceito de corpo ideal, inspirado nas esculturas greco-romanas da Antiguidade Clássica¹⁷⁹.

[...] os alfaiates ingleses foram os primeiros a “reformarem” este corpo, tomando como estética ideal o nu heroico da Antiguidade Clássica. Adaptações nas roupas sugeriam este nu, chamando a atenção para ombros e músculos, tornando a figura masculina mais esguia [...]. A lã, como matéria prima, fazia alusão à pele e à toga heroica romana. Fosca e macia era trabalhada pelos alfaiates em casacos confortáveis e simples, o oposto do estilo rococó francês de outrora¹⁸⁰.

¹⁷⁷ A Ordem Imperial do Cruzeiro foi instituída por D. Pedro I, em 1º de dezembro de 1822.

¹⁷⁸ DIAS, Elaine. *Debret, a Pintura de História e as Ilustrações de Corte da “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”*. Campinas: Unicamp, 2001. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em História, Faculdade de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas, 2005. p. 73

¹⁷⁹ FREESZ, Clara Rocha. A roupa como objeto histórico. Museu Mariano Procópio e os trajes de Pedro II. *Anais do VI Congresso Internacional de História*, Universidade Estadual de Maringá, 2013. p. 09.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

A representação de D. Pedro II em traje militar inseria-o em uma longa tradição retratística luso-brasileira. Tanto seu pai, quanto seu avô, haviam sido representados por artistas como Jean-Baptiste Debret em uniforme completo de gala. Ainda que a iconografia tenha abordado D. João VI pouquíssimas vezes em uniformes, D. Pedro I praticamente construiu toda a sua imagem em trajes militares. Entretanto, esse tipo de indumentária, de influência anglófila¹⁸¹ e francesa¹⁸², não encontrou seu espaço de difusão apenas entre as forças armadas e a nobreza. O grande uniforme era utilizado também pelo corpo diplomático luso-brasileiro, formado por embaixadores, ministros e conselheiros.



Figura 1 – Jean-Baptiste Debret, Retratos de D. João VI e D. Pedro I. DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Trad. Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1989. v. III, prancha 10. Reprodução digital de José Rosael. Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, São Paulo.

Imagem 28.

Por um lado, a obra de Félix-Émile Taunay buscava reforçar seus laços com a tradição retratística da família de Bragança. E o fazia admiravelmente através da escolha da indumentária e da inclusão de símbolos monárquicos. Por outro lado, o artista atua politicamente, buscando resolver o problema da representação nacional no conturbado período regencial. O menino franzino é retratado como um militar esbelto, sério e maduro, em atitude e pose que pouco condizem com sua tenra idade e personalidade. Taunay age, assim,

¹⁸¹ Segundo Jean-Baptiste Debret, em sua descrição dos uniformes militares luso-brasileiros, estes sofreram grande influência dos uniformes militares britânicos. Ver: DEBRET apud DIAS, Elaine. *Debret, a Pintura de História e as Ilustrações de Corte da “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”*. Op. Cit. p. 85.

¹⁸² Elaine Dias destaca que “é possível pensarmos ainda nos uniformes do período napoleônico, os quais marcaram uma passagem muito importante na história do traje aristocrático e militar ligado à imagem de uma nova nobreza”. Ver: DIAS, Elaine. *Debret, a Pintura de História e as Ilustrações de Corte da “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”*. Op. Cit. p. 73.

como um verdadeiro pintor de corte. Em um momento em que se fazia necessária a divulgação de uma imagem forte do imperador, “o menino recatado e estudioso é transformado em jovem e atlético militar”¹⁸³.

3.3. A construção de uma memória para o Império.

Na hierarquia dos gêneros privilegiada por Félix-Émile Taunay, durante o período em que atuou na Direção da Academia Imperial de Belas Artes, a retratística assumiu o segundo posto mais importante, sendo precedida apenas pela arquitetura. O grande prestígio do gênero do retrato deveu-se, principalmente, ao contexto político experimentado pelo país. A necessidade de divulgação da imagem do jovem monarca a todas as províncias do Império, associada ao desejo de registro visual dos grandes personagens da história do Brasil, garantiu a criação de uma memória visual para a nação e o estabelecimento de uma política pedagógica através das belas artes. Em última instância, a encomenda de retratos oficiais garantiu não só o sustento dos artistas formados pela academia, como fortaleceu os laços estabelecidos entre a instituição e o Governo Imperial¹⁸⁴.

