

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA

Bárbara Ferreira Fernandes

DO JURAMENTO DA PRINCESA AO SENADO IMPERIAL:
A ANÁLISE DE UMA OBRA E SUA INSERÇÃO NO PROJETO POLÍTICO DO ESTADO

Juiz de Fora

2018

BÁRBARA FERREIRA FERNANDES

**DO JURAMENTO DA PRINCESA AO SENADO IMPERIAL:
A ANÁLISE DE UMA OBRA E SUA INSERÇÃO NO PROJETO POLÍTICO DO
ESTADO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em História da Universidade Federal de Juiz de Fora
como requisito parcial para obtenção do título de mestre
em História.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maraliz de Castro Vieira Christo

Juiz de Fora

2018

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

Fernandes, Bárbara Ferreira.

DO JURAMENTO DA PRINCESA AO SENADO IMPERIAL: A
ANÁLISE DE UMA OBRA E SUA INSERÇÃO NO PROJETO
POLÍTICO DO ESTADO / Bárbara Ferreira Fernandes. -- 2018.
279 f. : il.

Orientadora: Maraliz de Castro Vieira Christo
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de
Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós
Graduação em História, 2018.

1. Império. 2. Pintura Histórica. 3. Victor Meirelles. 4. Princesa
Isabel. 5. Representação. I. Christo, Maraliz de Castro Vieira, orient.
II. Título.

BÁRBARA FERREIRA FERNANDES

DO JURAMENTO DA PRINCESA AO SENADO IMPERIAL: A ANÁLISE DE UMA OBRA
E SUA INSERÇÃO NO PROJETO POLÍTICO DO ESTADO

DISSERTAÇÃO apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em História da Universidade Federal de
Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do
título de MESTRA EM HISTÓRIA.

Juiz de Fora, 28/08/2018.

Banca Examinadora



Prof. Dra. Maraliz de Castro Vieira Christo – Orientadora



Prof. Dr. Alexandre Mansur Barata - UFJF



Prof. Dra. Leticia Coelho Squeff - UNIFESP

AGRADECIMENTOS

Nenhuma pesquisa se faz sozinha, mesmo sendo um percurso muitas vezes solitário, eu contei, ao longo do caminho, com o apoio, ajuda e torcida de muita gente. Gostaria de iniciar agradecendo à minha orientadora, Maraliz, pela confiança depositada em mim desde a iniciação científica, ainda na graduação, pelo acolhimento ao meu projeto, pela generosidade nas orientações. Agradeço pelas tantas disciplinas que assisti, durante as quais pude treinar meu olhar e aperfeiçoar minha formação. Seu exemplo de pesquisadora e profissional foram essenciais para o meu amadurecimento. Obrigada por me ajudar e apoiar nessa caminhada! Aos professores participantes da banca de qualificação e defesa, como suplentes, Robert Daibert e Maria Inez Turazzi, obrigada pelo aceite ao convite. Agradeço imensamente aos membros titulares da banca, Letícia Squeff e Alexandre Barata, pelas sugestões e comentários enriquecedores feitos na qualificação, que me inspiraram e incentivaram a continuar com a pesquisa. Ao professor Alexandre, agradeço ainda a generosidade que teve com minha pesquisa, principalmente durante a disciplina ministrada na pós-graduação, seus ensinamentos foram essenciais para minha formação.

Gostaria de agradecer também ao meu companheiro, amigo e namorado Jonathan, que acompanhou mais de perto todos os meus caminhos e dilemas ao longo desses anos de pesquisa. Me incentivou e acreditou em mim até mesmo quando eu não acreditava, foi sempre meu porto seguro e me aguentou falar sem parar do meu trabalho. Obrigada, amor. Aos meus pais que, mesmo muitas das vezes sem entender o que eu faço, sempre me apoiaram e acreditaram em mim. Obrigada pelo apoio e incentivo ao longo da vida. Ao meu irmão, Gabriel, que, principalmente na reta final dessa pesquisa, acompanhou de perto e me ajudou a pensar, pesquisar, formatar...obrigada irmãozinho. Agradeço também à minha família, primos, tios... por sempre vibrarem a cada conquista minha.

Aos amigos e colegas do Laboratório de História da Arte da UFJF, agradeço pela convivência ao longo desses anos. O LAHA se tornou mais do que um espaço de pesquisa, um local para compartilharmos conhecimento e fortalecer os laços de amizade. Um agradecimento especial ao professor Martinho pelas dicas e conselhos, à Luísa pela leveza e descontração, ao Samuel pela generosidade, à Valéria pelo incentivo, à Jéssica Costa pela doçura e disposição para ouvir. À Aline Viana, agradeço pela amizade que construímos ao longo desses anos de mestrado, por todo apoio no decorrer da pesquisa, por sempre oferecer um ombro amigo. À Caroline Zani, também agradeço pela amizade, incentivo, conversas, trocas de dicas e

bibliografia. Sua paixão pelo tema da representação feminina, sem dúvida, me inspirou. Ao João Victor gostaria de agradecer pela amizade desde a iniciação científica, pelos conselhos em momentos de desespero, pela disposição de sempre. Agradeço também pela generosidade sem tamanho, por sempre lembrar da minha pesquisa e compartilhar imagens, bibliografias, fontes, ideias e sugestões.

Aos amigos que fiz durante essa caminhada: Lucas e Dani. Dani, que esteve sempre comigo, desde o primeiro dia de aula da faculdade e compartilhou todas as tristezas e alegrias dessa vida acadêmica, sei que ainda dividiremos muitos momentos juntos. Obrigada.

Ao programa de Pós-Graduação em História da UFJF, seus funcionários e professores, em especial, Silvana e Bia por compartilharem seu conhecimento, experiências e pelas estimulantes discussões de textos durante as aulas.

Aos funcionários do arquivo histórico, reserva técnica e biblioteca do Museu Imperial de Petrópolis que tão bem me receberam durante as pesquisas, em especial, à Fátima Argon, também pesquisadora da Princesa Isabel que me ajudou, não somente com as fontes, mas com indicações de bibliografia. Aos funcionários do arquivo histórico e da reserva técnica do Museu Nacional de Belas Artes pelo acolhimento e paciência na procura das imagens e fontes, em especial, à Cláudia, pela ajuda com as imagens e pequeno tour no centro do Rio de Janeiro. Aos funcionários do Museu Victor Meirelles, em especial, o Felipe, pela disposição e vontade de ajudar

Por fim, gostaria de agradecer à FAPEMIG pelo financiamento à pesquisa.

RESUMO

O objeto de estudo desta pesquisa é o quadro *Juramento da Princesa Isabel* do pintor Victor Meirelles, datado de 1875, pertencente, hoje, ao Museu Imperial de Petrópolis (MIP). A tela foi encomendada pelo presidente do Senado na época, Visconde de Abaeté e representa o juramento da princesa na ocasião de sua primeira regência, em 1871. Ao centro da tela, diante de uma mesa posta na frente de um trono vazio à esquerda, está a Princesa Isabel ajoelhada, tendo o Visconde de Abaeté, próximo a ela levemente curvado. De acordo com a Ata do Senado relativa ao Juramento, estavam presentes na Assembleia 35 senadores e 62 deputados, além dos convidados a assistir à cerimônia. O objetivo da pesquisa é analisar a obra em seus elementos intrínsecos e extrínsecos. Dessa maneira, procuramos perceber as escolhas de representação feitas pelo pintor, o projeto político no qual a tela se insere, a conjuntura política no momento de criação e encomenda do quadro, a identificação dos personagens representados na obra. Procuramos entender também as motivações do Visconde para realizar a encomenda, nos aprofundando na relação entre encomendante, pintor e retratada. Trabalhamos também com sua inserção na história da arte e na produção de Victor Meirelles, nos detendo, sobretudo, às representações de cerimônias monárquicas tanto brasileiras quanto internacionais para maior compreensão da tela estudada.

Palavras-chave: Império, Pintura histórica, Princesa Isabel, Victor Meirelles, Representação.

ABSTRACT

The main subject of this dissertation is the painting titled *Juramento da Princesa Isabel* by the painter Victor Meirelles, dated 1875, it is in exhibition, nowadays, in the Museu Imperial of Petrópolis. The canvas was commissioned by the Senate's president, Viscount of Abaeté, and it represents the oath taken by Princess Isabel during her first regency in 1871. In the center of the scene, in front of a desk set before an empty throne on the left, it is Princess Isabel on her knees, with Viscount of Abaeté next to her, slightly curved. According to the minutes of the Senate, were presents at the Assembly, 35 senators and 62 deputies, besides the guests to attend the ceremony. The goal of this research is to analyze the canvas in its intrinsic and extrinsic elements. For that reason, we seek to understand the representations choices made by Meirelles, the political project of which the painting is part of, the political conjuncture at the moment of creation and commission of the canvas. We also search the motivations of the Viscount to place the commission, by studying the relation between commissioner, painting, and portrayed. We also worked with the insertion of the painting into art history, on Meirelles production, and compared with other representations about monarchical ceremonies.

Key words: Empire, Historical Painting, Princess Isabel, Victor Meirelles, Representation.

Índice de Ilustrações

Figura 1: Victor Meirelles. Juramento da Princesa Isabel, 1875. Óleo s/ tela. 1,770x2,600m Museu Imperial/Ibram/MinC/nº09/2016	18
Figura 2: Vestido utilizado pela Princesa Isabel, hoje faz parte do acervo do Museu do Traje e Têxteis da Bahia.	24
Figura 3: Sala "Princesa Isabel" no Museu Imperial de Petrópolis.....	29
Figura 4: Sala "Princesa Isabel" no Museu Imperial de Petrópolis.....	31
Figura 5: Foto da exposição "190 anos da Assembleia Constituinte de 1823", com a tela do Juramento da Princesa Isabel ao fundo.....	32
Figura 6: Salão Nobre da Faculdade de Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016	33
Figura 7: Arlindo Machado. Juramento da Princesa Isabel. (do original de Victor Meirelles), 2000. Doação da Sociedade de Minerva da UFRJ. Salão Nobre da Faculdade de Direito da UFRJ	34
Figura 8: Rodolfo Amoêdo. Juramento da Princesa Isabel. Museu Histórico do Itamaraty (do original de Victor Meirelles)	34
Figura 9: Juramento da Princesa Imperial. Impressão colorida do quadro de Victor Meirelles, 31x25cm. Fonte: http://www.dutraleiloes.com.br/2010/1114/catalogo2.asp	35
Figura 10: Juramento da Princesa Isabel. Fotografia integrante do projeto da "Enciclopédia de Santa Catarina", pertencente ao acervo fotográfico de Almirante Carneiro, coordenador do projeto.....	36
Figura 11: Cartão telefônico da série Museus feitos pela Telebrás. Coleção MIP. Juramento da Princesa Isabel, 1996.	36
Figura 12: Pedro Américo. Dom Pedro I, 1872. Óleo s/ tela. 270x178 cm. MNBA	45
Figura 13: Pedro Américo. Dom Pedro II na Abertura da Assembleia Geral, 1872. Óleo s/ tela. 288x205 cm. Museu Imperial/Ibram/MinC/nº26/2016	47
Figura 14: F. Tironni. Juramento Constitucional da Princesa Isabel, 1861-62. Óleo s/ tela, 166,5x213,5 cm MHN	58
Figura 15: Pedro Peres. A primeira libertação que representa a Condessa d'Eu entregando suas cartas de liberdade em 29 de julho de 1885. Câmara Municipal do Rio de Janeiro.....	61
Figura 16: Pedro Peres. A primeira libertação que representa a Condessa d'Eu entregando suas cartas de liberdade em 29 de julho de 1885. Câmara Municipal do Rio de Janeiro (detalhe)	61
Figura 17: Ângelo Agostini. Revista Ilustrada, 1886.....	63
Figura 18: Ângelo Agostini. Revista Ilustrada, 1886.....	64
Figura 19: Antônio Firmino Monteiro. Assinatura da Lei Áurea (estudo para), s/d. óleo s/ tela 54,5x81,4cm. Casa Geyer/MIP. Foto: Maraliz Christo	65
Figura 20: Victor Meirelles. Abolição da Escravatura, 1888. Óleo s/ tela. 46.00 cm x 55.00 cm. Acervo Banco Itaú	66
Figura 21: Antônio Luiz Ferreira. Missa campal celebrada em ação de graças pela Abolição da Escravatura no Brasil, 1888. São Cristóvão, Rio de Janeiro. / Acervo IMS	69
Figura 22: Antônio Luiz Ferreira. Missa campal celebrada em ação de graças pela Abolição da Escravatura no Brasil, 1888. São Cristóvão, Rio de Janeiro. / Acervo IMS (detalhe)...	69
Figura 23: Identificação de alguns personagens na foto da missa campal. Fonte: Brasília Fotográfica.....	70

Figura 24: Pedro Peres. Missa no Campo de São Cristóvão, 1888. Óleo s/ madeira 0,203m x 0,14m. MIP	71
Figura 25: Sir George Hayter . The Coronation of Queen Victoria in Westminster Abbey, 28 June 1838. East Gallery, Buckingham Palace.	73
Figura 26: Franz Xaver Winterhalter (1805-1873),The young Queen Victoria, 1842. Óleo s/ tela. Osbourne House, Isleof.....	74
Figura 27: Carl Mayer, D. Isabel, Princesa Imperial do Brasil, gravura. Museu Histórico de Alcantara, Maranhão.	74
Figura 28: Georgina Albuquerque. Sessão do Conselho de Estado, 1922, Óleo s/ tela, 210 x 265 cm, MHN	76
Figura 29: Domenico Failutti. Retrato de Leopoldina de Hasburgo e seus filhos, 1921. Museu Paulista, SP.	77
Figura 30: Domenico Failuti. Maria Quitéria de Jesus. Óleo sobre tela, 1920.....	79
Figura 31: Victor Meirelles. <i>Dom Pedro II</i> , 1864. Óleo s/ tela. 252 x 165 cm. MASP85	
Figura 32: Victor Meirelles. <i>Dona Tereza Cristina</i> , 1864. Óleo s/ tela. 265 x 176,5 cm MASP.	86
Figura 33: F. Krumholz. <i>D. Maria II de Portugal</i> , 1846.	87
Figura 34: François Auguste Biard. Retrato da Imperatriz Dona Teresa Cristina. Óleo s/ madeira, 45,2 X 32,4 cm, 1858. Pinacoteca Estado de São Paulo.	88
Figura 35: Victor Meirelles. Dom Pedro II. óleo s/ tela, 114,7x88 cm, 1870.....	89
Figura 36: Victor Meirelles. Dom Pedro II. s/d. Fonte: Ilustração Brasileira, 1925. Vol. 65 ano VI p.19	90
Figura 37: Victor Meirelles. <i>Retrato de Dom Pedro II</i> , 1877. Óleo s/ tela, 91,0x72,0 cm. Acervo Museu Imperial.	91
Figura 38: Victor Meirelles. <i>Estudo para Casamento da Princesa Isabel</i> , 1864. Óleo sobre cartão colado em madeira, 50,3 x 39,0 cm. MNBA	92
Figura 39: Pedro Américo. <i>Estudo para casamento da Princesa Isabel</i> , 1864. Óleo s/ tela. 69 x 51 cm. MIP.....	93
Figura 40: Victor Meirelles. <i>Estudo para Questão Christie</i> , 47,2 x 69,3 cm. c. 1864. MNBA	94
Figura 41: Victor Meirelles. Estudo para Casamento da Princesa Isabel, 1864. Óleo sobre cartão colado em madeira, 50,3 x 39,0 cm. MNBA	97
Figura 42: George Hayter. Casamento da Rainha Vitória, 1840. Óleo s/ tela, 195,8 x 273,5cm	98
Figura 43: Victor Meirelles. <i>Moema</i> , 1866. Óleo s/ tela. 129.00 x 190.00 cm. Museu de Arte de São Paulo.	100
Figura 44: Victor Meirelles. <i>Batalha dos Guararapes</i> , 1879.Óleo s/ tela, 494,5x923 cm. MNBA.	101
Figura 45: Victor Meirelles. <i>A Primeira Missa no Brasil</i> , 1860. Óleo s/ tela. 268 x 356 cm. MNBA.	102
Figura 46: Victor Meirelles. <i>Combate Naval do Riachuelo (2ª versão)</i> , 1882-1883, Óleo s/ tela. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional.	103
Figura 47: Ângelo Agostini. <i>O Mosquito</i> , 1875. p.03.....	108
Figura 48: Ângelo Agostini. <i>O Mosquito</i> , 1875. p.03 (detalhe).....	109
Figura 49: Victor Meirelles. <i>Estudo para Juramento da Princesa Isabel</i> , c.1875. MNBA (modificado para reconhecimento dos manuscritos)	114

Figura 50: Jean Baptiste Debret. <i>Coroação de Dom Pedro I</i> , 1828. Óleo s/ tela, 340x640cm. Palácio do Itamaraty	118
Figura 51: François René-Moreaux. <i>Ato da Coroação de Sua Majestade o Imperador</i> , 1842. Óleo s/ tela, 238 x 310 cm. MIP	120
Figura 52: Manuel de Araújo Porto Alegre. <i>Estudo para a Coroação de Dom Pedro II</i> , óleo s/ tela. 80x110 cm. MHN	121
Figura 53: Jacques Louis David. <i>Coroação de Napoleão I e da Imperatriz Josefina na catedral de Notre-Dame de Paris, 2 de dezembro de 1804</i> , 1805-07. Óleo s/ tela, 621x979 cm. Museu do Louvre.....	123
Figura 54: Jean Fouquet. <i>Sacre de Charlemagne</i> . Grandes Chroniques de France, enluminées par Jean Fouquet, Tours, vers 1455-1460.....	124
Figura 55: Domingos Antonio de Sequeira. <i>Alegoria ao juramento da Carta Constitucional</i> , 1824. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.	127
Figura 56: Jacques Louis David. <i>Juramento dos Horácios</i> . Óleo s/ tela, 1786. Museu do Louvre.....	127
Figura 57: Meaulle/Tofani. <i>Rainha Wilhelmina jurando a constituição em Amsterdã</i> , 1898.	128
Figura 58: <i>Queen Juliana Of Holland Taking The Oath</i> , 06/09/1948. Fonte: Getty Images	129
Figura 59: L. Freire. <i>O Juramento de El- Rei D. Carlos I no Parlamento</i> . Desenho, 1890.	130
Figura 60: <i>King Ferdinand I of Naples swearing an oath to the Constitution, 1820</i> , engraving. Italy, 19th century.....	131
Figura 61: Eugène Deveria. <i>The Oath of Louis Philippe</i>	132
Figura 62: Jozef Simmler. <i>Queen Jadwiga's Oath</i> , 1867. óleo s/ tela. Muzeum Narodowe w Warszawie (Poland - Warsaw)	133
Figura 63: Manuel de Araújo Porto Alegre. <i>Estudo para Regência Trina Permanente</i> , óleo s/ tela. 30,5 x 44,5cm. MIP	135
Figura 64: José Castelar. <i>Isabel II jurando la Constitución</i> , 1844. Óleo s/ tela (70x85) Museu Histórico de Madrid.....	136
Figura 65: Francisco Casanova e Joaquim Sorola. <i>Juramento a constituição da regente Maria Cristina of Hapsburg</i> . Óleo s/ tela (350x550 cm). 1897, Palácio do Senado, Espanha.138	
Figura 66: Victor Meirelles. <i>Estudo para Juramento da Princesa Isabel</i> . c.1872/1875. grafite s/ papel 20,2 x 26,7 cm. MNBA (modificado para a identificação do manuscrito)....	140
Figura 67: Victor Meirelles. <i>Estudo para Juramento da Princesa Isabel</i> . c.1872/1875. grafite s/ papel 20,2 x 26,8 cm. MNBA (modificado para a identificação do manuscrito)	141
Figura 68: Victor Meirelles. <i>Estudo para Juramento da Princesa Isabel</i> . c.1872/1875. crayon e giz s/ papel (28,6x 45,1 cm). MNBA.....	142
Figura 69: Victor Meirelles. <i>Estudo para Juramento da Princesa Isabel</i> . c.1872/1875. Grafite s/ papel (11,5x17,9 cm). MNBA	142
Figura 70: Victor Meirelles. <i>Estudo para Juramento da Princesa Isabel</i> . c.1872/1875. Grafite s/ papel. MNBA.....	143
Figura 71: Victor Meirelles. <i>Estudo para Juramento da Princesa Isabel</i> . c.1872/1875. Grafite s/ papel. MNBA.....	144
Figura 72: <i>Estudo para Juramento da Princesa Isabel: Visconde de Abaeté</i> , c. 1872/1875. Grafite e giz s/ papel. 31 x 22,7cm. MNBA	145

Figura 73: F. Tironi. Estudos para o quadro <i>Juramento Constitucional da Princesa</i> , c1864. MHN.....	147
Figura 74: F. Tironi. Estudos para o quadro <i>Juramento Constitucional da Princesa</i> , 1864c. MHN.....	147
Figura 75: Obras encomendadas pelo Visconde de Abaeté na década de 1870	148
Figura 76: Victor Meirelles. Estudo para Juramento da Princesa Isabel. c.1872/1875. Grafite s/ papel. MNBA.....	171
Figura 77: Reconhecimento dos personagens	173
Figura 78: Victor Meirelles. Juramento da Princesa Isabel, 1875. (Detalhe).....	175
Figura 79: Victor Meirelles. Juramento da Princesa Isabel, 1875. (Detalhe).....	176
Figura 80: Victor Meirelles. Juramento da Princesa Isabel, 1875. (Detalhe).	177
Figura 81: Victor Meirelles. Juramento da Princesa Isabel, 1875. (Detalhe).	177
Figura 82: Victor Meirelles. Juramento da Princesa Isabel, 1875. (Detalhe).	178
Figura 83: Victor Meirelles. Juramento da Princesa Isabel, 1875. (Detalhe).	179
Figura 84: Victor Meirelles. Estudo para Juramento da Princesa Isabel. c.1872/1875. Grafite s/ papel. MNBA.....	179
Figura 85: Victor Meirelles. Juramento da Princesa Isabel, 1875. (Detalhe).	180
Figura 86: Esquema de reconhecimento feito por Pedro Calmon do quadro a óleo de Tironi, janeiro de 1931. Reserva técnica do MHN, pasta 006193.....	181
Figura 87: Desenho de reconhecimento feito por Pedro Calmon do quadro a óleo de Tironi, janeiro de 1931. Reserva técnica do MHN, pasta 006193.:	182
Figura 88: F. Tironi, <i>Juramento Constitucional da Princesa Isabel</i> , 1860-61. (Detalhe)184	
Figura 89: F. Tironi, <i>Juramento Constitucional da Princesa Isabel</i> , 1860-61. (Detalhe).185	
Figura 90: F. Tironi, <i>Juramento Constitucional da Princesa Isabel</i> , 1860-61. (Detalhe).185	
Figura 91: Galeria de retratos da Santa Casa de Misericórdia	188
Figura 92: Victor Meirelles. Miguel Calmon du Pin e Almeida. Marquez de Abrantes, 1866. Óleo s/ tela 175x100cm. Acervo da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro....	189
Figura 93: Victor Meirelles. O provedor Zacarias de Gois e Vasconcelos, 1877c, óleo s/ tela 175x100cm. Acervo da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro.....	190
Figura 94: Reconhecimento de Zacarias de Góis.....	191
Figura 95: Victor Meirelles. Antonio Francisco Guimarães. Acervo da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro.....	192
Figura 96: Victor Meirelles. Francisco Xavier Pereira, 1877. Óleo s/ tela, 191x104cm. Acervo da Santa Casa da Misericórdia do Rio de Janeiro.	192
Figura 97: Victor Meirelles. Retrato do Conselheiro Sinimbu. Câmara Municipal de Paranaguá.....	194
Figura 98: Reconhecimento do Conselheiro Sinimbu.....	194
Figura 99: Victor Meirelles. Retrato do Conde de Ipanema, 1879. Óleo s/ tela.....	195
Figura 100: Victor Meirelles. O. N. Pr. Rm. Fr. Antonio do Coração de Maria e Almeida. Religioso deste convento = Natural do RJ = Ex. Provedor Ex definidor Ex. Vigário Provincial Examinador do Bispado, Ministro Provincial e insigne Pregador Imperial. Falleceu a 19 de junho de 1870. s/d. óleo s/ tela. 119,5 x 82 cm. Convento de Santo Antônio RJ.....	196
Figura 101: Victor Meirelles. O Irmão Corrector Jubilado e Bemfeitor da Ordem Antonio Alves da Silva Pinto, 1864, óleo s/ tela 245x172 cm. Acervo Igreja Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula RJ.	197

Figura 102: Victor Meirelles. O irmão Corrector e Bemfeitor da Ordem, o Commendador Manoel Pinto da Fonseca, 1867, óleo s/ tela, 241x167 cm. Acervo Igreja Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula RJ.....	197
Figura 103: Victor Meirelles. Visconde de Bruges. 2º Conde da Praia da Vitoria, 1881, óleo s/ tela, 117,7x89,5 cm. Acervo do Palácio dos Capitães Gerais (Arquipélago dos Açores).	198
Figura 104: Victor Meirelles. Retrato do Barão Estanislau Ferreira de Camargo Andrade, 1856. Óleo s/ tela.....	198
Figura 105: Victor Meirelles. O Dr. José Maria Chaves, 1873. Óleo s/ tela, 221x136x3 cm	199
Figura 106: Victor Meirelles. um Jovem Médico, 1871.	200
Figura 107: Victor Meirelles, Retrato de Senhora com traje de 1870. Óleo s/ tela, 73,5 x 58,8 cm, 1870. MVM	201

Sumário

Introdução	15
Capítulo 1 – O <i>Juramento da Princesa Isabel</i> : apresentação	23
Capítulo 2 - A Princesa de Joelhos: Isabel como herdeira do trono	37
2.1 - A “Lei do Ventre Livre” e a Regência de Isabel	37
2.2 - Representação dos soberanos brasileiros	44
2.3 - Isabel: a mulher herdeira do trono	51
2.4 - Representações da Princesa Isabel	58
2.5 - Representações de mulheres no poder	72
Capítulo 3 - O Juramento da Princesa Isabel, seu artista e suas relações	80
3.1 - Victor Meirelles e a Família Imperial	81
3.1.1 – Victor Meirelles representando a Princesa Isabel	96
3.2 - O <i>Juramento da Princesa Isabel</i> na produção de Victor Meirelles	99
3.3 - A recepção da obra <i>Juramento da Princesa Isabel</i>	104
3.4 - As cerimônias do Império Brasileiro	112
3.5 - Como representar juramentos?	125
3.6 - Como representar regentes?	134
3.7 - Os estudos de Meirelles para o <i>Juramento da Princesa Isabel</i>	139
Capítulo 4 - O Senado como mecenas	148
4.1 – As três encomendas do Visconde de Abaeté	148
4.2 - As cerimônias representadas	152
4.3 - “Um pouco de homens, outro pouco de instituição”	158
4.4 - O “Velho Senado” de 1871	169
4.6 - Victor Meirelles como retratista	186
Considerações finais	202
Referências Bibliográficas	206
Anexo I – Estudos para <i>Juramento da Princesa Isabel</i> , de Victor Meirelles	215
Anexo II – Estudos para <i>Juramento Constitucional da Princesa Isabel</i> , de F. Tironni, 1864c. MHN	235
Anexo III – Reconhecimento dos personagens do capítulo 4	245

Introdução

Para que serve a história da arte? Serve para que possamos ter uma apreensão complexa e profunda da humanidade e de sua cultura. Ela solicita reflexão, mas também exige descobertas pela intuição — que é uma forma crucial do conhecimento. O historiador da arte se vê obrigado a desenvolver um modo de captar seu objeto sem passar pelo conceito, pela palavra, pelo enunciado, pelo axioma lógico. [...] a história da arte demanda, em grande parte, trabalho que avança por meio do silêncio, por meio da observação: é como se o olho se tornasse inteligente [...] Pela história da arte, pela cultura, pelas humanidades, damos sentido às coisas. É graças a elas que o conhecimento e a ciência deixam de ser meros instrumentos para integrarem um processo humanístico.¹

Para que serve a história da arte? Gostaria de iniciar a introdução desta dissertação com tal questionamento, levantado pelo historiador Jorge Coli, em recente coluna para a Folha de São Paulo. Essa pergunta me foi feita diversas vezes ao longo do mestrado e, muitas vezes, eu mesma me questioneei sobre o assunto. Tal reflexão ressalta a importância do estudo da cultura, não somente da história da arte, para a compreensão da humanidade.

Por meio do presente trabalho, inserido em um conjunto de pesquisas que têm o objetivo de se voltar para arte do século XIX, pretendemos iluminar certos aspectos culturais ainda pouco explorados. Ao longo de nossa pesquisa nos preocupamos em analisar, principalmente, como a pintura histórica fez parte da consolidação da Nação brasileira através, sobretudo, das encomendas oficiais, ressaltando, nesse sentido, outros agentes no processo de legitimação da Nação. Nos atentamos, também, na representação feminina e da monarquia na pintura de história.

Durante o século XIX, principalmente após a estabilidade alcançada depois da coroação de Dom Pedro II, o Império preocupou-se em criar um sentimento de nação para o país. Face ao medo da fragmentação, era importante forjar um passado em comum brasileiro², em continuidade ao processo civilizacional e cultural iniciado pelo Império Português³. Há um maior investimento em instituições tais como o Instituto Histórico e

¹ COLI, Jorge. *História da arte ensina a lidar com o não dito e a incerteza constante*. Folha de S. Paulo, SP. 27/05/2018. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/colunas/jorge-coli/2018/05/historia-da-arte-ensina-a-lidar-com-o-nao-dito-e-a-incerteza-constante.shtml?utm_source=facebook&utm_medium=social&utm_campaign=compfb

² CHRISTO, Maraliz de C. *A pintura de história no Brasil no século XIX: panorama introdutório*. In: *Dossiê “Los relatos icónicos de la nación”*, revista Arbor do Consejo Superior de Investigaciones Científicas, da Espanha, 2009. p. 7

³ GUIMARÃES, Manuel L. S. (1988): “*Nação e civilização nos trópicos: o IHGB e o projeto de uma história nacional*”, Estudos Históricos, Rio de Janeiro, I (I): 5-27.

Geográfico Brasileiro (IHGB) e a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), partes importantes desse projeto⁴. As artes irão se constituir em instrumento essencial na construção de um imaginário nacional, sendo o IHGB o norteador dos parâmetros da escrita da história, auxiliando a definição de temas e disponibilizando fontes para a produção pictórica do país.⁵ Tornava-se igualmente necessário a legitimação do Império, representado na figura do Imperador e da Família Imperial. Numa monarquia constitucional, não mais divina, a soberania não se encontrava mais somente nas mãos do Imperador. Assim, além de forjar a nação era também necessário legitimar a Família Imperial brasileira.

A pintura de história é colaboradora das tentativas de criação da identidade nacional no século XIX, sendo propostos importantes episódios da história do país como tema em encomendas de grande porte, feitas geralmente pelo Estado⁶. Ressaltamos, que na segunda metade do século XIX, as encomendas eram fundamentais para a manutenção dos artistas e as oficiais, foram realizadas, prioritariamente, a Pedro Américo e Victor Meirelles.

Meirelles é reconhecido pelas suas pinturas com a temática da guerra, o artista recebeu, ao menos, três encomendas para representar batalhas. Em 1868, o ministro da marinha encarregou o pintor da realização de duas telas: *Combate Naval do Riachuelo* e *Passagem de Humaitá* e, no ano de 1874, o ministro do Império encomendou a obra [*Primeira*] *Batalha dos Guararapes*. Apesar de poucos autores citarem, Meirelles foi mestre de pintura da Princesa Isabel, fato que demonstra sua proximidade com a família imperial⁷. Além das encomendas das obras citadas anteriormente, o artista foi encarregado de pintar retratos do Imperador, da Imperatriz e das Princesas (Isabel e Leopoldina) e de realizar outros dois estudos que representam a Princesa Isabel: *Casamento da princesa Isabel* de 1865, e *Assinatura da Lei Áurea*, de 1888. Meirelles recebe também a encomenda para a confecção da obra *Questão Christie*; o quadro, ficou apenas no estudo, e encontra-se hoje no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), datado de 1864.

⁴ PEREIRA, Sônia Gomes. *Arte Brasileira no século XIX. Belo Horizonte: C/ arte*, 2008. P. 28

⁵ Ibidem p.34

⁶ Ibidem. p. 35

⁷ ARGON, Maria de Fátima Moraes. O mestre de pintura da princesa regente. In: ___ TURAZZI, Maria Inês (org). *Victor Meirelles. Novas Leituras*. Florianópolis: São Paulo: Museu Victor Meirelles/IBRAM/Minc, Studio Nobel, 2009. p.68.

O objeto de estudo desta pesquisa é o quadro *Juramento da Princesa Isabel*⁸ (Figura 1) do pintor Victor Meirelles, datado de 1875, pertencente, hoje, ao Museu Imperial de Petrópolis (MIP) e encomendado pelo presidente do Senado à época, Visconde de Abaeté. Ele representa o juramento da princesa na ocasião de sua primeira regência, em 1871. Ao centro da tela, diante de uma mesa posta na frente de um trono vazio à esquerda, está a Princesa Isabel ajoelhada. A cerimônia ocorreu na sala de sessões do Senado, a regente trajava um vestido branco bordado e manto de veludo verde, e está com a mão esquerda apoiada sobre um livro de capa vermelha. O presidente do Senado, Visconde de Abaeté, encontra-se próximo a ela levemente curvado. De acordo com a Ata relativa ao Juramento⁹, estavam presentes na Assembleia 35 senadores e 62 deputados, além dos convidados a assistir à cerimônia. Meirelles escolhe representar de forma clara os importantes nomes da política nacional naquele momento.

⁸ A tela pode ser vista em alta resolução através do site: <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/juramento-da-princesa-isabel/igGPjd3TYXE7dg>

⁹ Anaes do Senado do Império do Brasil. Terceira sessão em 1871 da décima quarta legislatura de 27 de abril a 31 de maio. Rio de Janeiro: Thylografia do Rio de Janeiro, 1871.

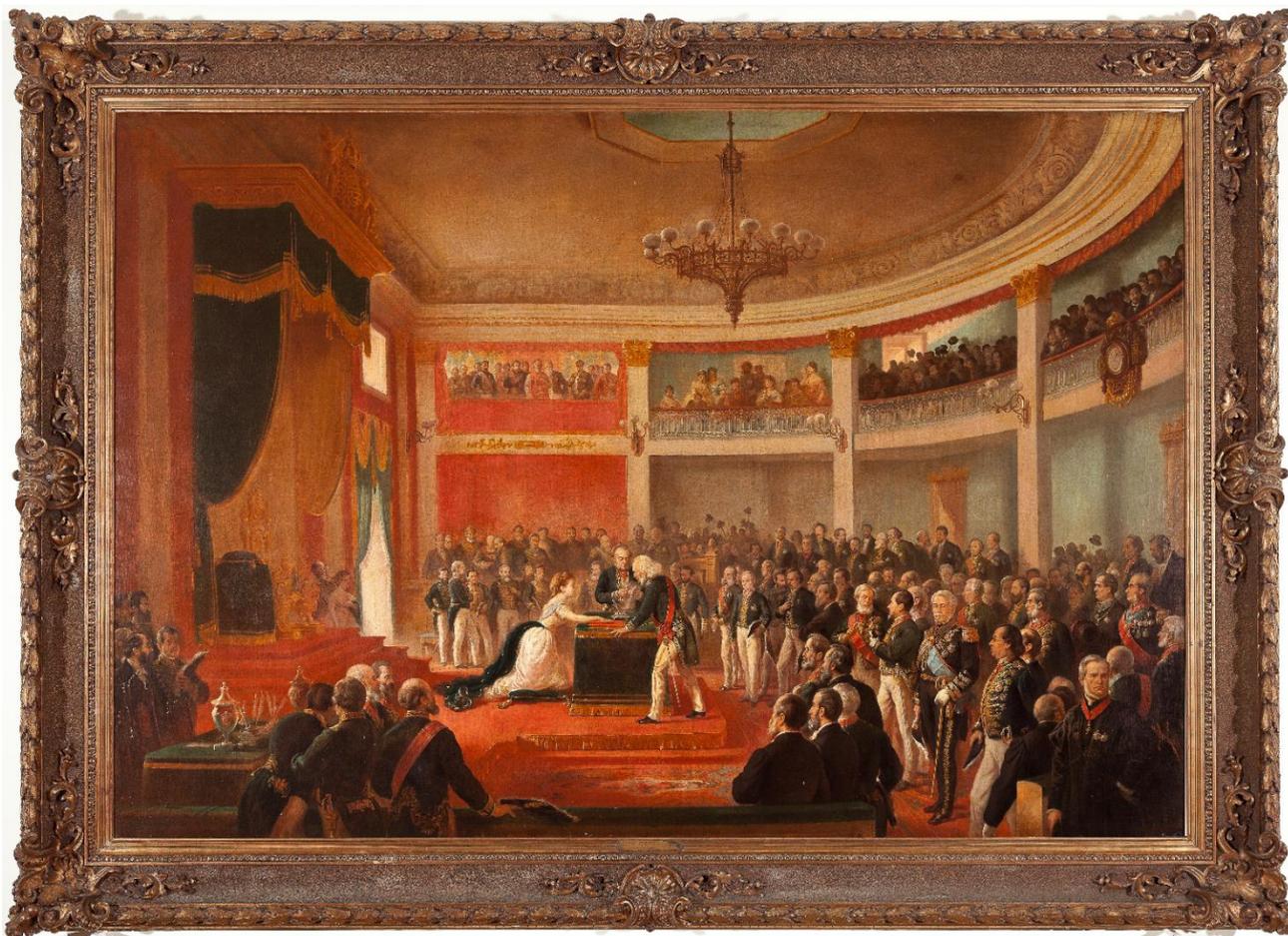


Figura 1: Victor Meirelles. *Juramento da Princesa Isabel*, 1875. Óleo s/ tela. 1,770x2,600m Museu Imperial/Ibram/MinC/nº09/2016

Ao observamos a tela *Juramento da Princesa Isabel* uma de nossas primeiras impressões é o fato de a regente estar ajoelhada perante os políticos do Parlamento. Essa foi, portanto, uma das principais inquietações as quais nos levaram a aprofundar as pesquisas a respeito da obra. Seria essa uma clara representação de submissão de uma mulher diante daqueles homens? Qual era a mensagem e a imagem que o quadro procurava passar da herdeira oficial do trono brasileiro? Qual era a imagem que a própria Princesa tinha entre seus contemporâneos? Aquela era a única representação possível de uma regente em seu juramento?

Durante muitos anos, a pintura de história no Brasil foi deixada de lado, como aponta o historiador Jorge Coli, o triunfo da modernidade levou à eliminação de tudo aquilo que não se encaixasse nos parâmetros modernos¹⁰. Apesar desse cenário vir se modificando ao longo dos últimos anos, a pintura histórica brasileira ainda carece de mais

¹⁰ COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira no século XIX?* São Paulo: Editora SENAC, 2005. P. 09

investigações. Dessa forma, a escolha pelo estudo da tela *Juramento da Princesa Isabel* irá colaborar com as pesquisas recentes acerca da arte brasileira no século XIX. Ainda de acordo com o referido historiador¹¹, muitos estudos sobre a arte, principalmente sobre o século XIX, tendem à generalização. O autor critica essa tendência afirmando que o geral pode sim ser pensado através do particular, ou seja, o estudo de uma obra pode trazer pensamentos alargados acerca dos contextos.

Como petropolitana, os passeios ao Museu Imperial eram constantes durante minha infância e adolescência, por isso, o quadro do *Juramento* sempre esteve presente no meu imaginário relacionado à Princesa Isabel. No entanto, foi somente a partir de uma disciplina ministrada pela minha orientadora, Professora Maraliz Christo, que tive a oportunidade de me debruçar sobre a obra, surgindo os questionamentos impulsionadores da presente pesquisa. Durante meus anos de iniciação científica no Laboratório de História da Arte da UFJF, tive a oportunidade de “treinar meu olhar”, atividade essencial para todo historiador que deseja trabalhar com imagens e representações. Por esse motivo, acreditamos na frase “o olhar que interroga é sempre mais fecundo do que o conceito que define.”¹²

O leitor encontrará nessas páginas o resultado de intensa pesquisa em arquivos históricos, livros, mas também, do volumoso contato com obras de arte, de exercícios de treinamento do olhar. Utilizamos da intuição para seguir a trilha deixada pelo nosso objeto levando em consideração que “as obras de arte estão sempre em contínua mutação. Mutação física, por causa da ação do tempo. Mas, igualmente, mutação imaterial. Porque os olhos mudam, e a arte só ocorre em sua relação com o olhar de gerações sucessivas, de indivíduos diversos.”¹³

Dessa maneira, iremos “ver a obra na sua complexidade concreta”¹⁴ sem restringir a análise, aproximando-a de diversas questões, desde a comparação com outras obras até sua inserção no contexto político do momento. Iremos realizar, portanto, um movimento constante entre imagem-imagem e imagem e texto, do particular para o geral e vice versa¹⁵ e iremos estudar “tanto a obra quanto o olhar que a constrói”¹⁶. Conforme aponta

¹¹ Ibidem p. 20-21

¹² Ibidem p.11

¹³ COLI, Jorge, 2018

¹⁴ CHRISTO, Maraliz de C. V. *Pintura, história e heróis: Pedro Americo e “Tiradentes esquarterado”*, Campinas: UNICAMP, 2005. (Tese de doutoramento em História). p.8

¹⁵ Ibidem p. 5

¹⁶ Ibidem p. 6

Baxandall, “um quadro é afetado pelos diferentes tipos de capacidade interpretativa”¹⁷ e essa interpretação pode estar ligada à parte formal da obra, mas também, àquela relacionada à cultura de determinado tempo. Ainda segundo o autor, a sociedade e a cultura exercem influência sobre a experiência individual, que, por sua vez, colabora na percepção do homem em relação à uma obra de arte¹⁸. No entanto, para além disso, Baxandall afirma: “as formas e estilos de pintura podem apurar a percepção que temos da sociedade”¹⁹, pois, os pressupostos culturais são tão importantes para a imagem quanto as cores e a pincelada²⁰. Por esse motivo, consideramos a obra de arte não uma mera ilustração, mas, um documento importante “de uma atividade visual desenvolvida no interior de uma sociedade, em um momento histórico específico”²¹.

Gostaríamos de ressaltar, que entendemos a obra de arte também como uma representação do mundo social, por esse motivo, como aponta Roger Chartier²², elas estão constantemente em um campo de disputas e são determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam. A pintura, nesse sentido, será sempre vista através dos olhos de um espectador e representada pelos pincéis de um pintor, sendo este também ator de sua história. Por esse motivo, ressaltamos a importância de serem parte integrante da pesquisa, a própria obra, a encomenda propiciadora de sua existência, o encomendante, bem como, o pintor que a realizou. Carlo Ginzburg aponta para “a impossibilidade de falar de fenômenos artísticos numa perspectiva histórica sem entrelaçar dados estilísticos e dados extraestilísticos”²³. Afirmação que está em consonância com o caminho de pesquisa trilhado nesta dissertação, pois utilizaremos fontes diversas, tais como, jornais, atas, ofícios, para nos aprofundar na cultura do século XIX em nossa tentativa de compreender a obra *Juramento da Princesa Isabel*.

No início da pesquisa, pensávamos que a tela estava inserida em um projeto de legitimação da Família Imperial gestado pelo Estado. No entanto, ao longo de nossas análises e, especialmente, durante o exame de qualificação da dissertação, percebemos existir mais de um projeto de legitimação e formação da Nação brasileira. *Juramento da*

¹⁷BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente, pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. p.42

¹⁸ Ibidem. p.48

¹⁹ Ibidem p. 224

²⁰ COLI, Jorge. 2005 Op. Cit. p.14

²¹ CHRISTO, Maraliz. (2005) Op cit. p.5

²² CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Difel, 1990. p.17

²³ GINZBURG, Carlo. *Investigando Piero*. São Paulo: Cosacnaify, 2010.. p. 26.

Princesa Isabel está concomitantemente relacionado a um projeto de valorização do legislativo brasileiro no período e também à concepção da construção da imagem da Família Imperial.

Conforme aponta Maraliz Christo,

A complexidade da construção de uma memória nacional exige pesquisa constante sobre como se processa em cada situação concreta. Interessante perceber o caminho trilhado na tentativa de dotar o país de um passado único e coerente, como também os conflitos vivenciados no percurso²⁴.

Levando em consideração a afirmação da autora em relação aos processos de construção da memória, nós investigaremos como o processo de legitimação da Família Imperial ou o projeto de valorização do legislativo ocorreram, de forma específica, no quadro, relacionando a tela com seus contextos possíveis. Nesse sentido, partindo do particular da obra procuramos alcançar o geral, ou seja, a compreensão do projeto gestado pelo Estado e do papel da pintura de história nesse contexto. Para esse propósito, iremos investigar o quadro a partir de três principais vertentes: A obra e a princesa Isabel, a obra e Victor Meirelles e, por fim, a obra e o Senado Imperial.

Um de nossos objetivos iniciais durante a pesquisa era localizar o contrato de encomenda do quadro *Juramento da Princesa Isabel*. Julgávamos ser importante tal fonte para nos ajudar na compreensão da obra. No entanto, após longas pesquisas em arquivos históricos, presenciais e on-line²⁵, não foi possível a localização do contrato, este, pode não mais existir ou, até mesmo, ter escapado de nossos atentos olhares durante as análises. Ao final da escrita da dissertação, percebemos que a fonte, apesar de importante, não prejudicou o desenvolvimento de nosso trabalho.

O primeiro capítulo da dissertação foi utilizado por nós como forma de apresentarmos a obra ao leitor. Nele, descrevemos a tela de forma minuciosa e fizemos um breve histórico, contemplando sua criação, as exposições as quais participou e sua circulação.

No segundo capítulo, iremos nos aprofundar na “principal” retratada na tela, ou seja, a Princesa Isabel. Exploraremos a posição na qual está representada, sua relação com

²⁴ CHRISTO, Maraliz de C. Op. Cit, 2009. p. 7

²⁵ Procuramos a fonte citada em diversos arquivos: Arquivo histórico do Museu Nacional de Belas Artes, Arquivo do Museu Imperial de Petrópolis, Arquivo do Museu Dom João VI, Arquivo Nacional, Arquivo Histórico do IHGB e Arquivo do Senado Imperial.

o Senado e com a Câmara dos Deputados e como a imagem da princesa foi construída e apreendida nesse momento. Como herdeira legítima do Trono sua figura tornava-se cada vez mais importante para a construção e manutenção do Império brasileiro. Iremos verificar também a obra dentro da história da arte, comparando-a com outras telas que se relacionam com ela de alguma maneira, buscando compreender suas especificidades.

O terceiro capítulo, irá se deter no pintor do quadro, Victor Meirelles: nas suas escolhas em relação aos representados na tela; sua trajetória como aluno e professor da Academia Imperial de Belas Artes; sua relação com a Família Imperial, bem como, com o próprio Império. O processo de construção da tela também será explorado, através dos estudos para o quadro e da comparação com outras obras, nos aprofundando naquelas que retratem cerimônias oficiais brasileiras. Iremos analisar as críticas realizadas à obra e ao próprio pintor e, por fim, inserir o quadro na produção pictórica do artista, pois acreditamos ser fundamental traçar as chaves de escolhas dos pintores.

O quarto capítulo irá refletir sobre a obra e suas relações com o Senado Imperial, portanto, iremos explorar o contexto político de forma mais aprofundada. Mais do que isso, trataremos de forma detida a respeito do encomendante da tela, Visconde de Abaeté, por perceber a importância de sua figura para esse processo de legitimação do Império brasileiro. Nesse sentido, iremos traçar uma breve biografia, além de relacioná-lo com as artes, explorando as outras encomendas realizadas por ele, e tentar perceber sua ligação com a Família Imperial. Por ser um quadro que também apresenta “retratos” de outros nomes de políticos do período, nosso objetivo é identificar os presentes e retratados na cerimônia, percebendo a posição na qual estão e a disposição destes no quadro.

Capítulo 1 – O Juramento da Princesa Isabel: apresentação

“Quando papai partiu pareceria-me coisa tão esquisita ver-me assim do pé para mão uma espécie de imperador sem mudar de pele, sem ter uma barba, sem ter uma barriga muito grande.”²⁶

A frase acima pertence à carta escrita pela Princesa Isabel a seu pai, no ano de 1871, quando Dom Pedro II viaja à Europa deixando sua filha como regente do trono pela primeira vez. A princesa seria regente do país ainda mais duas vezes (de 1876 a 1877 e 1887-1888). No entanto, somente o juramento da primeira regência ficaria registrado para a posterioridade, pois, o presidente do Senado, Visconde de Abaeté, realiza a encomenda de uma tela retratando a cerimônia para Victor Meirelles²⁷.

20 de maio de 1871: A Princesa Isabel entra na sala de sessões do Senado a caminho de se tornar regente do Brasil. Assistindo ao evento, estaria o pintor oficial do Império, Victor Meirelles²⁸. A tela, de grandes proporções (1,770 x 2,600m), representa o momento no qual, Isabel, ajoelhada ao centro da sala diante dos homens das Câmaras do Império jura

manter a religião católica apostólica romana; a integridade e indivisibilidade do Império; observar e fazer observar a Constituição política da nação brasileira e mais leis do Império, e prover ao bem geral do Brasil quanto em mim couber. Juro fidelidade ao Imperador e senhor Dom Pedro 2º e de entregar o governo a quem pela Constituição competir.²⁹

A princesa é retratada em um vestido branco, de gorgorão de seda, bordado com fios de ouro e prata, contendo ramos de café ornados na cauda e um manto em veludo verde bordado também em fios de ouro³⁰. Este vestido foi o mesmo utilizado na cerimônia de assinatura da Lei Áurea (Figura 2). A regente está com o cabelo preso, portando uma tiara prateada e brincos de pérola.

²⁶ Carta enviada pela Princesa Isabel ao Imperador D. Pedro II em, 4 de junho de 1871, Laranjeiras – Rio de Janeiro. Arquivo histórico do Museu Imperial de Petrópolis. Arquivo Grão Pará. Correspondência ativa de Dona Isabel Cristina, Princesa Imperial e Condessa d’Eu. Pasta XL.

²⁷ *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro. 28 de maio de 1871. Anno II, nº 248.p. 01

²⁸ Não podemos afirmar que o Victor Meirelles estava na sala de sessões do Senado, no entanto, sabe-se que era prática comum dos pintores do período, ao receber a encomenda de uma tela, estar presente na cerimônia que iriam retratar. Ressalta-se também que em outra encomenda direcionada por Abaeté para Pedro Américo, uma das exigências do contrato era que o pintor estivesse presente na cerimônia.

²⁹ Juramento feito pela Princesa Imperial, na ocasião de sua primeira regência em 20 de maio de 1871. Arquivo do Senado Federal, Serviço de Informação ao cidadão.

³⁰ Informações cedidas pela museóloga Ana Maria Azevedo do Museu do traje e do têxtil. Fonte: <http://g1.globo.com/bahia/noticia/2012/05/vestido-que-princesa-isabel-utilizou-para-assinar-lei-aurea-esta-na-bahia.html?menu=5eb31164aba62b7>



*Figura 2: Vestido utilizado pela Princesa Isabel, hoje faz parte do acervo do Museu do Traje e Têxteis da Bahia.
Fonte: [Http://g1.globo.com/bahia/noticia/2012/05/vestido-que-princesa-isabel-utilizou-para-assinar-lei-aurea-esta-na-bahia.html?menu=5eb311](http://g1.globo.com/bahia/noticia/2012/05/vestido-que-princesa-isabel-utilizou-para-assinar-lei-aurea-esta-na-bahia.html?menu=5eb311)*

Isabel se encontra com a mão direita sobre um missal de capa vermelha com páginas douradas, ajoelhada em uma almofada de mesmo material e cor de seu manto. A mesa na qual se encontra o livro é coberta por um veludo verde, com detalhes em dourado, semelhante ao do manto. Próximo à Princesa, curvado em direção a ela, está o encomendante da tela e presidente do Senado, Visconde de Abaeté.

O Visconde é representado com seu fardão de gala, verde escuro com calças brancas e detalhes em dourado, com todas as faixas e condecorações que lhe cabem e embainhada a espada. Ao se curvar em direção à princesa, Abaeté apoia sua mão esquerda sobre a mesa sendo possível ver sua aliança dourada. O presidente encontra-se com as pernas ligeiramente dobradas, estando a direita um pouco atrás da esquerda, o que

colabora para a composição piramidal central da tela. Isabel e Abaeté trocam olhares incisivos e a princesa demonstra uma feição forte, desafiadora. Ainda no centro da obra, junto ao acontecimento principal, está Frederico de Almeida e Albuquerque, que lê a fórmula do juramento.

Isabel está mais iluminada em relação aos outros personagens, seu vestido branco reflete a luz entrando pela janela à esquerda, além de se destacar em meio aos uniformes de tom escuro dos outros representados. A princesa está em um plano levemente superior aos demais, fazendo parte da, já mencionada, pirâmide central. No entanto, sua posição genuflexa, não permite que ela seja, de fato, totalmente diferenciada do restante dos personagens. A sala de sessões do Senado é dividida entre o salão principal, local onde é realizada a cerimônia e estão os políticos e oficiais do Império. E as tribunas, na qual ficam localizados aqueles que foram convidados assistir à cerimônia.

O pintor, dessa maneira, divide a tela em quatro partes: de forma horizontal, aproveitando as tribunas, e na vertical, utilizando o charmoso lustre dourado para dividir a tela de forma harmônica. Os personagens cercam o acontecimento principal, dispostos de forma oval pelo salão, de face para princesa. Além disso, nota-se o movimento da tela, em que os presentes conversam e gesticulam entre si. É interessante também observarmos os grupos de maneira separada: eles formam conjuntos dinâmicos e harmônicos. O pintor utiliza uma paleta de cores limitada, sendo a tela formada, majoritariamente, por tons terrosos. A maior parte do salão é de uma cor rosa avermelhada com pequenos detalhes dourados, sendo apenas uma parede da sala em azul claro, colaborando para fazer com que nossos olhos percorram a tela em sua totalidade.

As roupas dos que assistiam à cerimônia são em tons escuros e calça branca com detalhes dourados e vermelhos, essa escolha de cores proporciona uma tonalidade uniforme ao quadro. A luz que ilumina a tribuna de honra vem da porta aberta na parte superior direita do salão. E, como já mencionado, a principal iluminação da tela advém da grande janela, dividida em duas, à esquerda, iluminando boa parte da sala, deixando transparecer a materialidade do tapete em tom vermelho que orna o recinto. O tapete, representado por Meirelles em seus minuciosos detalhes, é parte importante da obra, pois, constitui o vazio utilizado pelo pintor para destacar certos personagens. Muitos dos políticos presentes na cerimônia não estão concentrados no ato que está ocorrendo, eles conversam entre si.

O relógio com detalhes em ouro representado à direita da tela marca a hora de uma e cinco da tarde, ou seja, aproximadamente uma hora após a princesa ter chegado ao Senado. Pode-se pensar que Meirelles retrata, nesse sentido, o “ápice” da cerimônia: a princesa estaria se submetendo à lei, à constituição, ao sagrado e ao parlamento. O trono aparece quase camuflado à parede em que está apoiado, Isabel, não passa perto dele. Sabe-se, pela descrição da cerimônia que a princesa se senta em uma cadeira de espaldar localizada abaixo do trono, o pintor, no entanto, não a representa: Isabel ajoelha-se em uma pequena almofada, combinando com o tom de seu manto.

De acordo com a ata da cerimônia, sabe-se que estavam presentes 35 senadores e 62 deputados. Se contarmos os representados no salão, reconhecíveis na tela, excetuando-se os três centrais, temos o número aproximado de 97 pessoas. Meirelles, com seu caprichoso traço, expande a visão da tela e retrata, não somente a princesa Isabel, mas também esses importantes nomes do corpo político Imperial presente. Dessa forma, a tela convida-nos a percorrer os olhos pelos outros personagens representados no recinto. Discípulo de Araújo Porto Alegre, é notável a importância que Victor Meirelles dispensa à arquitetura da sala e aos seus ornamentos. Percebemos, portanto, o cuidado descritivo do pintor ao retratar as proeminências entalhadas próximas ao teto, os detalhes em dourado das colunas, a minuciosidade dispensada ao lustre, luminárias e relógio. Segundo Calmon, as colunas e o lustre constituíam ao recinto “uma gravidade eclesiástica”³¹. A própria sala se mostra imponente ao ser dividida por colunas que à alongam e fazem nossos olhos percorrerem os grupos de personagens divididos na parte de cima e de baixo da tela.