Segundo Elaine Dias, as atas acadêmicas conservadas no acervo do Museu D. João VI revelam que foram produzidos cerca de trinta e cinco representações do Imperador D. Pedro II dentro da instituição. Artistas como August Muller e José Correia de Lima podem ser considerados os grandes retratistas do período, cabendo a este último uma grande produção retratística do imperador¹⁸⁵.

Coube a Félix-Émile Taunay a capacidade de perceber a aproximação do momento político propício para a produção de retratos. Já em meados da década de 1830 discutia-se a possibilidade de antecipação da maioridade de Pedro II. A aproximação do início efetivo do Segundo Reinado tornava imperativa a necessidade de divulgação da imagem do governante legítimo. Assim, a partir de 1835, a Academia Imperial de Belas Artes começou a receber pedidos de encomendas de retratos de S. Majestade Imperial. Esta situação criava para a instituição dois problemas principais: em primeiro lugar, não havia consignação no orçamento

¹⁸³ SQUEFF, Leticia. *Uma Galeria para o Império: a Coleção Escola Brasileira e as Origens do Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: Edusp, 2012. p. 158.

¹⁸⁴ DIAS, Elaine. Os retratos de D. Pedro II no Acervo do Museu Paulista. *Op. Cit.* p. 1610-1611.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

para cobrir as despesas com a confecção das obras; em segundo lugar, o imperador não estava disponível para posar para a realização de tantos retratos¹⁸⁶.

A solução foi encontrada pela Congregação da academia, que encarregara Félix-Émile Taunay da execução do primeiro retrato, a partir do qual seriam feitas as cópias, quando houvesse encomendas pagas. Em resposta ao pedido da Província do Rio de Janeiro, o diretor destaca a existência de um preço diferenciado para composições de corpo inteiro, corpo inteiro com cenário e meio corpo.

Tenho a honra de participar a V. Ex^a. que a Congregação de Lentes da Academia das Belas Artes, à vista do officio da Secretaria d'Estado dos Negócios do Império de 19/1/p.p. pelo qual se determina que a Academia faça aprontar um retrato de S. M. o Imperador para ser colocado na sala das sessões da Assembleia Legislativa da Província do Rio de Janeiro, informa sobre esta ordem como sobre outras idênticas de datas anteriores; que não se poupara a desvelo nem fadiga para bom desempenho de tão honrosa tarefa, pois é de circunstância mandar às diferentes partes deste vasto Império, fiéis e elegantes imagens de nosso amável Soberano; ao mesmo tempo representa que não pode recair a cargo do Estabelecimento a compra dos materiais (como pano, grade, tintas, verniz, molduras, caixas) que são necessários para obter o produto desejado, nem a paga do trabalho mecânico de preparação dos mesmos elementos; além de que deve-se considerar esta ocasião como bem própria para animar-se os discípulos com adequadas recompensas por trabalhos que não se podem exigir deles, portanto, propõe a V. Ex^a. que por cada um dos retratos de S. M. que se aprontar na Academia, conforme o tamanho, seja abonada quantia constante da tabela que vai anexa ao presente officio. [...] De meio corpo, tamanho natural sobre pano preparado, 4 palmos de altura, 3 de largura, moldura de 1\$600 o palmo e caixa: 100\$000. Inteiro de 7 ½ palmos de altura, 5 de largura e a mesma moldura e caixa: 160\$000. Inteiro com trono, acessórios de fundo, 10 palmos de altura, 6 de largura, moldura e caixa ditas: 230\$000¹⁸⁷.

A prática de cópias adotada na Academia Imperial de Belas Artes fazia parte do repertório de ensino acadêmico, que já vinha sendo adotado nas academias europeias desde o século XVI. Os exercícios eram essenciais para a própria formação do artista, uma vez que, ao copiarem, precisavam lidar com problemas técnicos, compositivos e iconográficos. Além do mais, suas cópias alimentavam o acervo de material didático da instituição e impulsionavam o mercado de obras de arte, em um momento em que os conceitos de originalidade e autenticidade não representavam uma preocupação artística¹⁸⁸.