Meirelles era um exímio retratista, na obra, esse talento aflora e faz com que reconheçamos os presentes no recinto. Logo ao primeiro olhar, no “meio da multidão”, na parte inferior direita da cena, nos deparamos com um personagem destacado dos outros: Duque de Caxias, olha para o expectador como se estivesse posando para o pintor. O general, representado com seu uniforme oficial e suas medalhas, havia acabado de retornar da Guerra da Tríplice Aliança como vencedor e herói. Sua postura e destaque na tela são curiosos e captam a atenção de quem observa a obra. No fundo e à esquerda do quadro estão os representantes do ministério: Visconde do Rio Branco, João Alfredo,

³¹ CALMON, Pedro. O Salão do Senado. *Revista de Informação Legislativa*. V.13, n.52. out/dez. 1976 p.71

Visconde de Niterói, Manuel Francisco Correia, Manuel Antônio Duarte de Azevedo, Domingos Jaguaribe e Teodoro Machado.

Na primeira fila à direita da tela estão Souza Franco, Paranaguá, Visconde de Inhomirim, Barão de Araújo Góis e Marquês de Sapucaí, de perfil ao lado de Duque de Caxias. Continuando, mais atrás encontram-se: Jobim, Sinimbu, Cotegipe, Rio Grande, Caravelas, Bom Retiro, São Lourenço, Itaúna, Antonina, Candido Mendes, Paulino, São Vicente, Joaquim Lamare e o futuro Barão do Rio Branco, que parece compenetrado e reflexivo. À esquerda do trono, próximo às janelas estão o Conde Laje e sua esposa, dama da princesa³². Ressalta-se a Condessa Laje como a única mulher presente no salão principal, com exceção de Isabel. As tribunas estão lotadas, notando-se o corpo diplomático e ao centro o Mons. Domingos Sanguigni, tendo ao seu lado direito o ministro da Grã-Bretanha Jorge Buckley³³.

É interessante observar a ausência do Conde D'eu na cerimônia. Não foi permitido que ele acompanhasse o juramento do salão, o Conde teria que ficar nas tribunas, diante disso, ele opta por não comparecer³⁴.

No âmbito das pesquisas em história da arte, perceber a trajetória do quadro estudado é parte importante da análise. No entanto, no presente trabalho, por termos ciência do curto tempo para desenvolver a pesquisa, escolhemos não nos aprofundar na trajetória da tela *Juramento da Princesa Isabel*, concentrando-nos no período de sua produção. Acreditamos, no entanto, ser importante, situarmos o leitor com os dados levantados pela pesquisa sobre a trajetória do quadro.

Inicialmente, ressaltamos que o mesmo, como já mencionado, foi uma encomenda do Senado, para figurar em uma sala daquela instituição. Antes de ir para o seu destino, a tela foi exposta, ainda inacabada, na Exposição Geral de Belas Artes de 1875. No ano de 1876 a obra foi uma das cogitadas a serem levadas para a Exposição Universal da Philadelphia, nos Estados Unidos, conforme notícia em jornal:

[...] de remetter-se para a exposição de Philadelphia alguns quadros e obras de estatuaria de reconhecido merecimento, pertencentes ao estado, feitos modernamente por artistas brasileiros, e que darão naquella exposição uma idéa exacta do estado do adiantamento, em que por fortuna se acha entre nós a pintura histórica [...]

³² Informações retiradas da ficha técnica do quadro cedida pelo setor de guarda do Museu Imperial de Petrópolis.

³³ Os personagens retratados na obra serão tratados de forma mais detida no quarto capítulo.

³⁴ SODRÉ, Alcindo. *Museu Imperial*. Departamento de Imprensa Nacional, 1950. P. 97

*Os quadros são os seguintes: A primeira missa no Brasil; A passagem de Humaitá; Combate Naval do Riachuelo; O Juramento de S. A. Imperial no Senado [...]*³⁵

A nota de jornal apresentada é interessante, pois reflete o empenho do Estado por levar as obras, sobremaneira, as de pintura histórica, para a exposição, com o objetivo de demonstrar o avanço e a modernidade brasileira. O quadro do Juramento acabou não sendo levado para a Exposição, não temos notícia do motivo.

Em 1881, foi organizada, pela Biblioteca Nacional, uma grande exposição denominada “História do Brasil”. Na ocasião, foram expostos, não somente obras de artes visuais, como telas e esculturas, mas também, livros, discursos, projetos de lei, etc. O Senado Imperial enviou para a exposição, entre outros objetos, duas telas pertencentes à instituição: *Proclamação da Independência* e *Juramento da Princesa Isabel*, sendo a obra o número 17542 do catálogo³⁶.

Tendo permanecido no Senado até a proclamação da República, o quadro foi transferido para a Academia de Belas Artes em dezembro de 1889. No momento de transição entre os regimes Imperial e Republicano, foi pedido pelo diretor da Academia, Ernesto Gomes Moreira Maia, ao Ministro do Interior, a transferência para a instituição de todos os objetos de arte de “notório merecimento” que não poderiam mais ser conservados nos locais onde estivessem³⁷. Sendo assim, em dezembro de 1889, a Academia recebe alguns itens transferidos do extinto Senado podendo ser verificados em uma relação assinada³⁸ pelo presidente da Academia, Raul Pompeia. Na lista, encontram-se algumas mobílias, porcelanas e quatro telas: Um retrato de Dom Pedro I, outro de Dom Pedro II, um quadro representando a Independência do Brasil e, por fim, uma obra retratando o Juramento da Princesa³⁹.

³⁵ *Diário de Pernambuco*, Pernambuco. 11/02/1876 p.03

³⁶ GALVÃO, B. F. Ramiz. *Catálogo da Exposição de História do Brasil realizada pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro a 2 de dezembro de 1881*. Rio de Janeiro : Typ. G. Leuzinger & Filhos, 1881.p. 487. Disponível em: <http://www2.senado.gov.br/bdsf/handle/id/520862>

³⁷ Arquivo histórico do Museu Nacional de Belas Artes – Pasta: transferência de obras 1832 – 1890 (PASTA AI/EM 6 documentos- AI/EM 6_9)

³⁸ *Ibidem* (PASTA AI/EM 6 documento- AI/EM 6_12)

³⁹ Acreditamos que esses quadros sejam, respectivamente, “Sua Majestade Dom Pedro I na Abertura da Assembleia Geral Legislativa em 1826” de Pedro Américo; “Dom Pedro II por ocasião da Fala do trono”, também de Pedro Américo; “Proclamação da Independência” de René Moreaux e, “Juramento da Princesa Isabel”, de Victor Meirelles.

Em 1923, é publicado um catálogo descrevendo as peças expostas nas galerias da Escola Nacional de Belas Artes⁴⁰, nele há a informação de que Victor Meirelles possuía uma sala própria, onde eram expostos diversos de seus trabalhos, incluindo o *Juramento da Princesa*.

Durante o governo do presidente Getúlio Vargas, foi criado em Petrópolis, no estado do Rio de Janeiro, o Museu Imperial. O acervo da instituição foi constituído, nesse primeiro momento, através de transferências de outros estabelecimentos federais. Sendo assim, em setembro de 1940, Alcindo Sodr , diretor do MIP, remete um ofício ao Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) solicitando alguns itens do acervo desta institui o, bem como, da Escola Nacional de Belas Artes. Dentre as 22 peças pedidas por Sodr , a tela do Juramento não estava presente, ela aparece como sugestão do diretor do MNBA, Oswaldo Teixeira, quando este envia um of cio⁴¹ em resposta   solicita o do MIP. No Museu Imperial, durante seus primeiros anos, o quadro *Juramento da Princesa Isabel* estava localizado na sala denominada “Sala do Senado”; posteriormente, criou-se outra denominada “Princesa Isabel” e a tela foi deslocada para o local (Figura 3).



Figura 3: Sala "Princesa Isabel" no Museu Imperial de Petrópolis. fonte: Google Arts and Culture

Figura 3: Sala "Princesa Isabel" no Museu Imperial de

⁴⁰ Escola Nacional de Belas Artes. *Catálogo Geral das Galerias de Pintura e Escultura*. Rio de Janeiro: Emp. Ind. Editora “O NORTE”, 1823.8 p.170. Agradeço ao João Victor pelo envio das imagens do catálogo.

⁴¹ Ofício n.  246 de 16 de setembro de 1940. Reserva técnica. MIP

O Museu Imperial é considerado um “museu casa”⁴², ou seja, sua expografia se propõe a recriar a moradia da Família Imperial. Sabemos que muitos dos objetos ali localizados não eram originalmente da casa de verão dos Imperadores, mas foram adquiridos posteriormente para fazerem parte da coleção da instituição, sendo um dos maiores acervos sobre o século XIX no Brasil. O Museu Imperial, um dos mais visitados do país⁴³, se propõe ainda a ser um guardião da memória da Família Imperial brasileira, exaltando, através dos móveis, pinturas e outros objetos museológicos, o período no qual o Estado foi governado pela dinastia Bragança.

A sala “Princesa Isabel” era uma das últimas do circuito, estando localizada no primeiro pavimento, sendo um dos únicos locais no Museu onde o elemento escravo estava presente. Na sala, como mencionado, estava o quadro do Juramento, tendo à sua frente alguns móveis e vasos de porcelana e, ao lado, o quadro do *Casamento da Princesa Isabel*, do pintor Pedro Américo. Na direção oposta do salão estão dispostos alguns objetos de tortura de escravos, roupas e fotografias de negros (Figura 4). Percebemos, portanto, a escolha do Museu, em manter a narrativa que fora criada e fortalecida pela monarquia, qual seja, associar a escravidão à Princesa Isabel, conseqüentemente, à Lei Áurea.

⁴² AZEVEDO, Cláudia Soares de. “O Museu Imperial e a celebração da monarquia brasileira”. In: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado e LOPES, Regis (org.). *Futuro do Pretérito; história dos museus na escrita da história*. Editora ARGOS Coleção História e Patrimônio, 2009, p.405-425.

⁴³ <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/01/1854076-em-seu-1-ano-museu-do-amanha-se-torna-o-mais-visitado-do-pais.shtml>



Figura 4: Sala "Princesa Isabel" no Museu Imperial de Petrópolis. fonte: Google Arts and Culture

Recentemente, no ano de 2017, o salão “Princesa Isabel” deixou de existir, sendo criada uma sala denominada “Pintura Histórica”, onde o quadro de Victor Meirelles tornou-se um dos destaques da exposição. No dia 20 de maio de 2017 foi inaugurada no Museu Imperial uma mostra sobre os casamentos imperiais no século XIX, tomando o espaço da sala de Pintura Histórica. A tela do Juramento, no entanto, permanece no mesmo local, sendo agora a sala relativa à exposição do casamento da herdeira do trono.

Juramento da Princesa Isabel deixou o Museu Imperial poucas vezes: para a exposição “O Império em Brasília, 190 anos da Assembleia Constituinte de 1823”, ocorrida em Brasília, entre julho e outubro de 2013. A mostra teve o objetivo de reunir acervos museológicos e documentos de grande importância para se conhecer a história da sociedade brasileira no século XIX, bem como, de realçar a relevância do Poder Legislativo na formação do Estado Nacional. Foram expostas peças do Museu Imperial de Petrópolis juntamente com documentos históricos e objetos museológicos do acervo do Senado Federal e da Câmara dos Deputados⁴⁴. A tela de Meirelles foi um dos destaques da exposição, figurando no módulo IV denominado “A consolidação do Império do Brasil” (Figura 5).

⁴⁴ WEHLING, Arno; ACIOLI, Jaime. *O Império em Brasília: 190 anos da Assembleia Constituinte de 1823*. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2013. pg.8



Figura 5: Foto da exposição "190 anos da Assembleia Constituinte de 1823", com a tela do Juramento da Princesa Isabel ao fundo. Fonte: http://www.fAAP.br/faculdades/direito/pdf-direito/264_pag10.pdf

A obra participou também de uma exposição, ocorrida no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, intitulada “Um artista do Império”. A mostra reuniu cerca de 80 obras do artista e ocorreu em abril de 2005⁴⁵.

A cerimônia do Juramento da Princesa ocorreu na Sala de Sessões do Senado, no Rio de Janeiro, local onde, hoje, localiza-se a Faculdade de Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A obra estudada é uma das únicas que registra a sala da cerimônia e o parlamento em detalhes, sendo importante também para a história do próprio prédio. Nesse sentido, no ano 2000, a sociedade Minerva da UFRJ, realiza a doação de uma cópia, em óleo sobre tela, do quadro do *Juramento*, feita pelo pintor Arlindo Machado, para a faculdade de direito. Tendo sido fixada no Salão Nobre, local onde era a Sala de Sessões na época imperial⁴⁶ (Figura 6 e 7), a obra permanece no salão até hoje. Sabe-se também de uma outra cópia realizada pelo pintor Rodolfo Amoêdo (Figura 8) que localizava-se no Palácio do Itamaraty no Rio de Janeiro e foi uma encomenda do Barão do Rio Branco em seu período de atuação no órgão. A tela hoje encontra-se no Museu Histórico do Itamaraty, mas não está em exposição⁴⁷, localizada

⁴⁵ Jornal *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 25/04/2005 p.01

⁴⁶ Informações obtidas no site do Conselho de Minerva. Disponível em: <http://www.conselhodeminerva.org.br/w/index.php?page=ano-2000>

⁴⁷ Informações retiradas de carta de José Roberto à Alcindo Sodré em 12 de fevereiro de 1941. Segundo o autor da carta “A cópia existente numa das salas deste Ministério, foi feita por Rodolfo Arnaldo (sic),

na sala da direção. Tanto o Barão do Rio Branco quanto seu pai, Visconde do Rio Branco, estão representados na obra, estando o último em posição destacada, podendo ter sido esse o motivo da encomenda.



Figura 6: Salão Nobre da Faculdade de Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016

conforme se lê à página 16 do folheto 'Palácio do Itamaraty – Resenha histórica e Guia descritivo' (Rio de Janeiro – Imprensa Nacional – 1937): 'Cópia feita por Arnaldo (sic), do quadro de Victor Meirelles, representando o Senado em sessão magna da posse da Princesa Izabel, como regente do Império em 25 de maio de 1871'. Museu Imperial, setor de guarda 59/40.



Figura 7: Arlindo Machado. *Juramento da Princesa Isabel*. (do original de Victor Meirelles), 2000. Doação da Sociedade de Minerva da UFRJ. Salão Nobre da Faculdade de Direito da UFRJ



Figura 8: Rodolfo Amoêdo. *Juramento da Princesa Isabel*. Museu Histórico do Itamaraty (do original de Victor Meirelles)⁴⁸

⁴⁸ Gostaríamos de agradecer aos funcionários do Museu Histórico do Itamaraty no Rio de Janeiro, em especial ao senhor Felipe Dittrich Ferreira, que me recebeu em visita ao Museu e me auxiliou com importantes informações sobre o acervo. E ao senhor Guilherme Conduru, pela autorização para ter acesso à cópia em questão e fotografá-la.

No século XIX, era comum que as obras de grande porte, sobretudo aquelas feitas por encomenda, circulassem de alguma forma em meio ao grande público. Eram feitas cópias, litografias, com o objetivo dessas obras poderem ser conhecidas. Pudemos localizar uma impressão colorida da tela *Juramento da Princesa Isabel* (Figura 9) pertencente à coleção do Embaixador Macedo Soares, tendo sido leiloadada em 2010. Não sabemos ao certo como a obra circulou, no entanto, esta informação é relevante pois pode-se perceber o esforço realizado para que a tela do *Juramento* fosse conhecida. Localizamos também outra reprodução (Figura 10) da obra que fez parte da coleção do Almirante Carneiro organizador da “Enciclopédia de Santa Catarina”.

Em 1996, a Telebrás lançou uma coleção de cartões, utilizados em telefones públicos, denominada “Museus”, nos quais reproduzia peças de alguns museus brasileiros, entre eles o Imperial. Na coleção do MIP, foram reproduzidas 17 peças, sendo uma delas o *Juramento da Princesa Isabel* (Figura 11), a imagem do quadro, portanto, circulou novamente, agora no século XX.

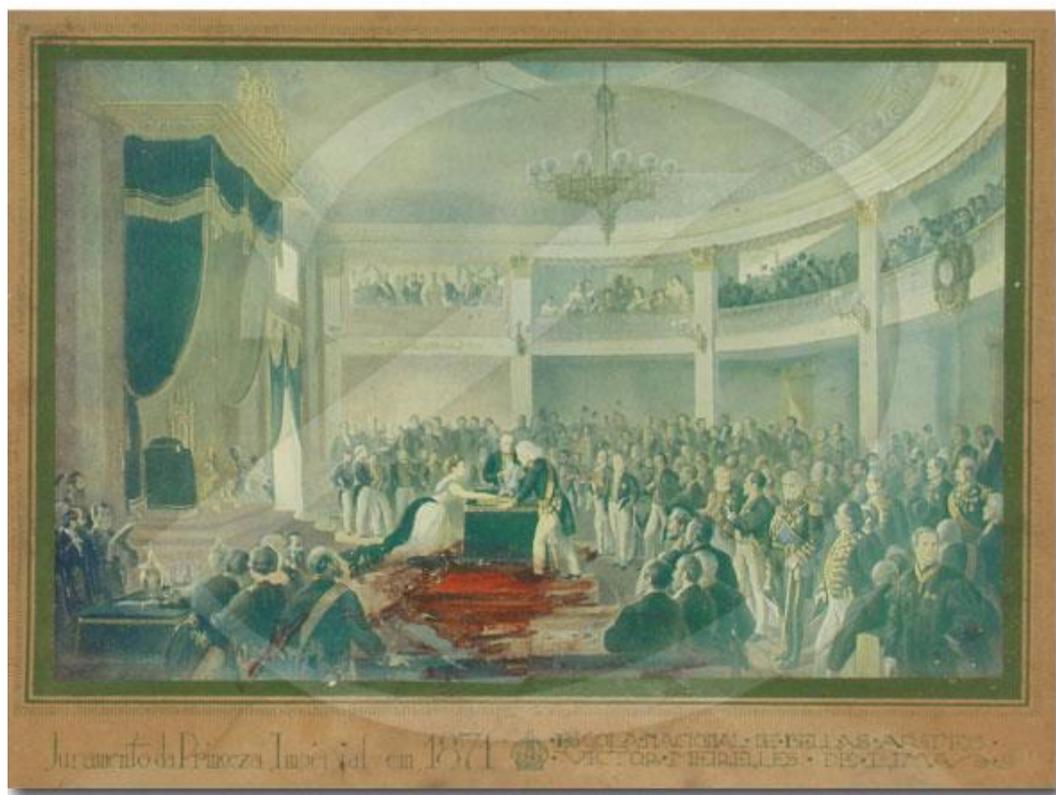


Figura 9: Juramento da Princesa Imperial. Impressão colorida do quadro de Victor Meirelles, 31x25cm. Fonte: <http://www.dutraleiloes.com.br/2010/1114/catalogo2.asp>



Figura 10: Juramento da Princesa Isabel. Fotografia integrante do projeto da "Enciclopédia de Santa Catarina", pertencente ao acervo fotográfico de Almirante Carneiro, coordenador do projeto. Acervo doado pela viúva do Almirante Carneiro à Biblioteca Universitária da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Fotografias sob Licença Creative Commons Creative Commons (BY-NC 3.0 BR) Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/136081>

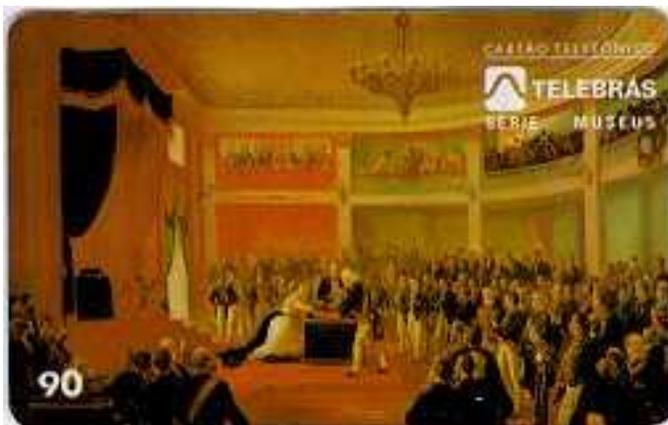


Figura 11: Cartão telefônico da série Museus feitos pela Telebrás. Coleção MIP. *Juramento da Princesa Isabel*, 1996.

Capítulo 2 - A Princesa de Joelhos: Isabel como herdeira do trono

2.1 - A “Lei do Ventre Livre” e a Regência de Isabel

Uma nação não é formada através de decretos políticos, mas sim, utilizando-se de valores simbólicos que são forjados, sobremaneira, pelas artes⁴⁹. De acordo com Lilia Moritz Schwartz, a “monarquia tropical” brasileira se constituiu como um símbolo essencial em meio a fragilidade do recém independente território.⁵⁰ Essa realeza, por conseguinte, investiu na sua afirmação, procurando reproduzir nos trópicos uma monarquia com caráter europeu. Dessa forma, as artes visuais têm fundamental importância nesse projeto gestado pelo Estado. Os Imperadores e a família real brasileira, com destaque para Dom Pedro II, possuem centenas de imagens os representando, cada qual podendo ser interpretada de uma maneira, sendo discursos próprios dos grupos que as constroem.

Ao ser reconhecida como Princesa Imperial, título destinado aos herdeiros do trono, era necessário que Isabel fosse relacionada simbolicamente à sua nova condição⁵¹. A transmissão de sua imagem, portanto, também estava ligada à manutenção e legitimidade da monarquia, preocupação essa advinda, não somente da família imperial, mas, também, daqueles que estavam ao seu redor, constituindo o governo⁵².

Conforme mencionado na Introdução, nossa primeira inquietação acerca da obra foi o fato de a regente estar ajoelhada perante o Parlamento. Sua posição e a postura dos homens ao seu redor nos levaram a aprofundar as pesquisas sobre a conjuntura do período do Juramento.

Inicialmente, precisamos compreender a conjuntura brasileira à época da primeira regência de Isabel, em 1871. A da Guerra da Tríplice Aliança, um dos mais importantes acontecimentos do Império brasileiro, havia terminado há pouco tempo, tendo sido, como aponta José Murilo de Carvalho, “uma terrível agonia [...] marcada por derrotas, crises

⁴⁹ VEJO, Tomas Perez. *La pintura de historia e la invencion de las naciones*. LOCUS: revista de história. Juiz de Fora, vol. 5, nº1, 1999. P. 139-159.

⁵⁰SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As Barbas do Imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998 p.18

⁵¹ DAIBERT JUNIOR, Robert. Isabel, “a redentora de escravos”: um estudo das representações sobre a princesa. Dissertação (mestrado) – UNICAMP: Campinas, 2001.P. 25

⁵² Ibidem p. 29

políticas, conflitos entre chefes militares, desânimo da tropa⁵³. Além disso, a dissolução do gabinete de Zacarias de Góes Vasconcelos em 1868, acarretou grande inquietação política, sobremaneira, entre a ala liberal. Em 1870, surgiu o Clube Republicano lançando, na Corte, o jornal *A República*, veiculando em sua primeira publicação o Manifesto Republicano⁵⁴.

Dom Pedro II vinha, há tempos, sendo pressionado para resolver a questão servil no Brasil, essa pressão tinha voz tanto dentro quanto fora do país. Ainda antes da Guerra da Tríplice Aliança iniciar, o Imperador mostra-se preocupado com o assunto em carta ao Zacarias de Góis, sugerindo que o Brasil começasse um processo de abolição⁵⁵. No entanto, com o estourar da Guerra, essa preocupação é deixada de lado, retornando com mais força ao findar do conflito no Paraguai. De acordo com Carvalho, o projeto do elemento servil partia mais incisivamente do próprio Dom Pedro do que das Câmaras, sendo sua influência “constante e determinante” para a aprovação⁵⁶. Endossamos essa afirmação ao perceber os jogos políticos instrumentalizados pelo Imperador a fim de levar o projeto à votação na Câmara. Ainda em 1867, Dom Pedro forma uma comissão constituída por membros do Conselho de Estado com o objetivo de elaborar projetos que tivessem como fim a abolição dos nascituros.

Com o fim da Guerra em 1870, o Imperador investe de forma mais veemente no assunto da abolição. O Visconde de Itaboraá, chefe do gabinete conservador naquele ano, não aceita que o tema fosse levado à Fala do Trono e pede demissão. Em seu lugar, entra São Vicente, autor de alguns projetos abolicionistas. O político, no entanto, não consegue convencer a Câmara conservadora e é substituído por Rio Branco. Visconde do Rio Branco, apesar de também conservador, já havia sido convertido à causa abolicionista e fora o escolhido do Imperador para levar seu projeto adiante, sendo homem de alta confiança de Dom Pedro⁵⁷.

A questão do elemento servil é de extrema importância para compreendermos o momento no qual Isabel assume o governo. A Lei do Ventre livre, como ficou conhecido esse projeto, é assinada em 28 de setembro de 1871, pela própria regente. O projeto foi

⁵³ CARVALHO, José Murilo de. *Dom Pedro II*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p.116

⁵⁴ *Ibidem* p.129

⁵⁵ *Ibidem* p.134

⁵⁶ CARVALHO, José Murilo de.. *A construção da ordem: a elite política imperial*. Teatro das sombras: a política imperial. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008 p. 305

⁵⁷ CARVALHO, José Murilo de. *Op. cit.* (2007) p. 137

muito criticado, por conservadores, liberais e republicanos, por ter sido uma iniciativa da Coroa e não nacional. Alguns políticos ainda afirmavam que a lei seria uma “carta de crédito” para o Imperador em sua visita à Europa⁵⁸. O ano de 1871 era, portanto, um momento de agitação política no cenário brasileiro.

Ao fim da Guerra da Tríplice Aliança, a Princesa Isabel e o Conde d’Eu realizam sua segunda viagem ao continente Europeu, tendo presenciado, em fevereiro de 1871, a morte da Princesa Leopoldina, irmã de Isabel. Ao retorno do casal, Dom Pedro II decide também viajar à Europa pela primeira vez. Algo que já estava planejando há algum tempo, apontando como um dos principais motivos a doença da Imperatriz, Teresa Cristina e o objetivo de buscar seus netos, órfãos de mãe, no Velho Continente. Tendo que obedecer ao artigo 104 da Constituição, que apontava a necessidade da aprovação da viagem pela Assembleia, o Imperador envia pedido à Assembleia Geral solicitando permissão para sair do país. A ausência do governante em um momento crucial, onde discutia-se a questão do trabalho escravo, causou grande preocupação no parlamento.⁵⁹

Joaquim Nabuco⁶⁰ aponta que a viagem do Imperador, nesse momento, teria um elemento além de conhecer o Velho Continente e ser reconhecido pelo avanço em relação à escravidão. De acordo com o autor, Dom Pedro II pretendia popularizar o futuro reinado de Isabel, demonstrando, para o restante do mundo, a solidez do parlamento brasileiro. O Brasil conseguiria resolver o problema da questão servil de forma pacífica, ao contrário do ocorrido nos Estados Unidos.

A apreensão do parlamento colocava em xeque, entre outros, a sucessão do trono na figura de Isabel, bem como, a preparação da princesa para governar o país. Ocorreram debates calorosos nas Câmaras e foram surgindo dúvidas relacionadas à regência hereditária e à plenitude do poder do regente⁶¹.

De acordo com o artigo 117 da Constituição Imperial Brasileira de 1824⁶², a prioridade para tornar-se Imperador seria sempre do filho homem e mais velho. No

⁵⁸ CARVALHO, José Murilo de. Op. Cit. (2008) p. 311

⁵⁹ LYRA, Maria de Lourdes Viana. “Isabel de Bragança, uma Princesa Imperial”. Separata da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. A. 158, n. p. 89

⁶⁰ NABUCO, Joaquim. *Um estadista do império. Nabuco de Araújo*. Rio de Janeiro: H. Garnier, Livreiro – Editor, 1899. P.209

⁶¹ LYRA, Maria de Lourdes Viana. Op. Cit. p.90

⁶² Constituição do Império Brasileiro de 1824. Disponível em: [Http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao24.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao24.htm)

entanto, a Carta não impedia que mulheres assumissem o posto, caso necessário. Isabel é reconhecida como herdeira oficial do trono brasileiro em 1850, após a morte prematura de seus irmãos, Dom Pedro e Dom Afonso. No entanto, isto não foi garantia para que sua primeira regência ocorresse de forma natural.