¹⁸⁶ GALVÃO, Alfredo. *Op. Cit.* p. 156.

¹⁸⁷ *Oficio da Academia Imperial de Belas Artes, destinado à Província do Rio de Janeiro, datado de 10/03/1836.*

In: GALVÃO, Alfredo. *Op. Cit.* p. 156-157.

¹⁸⁸ PEREIRA, Sonia Gomes. *Artistas, instituições e mecenas: a discussão sobre a tradição. Op. Cit.* p. 53.

A imagem do imperador foi, portanto, infinitamente produzida e reproduzida por artistas nacionais e estrangeiros vinculados à Academia Imperial de Belas Artes. Os retratos foram, muitas vezes, expostos nas Exposições Gerais, revelando o poder simbólico da imagem de D. Pedro II. Elaine Dias ressalta a importância do retrato oficial em meados do século XIX, especialmente nas províncias mais afastadas. O uso do retrato como instrumento de personificação do monarca servia a um objetivo político, promovendo uma aproximação entre os súditos e o soberano. Havia uma mistura entre o caráter estético, político e religioso do retrato, que permitia que o imperador fosse adorado e homenageado em todas as províncias¹⁸⁹.

As representações do monarca à época da antecipação de sua maioridade – entre elas a obra *Retrato de Sua Majestade O Imperador Dom Pedro II – em 1835*, de Félix-Émile Taunay – forjaram a imagem do elegante adolescente, vestido em trajes oficiais e portando os ícones de seu lugar e posição. O porte impassível e o caráter enigmático uniam-se ao mito do jovem extremamente culto e amadurecido antes do tempo, predicados que equilibrariam sua pouca idade para governar. Este modelo de representação acompanharia a imagem do imperador até o final de seu reinado. O projeto liberal de construir a imagem de um rei cidadão, aliado à suavização dos rituais monárquicos na segunda metade do século XIX, provavelmente contribuiu para o esgotamento dos símbolos de poder e o enfraquecimento da imagem do imperador.

¹⁸⁹ DIAS, Elaine. A Representação da Realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. v.14. n.1. p. 243-261. jan.- jun. 2006. p. 257-158.

CONSIDERAÇÕES FINAIS.

O dia quinze de março de 1879 ficou marcado como aquele em que foi inaugurada a 25ª Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes. Cerca de duas mil pessoas estavam presentes no edifício em que foi apresentada, pela primeira vez, a “Coleção de Quadros Nacionais Formando a Escola Brasileira”¹⁹⁰.

A Coleção Escola Brasileira contava com oitenta e três quadros, entre pinturas históricas, retratos, naturezas mortas, paisagens e estudos diversos. A ideia de definição de uma escola brasileira consistia em uma reunião de quadros que conformassem a cultura do mundo civilizado com as nossas encantadoras paisagens e os acontecimentos e personagens mais notáveis do Brasil¹⁹¹.

As obras que formavam o acervo eram oriundas de envios dos pensionistas da instituição e compras do governo para a pinacoteca. Foi em finais da década de 1870 que a Academia Imperial de Belas Artes manifestou a intenção de comprar os quadros executados por Félix-Émile Taunay, entre eles a tela *Retrato de Sua Majestade o Imperador Dom Pedro II – em 1835*. Segundo Leticia Squeff, pesquisadora que se dedicou a recuperar a trajetória das telas que compunham a Coleção Escola Brasileira¹⁹², os quadros de Taunay decoraram as paredes da instituição durante décadas, até que, em 1879, o artista quis recebê-los de volta, a menos que o governo pudesse comprá-los¹⁹³.

Victor Meirelles encarregou-se de organizar uma comissão para avaliar as obras, enviando ao governo o orçamento de incríveis 5:700\$000 pelas seis telas de autoria de Taunay. A respeito da elevada quantia pedida pelos quadros, o artista justificava-a da seguinte forma:

¹⁹⁰ SQUEFF, Leticia. *Uma Galeria para o Império. Op. Cit.* p. 21.

¹⁹¹ Idem, p. 119.