Um dos principais questionamentos à regência de Isabel era o momento pelo qual o país atravessava: a questão do elemento servil, o movimento republicano, as consequências da Guerra do Paraguai. Mas, pesava também para esses políticos, o fato de a princesa ser casada com um francês, o Conde d'Eu, considerado liberal e partidário do republicanismo. Acreditava-se que o marido de Isabel fosse ter grande influência em seu governo, devido, sobretudo, ao papel esperado da mulher, no século XIX, de obedecer aos esposos. A questão do forte catolicismo da princesa também incomodava aos políticos do período, que a chamavam de ultramontana.⁶³

Diante da complexidade da questão de quem assumiria o trono em sua ausência, Dom Pedro II convoca o Conselho de Estado. Segundo a historiadora Maria Fernanda Martins, o Conselho de Estado tem caráter consultivo e foi recriado em 1841 com o objetivo de apoiar a monarquia e auxiliar na sua governabilidade⁶⁴. Ainda segundo a autora, junto com o Senado, a instituição foi a mais sólida e estável do Império, mesmo que às vezes ultrapassasse os limites de suas funções, nunca foi dissolvido⁶⁵, ela funcionava como agente do Poder Moderador, participando das negociações entre diferentes setores. As nomeações eram feitas pelo próprio Imperador, com o objetivo de manter um equilíbrio entre conservadores, moderados e liberais, a fim de sustentar uma estabilidade no Conselho⁶⁶.

Seus membros possuíam, portanto, alto prestígio político e tinham a confiança do Imperador que, na grande maioria das vezes, acatava as decisões dos conselheiros. Dessa maneira, ao levar a questão da regência ao Conselho de Estado, Dom Pedro buscava a resposta de uma instituição considerada estável e representativa. O Imperador tinha o objetivo de garantir a legitimidade do que fosse resolvido quando o assunto voltasse às Câmaras.

⁶³ DAIBERT JR, Robert. *Princesa Isabel (1846-1921): a "política do coração" entre o trono e o altar*. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2007. P.156

⁶⁴ MARTINS, Maria Fernanda. *A velha arte de governar. Um estudo sobre política e elites a partir do Conselho de Estado (1842-1889)*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. P.25

⁶⁵ Idem. p. 23

⁶⁶ Idem p. 151

A historiadora Maria de Lourdes Viana Lyra possui um estudo bastante⁶⁷ detalhado, já citado anteriormente, que nos ajuda a compreender os embates travados em relação a regência de Isabel, principalmente no interior do Conselho de Estado. Foram enviadas, previamente, quatro perguntas aos Conselheiros: Se, caso a viagem do Imperador fosse aprovada, seria a Princesa Imperial a assumir a regência; se a Assembleia Geral poderia limitar o poder da regência hereditária; caso a resposta à pergunta anterior fosse positiva, se seria conveniente, no caso, fazer alguma limitação e, por fim, como deveria ser requerido e dado o consentimento da Assembleia ao Imperador.

Diante dessas perguntas, os conselheiros elaboraram discursos, baseados na constituição e em exemplos europeus, para emitir sua opinião. Viana Lyra percorre os discursos e argumentos de cada político, no entanto, acreditamos não ser necessário discorrer sobre todas as apreciações. Achamos relevante ressaltar que, para todos os consultados, a regência deveria ser de Isabel, no entanto, sempre faziam grandes ressalvas em relação a lacunas na Constituição.

Gostaríamos, no entanto, de apontar a posição do Visconde de Abaeté, integrante do Conselho de Estado e, como mencionado, encomendante da obra objeto do nosso estudo. Reproduziremos aqui parte de seu discurso:

“[...] Assim que se por uma parte nem a Constituição nem as leis contêm disposição alguma que estabeleça a necessidade de uma Regência, durante a ausência do Imperador para fora do Império com o consentimento da Assembléa Geral, e designe a pessoa a quem neste caso pertence a Regência, e se por outra parte é certo que qualquer providência que os interesses do Estado possam aconselhar neste caso, depende de uma lei especial e transitória, tenho por evidente que não há direito algum constituído a favor de Sua Alteza a Princesa Imperial que lhe confira a regência na ausência de Sua Majestade o Imperador para fora do Império com consentimento da Assembléa Geral. Pensando assim, devo dizer desde já a Vossa Excelência que é também minha convicção, que pelo direito que tiver de ser constituído por uma lei especial para resolver a questão que tem de ser sujeita à Assembléa Geral, a Princesa Imperial não pode deixar de ser designada para exercer a Regência na ausência de Sua Majestade o Imperador. É isto o que aconselham evidentemente considerações de ordem política e argumentos que se fundam essencialmente na Constituição do Império. Aquelas por ser a Princesa Imperial a herdeira presuntiva da coroa, e estes por ser ela chamada expressamente à Regência no caso de que trata a Constituição no artigo 126, assim como já o fora no caso do artigo 124 a senhora Dona Januária, então Princesa Imperial [...]”⁶⁸

⁶⁷ LYRA, Maria de Lourdes Viana. Op cit.

⁶⁸ CALMON, Pedro. *Atas do Conselho de Estado Pleno. Terceiro Conselho de Estado (1868-1873)*. Ata de 25 abril de 1871.

Abaeté assinala que, segundo a Constituição, não está previsto a necessidade de uma regência em caso de viagem do Imperador. No entanto, caso o Monarca fique muito tempo fora, a regência poderia ser necessária. Nesse caso, não haveria dúvidas de que Isabel deveria assumir esse papel, por ter sido reconhecida herdeira do trono.

Em relação à questão dos limites para os poderes da regência, Abaeté aponta:

“[...] Segundo quesito. Do que fica exposto na resposta ao 1º quesito resulta que às Câmaras Legislativas pertence, no caso de que se trata, deliberar por meio de um ato legislativo especial e transitório acerca do consentimento para o Imperador sair para fora do Império, bem como por ocasião disse, acerca da conveniência de ficar governando em seu lugar uma Regência, enquanto durar a ausência do Imperador. Pelo que sendo certo que as Câmaras Legislativas precedem neste caso em virtude do direito soberano de legislar que lhes compete, e que não pode ter outros limites além dos que a Constituição assinala, parece-me incontestável que não se pode pôr em dúvida o direito que elas têm de restringir ou limitar as atribuições da Regência. É isto que se deduz também do artigo 15 § 2º da Constituição, onde se diz, que compete à Assembléa eleger a Regência, ou o Regente e marcar os limites da sua autoridade. [...]”⁶⁹

De acordo com o Conselheiro, a Constituição é muito clara ao tratar do Imperador: as fronteiras de seu governo devem ser impostas somente por ela. No caso da regência, no entanto, as Assembleias estão autorizadas e podem controlar e colocar limites nos seus atos.

O tópico relativo à limitação dos poderes dos regentes foi o mais divergente entre os conselheiros. Dos 10 políticos consultados, 5 afirmaram que a Assembleia poderia e deveria impor limites à regência, mesmo sendo ela hereditária.

Dom Pedro II prezava pela legitimidade do governo de sua filha, por isso, diante da divisão de opinião no Conselho de Estado, principalmente quanto à limitação dos poderes da regente, o Imperador envia um projeto de lei definitivo para que fosse votado nas Câmaras:

*Art. 1. É outorgado o consentimento de que trata o art. 104 da Constituição, para que o Imperador o Sr. D. Pedro II possa sair do Império. Art. 2º. Durante a ausência de S.M o Imperador governará em seu lugar a Sra. D. Isabel, como regente com as atribuições que competem ao poder Moderador e ao chefe do poder Executivo.*⁷⁰

Ao retornar a discussão para as Câmaras, foi feita uma emenda sugerindo a limitação dos poderes da regente, que não obteve votos. O projeto foi aprovado conforme

⁶⁹ Ibidem

⁷⁰ Atas da Câmara dos deputados. Sessão de 5 de maio de 1871 APUD LYRA, Maria de Lourdes Viana. Op cit. p.106

o interesse e vontade do Imperador e da Família Imperial, segundo podemos perceber em carta enviada pelo ministro dos negócios do Império, João Alfredo Correia de Oliveira, a Dom Pedro II, em 10 de maio de 1871.

“Senhor,

Foi votado em 2ª discussão a proposta relativa à viagem de Vossa Alteza Majestade Imperial. A emenda, que limitava os poderes da regência, não teve um voto. Não estava presente o autor. O aditivo do Teixeira Junior teve 5 votos.

Em seguida sugeriu-se urgência por que a proposta [ilegível] á 3ª e última discussão. Assim foi resolvido. Não houvesse quem pedisse a palavra, procedeu-se à ultima votação e o processo foi remetido á comissão da resolução”⁷¹

A decisão de permitir a viagem do Imperador não foi bem aceita à época. Durante as votações na Câmara o deputado José de Alencar profere um discurso onde cita, de forma irônica, que “os conselheiros da Coroa já haviam sido escutados”, agora era a vez dos “conselheiros do povo”, pois estes, por estarem mais longe do trono, estão mais próximos da população⁷². Alencar ainda ressalta que “a nação, nesse momento, não pode deixar de preocupar-se de seus destinos, quando é uma outra mão, e uma mão inexperiente ainda, que vai dirigi-la”⁷³. O momento ao qual ele se refere seria justamente quando o Imperador decide fazer grande mudança em relação à questão servil. O político não acreditava que Isabel, sem experiencia, poderia conduzir o país nesse delicado momento.

Mesmo com o Conselho de Estado tendo deliberado a favor, a imprensa e outros políticos parecem acreditar que eles tenham feito em troca de benefícios. Como podemos perceber na anedota publicada no jornal *A Reforma*⁷⁴:

Consta que todos os conselheiros de estado estão viscondes, menos os que já são viscondes, que passam a ser barões. O motivo de um tal acesso é a viagem imperial.

Há um engano na noticia supra: Os viscondes passam a ser marqueses. Sonno tutti fatti marchesi...

E o nobre e invicto duque de Caxias, conselheiro de estado, o que fica sendo depois da promoção? Barão de qualquer cousa? Visconde? Marquez? Outra vez duque? Marcará passo? Não: o Sr. duque de Caxias será elevado á categoria de archiduque com hornas principescas.

⁷¹ Carta de João Alfredo Correia de Lima a Dom Pedro II em 10 de maio de 1871. Maço 162 – Doc.7463. Arquivo Histórico do Museu Imperial de Petrópolis.

⁷² LYRA, Maria de Lourdes Viana. Op .cit. p. 106

⁷³ Ibidem

⁷⁴ “*A Reforma*”: Rio de Janeiro, 23 de maio de 1871 p.02

As divergências em torno da figura da Princesa conferem ao quadro de Victor Meirelles uma maior importância e significação. No entanto, precisamos observar que as representações são sempre campo de disputa, estando relacionadas aos grupos que as forjam. Nesse sentido, a opinião de Abaeté, como encomendante da obra, concernente à regência de Isabel cabe ponderação, pois, pode estar refletida na tela.

Na tela *Juramento da Princesa Isabel* a questão relativa às limitações do poder da regente se torna nítida: a princesa está ajoelhada, de forma submissa, perante ao Parlamento. Isabel não é representada de forma soberana no quadro, sugerindo, portanto, que seus poderes estão limitados não só pela Constituição, mas também, pelos homens ao seu redor. Na tela, muitos dos personagens não prestam atenção no ato que está acontecendo, eles conversam entre si, olham para o espectador, possuem ares de perdidos em seus próprios pensamentos. Isabel parece, portanto, coadjuvante em seu próprio juramento⁷⁵.

Embora não seja possível afirmar que o encomendante da tela, Visconde de Abaeté, tenha exigido tal representação, pois não temos o contrato de encomenda da obra, a mensagem transmitida pelo quadro é a de limitação dos poderes da regente e de submissão. Além disso, o fato de estar ajoelhada denota à Isabel a impressão de fragilidade, talvez alguém que não estivesse preparada para assumir o poder. Acreditamos que Victor Meirelles estivesse inteirado das discussões que se passavam no interior das Câmaras, pois tais discursos costumavam ser publicados.

2.2 - Representação dos soberanos brasileiros

O Visconde de Abaeté realizou, também em 1871, a encomenda de outras duas obras: uma representando Dom Pedro II e outra Dom Pedro I. Essas telas constituem-se importante fonte de comparação para pensarmos as diferenças e semelhanças de representação dos soberanos brasileiros em cerimônias oficiais.

A tela *Dom Pedro I na Abertura da Assembleia Geral Legislativa em 1826* (Figura 12), realizada em 1872, foi uma encomenda do Senador ao pintor Pedro Américo, que havia retornado ao Brasil recentemente. A obra retrata o Imperador Dom Pedro I

⁷⁵ SQUEFF, Letícia. Esquecida no fundo de um armário: a triste história da Coroação de D. Pedro II. In: __CHRISTO, Maraliz (org.). Anais do Museu Histórico Nacional (história e patrimônio). Rio de Janeiro, v. 39, 2007.

proferindo a fala do trono na abertura da Assembleia Geral em 1826, ou seja, representando o início dos trabalhos da Câmara dos Deputados e do Senado Imperial, pela primeira vez após a promulgação da Constituição em 1824. As Falas do Trono ocorriam duas vezes ao ano na sala de sessões do Senado Imperial.



Figura 12: Pedro Américo. *Dom Pedro I*, 1872. Óleo s/ tela. 270x178 cm. MNBA

No quadro, o Imperador é representado de pé, de corpo inteiro, portando os trajes reais, com suas habituais botas e calças, denotando o ar do “rei explorador/guerreiro”. A coroa, apoiada sobre uma almofada de pano verde à direita da tela, demonstra a manutenção da tradição de representação dos reis portugueses, que não eram coroados.

Dessa forma, o pintor faz uma escolha de representação diferente da de Debret⁷⁶, por exemplo, que retrata o Imperador portando a coroa⁷⁷. Com isso, Américo poderia estar querendo ressaltar a ligação de Dom Pedro I com Portugal, mesmo ainda depois da Independência. O Imperador utiliza, no entanto, em sua veste, uma murça feita de penas de tucano, e um manto em tom verde, deixando de lado as cores vermelhas que remetiam ao Reino Unido de Portugal Brasil e Algarves. Esses detalhes demonstram tentativas de uma maior identificação com o recém independente Império brasileiro. As penas denotavam ao Imperador a cultura indígena, “como se ele tivesse recebido essa insígnia de poder dos ancestrais locais, eliminando séculos de colonização”⁷⁸.

Com o cetro na mão direita e a espada embainhada, Dom Pedro possui, na mão esquerda, uma folha enrolada a qual acreditamos ser a representação da Constituição recém aprovada. Na esquerda da tela, está em destaque o trono dourado com as iniciais do Imperador (PI) e, no lado oposto, encontra-se a plateia que parece se revelar de uma “cortina”. Essa plateia contava com importantes nomes, como por exemplo, o presidente do senado no período: Marquês de Santo Amaro e José Bonifácio. Mesmo tendo o corpo virado para o espectador, o olhar do Imperador não nos encontra: Américo confere ao proclamador da independência uma certa indiferença. Dom Pedro parece não se conectar com os presentes, seu olhar possui um ar distante como se estivesse cruzando o oceano até o país do qual havia se desligado, mas que ainda era, de certa forma, responsável.

A outra obra foi uma encomenda também para o pintor Pedro Américo, e se intitula *Abertura da Assembleia Geral de 1872* (Figura 13), retratando o Imperador na Abertura da Assembleia Geral na mesma sala de sessões do juramento da princesa Isabel. O monarca se apresentava pela primeira vez, após se ausentar do país por quase um ano e depois da aprovação da chamada “Lei do ventre livre de 1871”. Esse era um importante discurso, visto que a lei causou grande polêmica, principalmente entre os senhores de escravos.

⁷⁶ Jean Baptiste Debret. *Coroação de Dom Pedro I*, gravura. DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1989. V. III prancha. 10.

⁷⁷ Para mais informações ver: DIAS, Elaine. *A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean- Baptist Debret*. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.14. n.1.p. 243-261. jan.- jun. 2006.

⁷⁸ COLI, Jorge. Fabricação e promoção da brasilidade: arte e questões nacionais. *Perspective*, 2 | 2013. P.03



Figura 13: Pedro Américo. *Dom Pedro II na Abertura da Assembleia Geral*, 1872. Óleo s/ tela. 288x205 cm. Museu Imperial/Ibram/MinC/nº26/2016

O pintor representa Dom Pedro II de corpo inteiro, coroado, portando trajes majestáticos (só utilizados duas vezes ao ano), contendo, assim como o de seu pai, elementos ligados às características brasileiras: o manto verde e amarelo e uma murça feita de penas de tucano localizada ao redor do pescoço. Pedro II leva em sua mão direita o mesmo cetro utilizado por seu pai (que possui uma Serpe na parte superior) e segura, na mão esquerda, a espada. O trono, representado ao lado esquerdo da tela, segundo Ângela Brandão:

parece recriado pelos olhos do pintor – que consegue dar o sentido monumental, fazer ver o volume escultórico de seus elementos decorativos, seu douramento. Mas é completamente reformulado se comparado ao trono do acervo do Museu Histórico Nacional. Pedro Américo compôs um trono sustentado por peixes e com putti acomodados nos braços⁷⁹.

Há, na tela, uma predominância das cores dourada e vermelha, denotando poder e importância ao monarca. Além disso, Américo representa uma coluna próxima ao Imperador, elemento esse, que não estava presente ao comparar-se com outras imagens representando a sala do Senado. Conclui-se que o pintor escolhe inserir a coluna dórica, elemento comum nos clássicos retratos dos reis franceses, para representar um símbolo do poder e alongar a silhueta do monarca. Dom Pedro II é retratado em um plano superior, maior e mais bem iluminado do que as demais figuras presentes. Pedro Américo escolhe representar Dom Pedro II coroado, diferindo em relação à Dom Pedro I. Para o pintor, com a figura de Dom Pedro II já consolidada, o Brasil estava definitivamente desligado de Portugal. Essa escolha difere da de Décio Villares⁸⁰ e de Araújo de Souza Lobo⁸¹ que representam o Imperador também em seus trajes majestáticos, no entanto, sem a coroa

Dom Pedro II é observado, na tela, por sua esposa, seu genro Conde d'Eu, alguns senadores, como o Visconde do Cruzeiro, Zacarias de Góis, João Alfredo, Francisco Otaviano Rosa, o presidente do Senado, Visconde de Abaeté e sua filha, Isabel. Essa última é representada conversando com o Conde d'Eu e não totalmente concentrada em seu pai. A plateia, nesta tela, aparece de forma mais destacada do que na de Dom Pedro I, demonstrando um maior amadurecimento e importância do aparelho político do Império, no caso específico, o Senado. Dom Pedro II não está com o corpo virado para o espectador do quadro, mas sim, para aqueles escutando sua fala. Seu olhar, seguro e sereno, parece dirigir-se para o futuro da nação, que estava, aos poucos, se vendo livre do elemento escravo. Visto que, no contrato de encomenda⁸², não há nenhuma exigência em relação a quais elementos deveriam estar presentes na tela, pode-se supor a liberdade de

⁷⁹ BRANDÃO, A. Tronos do Império, anotações para uma história do mobiliário brasileiro do século XIX. in GUZMAN, F. et alii (orgs.) *ARTE AMERICANA E INDEPENDENCIA. Nuevas Iconografías*. V Jornadas de Historia del Arte. Santiago de Chile, Universidad Adolfo Ibañez, CREA, Museo Historico Nacional, 2010. P. 12

⁸⁰ Décio Villares. *Pedro II em Trajes Majestáticos*. s/d. Óleo s/ tela, MHN.

⁸¹ Antônio Araújo de Souza Lobo. *Retrato do Imperador Dom Pedro II*. Óleo s/ tela, 240 x 158cm. Museu Nacional de Belas Artes

⁸² Contrato de encomenda da obra “Fala do Trono” do Sr. Pedro Américo. Encomenda realizada pelo Visconde de Abaeté em 1872 – Local do documento: Arquivo do Senado Em Brasília (atendimento ao cidadão)

escolha de Pedro Américo no momento de representar o Imperador e quais elementos estariam no quadro.

Pedro Américo faz diferentes escolhas de representações em relação ao quadro de Meirelles: o Imperador aparece de corpo inteiro e em primeiro plano. A tela, apesar de apresentar outros importantes personagens como o Conde d'Eu e o Visconde de Abaeté, destaca Dom Pedro, deixando todas as figuras importantes em um plano menor. Américo aproveita os trajes do Imperador para iluminá-lo e, além disso, representa-o próximo a uma coluna, em um plano superior aos demais e junto ao trono.

É importante lembrar aqui que Dom Pedro II era um dos maiores patronos dos artistas no Império, ele patrocinava viagens, encomendava e comprava telas. Na época, Pedro Américo estava trabalhando no quadro Batalha de Campo Grande, o qual estava planejando vender para Família Imperial ou algum órgão oficial, dessa maneira, parecia ser importante para ele agradar ao Imperador.

Ao observar a representação dos monarcas, é evidente que, mesmo os dois tendo sido representados de forma soberana, com símbolos denotando poder, o pintor destaca de forma mais efusiva Dom Pedro II. Além disso, parece que Américo procura dar um tratamento e acabamento melhor à Fala do Trono pois esta, claramente, possui uma qualidade superior. Pedro Américo realiza a tela de Dom Pedro I 45 anos após a celebração da cerimônia, nesse momento, o pintor já saberia os rumos que a história do país havia tomado após 1826. Dessa maneira, ao valorizar mais o quadro do pai de Isabel, Américo estaria ressaltando a importância de Dom Pedro II para o Brasil, em contraposição à de Dom Pedro I.

Os retratos realizados por Pedro Américo seguem a lógica de representações de reis europeus os quais eram retratados, geralmente, em um ambiente fechado, próximo a colunas, com muito dourado nos trajes e nos tronos (também sempre presentes). Os reis eram comumente pintados com as pernas uma na frente da outra e, na maioria das vezes, fitando o espectador do quadro, não olhando para o “nada” como nas telas de Américo. Ressalto aqui, por exemplo, os quadros representando Luis XVI de Antoine-François

Callet⁸³ e Luis XIV de Hyacinthe Rigaud⁸⁴, por apresentarem composição semelhante à utilizada por Pedro Américo.

Diferente do quadro de Meirelles, Américo procura exaltar o poder dos imperadores, destacando os monarcas do restante do quadro: ao olhar a tela, o espectador percebe a imponência de Dom Pedro II e Dom Pedro I. Ressalta-se, no entanto, o pai de Isabel parece ainda mais grandioso que seu próprio pai. Percebemos grandes diferenças de representação entre os Imperadores e a herdeira: a começar pela ausência da coroa, do cetro e pelo fato de Isabel passar longe do trono. Além disso, a visão expandida do quadro de Meirelles faz com que nosso olhar não se fixe na regente, mas transite entres os presentes na cerimônia, tal escolha, reforça também a ideia de amadurecimento do aparelho legislativo com o passar dos anos. Cabe ressaltar a diferença de posição entre os quadros. Os que representam os Imperadores estão na vertical, seguindo a lógica dos retratos feitos de corpo inteiro, propiciando o destaque maior dos monarcas. A tela retratando a princesa é horizontalizada, o que permite expandir a visão da cena, tirando o enfoque do grupo principal, representando, assim, a cerimônia e não um retrato de Isabel.

Gostaríamos de frisar que não acreditamos que o pintor catarinense estaria apenas querendo enfraquecer a princesa em detrimento do Parlamento e submete-la à Constituição. O historiador Robert Daibert Jr. aponta que a tela “buscava engrandecer o momento e construir a trajetória da princesa rumo ao trono. Esse importante momento precisava ser imortalizado”.⁸⁵ Isabel ainda não havia assumido o governo de forma definitiva, por ainda ser regente, a princesa não poderia ser coroada, nem utilizar o trono pertencente ao seu pai. Ela, portanto, não poderia encarnar o papel do Imperador, ao mesmo tempo, deveria mostrar-se preparada para assumir o comando futuramente. Não podemos esquecer a respeito do próprio juramento feito pela princesa, este apontava que ela deveria respeitar o Imperador e devolver o trono a ele⁸⁶. Nos parece que Victor Meirelles procura resolver essa dicotomia na confecção da tela.

⁸³ Antoine-François Callet. *Louis XVI, rei da França e Navarra (1754-1793), vestindo seus trajes reais em 1779, 1789*. Óleo s/ tela, 196 x 278 cm.

⁸⁴ Hyacinthe Rigaud. *Retrato de Luís XIV*, 1700. Óleo s/ tela, Museu do Louvre, Paris.

⁸⁵ DAIBERT JR. Robert. Op. Cit., 2001. p. 50

⁸⁶ Conforme o artigo 127 da Constituição Imperial “Art. 127. Tanto o Regente, como a Regencia prestará o Juramento mencionado no Art. 103, acrescentando a clausula de fidelidade na Imperador, e de lhe entregar o Governo, logo que elle chegue á maioridade, ou cessar o seu impedimento.” Constituição Política do Império do Brasil. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao24.htm

Ao representar Isabel em posição genuflexa, no entanto, as escolhas de composição de Meirelles transmitem uma mensagem para além do fato da princesa não ter ainda assumido o governo, ela demonstra, como já mencionado, fragilidade e submissão.

2.3 - Isabel: a mulher herdeira do trono

De acordo com o historiador Roderick J. Barman⁸⁷, no século XIX, somente 9 mulheres assumiram o poder de seus países no mundo Ocidental, entre monarcas e regentes: Isabel foi uma delas. Ao ser reconhecida oficialmente como herdeira do trono em 1850, a ideia de um terceiro reinado na figura de uma mulher não agradava aos políticos. Com o nascimento dos filhos da Princesa Leopoldina, cogitou-se, inclusive, que o mais velho pudesse assumir o trono no lugar de Isabel ou até mesmo, a possibilidade de “pular” a princesa, fazendo com que seu primogênito pudesse assumir, ainda que através de uma regência. Dom Pedro II, no entanto, mesmo sabendo das dificuldades de um governo feminino, tomando como exemplo os problemas enfrentados pela sua irmã, Maria da Glória em Portugal⁸⁸, pretende seguir a Constituição e conduzir Isabel até o seu futuro governo.

No momento da morte do segundo filho do Imperador, o representante do governo austríaco no Brasil, declara que, novamente sem o herdeiro masculino do trono, o princípio monárquico brasileiro estaria enfraquecido⁸⁹. Demonstrando a dificuldade que o Império brasileiro iria atravessar para se manter durante o reinado de uma mulher.

No Brasil, em relação à monarquia feminina, podemos ainda citar a Imperatriz Leopoldina, esposa de Dom Pedro I, a qual durante as viagens do Imperador a províncias fora da Corte era tida como regente. E, o caso da Princesa Januária, irmã de Dom Pedro II, que completara 18 anos em 1840. De acordo com a Constituição ela assumiria o trono no lugar da regência eleita até que Dom Pedro completasse também a maioridade. Januária já havia sido reconhecida como Princesa Imperial diante das Assembleias e prestado seu juramento. No entanto, a regência feminina sofria resistências no período e, antes que fosse possível a Princesa assumir, ocorre o golpe da maioridade⁹⁰.

⁸⁷ BARMAN, Roderick J. *Princesa Isabel do Brasil, gênero e poder no século XIX*. São Paulo: UNESP, 2005 p. 16

⁸⁸ DAIBERT JR. Robert. Op. Cit, 2001. P.23

⁸⁹ LYRA, Maria de Lourdes Viana. Op. Cit.. A. 158, n. p. 88

⁹⁰ Ibidem

Um importante argumento e reticência a respeito da regência e do futuro governo de Isabel era a ideia de que a princesa, especialmente pelo fato de ser mulher, não estaria preparada para assumir o trono, sua educação, conhecimento e envolvimento com a política não seriam suficientes. Acreditamos, no entanto, que Dom Pedro II estava ciente do papel o qual sua filha deveria assumir e, ao procurar uma Aia para ser responsável pela educação da princesa, essa foi uma de suas preocupações.

O caráter de qualquer das princesas deve ser formado tal qual convem a senhoras que poderão ter que dirigir o governo constitucional d'um Imperio como o do Brazil. A instrução não deve diferir da que se dá aos homens, combinada com a do outro sexo; mas de modo que não sofra a primeira.⁹¹

Nesse sentido, a educação das princesas deveria ser dupla: a primeira englobando conhecimentos gerais e profundos sobre ciência, história, letras, política etc e a segunda, condizente com o papel de boa mãe e esposa. Isabel e Leopoldina tinham importantes mestres para cada disciplina, alguns haviam ensinado o próprio Dom Pedro II, que acompanhava de perto as lições de suas filhas.

Barman⁹² critica o Imperador por não preparar Isabel devidamente para assumir o trono pois não discutia política com ela, não a levava aos despachos nem em reuniões públicas. No entanto, discordamos do autor, por acreditarmos que Dom Pedro estava preocupado com a educação da princesa herdeira do trono. O próprio Barman aponta⁹³ que após o casamento, o Imperador convidava sua filha para visitar as repartições públicas do Rio de Janeiro e leva Isabel e o marido para mostrar “tudo quando há necessidade de se ver, para que ela tenha ideia de todas as cousas, fortalezas, navios, acampamentos militares, departamentos públicos, tudo enfim”.⁹⁴ O monarca, antes de viajar em 1871, escreve um documento que mais tarde foi intitulado *Conselhos à Regente*⁹⁵, onde aponta alguns conselhos relativos ao governo e sua opinião sobre certos assuntos como eleições, poder moderador, educação pública, elemento servil etc. Ele pede que Isabel leia e faça anotações sobre o documento para que eles possam discutir pessoalmente antes de sua viagem⁹⁶. Dom Pedro inicia seus conselhos da seguinte forma “O sentimento inteligente

⁹¹ Atribuições da Aia [1857] POB – maço 29, Doc. 1038. Museu Imperial/ Ibram/ Minc APUD AGUIAR. Jaqueline Vieira de. *Princesas Isabel e Leopoldina. Mulheres educadas para Governar*. Curitiba: Appris, 2015. p.180

⁹² BARMAN, Roderick J op. cit p.75

⁹³ Idem op. cit. P.99

⁹⁴ Passagem datada de 18 de dezembro em João Batista Calógeras a Lucille Calógeras, Botafogo, [Rio de Janeiro] 11 de dezembro de 1864, citada em Gontijo de Carvalho (1959,61) APUD BARMAN, Roderick J. Op. Cit. p. 98

⁹⁵ DOM PEDRO II. *Conselhos à regente*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.

⁹⁶ Ibidem p.16

do dever é nosso melhor guia; porém os conselhos do seu Pae poderão aproveitar-lhe”.⁹⁷ O Imperador incentiva sua filha a seguir seus próprios pensamentos, mas acredita que seus conselhos irão ajudá-la.

Isabel também tinha consciência de sua posição e importância dentro do aparato da Monarquia. Como mencionado, ela recebia uma educação completa, estando ciente dos debates políticos e questões econômicas que perpassavam o território brasileiro⁹⁸.

Durante as lições, a princesa era frequentemente posta para escrever acerca de sua visão de mundo, o que acabava trazendo à tona seus pensamentos sobre a política e governantes. Daibert aponta que em uma de suas aulas de literatura a herdeira do trono se utiliza de um texto de Horácio⁹⁹ para transmitir suas ideias a respeito das ações dos políticos e da importância de suas obras.¹⁰⁰ Nessa lição em particular, a aluna escreve: “Por isso, devemos [os políticos] ocupar-nos na vida de fazermos boas ações, a fim de que se o nosso corpo passa, a nossa memória não passe.”¹⁰¹ Diante dessa frase o historiador bem observa que Isabel, ao escrever, “devemos ocupar-nos” também se incluía como política e estava pensando seu próprio governo¹⁰².

Entendemos também que ao se esforçar para legitimar a regência de Isabel durante sua ausência, o Imperador estaria preocupado em inserir a princesa nas discussões, principalmente aquelas sobre o trabalho escravo, bem como, com o seu futuro político. Acreditamos que Dom Pedro II procurou ressaltar que Isabel era capaz de governar por conta própria ao tentar não tirar o protagonismo de sua filha na cerimônia de juramento. O Imperador e D. Teresa Cristina não estavam presentes no dia, mesmo tendo ido viajar somente em 25 de maio (a cerimônia ocorreu em 21 de maio).

Dom Pedro II, inspirado no modelo Francês, procura se aproximar do povo, afastando-se da ideia de grande imperador e não utilizando-se de muitas pompas reais¹⁰³. Em 1865, foi oferecido a ele uma espada de ouro em comemoração à visita à Uruguaiana, quando da invasão paraguaia. O monarca recusa e pede que o dinheiro seja utilizado para

⁹⁷ Ibidem p.27

⁹⁸ DAIBERT JR, Robert. Op. Cit., 2006. P.89

⁹⁹ HORÁCIO. Arte Poética. Introdução, tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes. 3 ed. Lisboa, Editorial Inquérito, 1992, p. 68. APUD DAIBERT JR, Robert. Op. cit, 2007.. P.78

¹⁰⁰ DAIBERT JR, Robert. Op. cit, 2007.. P.78

¹⁰¹ Caderno da Princesa D. Isabel, nº 12. Ditado em Português. AGP. APUD DAIBERT JR, Robert. Op. Cit, 2006.. P.78

¹⁰² Idem. P.79

¹⁰³ DAIBERT JR. Robert. Op. Cit., 2001. p. 35

ajudar as vítimas da guerra, ele também rejeita uma estátua sua e dedica o investimento para construção e melhoramentos de escolas públicas¹⁰⁴. Acreditamos que Isabel procurou ter uma atitude semelhante à de seu pai, quando foi oferecido a construção de um monumento em comemoração à primeira regência. Podemos perceber, em carta do Conde d'Eu ao Visconde do Rio Branco de 13 de fevereiro de 1872, a atitude da Princesa.

“Ex.mo Sr. Visconde do Rio Branco,

A Princesa tem nos periódicos que a Câmara Municipal da Corte em sessão extraordinária de 10 do corrente aprovou que em memória da regência se mandasse levantar um monumento no Largo da Lapa e que se solicitasse do Governo Imperial as devidas autorizações para as despesas.

A Princesa sentiria muito que se levasse a efeito semelhante ideia, embora agradeça as Camaras sua benevola lembrança, espero pois que o Sr. Ministro do Império assim o declare as mesmas camaras negando-lhe ao mesmo tempo a autorização que pretendem solicitar para fazerem essas despesas.

E o que a Princesa encarregou-me de comunicar o Sr. rogando-lhe que a este respeito se entenda com seus colegas do Império.

Sou como sempre.

Pela carta que recebi hoje de V. C. creio que não foi bem compreendido o pensamento da Princesa que se ela expos a respeito do monumento à Regência. A Princesa não deseja por forma alguma que se ereja semelhante monumento nem por parte do governo, nem por [ilegível] particulares. Se essas devem ter lugar a Princesa pede que o que se possa reiteirar para este fim seja empregado a bem da instrução publica.”¹⁰⁵

Outra grande reticência em relação à figura da princesa assumir o trono era o fato dela ser casada com um estrangeiro. Dom Pedro II teve muito cuidado ao escolher seu futuro genro, pois o casamento de Isabel era um ponto determinante para sua carreira política¹⁰⁶. De acordo com a Constituição, o marido da herdeira presuntiva do trono não terá parte em seu governo, e só será chamado de Imperador após ter filhos com ela. Mesmo assim, o fato de, no século XIX, os maridos terem grande influência em relação às suas mulheres, causava inquietação.¹⁰⁷ O Conde d'Eu era francês, de início, considerado pelos liberais como um aliado e não era bem quisto pelos conservadores.

¹⁰⁴ Ibidem

¹⁰⁵ Carta do Conde d'Eu ao Visconde do Rio Branco, Petrópolis, 13 de fevereiro de 1872 Maço 165 – Doc. 7587. Arquivo Histórico do Museu Imperial de Petrópolis

¹⁰⁶ DAIBERT JR. Robert. Op. Cit, 2001. P.40

¹⁰⁷ LYRA, Maria de Lourdes Viana. Op .cit

Em seus conselhos a regente, escritos em 1871, o Imperador procura minimizar o papel de seu genro no governo de Isabel.

Para que qualquer ministério não tenha o menor ciúme da ingerência de minha filha nos negócios públicos é indispensável que meu genro, aliás conselheiro natural de minha filha, proceda de modo que não se possa ter certeza que ele influiu mesmo por seus conselhos, nas opiniões de minha filha.¹⁰⁸

Índício de que o Conde d'Eu não era bem aceito no Parlamento é o fato dele não ter sido permitido pela Assembleia de acompanhar Isabel na sala de sessões do Senado durante a cerimônia, ele teria que assistir da tribuna superior. O Conde decide, portanto, não comparecer ao evento.

Isabel também era criticada pela sua fervorosa religiosidade. Os jornais de cunho liberal pareciam desconfiar de sua ligação com o Vaticano, sendo, as visões políticas da herdeira aparentemente contrárias aos interesses políticos e intelectuais da época¹⁰⁹. Robert Daibert afirma que o modelo de governante valorizado por ela já estaria impopular em seu período, ofuscado pelas ideias ilustradas. De acordo com o historiador, nos escritos da Princesa é possível encontrar referências ao “modelo do rei cristianíssimo, cuja virtude principal era o exercício da caridade”¹¹⁰. Ela associava o exercício da política à prática cristã e admirava os governantes que exerciam sua função seguindo os ensinamentos da Igreja Católica¹¹¹.

Viana Lyra aponta que são escassas as referências às atuações políticas de Isabel, enquanto Chefe de Estado, principalmente durante as duas primeiras regências. Sendo sua imagem sempre relacionada somente às ações para a abolição da escravidão, já nos anos finais do Império¹¹². Entendemos que as atuações políticas de Isabel foram se tornando mais enfáticas à medida em que ela foi ganhando experiência no governo e envolvendo-se mais com as questões do país.

Durante sua primeira regência, em 1871, Isabel troca diversas cartas com os pais que estavam em viagem à Europa, sendo essas, importante fonte para percebermos suas ideias durante sua primeira atuação política. A princesa menciona suas atividades

¹⁰⁸ D. Pedro de Alcantara. *Conselhos à regente*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958. P. 60 APUD DAIBERT JR. Robert. Op. Cit., 2001. P. 50.

¹⁰⁹ Idem, 2006. P.145.

¹¹⁰ Idem, 2006. P.85

¹¹¹ Idem, 2006. P. 86

¹¹² Viana Lyra p.83

enquanto regente nas missivas endereçadas tanto à mãe quanto a Dom Pedro, no entanto, com o Imperador, é mais detalhista.

À Teresa Cristina, Isabel escreve comentários pontuais, tais como, que irá ao Paço receber a deputação do Senado¹¹³ e que os negócios públicos não a têm importunado tanto quanto receara¹¹⁴. Ao saber a data de retorno de seus pais, 10 de abril, Isabel escreve animada à sua mãe “Que bom! Que bom! Que boa [ilegível] será! Apesar da boa vontade dos ministros em me [ilegível] complicações e do lado interessante e às vezes divertido da regência, tomara já ver-me livre dela!”¹¹⁵

Como mencionado, os comentários feitos para Dom Pedro eram mais densos, Isabel descrevia com mais detalhes seus afazeres da regência. Na primeira missiva endereçada ao seu pai, Isabel detalha como ocorreu seu primeiro despacho “[...] quando entrei na salinha fiquei abismada, 5 enormes pastas recheadas algumas de uma maneira [ilegível] estavam me esperando. Felizmente a [ilegível] foi mais fácil do que julguei a primeira vista [...]”¹¹⁶. A questão do elemento servil também aparecia em algumas cartas da Princesa, sabendo ela do grande interesse de seu pai pela lei, mantinha-o informado.

“Não sei se a proposta sobre a emancipação passará [ilegível] no Senado, talvez não seja conveniente quando ainda não se acabou de toda na Camara dos Deputados, falta tão pouco tempo para o encerramento e os [ilegível] dos fazendeiros que declaravam anda tão agitados.

Veremos

Há uma imensidade de projetos de caminhos de ferro, cada qual mais grandioso mas por ora infelizmente só nas pastas no Conselho de Estado estudam-os.”¹¹⁷

Um mês depois, Isabel escreve sobre a lei novamente. Os comentários não eram elaborados, discutindo o teor da lei, mas sim, mais informativos: “A questão do elemento

¹¹³ Carta de D. Isabel à Teresa Cristina. Laranjeiras, 04 de agosto de 1871. Arquivo Grão-Pará (XLI – 4.14)

¹¹⁴ Carta de D. Isabel à Teresa Cristina. Laranjeiras, 05 de junho de 1871. Arquivo Grão-Pará (XLI – 4.14)

¹¹⁵ Carta de D. Isabel à Teresa Cristina. Paço Isabel, 23 de dezembro de 1871. Arquivo Grão-Pará (XLI – 4.14)

¹¹⁶ Carta enviada pela Princesa Isabel ao Imperador D. Pedro II em, 4 de junho de 1871, Laranjeiras – Rio de Janeiro. Arquivo histórico do Museu Imperial de Petrópolis. Arquivo Grão Pará. Correspondência ativa de Dona Isabel Cristina, Princesa Imperial e Condessa d’Eu. Pasta XL

¹¹⁷ Carta enviada pela Princesa Isabel ao Imperador D. Pedro II em, 23 de agosto de 1871, Laranjeiras – Rio de Janeiro. Arquivo histórico do Museu Imperial de Petrópolis. Arquivo Grão Pará. Correspondência ativa de Dona Isabel Cristina, Princesa Imperial e Condessa d’Eu. Pasta XL.

ou estado servil está passa ou não passa no Senado, mas creio que ao final passará. A grande maioria é a favor[...]"¹¹⁸.

Em carta do dia 4 de fevereiro, Isabel reclama que seu pai não lhe escreve e que, além de ter ido visitar uma mulher imoral¹¹⁹, teria ido à Abertura do Parlamento na Itália (o que contrariaria o Papa). Dom Pedro responde às críticas e cobranças de Isabel e esta lhe contesta em uma grande carta no dia 06 de março de 1872. Isabel rebate às desculpas de Dom Pedro por não escrever para ela (este diz que está vendo tudo, para poder conversar pessoalmente). Ela diz que prefere receber algumas cartinhas com notícias sobre o teatro etc. Na missiva, a princesa aproveita para criticar certas atitudes políticas de seu pai e dar-lhe conselhos, os quais ela assina como “testamento da matraquinha”

[...] O meu maior fantasma é o tal poder pessoal de que o acusam meu bom Papaizinho e que julgo dever provir do empessamento que lhe atribuem. Vou por tudo em pratos limpos. A culpa não é sua, ao menos não sua só. Papai tem inteligência, tem vontade (tenacidade ou empessamento, se quiser) e meios de a por em obra. Os nossos ministros, em geral, são menos firmes, tenazes ou empessados, e portanto a corda arrebenta pelo mais fraco. O que fazer? Não se julgue tão infalível, mostre-me mais confiante neles, não se meta tanto em negócios que são puramente da repartição deles (e eu terei mais do seu tempo), e se algum dia não puder de todo continuar a dar-lhes a sua confiança ou se ve que a opinião pública (verdadeira) é contraria a eles, rua com eles! Falando de outro ponto pelo qual meu Papaizinho peca, dir-lhe-ei que não leve a abnegação ao ponto a que a levou até agora, não tenha medo de proteger segundo a justiça e o bem publico seus amigos, que não poderão fazer a mesma distinção que Papai entre o Imp. D. Pedro. De Alcantara e o Imp. D. Pedro 2º e portanto o Brazil para o qual ao menos até o presente o governo mornarquico julgam na generalidade ser o melhor que pague o pato. Sei bem que me virá a dizer que se pudessem haver idênticas circunstancias nelas acolheria primeiro seus amigos. Tome bom sentido porém que o próprio medo de ser parcial não faça colocar estes abaixo de outros que valhão tanto ou menos. [...] São estes os conselhos, o testamento político de sua matraquinha com quem poderá discutir sobre todos estes pontos quando cá estiver.

Perdoe-me tanta ousadia, mas é para seu bem e bem de todos. Aceite um abraço desta sua filha que tanto o ama.¹²⁰

Através das missivas, principalmente desta última apresentada, percebemos as ideias de governo de Isabel. A regente possuía suas próprias convicções que, muitas

¹¹⁸ Carta enviada pela Princesa Isabel ao Imperador D. Pedro II em, 22 de setembro de 1871, Laranjeiras – Rio de Janeiro. Arquivo histórico do Museu Imperial de Petrópolis. Arquivo Grão Pará. Correspondência ativa de Dona Isabel Cristina, Princesa Imperial e Condessa d’Eu. Pasta XL.

¹¹⁹ Segundo Robert Daibert, a mulher imoral era a escritora francesa Aurore Dupin

¹²⁰ Carta enviada pela Princesa Isabel ao Imperador D. Pedro II em, 06 de março de 1872, Laranjeiras – Rio de Janeiro. Arquivo histórico do Museu Imperial de Petrópolis. Arquivo Grão Pará. Correspondência ativa de Dona Isabel Cristina, Princesa Imperial e Condessa d’Eu. Pasta XL.

vezes, divergiam das de seu pai. Conforme aponta Robert Daibert, ela acreditava que os governantes deveriam ter atitudes caridosas e pautar seu governo nos valores cristãos¹²¹.

2.4 - Representações da Princesa Isabel

Desde o reconhecimento de Isabel como herdeira do trono era essencial que fossem feitas representações e que sua imagem fosse associada à uma governante capaz de conduzir o país, por esse motivo, foram realizadas “tentativas de construção de uma imagem positiva de Isabel”¹²², o que era essencial para a legitimação da monarquia.

Um dos primeiros quadros conhecidos que representam Isabel é *Juramento Constitucional da Princesa Isabel* (Figura 14), de 1861-62, do italiano Frederico Tironni. A tela localiza-se, hoje, no Museu Histórico Nacional e foi exposta na EGBA de 1862. O quadro retrata a cerimônia protagonizada pela princesa quando esta jura a Constituição pela primeira vez. Isabel foi reconhecida como herdeira do trono em 1850, no entanto, de acordo com a lei, ela teria que jurar a Carta quando completasse 14 anos.



Figura 14: F. Tironni. *Juramento Constitucional da Princesa Isabel*, 1861-62. Óleo s/ tela, 166,5x213,5 cm MHN

¹²¹ DAIBERT JR, Robert. Op. Cit. 2006. P. 151

¹²² DAIBERT JR. Robert. Op. Cit., 2001. p. 25

Representando a mesma sala que o quadro de Meirelles e alguns dos mesmos personagens, a tela é escura, mal iluminada e sem movimento. A cerimônia foi marcada para o dia 29 de julho, aniversário de Isabel, de acordo com Daibert, dessa forma, essa data seria associada com seu destino de assumir o trono¹²³.

Alexandre Eulálio aponta que a obra possui um caráter ingênuo advindo da meia elipse na qual estão dispostos os personagens¹²⁴. Os que observam a cerimônia são representados em fileiras e desenhados praticamente na mesma posição só com rostos diferentes, tomando-se o cuidado de não ficarem totalmente de costas para o espectador, por esse motivo, a tela torna-se estática. Na obra, quase não se consegue ver as pessoas nas tribunas, pois estão sem iluminação, a luz parece vir de cima, focada praticamente no acontecimento principal da tela e no trono. O autor escolhe representar a princesa do lado direito do quadro, também ajoelhada, com a mão sob o missal, e mais iluminada em relação às outras partes da obra. É interessante observar a inserção de Tironni no próprio quadro: ele aparece no centro inferior da tela conversando com o Visconde de Abaeté¹²⁵.

Sabendo-se da preocupação e do cuidado de Victor Meirelles ao realizar uma obra, é possível que ele tenha visto o quadro de Tironni como parte de seus estudos, por ser uma cerimônia obedecendo o mesmo ritual e ter como retratada a Princesa Isabel. A obra foi exposta na EGBA de 1862, mesmo ano no qual Meirelles expõe *Primeira Missa no Brasil*. Não sabemos ao certo a localização da tela no século XIX, apenas que foi transferida da Escola Nacional de Belas Artes para o MHN em 1923¹²⁶. Apesar de ser uma cerimônia semelhante, ocorrendo no mesmo local, percebemos a qualidade do desenho e da pintura de Meirelles como muito superior à de Tironni.

Em 1871 não se pode afirmar a intencionalidade do Imperador em deixar, propositalmente, a Lei do Ventre Livre para ser assinada por Isabel durante sua ausência. É inegável, no entanto, que ao final do Império a associação com a abolição da escravidão era feita de forma deliberada. Conforme aponta Daibert Jr. “A partir da Primeira Regência intensificam-se as lutas de representações que buscam criar um consenso em torno da

¹²³ Ibidem. p. 32

¹²⁴ LYRA, Heitor. *História de Dom Pedro II 1825-1891*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1977. 2v figura 62

¹²⁵ Estudo de reconhecimento dos representados no quadro realizado por Pedro Calmon. Pasta/documento: 006.193. 07 de janeiro de 1991, Museu Histórico Nacional.

¹²⁶ Ficha técnica que consta na pasta sobre a obra *Juramento Constitucional da Princesa Isabel*. 006.193, Museu Histórico Nacional.

imagem da herdeira do trono”¹²⁷. Com o passar dos anos, percebe-se esse consenso sendo criado em torno da ideia da redenção, ou seja, a princesa passa a ser cada vez mais relacionada com a abolição – até então gradativa – da escravidão. O ápice dessa associação chega à 1888, quando, enquanto regente do Império pela terceira vez devido à doença de seu pai, Isabel assina a Lei Áurea abolindo, por fim, o trabalho escravo no país.

Na ocasião de sua primeira regência, em 1871, a Princesa Isabel assina a chamada “Lei do Ventre Livre”, a qual daria liberdade aos filhos das escravas nascidos a partir de então. Dessa forma, dava-se início a representações da princesa que a relacionassem à abolição gradual da escravidão no Brasil. Segundo Heloisa Pires Lima, as alegorias com a temática abolicionista ganham espaço nos anos 1880¹²⁸.

A tela *A primeira libertação – que representa a Condessa d’Eu entregando aos escravos suas cartas de liberdade em 29 de julho de 1885* (figuras 15 e 16) de Pedro Peres, insere-se nesse contexto representando uma comemoração à assinatura da Lei Saraiva pela Princesa Isabel, em 1885. Pedro Peres foi discípulo de Victor Meirelles e seu substituto na cadeira de pintura da Academia, de acordo com Gonzaga Duque, a obra de seu mestre foi de grande influência para Peres.¹²⁹ A tela fora encomendada ao artista pela Câmara Municipal da Corte, sendo concluída em 1º de dezembro de 1886¹³⁰.

¹²⁷ DAIBERT JR. Robert. Op. Cit., 2001. p.52

¹²⁸ LIMA, Heloisa Pires. *A presença negra nas telas: visita às exposições do circuito da Academia Imperial de Belas Artes na década de 1880*. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_negros.htm>.

¹²⁹ Idem

¹³⁰ GONZAGA, Duque. *A arte Brasileira*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1995. p. 206



PEDRO JOSÉ PINTO PERES (1850-1923): *A primeira libertação - que representa a Condessa d'Eu entregando aos escravos suas cartas de liberdade em 29 de julho de 1885*
Óleo sobre tela
Rio de Janeiro, Câmara Municipal
Foto: Jorge Coli

Figura 15: Pedro Peres. *A primeira libertação que representa a Condessa d'Eu entregando suas cartas de liberdade em 29 de julho de 1885.* Câmara Municipal do Rio de Janeiro



Figura 16: Pedro Peres. *A primeira libertação que representa a Condessa d'Eu entregando suas cartas de liberdade em 29 de julho de 1885.* Câmara Municipal do Rio de Janeiro (detalhe)

Na tela, observa-se um grupo de escravos esperando ser libertados, enquanto Isabel, sentada abaixo de um ornamento verde e dourado, entrega cartas aos negros ajoelhados à sua frente. O quadro possui uma composição elíptica interessante, fazendo com que nossos olhos percorram os personagens representados, retornando sempre para o local onde está a Família imperial. Ao seu lado, estão Dom Pedro II, Teresa Cristina e seu marido, Conde d'Eu, observando a entrega das cartas pela princesa.

O quadro causa-nos certo estranhamento, pois as figuras humanas são muito pequenas, esses personagens tornam-se minúsculos frente ao grandioso acontecimento presenciado¹³¹. O peso da arquitetura chega até nós como o símbolo dos pilares da escravidão, que parecem não mudar, mesmo com pequenas atitudes tomadas pela monarquia¹³². Além disso, a tela representa a princesa agindo conforme uma monarca e seu pai, o Imperador, apenas observando a ação. Em 1885, a saúde de Dom Pedro e as agitações políticas tornavam mais próximo o terceiro reinado com a figura de Isabel.

A libertação de escravos em datas comemorativas tornou-se comum nos anos finais do Império, a tela em questão representa a cerimônia realizada no aniversário de 39 anos da Princesa Isabel. Em 1864, na época do casamento da princesa, ocorreu a primeira libertação de escravos relacionada a ela, sendo concedida liberdade para os presos e escravos da Casa Imperial.¹³³ Essas cerimônias eram tomadas como exaltação à monarquia e tinham o caráter de promover a abolição. Ainda assim, não deixavam de ser criticadas, por não ser uma atitude efetiva para pôr fim a escravidão. A própria encomenda da tela teria custado 10 contos de réis, quantia que poderia garantir, pelo menos, mais uma cerimônia de libertação¹³⁴.

Ângelo Agostini publica, em dezembro de 1886¹³⁵, duas charges (Figuras 17 e 18) relativas à cerimônia de libertação realizada pela ocasião do aniversário do Imperador. A primeira, com composição semelhante à tela de Pedro Peres, retrata de forma mais

¹³¹ LIMA, Heloisa Pires. Op Cit., 2008.

¹³² Gostaria de agradecer aos participantes do minicurso *A construção da Nação através da Pintura Histórica Brasileira* ministrado por mim, na Universidade Federal de Juiz de Fora, em outubro de 2017. As discussões ocorridas no curso foram de muito aprendizado, em especial, os comentários de Tálisson Melo acerca dessa obra.

¹³³ DAIBERT JR. Robert. Op. Cit., 2001. p. 41

¹³⁴ CASTILHO, Celso; COWLING, Camillia. *Bancando a liberdade, popularizando a política: abolicionismo e fundos locais de emancipação na década de 1880 no Brasil*. Afro-Ásia, Salvador, n. 47, p. 161-197, 2013. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0002-05912013000100005&lng=en&nrm=iso>

¹³⁵ *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro. Dezembro de 1886 p.7

contudente os negros presentes no local. Abaixo da imagem está escrito “*Segundo o louvável costume, a Ilustríssima Câmara Municipal festejou o aniversário de S. M com 50 cartas de liberdade, que foram entregues por S.A, a Sereníssima Princesa Imperial*”. Na segunda charge, Dom Pedro está sendo informado sobre as cartas de libertação e, está escrito, “*Só 50? Disse S. M. Pensei que teriam libertado pelo menos 61 que é o numero dos meus annos*”. As charges da *Revista Illustrada* marcam, portanto, o tom irônico com o qual os abolicionistas tomavam essas cerimônias.