¹⁹² O acervo da antiga Academia Imperial de Belas Artes hoje se encontra dividido entre o Museu Nacional de Belas Artes, criado em 1937, e o Museu D. João VI (Escola Nacional de Belas Artes / Enba / UFRJ). A tela *Retrato de Sua Majestade o Imperador Dom Pedro II – em 1835*, de Félix-Émile Taunay pertence ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

¹⁹³ SQUEFF, Leticia. *Uma Galeria para o Império. Op. Cit.* p. 140.

A comissão tem a ponderar que a nossa galeria nacional, ainda tão pobre em produções de seus mais notáveis artistas, e que agora começa a formar-se, não poderia sem pesar ver desaparecer dessa coleção aqueles trabalhos de um de seus primeiros diretores, que bem servem para representar uma época na história da pintura brasileira¹⁹⁴.

Os altos valores concedidos por Victor Meirelles revelam o grande prestígio de que ainda gozava o ex-diretor dentro da academia. De fato, os serviços prestados por Taunay, tanto enquanto professor, quanto enquanto Diretor da instituição, adquirem maior proeminência que seus talentos artísticos.

Quase uma década depois da avaliação feita por Victor Meirelles, o crítico de arte Luiz Gonzaga-Duque, na primeira edição de seu livro *A Arte Brasileira*, em 1888, descreveu da seguinte forma o retrato de D. Pedro II, pintado por Félix-Émile Taunay:

O retrato do Sr. D. Pedro II (1835) tem uma cabeça bem desenhada e colorida por mão de mestre. Mas o mesmo não se dirá do corpo e dos acessórios. A farda que veste o franzino corpo do menino imperial (D. Pedro tinha nesta época onze anos de idade) é mal modelada e de um tom uniforme; os dourados são mal feitos, e apenas é sofrível o braço direito que curvado, sobraçando o chapéu armado, apoia a mão nas borlas da banda. Ele está de pé sobre um estrado atapetado, perfilado, vestido à militar.

A posição dos pés é falsa porque, unidos e inclinados, como estão, desequilibraria o corpo, obrigando-o a estender-se de frente, a fio comprido, sobre o chão. O panejamento do fundo, de uma cor escura, confunde-se com o tapete escuro do assoalho, e as rugas que a calça branca faz na perna esquerda são muito duras, muito procuradas.

O estudo das obras do barão de Taunay não nos dá a conhecer uma inteligência acima do vulgar; além de certa prática na maneira de fazer e de uma grande atenção dispensada ao trabalho, encontra-se-lhe uma ingênua audácia em copiar a natureza. É sóbrio no colorido, e quase sempre correto no desenho¹⁹⁵.

Independente das opiniões forjadas, ao longo das últimas décadas, a respeito da qualidade técnica das obras do artista, pode-se dizer que todas as atividades e esforços de Félix-Émile Taunay possuíam o mesmo objetivo: dar à Academia um lugar de destaque no quadro das instituições imperiais e contribuir para a construção de uma memória nacional através das artes plásticas.

¹⁹⁴ Avaliação feita por Victor Meirelles de Lima, de seis pinturas a óleo de Félix-Émile Taunay, existentes na Academia, abril de 1879. In: SQUEFF, Leticia. *Uma Galeria para o Império*. Op. Cit. p. 141.

¹⁹⁵ GONZAGA DUQUE, Luiz. *A Arte Brasileira*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1995. p. 102.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

ANDRADE, Rodrigo M. F. Araújo Porto Alegre, precursor dos estudos de história da arte no Brasil. *Revista do IHGB*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, v. 184, jul.-set., 1944.

ARQUIVO NACIONAL. *D. Pedro II e a Cultura*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1977.

AULER, Guilherme. *O Imperador e os Artistas: estudo da personalidade do segundo imperador*. Petrópolis: Cadernos do Corgo Seco; Tribuna de Petrópolis, 1955.

_____. *Os Bolsistas do Imperador*. Petrópolis: Cadernos do Corgo Seco, 1956.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação Social. In: *ENCICLOPÉDIA EINAUDI*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1985, vol. 5.



BASÍLIO, Kelly (coord.). *Concerto das Artes*. Porto: Campo das Letras, 2007.

BASTOS, Mônica Rugai. Retratos do poder imperial no Brasil. *FACOM*, nº 19, 1º semestre de 2008.

BEDIAGA, Begonha (org.) *Diário do imperador d. Pedro II*. Petrópolis: Museu Imperial, 1999.

BISCARDI, Afrânio; ROCHA, Frederico Almeida. O Mecenato Artístico de D. Pedro II e o Projeto Imperial. *19&20*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, mai. 2006. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/mecenato_dpedro.htm.

BRAGA, Ísis Fernandes. *Realidade Aumentada em Museus, Um Estudo de Caso: as batalhas do Museu Nacional de Belas Artes*, RJ. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Engenharia Civil, Faculdade de Engenharia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

BRANDÃO, Angela. Tronos do Império: anotações para uma história do mobiliário artístico brasileiro do século XIX. In: GUZMÁN, Fernando; MARTÍNEZ, Juan Manuel (org.).   Quinta jornada de historia del arte. Santiago de Chile: Museo Historico Nacional, 2010.

BRESCIANI, Stella, NAXARA, Márcia (Orgs.). *Memória (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001.

BURCKHARDT, Jacob. *O Retrato na Pintura Italiana do Renascimento*. Campinas: Ed. Unicamp, 2012.

CAMPOFIORITO, Quirino. *A Pintura Posterior à Missão Francesa (1835-1870)*. São Paulo: Pinakothek, 1983.

_____. *A Proteção do Imperador e os Pintores do Segundo Reinado (1850-1890)*. São Paulo: Pinakothek, 1983.

CARVALHO, José Murilo de. *A Construção da Ordem: a elite política imperial. O Teatro de Sombras: a política imperial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. (org.). *A Construção Nacional: 1830-1889*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

_____. (org.). *Nação e Cidadania no Império: novos horizontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e Sociedade na Arte Italiana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CASTRO, Isabel Pimentel. Arte & História: a concepção de arte nos Oitocentos e sua relação com a cultura histórica. In: *SEACULUM: Revista de História*, v. 14, João Pessoa, jan./jun. 2006.

CATROGA, Fernando. *Os Passos do Homem como Restolho do Tempo*. Coimbra: Almedina, 2011.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (Orgs.). *Oitocentos: arte brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/DezenoveVinte, 2008.

CHIARELLI, Tadeu. A Repetição Diferente: aspectos da arte no Brasil entre os séculos XX e XIX. *Crítica Cultural*, v. 4, n. 2, dez. 2009.

CHRISTO, Maraliz, de C. V. (org.). *Anais do Museu Histórico Nacional: História e Patrimônio*. Rio de Janeiro: MHN, 2007.

_____. A pintura de história no Brasil no século XIX: panorama introdutório. In: Dossiê: Los relatos icónicos de la nación, *Arbor*, Revista do Consejo Superior de Investigaciones Científicas da España, v. 185, n. 740, nov. /dez. 2009.

CIPINIUK, Alberto. *A Face Pintada em Pano de Linho: moldura simbólica da identidade brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003.

COLI, Jorge. *Como Estudar a Arte Brasileira do Século XIX?* São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

CONDURU, Roberto et al. *Missão Francesa no Brasil*. Rio de Janeiro: Sextante, 2004.

CORTELAZZO, Patrícia Rita. *Um Dia de Aulas na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro: entre 1826 e 1851*. Campinas: Unicamp, 2009. Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

DAZZI, Camila. A Reforma de 1890: Continuidades e mudanças na Escola Nacional de Belas Artes (1890-1900). *Anais do III Encontro de História da Arte*. Campinas: IFCH/Unicamp, 2007.

_____. *Pôr em prática a Reforma da antiga Academia: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890*, Rio de Janeiro: UFRJ, 2011. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em História e Crítica da Arte, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

DAZZI, Camila; PORTELLA, Isabel; VALLE, Arthur (Orgs.). *Oitocentos: intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal – Tomo 3*. Rio de Janeiro: Ed. Da UFRRJ, 2013.

DIAS, Elaine Cristina. A Representação da Realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. v.14. n.1. p. 243-261. jan.- jun. 2006.

_____. Correspondências entre Joachim Le Breton e a Corte Portuguesa na Europa. O nascimento da Missão artística de 1816. *Anais do Museu Paulista* (Impresso), v. 14, p. 301-316, 2006.