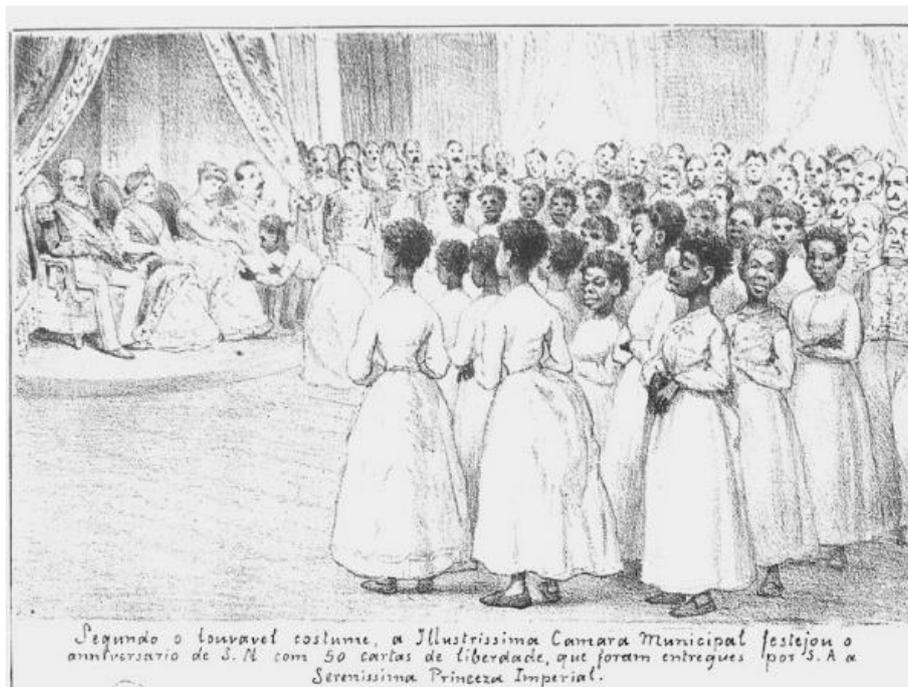


Figura 17: Ângelo Agostini. *Revista Illustrada*, 1886

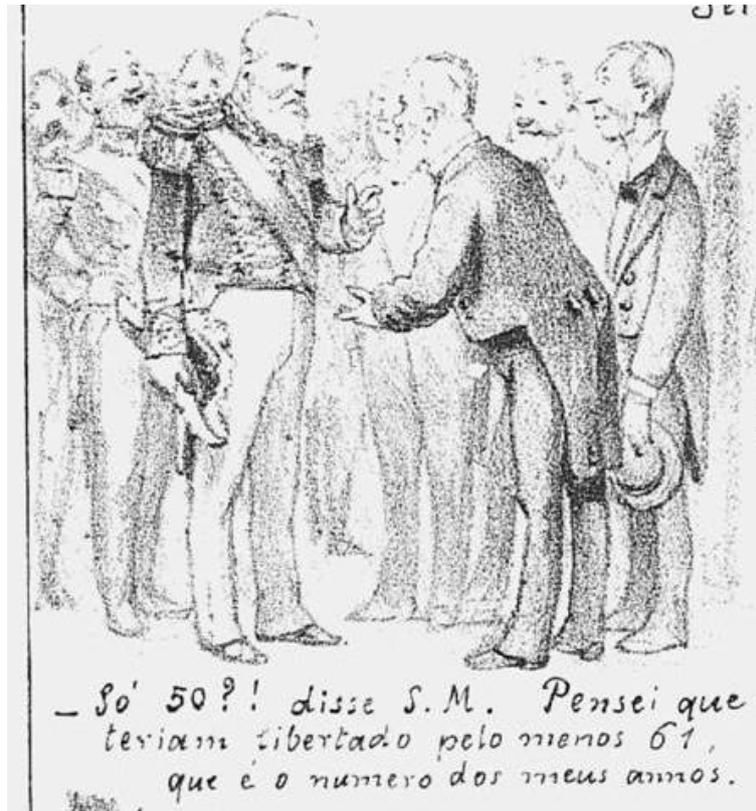


Figura 18: Ângelo Agostini. *Revista Illustrada*, 1886

O pintor Antônio Firmino Monteiro possui uma tela, pouco conhecida, representando a cerimônia de Assinatura da Lei Áurea pela Princesa Isabel em 1888 (Figura 19), que encontra-se hoje na Casa Geyer, no Rio de Janeiro. A obra, assim como muitas desse período, não foi finalizada permanecendo como estudo. Isabel é representada de pé, próxima ao trono no Paço Imperial, com um vestido branco, o mesmo utilizado na cerimônia do Juramento. Monteiro representa a princesa por baixo do dossel verde, como se tivesse acabado de levantar do trono, cercada e sendo aclamada pelos políticos do período, que estão ao redor dela, focados na princesa ou comemorando com os chapéus ao ar. Firmino dispõe esses personagens circundando Isabel, sem, no entanto, atrapalhar a nossa visão da regente: o pintor deixa um espaço aberto, por onde nossos olhos podem atravessar a moldura e seguir, sem obstáculos, até ela. É interessante notar que nessa representação, pela primeira vez, a princesa está próxima ao trono, mesmo que não apareça sentada nele, o pintor demonstra essa possibilidade. Como regente, Isabel não deveria assumir o posto do Imperador, no entanto, em 1888, devido à saúde debilitada de Dom Pedro e o crescimento da popularidade da princesa, estava cada vez mais próximo a ideia de um Terceiro Reinado nas mãos de Isabel.



Figura 19: Antônio Firmino Monteiro. *Assinatura da Lei Áurea (estudo para)*, s/d. óleo s/ tela 54,5x81,4cm. Casa Geyer/MIP. Foto: Maraliz Christo

Uma tela muito retomada quando se trata da figura da Princesa Isabel é *Abolição da Escravatura* (Figura 20), estudo de Victor Meirelles, datado de 1888, retratando a assinatura da Lei Áurea por Isabel. Meirelles novamente pinta a princesa em cerimônia oficial, esta ocorre na Sala do Trono do Paço Imperial, e é possível notar claras diferenças de representações feitas pelo artista, quando comparadas com a tela do juramento. Apesar de o pintor também expandir a visão da cena ressaltando importantes figuras políticas do período, na obra de 1888, Isabel está mais destacada em detrimento das outras figuras retratadas. Mesmo a tela sendo expandida, ela tem um caráter um pouco mais intimista. A princesa é representada em pé, mais iluminada que o resto do quadro, e próxima à uma coluna alongando sua silhueta.

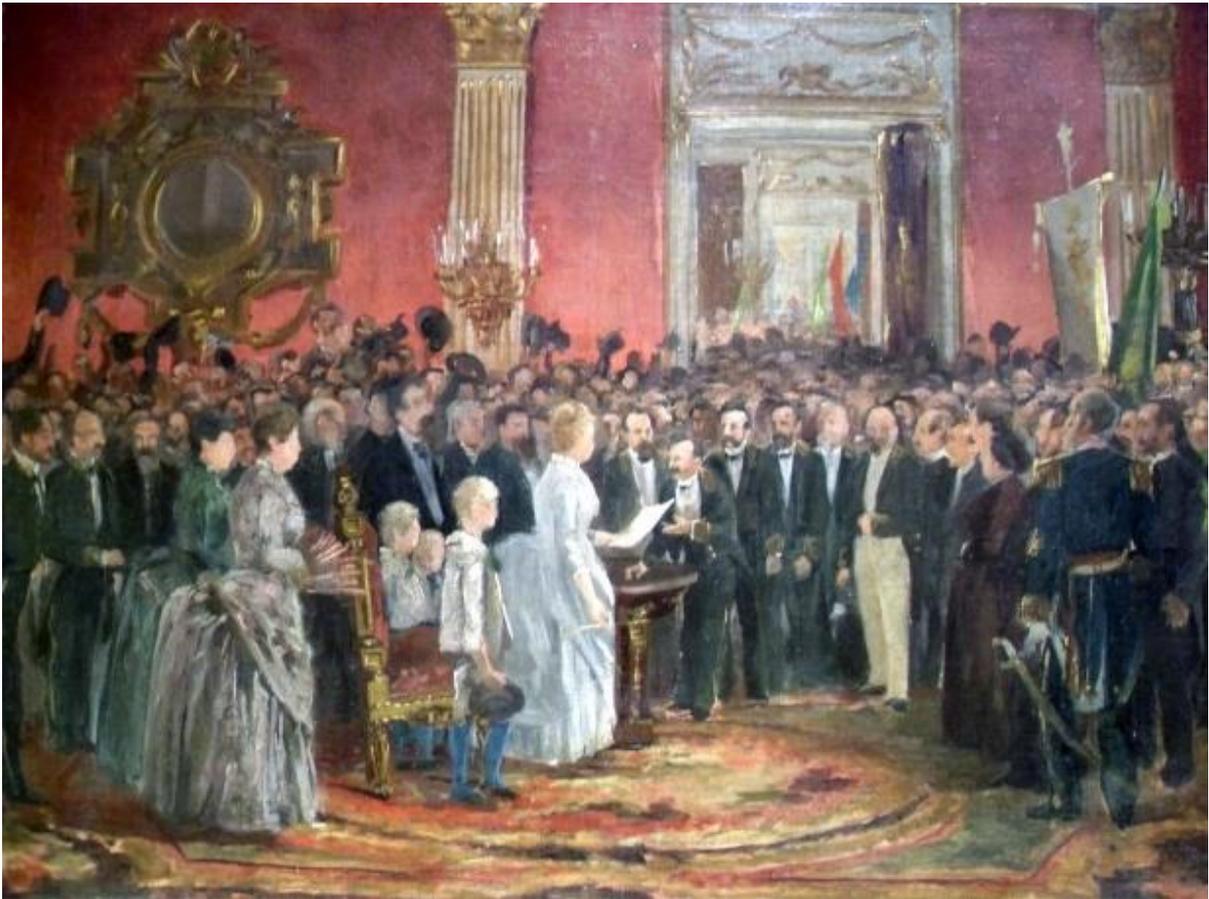


Figura 20: Victor Meirelles. *Abolição da Escravatura*, 1888. Óleo s/ tela. 46.00 cm x 55.00 cm. Acervo Banco Itaú

O homem mais próximo à regente está levemente curvado diante da princesa. Ao se curvar, esse homem, o qual acreditamos ser o presidente do Senado da época, Antônio Candido da Cruz Machado, revela um dos únicos negros presentes na cerimônia. O negro, é colocado por Meirelles bem ao centro do quadro, olhando para o espectador. Podemos notar, no quadro da *Abolição*, mais de 15 anos mais tarde do juramento, como o pintor representa de maneira diferente a figura da Princesa Isabel. Todos os personagens parecem prestar atenção na cerimônia e alguns, inclusive, comemoram o ato levantando seus chapéus.

Mesmo sendo um estudo, podemos perceber as escolhas de composição de Meirelles, ele utiliza também tons terrosos, assim como em outros quadros. Dessa maneira, a tela é composta por um rosa avermelhado, com detalhes em dourado, sendo as roupas dos personagens, em sua maioria, preta e branca, concedendo um tom harmônico para a tela. Nessa obra, a cadeira de espaldar utilizada pela princesa é representada e é interessante observar a presença de algumas mulheres e crianças na cerimônia. No quadro, Meirelles parece abrir a porta do salão, mostrando a multidão que se encontrava

do lado de fora, esperando para aclamar a princesa quando ela saísse. Não cabia mais ninguém no salão, de tantas pessoas querendo assistir à cerimônia de assinatura da Lei Áurea.

Interessante notar a escolha de Meirelles ao representar os filhos de Isabel também presentes na cerimônia, sabe-se que estes, no dia 13 de maio de 1888, estavam em Petrópolis quando a princesa foi chamada a assinar a lei. Pode-se afirmar que Meirelles pretendia reforçar o caráter materno e bondoso da princesa, bem como, legitimar a continuidade da monarquia ao representar os filhos de Isabel, também ao centro da tela. Não temos conhecimento da existência de um encomendante para a obra, sabe-se que ela foi para o exílio junto à Isabel, tendo permanecido no Castelo d'Eu até 1921, ano da morte da princesa¹³⁶. Após esse período, esta foi anexada ao acervo do Grão Pará (acervo da Família Imperial) e leiloadada em 2008, com um lance mínimo de 350 mil reais, tendo sido adquirida pelo Itaú Cultural¹³⁷.

Esses estudos apresentados são apenas algumas das representações feitas para relacionar a abolição à monarquia, mais precisamente, à Princesa Isabel. Com o advento da República, muitas das obras não foram finalizadas.

Interessante comparar a obra de Firmino Monteiro com a de Meirelles. Apesar das duas representarem uma participação política mais ativa por parte de Isabel do que no quadro do Juramento, pensamos que a de Monteiro denota à princesa um papel mais importante, mais próximo ao de Imperatriz. Outra diferença nas escolhas de representação desses dois pintores é também a presença dos negros. No quadro de Meirelles, há somente um que se esconde atrás do presidente do Senado, só podendo ser visto quando este se curva. Firmino Monteiro insere uma quantidade maior de negros na obra, estes também celebram a princesa redentora. Gostaríamos de ressaltar que, mesmo com uma presença negra maior, estes ainda estão em minoria na obra devido ao caráter que a monarquia procurou frisar da abolição da escravidão brasileira: partindo do Estado, sem grande participação da população. Esta estaria presente somente nas comemorações e festividades do acontecimento.

¹³⁶ LAGO, Pedro Correia do. *Brasiliiana Itaú. Uma grande coleção dedicada ao Brasil*. Editora Capivara, 2014. p.41

¹³⁷ Jornal *O Globo*, Rio de Janeiro, 01 de outubro de 2009.

Viana Lyra¹³⁸ aponta uma omissão, tanto dos contemporâneos, quanto dos historiadores, em relação às posturas políticas tomadas por Isabel em suas duas primeiras regências. A autora ressalta uma contradição: as atitudes incisivas tomadas pela princesa em sua última regência, em relação à assinatura da Lei Áurea, que são relatadas e estudadas não condizem com a “inércia” associada à Isabel em suas primeiras atuações políticas. Essa diferença percebida por Viana Lyra está clara nas duas telas de Victor Meirelles e na de Monteiro: *Juramento*, demonstra uma princesa submissa, inerte, coadjuvante em um projeto maior gestado pelo governo; *Abolição*, apresenta uma Isabel ativa, tomando a frente, sendo aclamada pelo povo e reverenciada pelo presidente do Senado.

Podemos supor também que a diferença das escolhas de Meirelles tratando-se da representação da princesa nessas duas telas, pode ter relação com os destinos das obras. *Juramento da Princesa Isabel* foi encomendada pelo presidente do Senado, para ser fixada na instituição, portanto, o pintor pode ter pensado em uma composição para agradar aos senadores. Já na tela da *Abolição*, acreditamos que tenha sido uma encomenda da própria Família Imperial, tendo escolhido o pintor aprazer os imperadores e a princesa.

A monarquia tentou empreender uma forte ligação entre abolição, princesa e povo¹³⁹. A assinatura da lei que abolia a escravidão por Isabel foi, nesse sentido, largamente comemorada e rememorada através de festas, missas e procissões.

Uma fotografia bastante interessante dessas comemorações é a produzida por Antônio Luiz Ferreira, *Missa campal celebrada em ação de graças pela Abolição da Escravatura no Brasil* (figuras 21 e 22), em 17 de maio de 1888. Na reprodução, podemos perceber a comemoração pela abolição com grande presença da população, o que reforça a ideia de apoio do povo às atitudes dos monarcas. Detalhe que colabora para a continuação do processo de legitimação do terceiro reinado com Isabel.

A obra esteve nas manchetes dos jornais recentemente devido a hipótese da presença do escritor Machado de Assis próximo à princesa. A Brasileira Fotográfica tem feito o esforço de reconhecimento dos personagens ilustres presentes na fotografia (Figura 23).

¹³⁸ LYRA, Maria de Lourdes Viana. Op .cit p.85

¹³⁹ DAIBERT JR. Robert. Op. Cit., 2001. p. 107



Figura 21: Antônio Luiz Ferreira. Missa campal celebrada em ação de graças pela Abolição da Escravatura no Brasil, 1888. São Cristóvão, Rio de Janeiro. / Acervo IMS



Figura 22: Antônio Luiz Ferreira. Missa campal celebrada em ação de graças pela Abolição da Escravatura no Brasil, 1888. São Cristóvão, Rio de Janeiro. / Acervo IMS (detalhe)

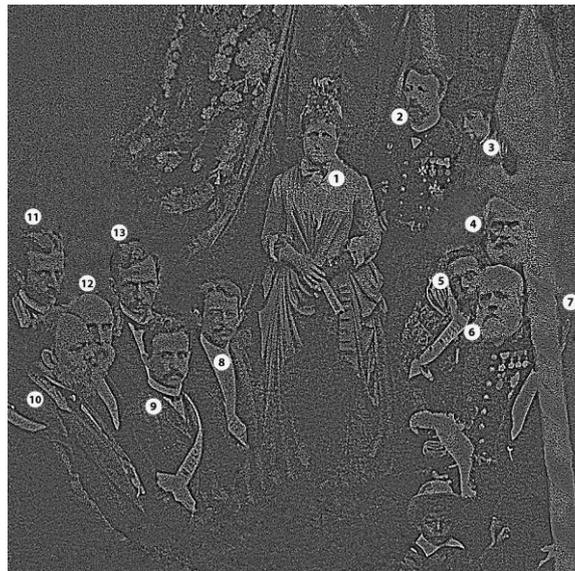


Figura 23: Identificação de alguns personagens na foto da missa campal. Fonte: Brasília Fotográfica. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/?cat=9>

- 1 – Princesa Isabel (1846-1921)
- 2 – Luis Filipe Maria Fernando Gastão de Orléans, o conde d'Eu (1842-1922)
- 3 – Não identificada.
- 4 – Possivelmente o Marechal Hermes Ernesto da Fonseca (1824-1891)
- 5 – Possivelmente Machado de Assis (1839-1908)
- 6 – Possivelmente José de Miranda da Silva Reis, marechal de campo e Barão Miranda Reis (1824-1903)
- 7 – Possivelmente José do Patrocínio (1854-1905)
- 8 – Jornalista (?) não identificado.
- 9 – Possivelmente José Ferreira de Souza Araujo, conhecido como Ferreira Araujo (1848-1900).
- 10 – Thomaz José Coelho de Almeida (1838-1895)¹⁴⁰

Pedro Peres, além de ter representado Isabel distribuindo cartas de alforria em 1885, também a representa na Missa de Celebração da abolição. A obra é um estudo e pertence hoje ao Museu Imperial de Petrópolis (Figura 24). Na imagem, o altar da

¹⁴⁰ Identificação dos personagens na Missa Campal. Brasileira fotográfica. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/?cat=9>

cerimônia é representado de perfil, com uma densa multidão em primeiro plano, estando os personagens mais próximos da cerimônia, fardados. Observamos à direita algumas bandeiras militares levantadas em altos mastros e, ao fundo, a paisagem carioca. De acordo com a ficha técnica da obra, na parte posterior, há uma etiqueta com a seguinte informação “Aspecto do altar e throno que a Imprensa Fluminense fez construir no dia 17 de maio de 1888 no Campo de S. Christovão para solemnizar com Missa Campa (sic) o Decreto da Abolição dos Escravos”¹⁴¹ O estudo de Pedro Peres, em óleo sobre madeira, possui pinceladas mais livres, distintas do que normalmente era utilizado nas Pinturas Históricas. Por esse motivo, a identificação do episódio e elementos representados torna-se mais complicada. Através da fotografia de Antônio Luiz Ferreira, no entanto, a cena retratada por Peres, torna-se mais clara.



Figura 24: Pedro Peres. *Missa no Campo de São Cristóvão*, 1888. Óleo s/ madeira 0,203m x 0,14m. MIP

¹⁴¹ Ficha técnica da obra “Missa no Campo de São Cristovao”. Setor de guarda MIP.

2.5 - Representações de mulheres no poder

Como mencionado anteriormente, poucas mulheres chegaram ao poder em seus países no século XIX. Uma delas, a Rainha Vitória da Inglaterra, das mais influentes monarcas do período, era considerada por Dom Pedro II um exemplo de governante e, políticos brasileiros, apontam que Isabel deveria se espelhar nela como um modelo ideal de soberana. A regente, no entanto, recusa a figura da rainha, principalmente devido às diferenças religiosas¹⁴².

Durante discussões no Senado, a todo momento os políticos brasileiros lembravam da monarca quando o tema em questão era Isabel. Em 1865, a princesa teve a oportunidade de conhecer a rainha em sua viagem à Europa, Vitória faz o seguinte registro em seu diário:

*Nemours chegou no dia 2 com Marguerite e Gastão com sua esposa brasileira Isabelle, que é a futura imperatriz do Brasil. Ela é muito serena, modesta e espontânea, e parece boa e gentil. Nós passamos algum tempo juntos antes do almoço, depois eles foram embora.*¹⁴³

Por ser considerada exemplo para a Princesa Isabel, suas representações também são significativas para nosso trabalho. A Rainha é retratada na ocasião de sua coroação pelo artista George Hayter, em tela encomendada pela própria soberana, intitulada *The Coronation of Queen Victoria in Westminster Abbey, 28 June 1838* (figura 25). A obra, onde predominam tons vermelhos e dourados, representa o momento logo após a coroação de Vitória, quando o povo saúda a rainha, sentada em sua cadeira.

¹⁴² DAIBERT JUNIOR, Robert, 2001. p.70

¹⁴³ RA, QVJNL, anotação de 21 de fevereiro de 1865, no diário da rainha Vitória. APUD BARMAN, Roderick J op. cit p. 104



Figura 25: Sir George Hayter . *The Coronation of Queen Victoria in Westminster Abbey, 28 June 1838*. East Gallery, Buckingham Palace. Fonte: <https://www.royalcollection.org.uk/collection/405409/the-coronation-of-queen-victoria-in-westminster-abbey-28-june-1838>

Foi sugerido pelo primeiro ministro, Lord Aberdeen, que o pintor representasse o momento exato da coroação, a rainha, no entanto, não concorda, enfatizando não querer ser retratada para a posteridade com a cabeça curvada¹⁴⁴. Nota-se, portanto, importante diferença na representação de Isabel e da soberana inglesa. A rainha teve a escolha e optou por não ser representada em uma posição de submissão. Percebe-se também nas cerimônias referentes à Isabel a presença, em sua maioria, de homens, tendo pouco comparecimento de mulheres. Diferença significativa em relação aos quadros da Rainha Vitória.

A posição da Rainha na obra lembra-nos a de Dom Pedro I em sua coroação. Não acreditamos que George Hayter conhecesse a obra de Debret, no entanto, podemos perceber uma tradição na história da arte ao representar monarcas coroados.

A historiadora Maraliz Christo também aproxima Isabel e Vitória ao comparar o retrato feito por Carl Mayer da princesa brasileira (Figura 27) com o idealizado por Winterhalter da monarca britânica (Figura 26)¹⁴⁵. Ambas as representações apresentam

¹⁴⁴ <https://www.royalcollection.org.uk/collection/405409/the-coronation-of-queen-victoria-in-westminster-abbey-28-june-1838>

¹⁴⁵ CHRISTO, Maraliz. Exercícios de desenho no acervo do Museu Mariano Procópio: ser ou não ser a

as jovens de perfil, cabelos presos, o vestido com gola “Bertha”¹⁴⁶ e flores; a de Isabel, no decote e a de Vitória, segura na mão. Com semelhança indiscutível, tais retratos poderiam significar, mais uma vez, em quem Isabel deveria se inspirar em suas atitudes como governantes, ou talvez, como jovens monarcas teriam de ser representadas nesse momento.



Figura 27: Carl Mayer, D. Isabel, Princesa Imperial do Brasil, gravura. Museu Histórico de Alcantara, Maranhão.



Figura 26: Franz Xaver Winterhalter (1805-1873), The young Queen Victoria, 1842. Óleo s/ tela. Osbourne House, Isleof

A tela *Juramento da Princesa Isabel* talvez seja uma das únicas pinturas históricas brasileiras onde o “herói” é uma figura feminina. Temos algumas obras que possuem como tema principal mulheres, mas estas, não podem ser consideradas heroínas, como, por exemplo, a tela *Moema*¹⁴⁷, do próprio Victor Meirelles¹⁴⁸. Tais telas representando indígenas estão marcadas por uma dupla submissão: ser indígena e ser mulher¹⁴⁹. Mesmo

Princesa Isabel?. In: ____ MALTA, Marize (org). *Coleções de arte: formação, exibição e ensino*. UFRJ, 2014.

¹⁴⁶ Idem. P. 11

¹⁴⁷ Victor Meirelles. *Moema*, 1866. Óleo s/ tela, 129.00 cm x 190.00 cm. MASP

¹⁴⁸ Temos ainda outras obras de pintura histórica que representam mulheres como principais personagens no quadro, especialmente retratando indígenas baseadas na literatura ou representando a Nação brasileira. Essas obras, no entanto, estão longe de retratar essas mulheres como heroínas. Citamos algumas obras: José Maria de Medeiros. *Iracema*, 1881; Antônio Parreiras. *Iracema*, 1909 e Rodolfo Amoedo. *Marabá*, 1882.

¹⁴⁹ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: pintoras e*

com todas as contradições e a posição de submissão de Isabel na obra, a Princesa continua sendo o foco do quadro, o ponto mais iluminado.

Uma tela fundamental quando falamos de mulheres heroínas na pintura histórica brasileira, é a pintada em 1922, por Georgina de Albuquerque, para a exposição do centenário da Independência do Brasil. Um emblemático quadro chamado *Sessão do Conselho de Estado* (figura 28) no qual a artista coloca a Princesa Leopoldina como também heroína e propiciadora da Independência. É a primeira¹⁵⁰ e uma das únicas pinturas históricas realizada por uma mulher no país¹⁵¹ e tem uma fatura diferenciada do que havia sendo feito nas pinturas de história até então.

Na obra, vemos Leopoldina sentada, junto aos conselheiros de Estado, liderados por José Bonifácio, localizada em um plano levemente inferior aos homens, mas os encarando com altivez. Não tem, portanto, uma posição de virilidade ou de uma ação física violenta, mas demonstra atitudes políticas advindas da inteligência¹⁵². A representação de Albuquerque traz um discurso diferente acerca da Independência brasileira do que o arquitetado por Pedro Américo na tela *Independência ou Morte!*¹⁵³, que idealiza Dom Pedro I como um herói¹⁵⁴. Realizada em um momento político distinto da tela do Juramento, onde a campanha pelo direito ao voto feminino ganhava força nos países da América Latina, incluindo o Brasil¹⁵⁵, a obra representa, entre outras coisas, a necessidade de um protagonismo feminino na história. Sendo assim, Georgina estabelece uma representação crítica, transferindo o papel heroico de Dom Pedro para Leopoldina¹⁵⁶. As figuras de Isabel e Leopoldina, portanto, podem ser aproximadas por serem as únicas mulheres a assumir uma posição de destaque no governo imperial brasileiro, sendo a

escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2008, p.280

¹⁵⁰ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Les portraits de l'Impératrice. Genre et politique dans la peinture d'histoire du Brésil. Colloques | 2014 Les femmes dans les Amériques : Féminismes, études de genre et identités de genre dans les Amériques, XIXe et XXe siècles – Actes du colloque international des 4, 5 et 6 décembre 2013 à Aix-en-Provence. Disponível em: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/66390> p.04

¹⁵¹ Até o nosso conhecimento, sabemos também da tela *Tiradentes* de Regina Veiga de 1949, localizada no Museu Histórico Nacional.

¹⁵² NOGUEIRA, Manuela e SIMIONI, Ana Paula. *Outras telas para outros papéis*. Revista de História da Biblioteca Nacional. 01/02/2015. P.02

¹⁵³ Pedro Américo. *Independência ou Morte!*, 1888. Óleo s/ tela, 415 cm × 760 cm. Museu Paulista.

¹⁵⁴ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Op. Cit. 2008, p.275

¹⁵⁵ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Op. Cit. 2013/2014 p.08

¹⁵⁶ Idem

representação do *Juramento* distinta daquela realizada por Georgina, pois não delega à princesa o papel ativo na história.



Figura 28: Georgina Albuquerque. *Sessão do Conselho de Estado*, 1922, Óleo s/ tela, 210 x 265 cm, MHN

A representação de Leopoldina, feita por Georgina, é oposta ao retrato realizado por Domenico Faillutti, encomendado por Affonso E. Taunay, para o Salão de Honra do Museu Paulista (Figura 29). Ambas as telas foram feitas em um mesmo momento, 1921-1922, e demonstram projetos distintos em relação à figura da Imperatriz.

De acordo com Ana Paula Simioni, Taunay havia recebido a incumbência de transformar o Museu Paulista em uma instituição histórica que resguardasse e elevasse a importância política do estado de São Paulo¹⁵⁷. Para isso, encomenda um grande número de pinturas e esculturas a importantes artistas do período, com o objetivo de “

¹⁵⁷ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Op. Cit. 2013/2014 p.09

‘materializar’ visualmente, fatos e vultos do passado, tidos por decisivos na construção da história pátria”¹⁵⁸.

O retrato de Leopoldina foi encomendado nessa conjuntura, sendo uma das únicas imagens femininas presentes do Museu, pois o projeto de Taunay destacava os personagens masculinos e seus feitos heroicos¹⁵⁹.



Figura 29: Domenico Failutti. Retrato de Leopoldina de Hasburgo e seus filhos, 1921. Museu Paulista, SP.

¹⁵⁸ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, JUNIOR, Carlos Lima. *Heroínas em Batalha: Figurações femininas em Museus em tempos de centenário: Museu Paulista e Museu Histórico Nacional, 1922*. In: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília. Museologia e interdisciplinaridade. Vol.7, nº 13 jan/jun. de 2018. P.32

¹⁵⁹ Ibidem

Taunay acompanhava enfaticamente o processo de construção das obras encomendadas por ele, podendo ser localizadas no arquivo do Museu Paulista muitas cartas trocadas entre ele e os artistas, cujo assunto seria a realização das obras. Nas missivas, de acordo com Simioni, tornava-se claro que a realização do retrato de Leopoldina estava inserida em um projeto em comum, de artista e encomendante, e não somente nos ideais do próprio pintor¹⁶⁰. Taunay recolheu fotografias dos retratados para que estes fossem feitos da forma mais fiel quanto possível, conforme acreditava o diretor. O retrato é, portanto, uma idealização do artista em conjunto com um projeto arquitetado por Taunay¹⁶¹.

O diretor do Museu Paulista fez questão que o retrato representasse, não somente a Imperatriz, mas também, seus filhos, incluindo o futuro monarca, Pedro II. Segundo Simioni, tal escolha, reduzia a importância da participação de Leopoldina na história do Brasil, à situação de simples genitora¹⁶². Diferente da imagem idealizada por Georgina, no projeto de Taunay, Leopoldina estava longe de possuir um caráter heroico, sendo o retrato do Museu Paulista, inserido em um conjunto de imagens de representações maternas.

Próxima à imagem de Leopoldina está a outra única representação feminina no Salão de Honra do Museu Paulista, a de Maria Quitéria¹⁶³ (Figura 30), também realizada pelo italiano Failutti. No retrato, Quitéria utiliza uma farda azul com a condecoração dada por Dom Pedro, segura uma arma e encara o espectador, tendo ao fundo uma paisagem tropical.

¹⁶⁰ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti Op. Cit. 2013/2014 p.10

¹⁶¹ Ibidem

¹⁶² Ibidem

¹⁶³ Ibidem



Figura 30: Domenico Failuti. Maria Quitéria de Jesus. Óleo sobre tela, 1920. 155 x

Maria Quitéria é uma personagem pouco lembrada quando tratamos da Independência do Brasil. Em 1822 ela fugiu de casa, na Bahia, para lutar contra os partidários de Portugal, com o objetivo de ser aceita, veste-se de homem, cortando, inclusive, os cabelos.¹⁶⁴ Ao ser descoberta, não foi expulsa devido aos seus dotes militares, tendo sido, inclusive, condecorada por Dom Pedro I.

Enquanto o retrato de Leopoldina claramente transmite a ideia materna, a representação de Quitéria, por outro lado, ressalta o caráter guerreiro da personagem, ao ser retratada fardada, condecorada e armada. Ao cortar os cabelos, Quitéria se desfaz de suas características femininas, transformando-se em heroína¹⁶⁵.

¹⁶⁴ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, JUNIOR, Carlos Lima. Op. Cit. 2018. P.34

¹⁶⁵ Idem. P.33

As três representações brasileiras discutidas nesse subcapítulo demonstram uma “batalha visual”¹⁶⁶ acerca da representação feminina na Primeira República, mais do que isso, pode evidenciar as disputas que ocorriam no campo político, em uma conjuntura de reivindicações femininas. Nesse momento, o papel da mulher em uma nova ordem governamental, pode ser pensado através das obras que eram apresentadas, nesse caso, as representações de Leopoldina, demonstram ideias opostas: o papel da mulher como figura materna e virtuosa, ou então, a mulher participativa, ativa, tomando seu lugar na política.¹⁶⁷

A obra do *Juramento da Princesa*, realizada em 1875, está inserida nas representações de mulheres como heroínas realizadas no Brasil, podendo ser pensada como uma tela de transição, não sendo mais um simples corpo feminino, marcado pela submissão, como nas obras representando indígenas. Mas também, ainda não possui o papel ativo na história, não sendo encarnada como heroína, conforme Leopoldina em *Sessão do Conselho* e *Maria Quitéria*.

A regência de Isabel não se deu de forma natural, tendo sido alvo de discursos e discordâncias, dessa forma, a obra teria sido fundamental para marcar esse importante momento da herdeira do trono. Mesmo fazendo parte de um conjunto de obras que representam Isabel, o quadro apresenta ruídos que muitas vezes não estava em consonância com o ideal dos Imperadores. O principal ruído é o fato de a princesa estar ajoelhada perante os homens do parlamento, podendo transparecer a possibilidade da Assembleia limitar o poder da regente, deslegitimando ou dificultando a ideia de um futuro terceiro reinado com Isabel à frente.

Capítulo 3 - O Juramento da Princesa Isabel, seu artista e suas relações

Victor Meirelles foi o pintor encarregado pelo Visconde de Abaeté de registrar, em tela, o Juramento da Princesa Isabel, tendo sido o artista professor proprietário de Pintura de História da Academia Imperial de Belas Artes e do Liceu de Artes e Ofícios¹⁶⁸.

¹⁶⁶ Idem. P.50

¹⁶⁷ Ibidem

¹⁶⁸ PEREIRA, Sônia Gomes. Victor Meirelles e a Academia Imperial de Belas Artes. TURAZZI, Maria Inês (org.). *Victor Meirelles, novas leituras*. Florianópolis: São Paulo: Museu Victor Meirelles/IBRAM/Minc, Studio Nobel, 2009. P. 47

Em 1852, aos 20 anos de idade, Victor Meirelles, conquista o prêmio de viagem para Roma com a tela *São João Batista no cárcere*¹⁶⁹. No Velho Mundo, o pintor tem como mestres Tommaso Minardi e Nicola Consoni. Devido ao bom desempenho, seu pensionato é prorrogado, partindo o artista para Paris, no final de 1856, matriculando-se na *École Impériale des Beaux-Arts*, tendo como professor Léon Cogniet. Uma de suas telas de maior sucesso, *Primeira Missa no Brasil*¹⁷⁰, é pintada em seu período fora do país, tendo o tema sido sugestão de seu mestre brasileiro, Araújo Porto Alegre. A obra é bem recebida pela crítica e premiada no Salão de Paris de 1861, Victor Meirelles retorna ao Brasil no mesmo ano. Ao chegar ao país é nomeado professor da AIBA e recebe o título de Cavaleiro da Ordem da Rosa. Conforme aponta Mônica Xexéo: “Desempenhou um papel fundamental para o registro da história e das artes visuais de nosso país no século XIX. Grandes fatos históricos aconteceram após seu regresso.”¹⁷¹

O pintor apesar de receber a encomenda do *Juramento* em 1871, só apresenta o quadro, ainda inacabado, na Exposição Geral de Belas Artes de 1875. Acreditamos que Meirelles não teve tempo de iniciar a obra logo na ocasião da encomenda. No momento em que recebe o pedido, provavelmente, estava envolvido na finalização de *Batalha Naval do Riachuelo*¹⁷² e *Passagem de Humaitá*,¹⁷³ ambas expostas na EGBA de 1872. O artista também estava preocupado com os estudos para *Batalha dos Guararapes*,¹⁷⁴ tendo passado três meses em Pernambuco, em 1874.

3.1 - Victor Meirelles e a Família Imperial

Victor Meirelles era o pintor oficial da monarquia brasileira no século XIX próximo a família Imperial, que acompanhou sua formação desde o início. Quando o artista estava no seu pensionato na Europa, enviava seus estudos para Academia e estes eram vistos por Dom Pedro II. Em carta de agosto de 1855, Araújo Porto-Alegre escreve

¹⁶⁹ Victor Meirelles. *São João Batista no Cárcere*, 1852. Óleo s/ tela 88,7 × 105,9 cm, Museu Nacional de Belas Artes.

¹⁷⁰ Victor Meirelles. *Primeira Missa no Brasil*, 1860. Óleo s/ tela. 268 x 356 cm, Museu Nacional de Belas Artes.

¹⁷¹ XEXÉO, Monica F. Braunschweiger. Victor Meirelles – um desenhista singular. . In: ____ TURAZZI, Maria Inês (org.). *Victor Meirelles, novas leituras*. Florianópolis : São Paulo: Museu Victor Meirelles/IBRAM/Minc, Studio Nobel, 2009. P. 68

¹⁷² Victor Meirelles. *Batalha na Naval do Riachuelo*, 1872. A obra original foi perdida ao retornar dos Estados Unidos, estando, no Museu Histórico na Nacional, uma segunda versão realizada pelo pintor em 1883.

¹⁷³ Victor Meirelles. *Passagem de Humaitá*, 1868-72. Óleo s/ tela, 268x435cm. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional.

¹⁷⁴ Victor Meirelles. *Batalha dos Guararapes*, 1879. Óleo s/ tela, 494,5x923 cm. MNBA

a Meirelles: “Vá mandando todos os seus estudos, porque serão logo vistos por Sua Majestade”¹⁷⁵. De acordo com Maria de Fátima Argon, Porto-Alegre e Taunay foram importantes para aproximar Victor Meirelles do Imperador¹⁷⁶.

Dom Pedro II frequentava de forma assídua as EGBA, acompanhando os trabalhos expostos por Meirelles. Sobre a exposição de 1862, o monarca escreve em seu diário: “**É pobre e apenas mencionarei os retratos de Vitor Meireles de Lima.** A tão gabada composição do Heck feita a pena, que representa a cena dos Miseráveis de V. Hugo e o convencionalista, não me agradou, [...]”¹⁷⁷ Durante uma das viagens do Imperador à Europa, em 1887, Meirelles encontra o monarca em Bruxelas e convida-o a ir à Ostende (Bélgica), para ver o panorama do Rio de Janeiro que ele e o pintor Langerock haviam feito.¹⁷⁸ Podemos perceber a relação de proximidade do autor da Primeira Missa com o Imperador.

A Princesa Isabel teve uma educação completa, mesclando estudos comumente feitos por homens, com aqueles característicos das mulheres. Dentre estes, a disciplina de desenho era fundamental. Isabel teve como mestre de desenho Victor Meirelles, fato pouco mencionado pelos historiadores, mas demonstra, mais uma vez, a proximidade do artista com a família Imperial¹⁷⁹. Fátima Argon levanta a hipótese de que a escolha do pintor como professor tenha sido influência de Araújo Porto-Alegre, que havia se encontrado com a princesa em viagem à Europa em 1865. Meirelles se torna professor de Isabel quando esta retorna do Velho Continente.¹⁸⁰ Pode-se afirmar que a aluna obteve sucesso em sua disciplina de desenho, tendo sido convidada por Victor Meirelles a expor alguns de seus trabalhos na Exposição Geral de Belas Artes de 1867.

“Veio cá hoje o Victor Meirelles para nos convidar a ir à Belas Artes e me pedir que expusesse algumas das minhas pinturas, este ano havendo muitas de amadoras. Se Papai não acha isso mau, eu lhe pediria que mandasse pelo portador desta carta os cães de raça, e a paisagem escocesa que lhe fiz. Uma vez que se expõe alguma coisa, é melhor

¹⁷⁵ Carta de Manuel de Araújo Porto-Alegre, 06/08/1855, Academia das Belas Artes. apud ARGON, Maria de Fátima Moraes. 2009. P.96

¹⁷⁶ Idem.

¹⁷⁷ Diário de Dom Pedro II, V.9, 17 de outubro de 1862. Arquivo da Casa Imperial do Brasil. Acervo do Museu Imperial. Apud Ibidem P.98 (grifo nosso)

¹⁷⁸ Diário de Dom Pedro II, v. 27, 5 de outubro de 1887. Arquivo da Casa Imperial do Brasil. Acervo Museu Imperial. Apud Ibidem P.100.

¹⁷⁹ Ibidem p.95

¹⁸⁰ Ibidem p.104

expor uma coisa bem-feita e feita só pela pessoa. O que trará os quadros terá muito cuidado em os não estragar. Mande-os embrulhar num pano.”¹⁸¹

Como vimos, Isabel aceita o convite do professor e envia três obras para participar da exposição, o nome da princesa não é identificado, estando seus trabalhos na “Seção Geral” e sem o nome do autor.¹⁸²

A Princesa tinha apreço pelas artes e possuía, em seus aposentos, cópias de quadros de grandes artistas. Em carta para sua mãe, que viajava à Europa em 1871, Isabel aponta

O retrato de nossa boa maninha de que falou o [ilegível] ficou muito bom, e eu o tenho já em meu quarto entre as paisagens de Raphael, Miguel Angel, Leão X e a Primeira Missa em Cabille que mamãe conhece. Parece-me as vezes que é ella mesma que está me olhando! Pois sobretudo o olhar ficou muito parecido¹⁸³.

Interessante perceber que a regente tinha, em seu quarto, cópia da tela *Primeira Missa em Cabille*, de Horace Vernet. Segundo o historiador Jorge Coli, tal obra teria sido a principal matriz de referência para Meirelles, professor de pintura da princesa, realizar um de seus quadros mais famosos *Primeira Missa*¹⁸⁴. Podemos supor ter o mestre influenciado a aluna em seus gostos e escolhas relativas às pinturas para fixar em seus aposentos.

Com o objetivo de refletir acerca da relação de Victor Meirelles com a Família Imperial, devido à escassez de documentos, como cartas ou escritos do pintor, escolhemos pensar a relação através das obras, das representações feitas por Meirelles da família.

Victor Meirelles, como pintor oficial da monarquia, representou a Família Imperial em algumas situações, além do quadro objeto da pesquisa, *Juramento da Princesa Isabel*, e o já mencionado estudo para *Abolição da Lei Áurea*. O pintor, na década de 1860, recebe a encomenda do Visconde de Condeixa para realizar retratos do Imperador, Imperatriz e das Princesas. Os retratos de Isabel e Leopoldina não possuem localização conhecida, sabemos apenas que foi exposto na EGBA de 1865, recebendo

¹⁸¹ Carta de D. Isabel a Dom Pedro II. Laranjeiras, 14/06/1867. Arquivo Grão Pará (XLI-3-12). Apud Ibidem. P.107.

¹⁸² Ibidem p. 106.

¹⁸³ Carta de D. Isabel a Teresa Cristina. Laranjeiras, 22/06/1871. Arquivo Grão Pará (XLI – 4.14).

¹⁸⁴ COLI, Jorge. Op. Cit, 2005 p.33

comentário da Princesa Leopoldina: “Papai me disse que o Victor Meirelles tinha exposto dois retratos de nós duas que são dois monos, e de cor terrível”¹⁸⁵

O retrato de Dom Pedro II e da Imperatriz Teresa Cristina (Figuras 31 e 32) encomendados pelo Visconde de Condeixa, foram expostos na EGBA de 1864 e hoje encontram-se no MASP, em São Paulo.

No retrato do Imperador, Meirelles representa Dom Pedro de fardão com insígnias militares sem portar, no entanto, nenhum elemento “majestático”. Pelo contrário, o pintor acrescenta na obra dados que se identificam com a personalidade do retratado, tais como: pinturas, esculturas, livros e o globo terrestre. Realçando o caráter culto, de amante dos livros e das artes sempre ligados a Dom Pedro. Eulálio aponta que o autor procurou reproduzir o ambiente no interior do Paço Imperial, uma parte da biblioteca do Imperador.¹⁸⁶ De acordo com o catálogo do MASP, esses elementos são “alusivos aos interesses humanistas e culturais do retratado”.¹⁸⁷ O mobiliário é bem detalhado, destacando-se o tapete cinza com flores coloridas sob o Imperador, que o liga aos outros elementos representados na tela. O monarca está pintado de corpo inteiro e, a julgar pela dimensão do quadro, provavelmente em tamanho natural. Além disso, o pintor representa Dom Pedro com feições mais joviais do que as que aparecem nos retratos mais lembrados do Imperador. Essa tela difere, portanto, daquela apresentada no capítulo 2, *Fala do Trono* de Pedro Américo, onde o Imperador é concebido com os trajes majestáticos, todas as insígnias reais e claramente mais velho.

¹⁸⁵ Carta de Dona Leopoldina a Dona Isabel, Casa de Avelar, 19/02/1865. Arquivo Grão Pará (XLVIII – 2 – 2). apud ARGON, Fátima. Op. Cit. P.98.

¹⁸⁶ LYRA, Heitor. *História de Dom Pedro II 1825-1891*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1977. 2v figura 46

¹⁸⁷ Catálogo do Museu de Arte de São Paulo, 1998. P.17. apud DIAS, Elaine. Os retratos de Dom Pedro II no Museu Paulista. In: CAVALCANTI, Ana Maria T.; OLIVEIRA, Emerson D. G. de.; COUTO, Maria de Fátima M. e MALTA, Marize. *ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012. Direções e sentidos da história da arte*. Comitê brasileiro de história da arte: Universidade de Brasília, 2012. P. 1615



Figura 31: Victor Meirelles. *Dom Pedro II*, 1864. Óleo s/ tela. 252 x 165 cm. MASP

Ao representar Tereza Cristina, Victor Meirelles utiliza elementos que estão mais ligados à posição de Imperatriz da retratada e não à sua personalidade. A esposa de Dom Pedro usa um vestido branco de gala e o manto verde bordado com detalhes em dourado semelhante aos utilizados por seu marido e por Isabel em outras representações.

A tela tem predominância da cor vermelha presente na cortina que forma todo o fundo da obra e na cadeira atrás da Imperatriz. Mais uma vez o tapete é importante na composição de Meirelles, seu tom claro contrasta com a cor escura do fundo trazendo uma leveza à pesada cortina vermelha. A mesa e a cadeira que são colocadas na obra pelo pintor estão ali para obedecer a um modo de representação de mulheres monarcas, já estabelecido. Como por exemplo, no retrato de Maria II de Portugal (Figura 33), irmã de

Dom Pedro II, de F. Krumholz, datado de 1846. Os dois quadros possuem composição muito semelhante: ambas as mulheres utilizam um vestido branco, com faixas que representam a monarquia transpassadas pelo peito. A cor vermelha também é predominante na obra de Krumholz, sendo o tapete em tom claro utilizado para suavizar a composição.



Figura 32: Victor Meirelles. *Dona Tereza Cristina*, 1864. Óleo s/ tela. 265 x 176,5 cm MASP.



Figura 33: F. Krumholz. *D. Maria II de Portugal*, 1846. Fonte: http://app.parlamento.pt/Constitucionalismo/MonarquiaConstitucional/monarquia_const8.html.

O retrato da Imperatriz feito por Meirelles possui muitas semelhanças ao realizado por François Auguste Biard, em 1858 (Figura 34). Vemos semelhanças nas cores, nas roupas e até mesmo na posição da Imperatriz. Não sabemos ao certo qual foi o contato de Meirelles com a obra de Biard, que é anterior, no entanto, podemos afirmar ser a pintura do francês, tecnicamente, inferior à do brasileiro.



Figura 34: François Auguste Biard. Retrato da Imperatriz Dona Teresa Cristina. Óleo s/ madeira, 45,2 X 32,4 cm, 1858. Pinacoteca Estado de São Paulo.

O autor da Primeira Missa realizou ainda mais três retratos de Dom Pedro II. O primeiro, datado de 1870, foi realizado logo após o final da Guerra do Paraguai (Figura 35). Aos 45 anos, o Imperador é retratado com feições mais velhas, cabelo e barba grisalhos, usando farda com faixas e insígnias das ordens imperiais. Sob a mão esquerda, em uma mesa de feltro verde, está o mapa dos conflitos da guerra.¹⁸⁸ Era frequente o comentário de que as dificuldades da Guerra do Paraguai fizeram com que Dom Pedro envelhecesse precocemente. Comparando com o retrato pintado por Meirelles em 1864, que citamos anteriormente, percebemos de forma clara esse envelhecimento. Na obra da década de 1860, o Imperador utiliza a mesma farda, em posição semelhante, no entanto, seus cabelos e barba estão em tom mais escuro¹⁸⁹.

¹⁸⁸ LAGO, Pedro Correa do (org). *Brasiliiana IHGB*. Capivara, 2015. P.55

¹⁸⁹ *Ibidem*



Figura 35: Victor Meirelles. Dom Pedro II. óleo s/ tela, 114,7x88 cm, 1870

Em 1925 a revista *Ilustração Brasileira* traz, na sessão de Tricromias, outro retrato do Imperador assinado por Victor Meirelles (Figura 36). Segundo a publicação, a obra estaria na Galeria da Sociedade Propagadora de Bellas Artes, no Rio de Janeiro, que seria hoje o Liceu de Artes e Ofícios. Em contato com a instituição, não conseguimos localizar a obra, acreditamos que não faça mais parte do acervo, pois uma parte de suas obras foram leiloadas em meados do século XX, podendo esse retrato ser uma delas¹⁹⁰.

¹⁹⁰ Agradecemos à Alba Bielinksi, funcionária e pesquisadora do Liceu, pelas informações acerca do acervo da Instituição.

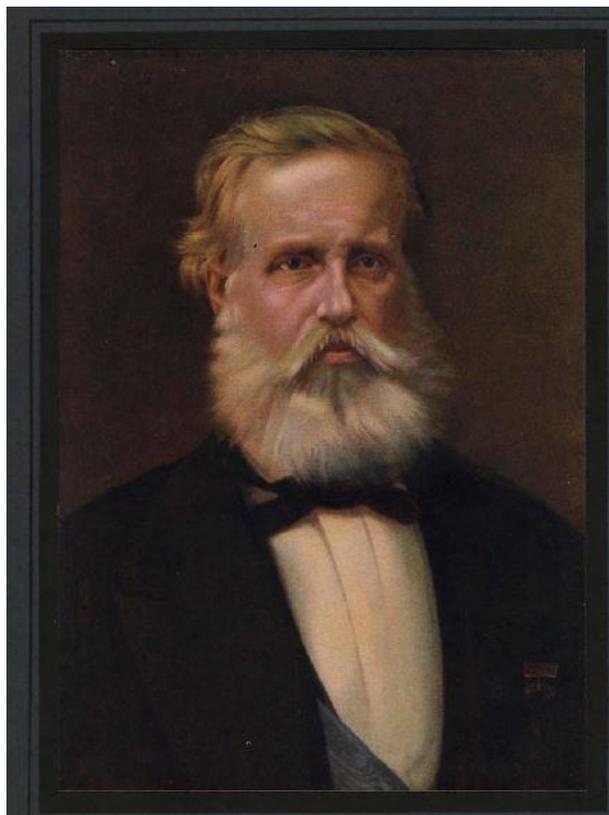


Figura 36: Victor Meirelles. Dom Pedro II. s/d. Fonte: Ilustração Brasileira, 1925. Vol. 65 ano VI p.19¹⁹¹

Por fim, temos um retrato, de pequenas dimensões, parte do acervo do Museu Imperial (Figura 37). Essa obra não foi apresentada nas EGBA, acreditamos que tenha sido propriedade da Família Imperial. O quadro apresenta uma imagem mais reconhecida de Dom Pedro II: com traços mais velhos, longas barbas e cabelo branco. Meirelles representa o Imperador com o mesmo traje do retrato anterior, no entanto, o monarca é pintado em $\frac{3}{4}$ do corpo fitando o espectador. O artista não insere elementos no quadro externos ao retratado, somente um fundo escuro que ressalta a farda e as insígnias de Dom Pedro.

¹⁹¹ Agradeço ao João Victor pelo envio da imagem.

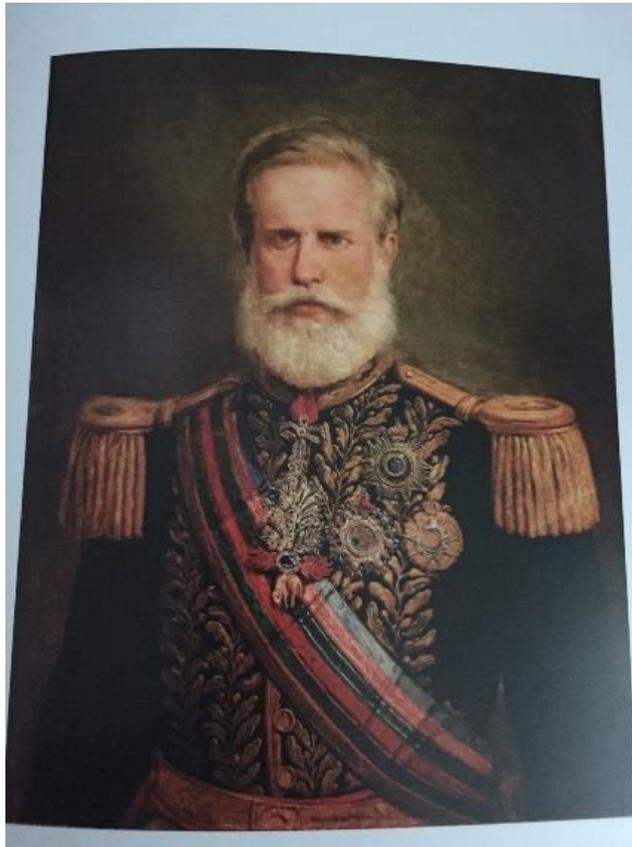


Figura 37: Victor Meirelles. *Retrato de Dom Pedro II*, 1877. Óleo s/ tela, 91,0x72,0 cm. Acervo Museu Imperial. VM 002 Doc 0002

Victor Meirelles representa Isabel em outra obra “*Estudo para casamento da princesa Isabel*” de 1864 (Figura 38). Nesse momento, o pintor ainda não era professor de desenho da princesa, pois suas aulas iniciam em 1865 e duram pelo menos dois anos.¹⁹²

¹⁹² ARGON, Fátima. Op. Cit. p.107

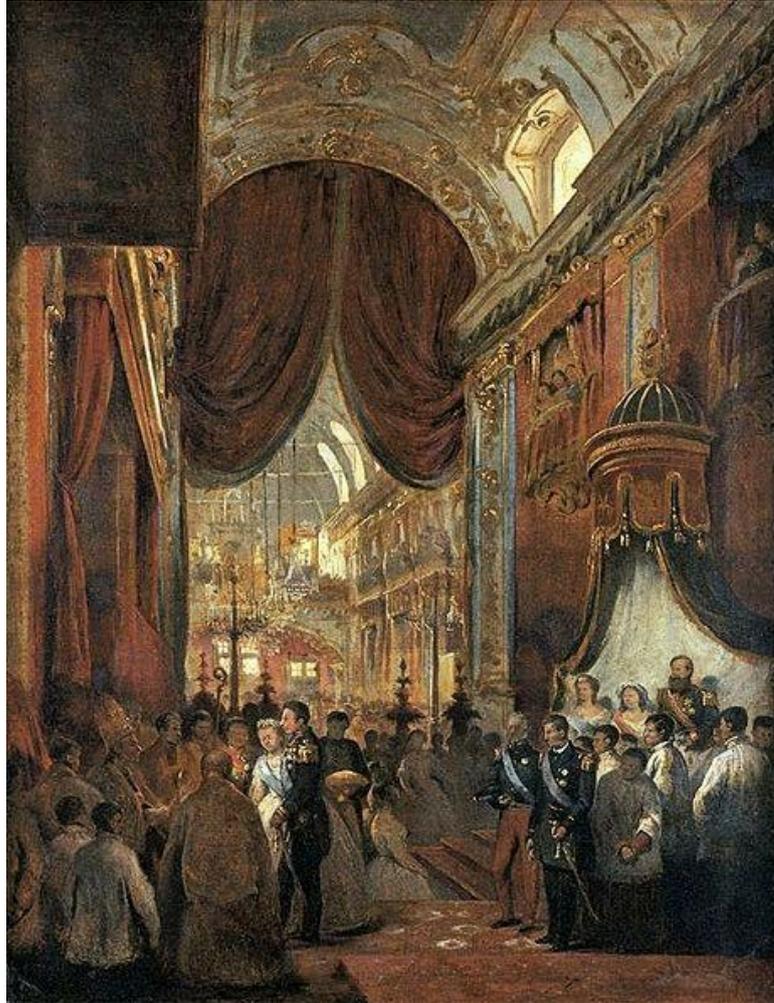


Figura 38: Victor Meirelles. *Estudo para Casamento da Princesa Isabel*, 1864. Óleo sobre cartão colado em madeira, 50,3 x 39,0 cm. MNBA

A cerimônia do casamento acontece no interior da Capela Imperial do Rio de Janeiro, o pintor, concentra sua obra no altar-mor, representando o momento em que os noivos se deslocam em direção ao arcebispo, próximo à borda esquerda da tela. Isabel utiliza um vestido branco, transpassado por uma faixa azul e o Conde está trajando uma farda escura, adornada com medalhas e insígnias. A cor predominante da tela é o tradicional tom vermelho e detalhes em dourado constantes na obra de Meirelles, percebe-se também nesse estudo o jogo de cores que dá mobilidade à cena. O pintor ilumina os noivos através da luz advinda da janela no canto superior direito da obra, a Família Imperial, também iluminada, encontra-se na parede oposta à da princesa e do conde d'Eu. Há um espaço na tela, que separa os noivos dos outros, dando assim destaque a eles. Assim como na obra do Juramento, Victor se preocupa com o seu desenho, mesmo sendo um estudo, é possível reconhecer os personagens presentes no casamento.

O artista Pedro Américo também possui um estudo representando o casamento da Princesa Isabel e do Conde d'Eu (Figura 39). A obra é concebida pelo mesmo ângulo, no entanto, difere de Meirelles em diversos sentidos. A começar pela composição: os noivos estão mais próximos do canto direito da tela, ou seja, do lado oposto, além disso, estão representados ajoelhados, assim como boa parte dos convidados. Essa escolha da composição dá a impressão de estar a capela mais vazia, e mais alta. A tela, como um todo, está bem iluminada, diferindo da obra de Meirelles que é mais escura, contando com a luz em pontos mais específicos. Assim como no quadro do pintor catarinense, predomina a cor vermelha, no entanto, há maior presença de objetos amarelos e dourados. Os noivos estão ajoelhados cercados por um espaço vazio, o que proporciona um maior enfoque sobre eles, além disso, estão sob um tapete amarelo que liga-os até o bispo, destacando, dessa forma, esses três personagens. Não se sabe ao certo porque os dois artistas teriam realizado obras do casamento da princesa, acredita-se que possa ter sido realizado um concurso pela Família Imperial.