_____. *Debret, a Pintura de História e as Ilustrações de Corte da “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”*. Campinas: Unicamp, 2001. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em História, Faculdade de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas, 2005.

_____. *Félix-Émile Taunay: Cidade e Natureza no Brasil*. Campinas: Unicamp, 2005. Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação em História, Faculdade de História, Universidade de Campinas, Campinas, 2005.

_____. Félix-Émile Taunay e a prática do discurso acadêmico no Brasil (1834-1851). *Revista de História da Arte e Arqueologia*, v. n. 9, p. 81-100, 2008.

_____. Félix-Émile Taunay e a recepção da tradição clássica na AIBA (1834-1851). *Rotunda* (UNICAMP), Campinas, p. 43-58, 2006.

_____. Félix-Émile Taunay entre a tradição clássica de ensino e a paisagem contemporânea no século XIX. *Caiana*. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), v. 3, p. 1-2, 2013.

_____. *Paisagem e Academia: Felix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2009.

_____. Os retratos de D. Pedro II no Acervo do Museu Paulista. *Anais do XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Direções e Sentidos da História da Arte*, out. 2012.

_____. Os Retratos de Maria Isabel e Maria Francisca de Bragança, de Nicolas Antoine Taunay. *Anais do Museu Paulista* (Impresso), v. 19, p. 11-43, 2011.

DOLHNIKOFF, Miriam. Império e Governo Representativo: uma releitura. *Caderno CRH*, Salvador, v. 21, n. 52, jan./abr. 2008.

DUQUE, Luiz Gonzaga. *A Arte Brasileira*. Rio de Janeiro: Mercado das Letras, 1995.

DURAND, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

DUTRA, Eliana de Freitas; MOLIER, Jean Yves (org.). *Política, Nação e Edição: o lugar dos impressos na construção da vida política, Brasil, Europa e Américas nos séculos XVIII-XX*. São Paulo: Annablume, 2006.

EULÁLIO, Alexandre. *Tradição e Ruptura: síntese da arte e da cultura brasileiras*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1984.

FARIA, Breno Marques Ribeiro de. *Retratos do Poder: a pintura de retrato setecentista da família real portuguesa no Brasil*. Campinas: UNICAMP, 2012. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em História, Área de concentração em História da Arte, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

FERNANDES, Cássio da Silva. Aby Warburg entre a arte florentina do retrato e um retrato de Florença na época de Lorenzo de Médici. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 41, p. 131-165, 2004.

_____. Entre Semelhança e Idealização: a arte do retrato n'O Cicerone de Jacob Burckhardt. *Revista Científica / FAP*, Curitiba, v. 01, jan./dez. 2006.

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. A construção simbólica da nação: A pintura e a escultura nas Exposições Gerais da Academia Imperial das Belas Artes. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/cfv_egba.htm.

_____. A Pintura nas Exposições gerais da Academia Imperial de Belas Artes. *Primeiros Escritos*, n. 6, jul. 2001.

_____. A Polêmica Atuação de Manuel de Araújo Porto-Alegre Como Professor e Diretor da Academia Imperial das Belas Artes. In: *Arquivos da EBA*, Rio de Janeiro, 2007. p. 43-62.

_____. O Ensino de Pintura e Escultura na Academia Imperial das Belas Artes. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007. Disponível em: www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/aiba_ensino.htm.

_____. *Os Caminhos da Arte: O ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes (1850-1890)*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001. Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação em História Social, Faculdade de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

FERREIRA, Félix. *Belas Artes: estudos e apreciações*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2012.

FLOR, Pedro. A Arte do Retrato em Portugal nos Séculos XV e XVI: problemas, metodologia, linhas de investigação. *Revista de História da Arte*, n. 5, 2008.

FONSECA, Raphael do Sacramento. *Do Tirar Polo Natural: considerações sobre a teoria do retrato em Francisco de Holanda. Anais do III Encontro de História da Arte – IFCH / Unicamp*, 2007.

_____. *Francisco de Holanda: “Do Tirar Polo Natural” e a Retratística*. Campinas: Unicamp, 2010. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em História, Área de Concentração em História da Arte, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

FRANÇA, José-Augusto. *O Retrato na Arte Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

FREESZ, Clara Rocha. A roupa como objeto histórico. Museu Mariano Procópio e os trajes de Pedro II. *Anais do VI Congresso Internacional de História*, Universidade Estadual de Maringá, 2013. Disponível em: <http://www.cih.uem.br/anais/2013/?l=trabalhos&id=340>. Acesso em: 01/07/2014.

GALVÃO, Alfredo. Felix Emílio Taunay e a Academia das Belas Artes. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, 1968, pp. 137-271.

GIL, José et al. *A Arte do Retrato: Quotidiano e Circunstância* (catálogo de exposição). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

GONÇALVES, Susana Cavaleiro Ferreira Nobre. *A Arte do Retrato em Portugal no Tempo do Barroco (1683-1750): conceitos, tipologias e protagonistas*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2012. Tese de Doutorado; Especialização em Arte, Patrimônio e Restauro; Departamento de História; Instituto de História da Arte; Faculdade de Letras; Universidade de Lisboa; Lisboa, 2012.

GONZAGA DUQUE, Luiz. *A Arte Brasileira*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1995.

GRAHAM, Richard. Construindo uma Nação no Brasil do Século XIX: visões novas e antigas sobre classe, cultura e estado. *Diálogos*, DHI/UEM, v. 5, n. 1, p. 11-47, 2001.

GRINBERG, Keila; SALLES, Ricardo (org.). *O Brasil Imperial: volume II (1831-1870)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.

HOBSBAWM, Eric. *Nações e Nacionalismos desde 1780: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOLLY, Michael Ann. *Later Work: Panofsky and the Foundations of Art History*. Cornell: Cornell University Press, 1984.

HUNT, Lynn, *A Nova História Cultural*. São Paulo: UNESP, 1992.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JANCSÓ, István. *Brasil: Formação do Estado Nação*. São Paulo: Editora HUCITEC, 2003.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v.8, n.12, jan-jun 2006.

LAPA, José Roberto do Amaral; SZMRECSÁNYI, Tamás (orgs.). *História Econômica da Independência e do Império*. São Paulo: Edusp, 1993.

LEHMKUHL, Luciene; PARANHOS, Adalberto; PARANHOS, Kátia Rodrigues (Orgs.). *História e Imagens: textos visuais e práticas de leituras*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2010.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Período Monárquico. Catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1990.

LEVY, Hannah. Retratos Coloniais. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, v. 8, Rio de Janeiro, 1945.

LIMA, Valéria Alves Esteves. *A Academia Imperial de Belas Artes: um projeto político para as artes no Brasil*. Campinas: Unicamp, 1994. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em História da Arte e da Cultura, Faculdade de História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.

_____. *A Viagem Pitoresca e Histórica de Debret: por uma nova leitura*. Campinas: Unicamp, 2003. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em História, Faculdade de História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

LOBSTEIN, Dominique. *Les Salons au XIXe Siècle : Paris, capitale des Arts*. Paris : Éditions de la Martinière, 2006.

LUZ, Angela Ancora. *Uma Breve História dos Salões de Arte: da Europa ao Brasil*. Caligrama, 2005.

MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; CAVALCANTI, Ana. (Org.). *Novas perspectivas para o estudo da arte no Brasil de entresséculos (XIX/XX) - 195 anos de Escola de Belas Artes*. 1ed. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2012.

MARTINS, Maria Fernanda Vieira. *A Velha Arte de Governar: um estudo sobre política e elites a partir do Conselho de Estado (1842-1889)*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2007.

MATTOS, Claudia Valladão de; OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles (Orgs.). *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: Edusp, 1999.

MATTOS, Ilmar Rohloff. Construtores e Herdeiros: a trama dos interesses políticos na construção da unidade política. *Almanack Braziliense*, n. 01, mai. 2005.

_____. *O Tempo Saquarema*. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DA CULTURA. *Pedro II pela Imagem*. Petrópolis: Ed. Museu Imperial., s.d.

MOTTA, Rodrigo Sá (org.). *Culturas Políticas na História: novos estudos*. Belo Horizonte – MG: Argvmentvm, 2009.

MOTTA, Carlos Guilherme (org.). *Viagem Incompleta: a experiência brasileira*. São Paulo: Editora SENAC, 1999.

NOVAIS, Fernando A. *Portugal e Brasil na crise do Antigo Sistema Colonial (1777/1808)*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

O Retrato na França: Do Renascimento ao Neoclassicismo (catálogo de exposição). São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1952.

PADILHA, Solange. O imaginário da nação nas alegorias e indianismo romântico no Brasil do século XIX. In: *Anais do II Congresso Internacional do Patrimônio Histórico*, Universidade de Córdoba (Argentina), 2002.

PANOFSKY, Erwin. *El Significado en las Artes Visuales*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

PEREIRA, Sonia Gomes. Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro: revisão historiográfica e estado da questão. *Arte e Ensaio*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 72-83, 2001.

_____. Artistas, instituições e mecenas: a discussão sobre a tradição. *Anais do II Colóquio Internacional de História da Arte e da Cultura: o Artista e a Sociedade*, Juiz de Fora, dez. 2012.

_____. *Arte Brasileira no Século XIX*. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2008.

PEVSNER, Nikolaus. *Academias de Arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1961.

PIMENTA, João Paulo Garrido. Portugueses, americanos, brasileiros: identidades políticas na crise do Antigo Regime luso-americano. *Almanack Braziliense*, n. 03, maio 2006.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

_____. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.

POMMIER, Edouard. *Théories du portrait: De la Renaissance aux Lumières*. Paris: Gallimard, 1998.

SCHLICHTA, Consuelo Alcione B. D. *A Pintura Histórica e a Elaboração de uma Certidão Visual Para a Nação no Século XIX*. Curitiba: UFPR, 2006. Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação em História, Faculdade de História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006.

SCHNEIDER, Norbert. *A arte do retrato: obras primas da pintura retratista europeia, 1420-1670*. Lisboa: Benedikt Taschen Verlag, 1997.

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

_____. *O Sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHWARCZ, Lília ; DIAS, Elaine . *Nicolas-Antoine Taunay no Brasil: uma leitura dos trópicos*. Rio de Janeiro: Sextante, 2008. v. 1. 270p .

SIMIONI, A. P. C. A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX. *Tempo Social*. Revista de Sociologia da USP, São Paulo, v. 17, p. 343-366, 2005.

_____. Les portraits de l'Impératrice. Genre et politique dans la peinture d'histoire du Brésil. *Nuevo Mundo-Mundos Nuevos*, v. 2014-1, p. si-si, 2014.

_____. A. P. C. Le Voyage a Paris. L' Académie Julian et la Formation des Artistes Peintre Brésiliennes vers 1900. *Cahier du Brésil Contemporain*, Paris, v. 59-60, p. 261-281, 2005.

SQUEFF, Letícia. A Reforma Pedreira na Academia de Belas Artes (1854-1857) e a constituição do espaço social do artista. *Cadernos Cedex*, ano 20, n. 51, nov. 2000.

_____. Esquecida no fundo do armário: a triste história da Coroação de D. Pedro II. In: *ANAIAS DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL: história e patrimônio*. Rio de Janeiro, v. 39, p. 1-536, 2007.

_____. *Galeria para o Império: a Coleção Escola Brasileira e as Origens do Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: FAPESP, 2012.

_____. *O Brasil nas Letras de um Pintor*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

VALLE, Arthur Gomes. *A Pintura na Escola Nacional de Belas Artes na Primeira República (1890-1930): da formação do artista aos seus modos estilísticos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007. Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação em História e Crítica da Arte, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

VEJO, Tomaz Perez. La Pintura de Historia y la Invención de las Naciones. *LOCUS: Revista de História*. Juiz de Fora: NHR e EDUFJF, v. 5, n. 1, jul. 1999.

VIEIRA JR., Rivadávia Padilha. Da *imago* ao *retrato* moderno: o debate sobre os usos e funções da imagem no medievo e a definição do gênero retratístico moderno. *Revista Historiador Especial*, n. 01, ano 03, jul. 2010. Disponível em: www.historialivre.com/revistahistoriador. Acesso em: 20/06/2014.

WARNKE, Martin. *O Artista da Corte*. Os antecedentes dos artistas modernos. São Paulo: Editora da USP, 2001.