Figura 39: Pedro Américo. *Estudo para casamento da Princesa Isabel*, 1864. Óleo s/ tela. 69 × 51 cm. MIP

O esboço de *Questão Christie* (Figura 40), datado de 1864, retrata um episódio da desavença diplomática entre o Brasil e a Inglaterra. Foi um momento no qual o “nacionalismo” e o clamor para que Dom Pedro II tomasse uma posição forte para defender o país chegaram em seu ápice. De acordo com a historiadora Beatriz Mamigoniam¹⁹³, a obra foi uma encomenda do Marquês de Abrantes e tinha como objetivo imortalizar esse momento na história da nova Nação. Percebemos Dom Pedro ao centro da tela, na Praça em frente ao Paço Imperial no Rio de Janeiro, cercado por uma grande diversidade de personagens celebrando o Imperador. Há negros, brancos, homens bem vestidos, levantando a cartola, crianças...



Figura 40: Victor Meirelles. *Estudo para Questão Christie*, 47,2 x 69,3 cm. c. 1864. MNBA

Desde quando se tornou um Estado independente o Brasil vinha sofrendo pressões internas e externas para que a questão servil fosse resolvida. A Inglaterra, principal

¹⁹³ MAMIGONIAM, Beatriz. Building the Nation, Selecting Memories: Vitor Meireles, the Christie Affair and Brazilian Slavery in the 1860s. American Counterpoint: New Approaches to Slavery and Abolition in Brazil Gilder Lehrman Center's 12th Annual International Conference Yale University, October 29-30, 2010. p.01

potência mundial no período, era o país que mais pressionava o Estado brasileiro para dar fim ao tráfico negro e libertar os escravos. Segundo Mamigoniam¹⁹⁴ a questão mais séria levada ao governo brasileiro pelo representante inglês no país, William Christie, foi a da liberdade aos africanos que haviam chegado ao país após a lei da proibição do tráfico em 1830-31. A grande insistência de Christie no assunto e o vazamento de tal discussão para o público causou grande desconforto ao governo brasileiro. Sendo um momento de consolidação do Estado imperial, pois esse teve de demonstrar habilidade diplomática e evitar a desordem social¹⁹⁵.

O ápice das desavenças diplomáticas entre Brasil e Inglaterra, e o que justificou a quebra de relações, foi o episódio conhecido como “Questão Christie”. Em 1861 um navio britânico naufragou na costa brasileira e a carga foi saqueada e, em 1862, marinheiros ingleses foram presos na Corte por causarem arruaças. O embaixador Christie exigiu que o governo brasileiro pagasse indenização da carga roubada, bem como, demitisse os policiais que haviam prendido os marinheiros. O governo brasileiro, que já não estava satisfeito com as atuações do embaixador em relação ao tráfico, se recusa a obedecer tais ordens e, por esse motivo, William Christie determina que navios britânicos apreendam embarcações brasileiras na entrada do porto do Rio de Janeiro. O episódio causou grande comoção nacional, com a população apoiando o Imperador a não se render às pressões inglesas. O caso foi julgado por um tribunal internacional e Brasil e Inglaterra reataram as relações em 1865.

A obra não foi finalizada por Victor Meirelles. Acredita-se, devido ao fato da situação entre os países ter sido resolvida, por isso, o Ministro do Império, Marquês de Olinda, não teria achado uma boa ideia a finalização da tela. Mamigoniam levanta ainda outra possibilidade para o não término do quadro. A obra seria uma clara lembrança de uma questão que incomodava sobremaneira a monarquia brasileira e prejudicava suas intenções de progresso: a escravidão¹⁹⁶. Acreditamos ser essa uma das únicas telas de pintura histórica no século XIX brasileiro que trate, mesmo de forma indireta, sobre esse assunto. Possuindo, portanto, grande relevância histórica.

Como pudemos perceber, Meirelles realizou uma boa quantidade de obras que retratam a Família Imperial, concentradas, principalmente, na década de 1860. Nesse

¹⁹⁴ Ibidem p. 4

¹⁹⁵ Idem

¹⁹⁶ Ibidem p.28.

momento, o pintor havia acabado de retornar da Europa e colhia os frutos do sucesso da *Primeira Missa*. Acreditamos que a relação do artista com a Família Imperial, de forma mais detida, com a Princesa Isabel, foi fator determinante para que ele fosse o escolhido para realizar o quadro do Juramento da Princesa. Tendo sido seu professor de desenho, e a retratado em outros momentos, nada mais normal do que representar esse importante acontecimento em sua vida.

3.1.1 – Victor Meirelles representando a Princesa Isabel

As três obras de Victor Meirelles representando a Princesa Isabel já foram apresentadas aqui, no entanto, achamos essencial a retomada delas para que possamos realizar uma análise da maneira como o pintor escolheu representar Isabel em diferentes momentos de sua vida.

O primeiro quadro seria o, já mencionado, *Estudo para Casamento da Princesa Isabel* (Figura 41), localizado hoje no MNBA. Conseguimos perceber na obra, mesmo esta sendo um estudo, a importância dada por Victor Meirelles à arquitetura monumental da Igreja, com isso, os personagens parecem menores, encolhidos, diante da grandeza do local. Como mencionado, o pintor utiliza-se da iluminação advinda das janelas na parte de cima da construção para iluminar tanto a Família Imperial quanto os noivos. Observando a figura de Isabel, esta, apesar de iluminada, foi representada levemente curvada, por trás de seu noivo, Conde d'Eu. Tal escolha pode ter sido feita pelo pintor como artifício para fazer com que a princesa aparecesse de forma mais clara na obra, devido à posição lateral do espectador. No entanto, sua posição curvada em contraste com a figura ereta do Conde apresenta para nós uma fragilidade e, até mesmo, submissão de Isabel.

Gostaríamos, novamente, de aproximar uma representação da Rainha Victória com a da Princesa. A governante inglesa também fora representada na ocasião de seu casamento com o Príncipe Albert em 10 de fevereiro de 1840. A obra é de autoria do pintor Sir George Hayter tendo sido encomendada pela própria rainha, que escolheu o momento no qual o casal junta as mãos para ser representado (Figura 42). Diferente da escolha de Meirelles, Hayter pinta uma cerimônia mais intimista, sem tanto destaque para a arquitetura da Igreja, por esse motivo, os personagens presentes podem ser mais facilmente reconhecidos. O casal britânico é também mais iluminado, conseguimos ver o feixe de luz que sai do teto do prédio e vai até eles, e, ao canto inferior direito o pintor se

insere na tela, portando caderno e lápis¹⁹⁷. Concentrando-nos nas figuras dos noivos, podemos perceber que a Rainha encontra-se levemente à frente de Albert, mais próxima ao reverendo, olhando serenamente para seu noivo. Diferente da figura de Isabel, Vitória não aparece frágil perante o príncipe, pelo contrário, sua posição ereta demonstra imponência.

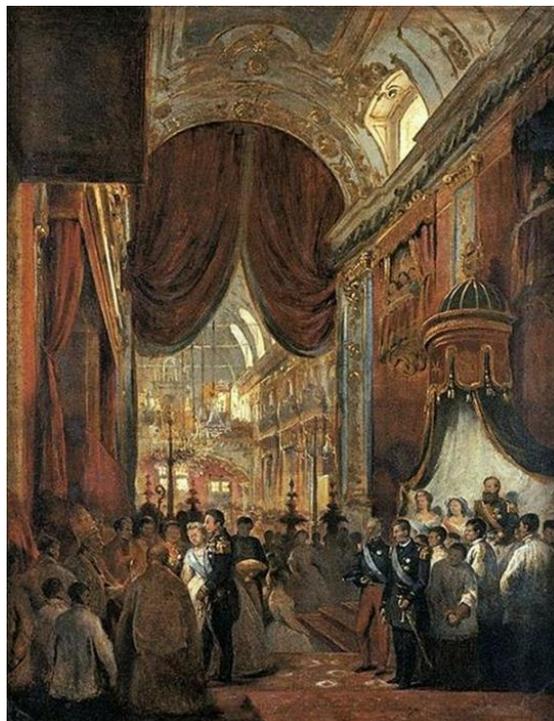


Figura 41: Victor Meirelles. Estudo para Casamento da Princesa Isabel, 1864. Óleo sobre cartão colado em madeira, 50,3 x 39,0 cm. MNBA

¹⁹⁷ Informações a respeito da obra, retiradas de <https://www.royalcollection.org.uk/collection/search#/3/collection/407165/the-marriage-of-queen-victoria-10-february-1840>



Figura 42: George Hayter. Casamento da Rainha Vitória, 1840. Óleo s/ tela, 195,8 x 273,5cm

Juramento da Princesa Isabel e Abolição da Escravidão representam a princesa em atuações políticas, durante sua primeira e última regência respectivamente. Como mencionado, na obra do juramento, Meirelles escolhe retratar o momento da cerimônia no qual Isabel, ajoelhada perante os homens do parlamento, jura obedecer a Constituição. O pintor procura destacar, não somente a regente, mas também a cerimônia como um todo, incluindo assim, os personagens presentes. A posição da princesa nos transmite a noção de fragilidade e submissão perante aqueles homens. O pintor, nesse sentido, vai contra o projeto de lei aprovado pelas câmaras que garante à Isabel plenos poderes administrativos sem a limitação da Assembleia.

Na obra da Abolição, conforme apontado, a regente é representada de maneira diferente, de pé, ereta, mais iluminada que o restante do quadro, com o presidente do Senado curvado em direção a ela. No entanto, no quadro, o pintor catarinense representa Isabel no mesmo plano que os demais do recinto, ou seja, apesar de destacada devido a cor de sua roupa, ela não se encontra em um plano superior. Novamente na obra, Meirelles procura destacar não somente Isabel, mas também a cerimônia como um todo.

O pintor, em momento nenhum, coloca a regente próxima ao trono, mesmo estando o objeto presente em ambos os locais os quais ele a representou, ele estabelece uma relação muito clara: Isabel ainda não assumiu, portanto, não pode estar relacionada aos maiores símbolos da monarquia.

Ao analisarmos mais detidamente as três obras de Victor Meirelles percebemos que estas denotam certa fragilidade da Princesa diante dos outros personagens presentes no recinto, especialmente, se comparadas com as representações de Dom Pedro I e II citadas anteriormente. Tais escolhas realizadas pelo pintor podem refutar algumas críticas feitas a ele de simplesmente utilizar sua pintura à serviço da Família Imperial, sem inserir, em suas obras, suas próprias vontades, ideologias e projetos.

3.2 - O Juramento da Princesa Isabel na produção de Victor Meirelles

Ao analisar uma obra específica de um pintor, entendemos ser importante situá-la dentro de sua produção como um todo. Dessa maneira, é imprescindível acompanharmos o conjunto produzido pelo artista no gênero de pintura histórica¹⁹⁸.

O historiador Jorge Coli aponta que, devido à sua formação, Victor Meirelles segue de forma nítida os processos neoclássicos¹⁹⁹, utilizando na elaboração de suas obras etapas isoladas, parcelização e acabamento das partes²⁰⁰. Seu processo de trabalho era lento, vagaroso, bem pensado e montado, o desenho “parece feito a compasso”²⁰¹, não sendo, sua obra, opulenta de vigor²⁰². O tempo que o artista passou estudando na Itália foi essencial para que ele desenvolvesse uma diferença nítida com a tradição do francês David na França. Meirelles se aproximou da pintura “purista”, onde o desenho é frágil, não apresenta vigor anatômico e as cores são suavizadas²⁰³. Essa relação ditou a forma como ele realizaria suas maiores produções de pintura histórica ao retornar ao Brasil. Coli ressalta ser Victor Meirelles exímio colorista, ou seja, nos seus trabalhos as cores eram um fator importante tendo um papel constitutivo na obra.²⁰⁴

¹⁹⁸ CHRISTO, Maraliz de C. V. Op. Cit, 2005. p. 197

¹⁹⁹ COLI, Jorge. Op. Cit. 2005. p. 51

²⁰⁰ Ibidem p. 48

²⁰¹ GONZAGA, Duque. *A arte Brasileira*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1995. p. 179

²⁰² Ibidem p.173

²⁰³ COLI, Jorge. Op. Cit, 2005. p.42

²⁰⁴ Ibidem. Op. Cit. p.47

Como mencionado anteriormente, Victor Meirelles utilizou, no quadro do *Juramento da Princesa Isabel*, uma paleta de cores restrita, baseada em tons terrosos. Podemos perceber que essas cores presentes na tela são constantes na obra do pintor.

Ao observar, por exemplo, as telas *Moema* (Figura 43) e *Batalha dos Guararapes* (Figura 44), apesar dos temas serem distintos, os quadros possuem extrema semelhança em relação às cores utilizadas. Meirelles, como um bom colorista, sabe se utilizar desse jogo de cores para dar o movimento necessário à tela. A obra *Batalha dos Guararapes* foi largamente criticada por ser estática, ao que o próprio artista respondeu:

“O movimento resulta do contraste das figuras entre si e dos grupos entre uns e outros; desse contraste, nas atitudes e na variedade das expressões, assim também como nos efeitos bem calculados das massas de sombra e luz, pela perfeita inteligência da perspectiva que, graduando os planos, nos dá também a devida proporção entre as figuras e seus diferentes afastamentos, nasce a natureza do movimento, sob o aspecto do verossímil, e não com o cunho do delírio.”



Figura 43: Victor Meirelles. *Moema*, 1866. Óleo s/ tela. 129.00 x 190.00 cm. Museu de Arte de São Paulo.



VICTOR MEIRELLES (1832-1903): *Batalha dos Guararapes*, 1879
Óleo sobre tela, 494,5 x 923 cm.
Rio de Janeiro, Museo Nacional de Belas Artes

Figura 44: Victor Meirelles. *Batalha dos Guararapes*, 1879. Óleo s/ tela, 494,5x923 cm. MNBA.

É também na *Batalha* que percebemos, de forma mais nítida, as “passagens”²⁰⁵ que se dão na obra de Meirelles através, sobremaneira, do colorido. A guerra idealizada pelo pintor ocorre no “vazio”, principalmente aquele “habitado pela invisível trajetória dos olhares trocados por vencido e vencedor”.²⁰⁶ Percebemos também na tela do *Juramento* a importância do vazio para a construção pictural realizada por Victor Meirelles, os espaços na sua tela são constituídos de valor, carregam o olhar do espectador para os personagens que devem ser destacados.

Uma das telas mais famosas de Victor Meirelles é *A primeira missa no Brasil* de 1861 (Figura 45), um dos grandes quadros da nossa tradição de pintura histórica. A obra, inspirada na carta de Pero Vaz de Caminha, apresenta, em primeiro plano os índios reunidos harmoniosamente, sem distinção de tribos, observando o acontecimento principal. Ao centro da tela, separado de nós pelo primeiro plano, o frei Henrique de Coimbra celebra a missa, perante a cruz que proporciona verticalidade à tela.

²⁰⁵ Ibidem p.47

²⁰⁶ Idem



Figura 45: Victor Meirelles. *A Primeira Missa no Brasil*, 1860. Óleo s/ tela. 268 × 356 cm. MNBA.

A composição do quadro do *Juramento* lembra-nos a da tela *Primeira missa*: os tons são também terrosos, com exceção da paisagem natural na parte de trás. O primeiro plano mais escuro, formado por personagens que integram uma “massa de tons cuidadosamente modulada”²⁰⁷ sem perderem a variedade, como se fizessem a borda do quadro. Esses índios circundam o acontecimento principal ao centro da tela, em meio a um espaço aberto em formato circular, dirigindo nosso olhar ao cerne do quadro. Também nessa cena, o vazio se materializa destacando a composição piramidal central da obra. Assim como no *Juramento*, na *Primeira Missa* também podemos observar os grupos de forma separada e perceber que estes formam conjuntos coerentes e harmônicos.

O pintor utiliza-se dessa composição também na *Batalha dos Guararapes*. Na cena de batalha, há um espaço triangular central, que chama atenção para o acontecimento principal da tela, e os personagens do primeiro plano estão em um tom mais escuro, formando uma borda para o quadro. Em *Combate Naval do Riachuelo* (Figura 46) o recurso de pintar um primeiro plano mais escuro, e utilizá-lo para formar uma borda para

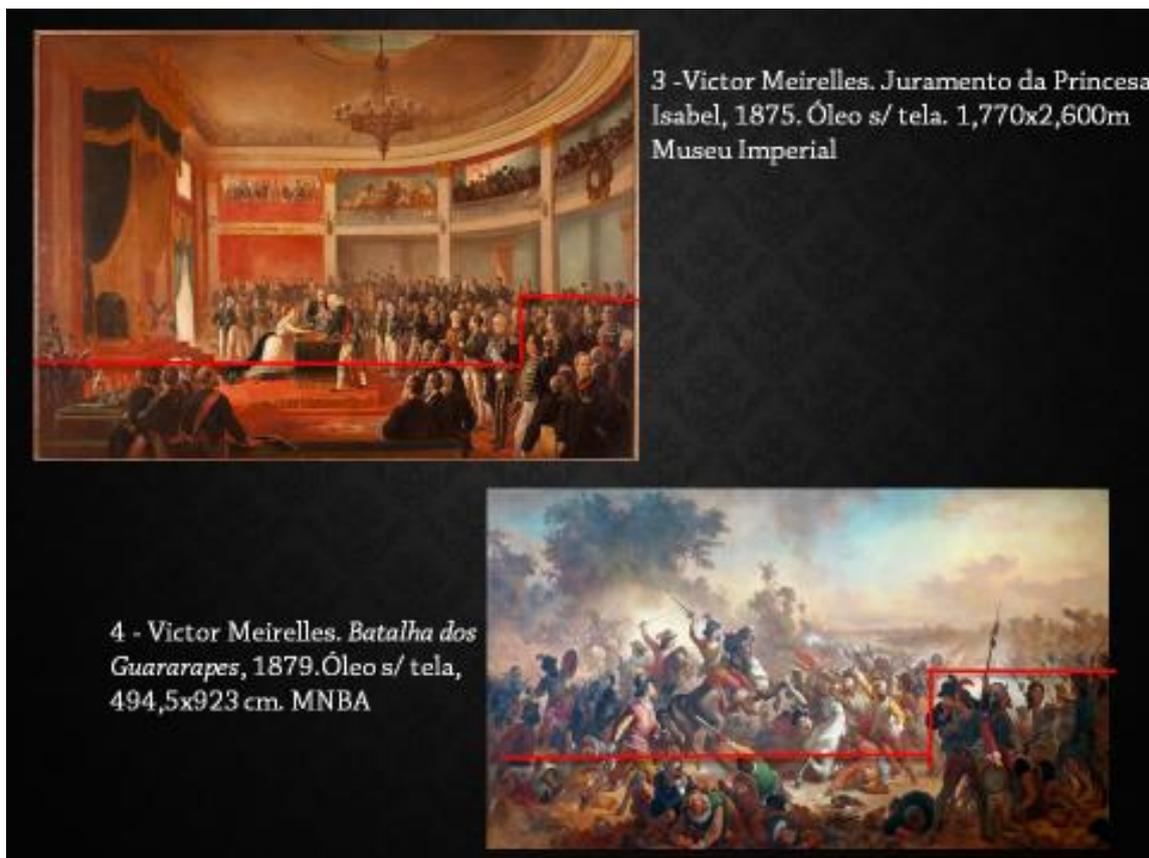
²⁰⁷ Ibidem p. 43

a tela também está presente. Meirelles usa a porção de terra para fazer com que nosso olhar percorra a obra, estacionando nossa atenção no navio brasileiro em destaque.



Figura 46: Victor Meirelles. *Combate Naval do Riachuelo* (2ª versão), 1882-1883, Óleo s/ tela. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional.





Percebemos que Victor Meirelles utiliza, em muitas de suas pinturas históricas, um certo padrão na composição. O pintor emprega o recurso de colocar o primeiro plano da obra mais escuro, formado, geralmente, por uma reunião de personagens, compondo assim uma borda para o quadro. Nesse primeiro plano, o pintor também insere um elemento que chama o espectador para adentrar na obra, geralmente um personagem que olha para fora da tela. O destaque principal da obra é constituído da tradicional pirâmide utilizada na pintura histórica e levemente deslocado para a esquerda, isolado dos outros personagens pelos espaços empregados na obra por Meirelles.

3.3 - A recepção da obra *Juramento da Princesa Isabel*

Quando estudamos uma obra de um período distante do nosso, muitas vezes perdemos as chaves de interpretações próprias àquela época. As críticas destinadas à tela talvez sejam a melhor maneira de nos aproximarmos e começar a compreender o que determinada sociedade apreendia de cada obra.

Conforme aponta Rosângela de Jesus Silva,²⁰⁸ não havia um veículo específico para a crítica, nem mesmo, uma grande autoridade no assunto, muitas delas eram veiculadas nas sessões denominadas “apedidos” dos jornais. Ressalto aqui também, as chamadas “Bellas-Artes”, bastante frequentes nos periódicos do século XIX, que traziam não só críticas, mas notícias a respeito da Academia.

É possível afirmar que as críticas chegavam a um grande público e estimulavam este a frequentar as EGBA. As exposições que possuem mais análises veiculadas nos jornais são as de 1872, 1879 e 1884²⁰⁹, conseqüentemente, esses anos contaram com grande número de público. O ano de 1879, por exemplo, conhecido como o da “Questão Artística de 1879”²¹⁰ foi frequentada por 256.963²¹¹ pessoas, número significativo, pois, a cidade do Rio de Janeiro contava com aproximadamente 274.972²¹² habitantes no período.

As obras expostas que mais possuem críticas, no âmbito das EGBA, são as pinturas históricas, de forma mais específica, as chamadas “pinturas de batalhas”, prioritariamente de Victor Meirelles e Pedro Américo. Essas telas propiciaram a “especialização” da crítica e, por isso, contam com extensas e interessantes análises. A tela *Juramento da Princesa Isabel*, mesmo sendo considerada uma pintura histórica, não possui tal fortuna crítica. Ainda assim, é fundamental o estudo delas com o objetivo de tentar compreender a recepção da obra no período em que foi exposta.

A obra *Juramento da Princesa Isabel* não foi bem recebida pelos seus contemporâneos, nem mesmo, pelo Imperador Dom Pedro II que, em 1875, escreve uma

²⁰⁸ SILVA, Rosângela de Jesus. *A crítica de arte de Angelo Agostini e a cultura figurativa do final do Segundo Reinado*. Campinas: UNICAMP, 2005. p 36. (Dissertação de mestrado)

²⁰⁹ Informações levantadas no âmbito do projeto de iniciação científica denominado “Pintura Histórica Brasileira no século XIX: recepção pela crítica de arte” coordenado pela professora Maraliz Christo e do qual fiz parte.

²¹⁰ A “Questão Artística de 1879” foi um grande debate, envolvendo crítica e público, sobre as obras *Batalha do Avaí* de Pedro Américo e *Batalha dos Guararapes* de Victor Meirelles. As duas telas foram expostas na EGBA de 1879 lado a lado e suscitaram largas discussões sobre qual era de melhor qualidade, e ainda, os pintores sofreram algumas acusações de plágio. Para mais informações ver: GUARILHA, Hugo Xavier. *A questão artística de 1879 : um episódio da crítica de arte no segundo reinado*. Campinas: UNICAMP, 2005. (Dissertação de mestrado)

²¹¹ Informações retiradas de diversos jornais que circulavam no período e que noticiam o número de visitantes das EGBA. Pesquisa também realizada no âmbito da pesquisa “Pintura Histórica Brasileira no século XIX: recepção pela crítica de arte” coordenado pela professora Maraliz Christo.

²¹² Censo do município do Rio de Janeiro de 1872. Fonte: IBGE, Anuário estatístico do Brasil, 1997.

carta à sua filha relatando não ter sido Meirelles feliz ao representar “o ato do juramento de você como regente”.²¹³

Iniciaremos aqui com as críticas veiculadas no ano de exposição da tela, 1875. Como ressaltado anteriormente, elas não são extensas, ou possuem um caráter profissional. Se caracterizam mais como opiniões de indivíduos preocupados com as artes no século XIX. Para além disso, grande parte das análises veiculadas nos jornais não possuem assinatura de autoria.

No jornal *A Nação* a obra não é analisada, no entanto, sua importância histórica é reconhecida:

*“Na de pintura ha 4 trabalhos do habil pincel do Sr. Victor Meirelles, um dos quaes, ainda por acabar e o mais importante, representa a sessão da assembléa geral de 22 de maio de 1871 em que prestou juramento, como Regente do Imperio, S. A. A SRA. PRINCEZA IMPERIAL.”*²¹⁴

Na EGBA de 1875, Meirelles apresentou, além do *Juramento*, as obras: *Retrato do coronel Tibúrcio na ocupação do Chaco no Paraguai*; *Retrato do general Miranda Reis* e *Retrato* (sem identificação). A informação de que a obra ainda não estava terminada está presente no Catálogo da exposição, junto à descrição da tela. Percebe-se que na nota não há nenhum tipo de análise ou opinião a respeito da qualidade da obra, reconhece-se somente, seu valor para o período.

Sob o título de “Mortos e Vivos” há, no *Jornal do Comércio* um interessante artigo:

“[...] Voltei ha dias á academia das nossas Tristes-Artes. Entrei de novo em contemplação ante as télas do Sr. Victor Meirelles e, comparando o gráo de inspiração que ha no quadro da Primeira Missa no Brasil, comparando a alma e as ambições patentes na Batalha do Riachuelo, com o quadro do Juramento da Regente, achei-me com muita razão no que já deixei dito em anteriores folhetins; isto é que convém salvar o talento brasileiro das emboscadas e conspirações com que o atropellão por todos os lados, e digo, com toda a franqueza, pareça embora rudeza!... urge não mercantilizar o talento que nos deu o quadro da Primeira Missa.

Sr. Ministro do imperio! Não entrão das atribuições da sua pasta as artes, as bellas-artes desta terra?

Simples pergunta! ”²¹⁵

²¹³ Carta de d. Pedro II a d. Isabel, sem local, 14/03/1875, Arquivo Grão Pará (XXXIX-1-16)–MIP. Apud: ARGON, Fátima. Op. Cit..P.100

²¹⁴ *A Nação*. Rio de Janeiro, 13/03/1875 p.3

²¹⁵ *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 11/04/1875 p.01

Em outra edição do *Jornal do Comércio* encontra-se:

“[...] Sonhos! Sonhos! Como tudo nesta terra! Tudo vai de encontro á triste realidade do ganha-pão diário, borda de sepultura aonde vêm dar, voando em estilhaços, os vasos das illusões! Como forçõ a enfraquecerem-se, a fazerem-se pequeninos, do tamanho geral, a todos os talentos nesta terra de maravilhas! Que conspiração o assedio contra toda a vontade forte! Victor Meirelles escrevia na tela Riachuelo e a passagem, cheia de deslumbrantes apocalypticos, de Humaitá. Pois bem, mandarão-no já a Europa, mandarão-no á exposição de Vienna? Derão-lhe um officialato. Muito bem, aplaudo, aplaudamos. O que mais? Modelos, critica, attenção, esperanças, derão-lhe? Derão-lhe a occasião de fazer o quadro official, um quadro official! Dos senadores do Imperio assistindo ao juramento da Regente! Imaginem aquella sala do senado! Como deve prestar-se, como presta-se a um quadro para honra das artes! Um painel obrigado a retratos! Ser obrigado a desenhar um padre conscripto abrindo a boceta de rapé e um outro com os dedos estendidos e a tremer-lhe já o nariz de cobiça e de appetite mela magica pitada!

Como se vê o que é a arte! O que é precisar comer! Talentoso artista! Não te appeilido pobre, não! Pobre eu diria se não te dessem daquillo para comeres..Aquelle painel quer dizer tantos jantares, tantos dias do aluguel da casa, e quem sabe, se não um auxilio para a tua cova rasa, que outra não terás! Mas como deves estar invejando aquele Zeferino que mandou de Roma seu quadro da Caridade, pelo que lá lhe dérão a medalha de ouro! E que bem pensado: a Caridade para o Brazil! Oh l sam (??), caridade de todos nós, tenhamos-n'a. Deixem-nos viver, dêem-nos vida, nós todos estamos a morrer á mingua de ar e de incitamentos, e em tão vasto paiz!... nós os talentos brasileiros. Em letras, em sciencias, em artes somos o ultimo povo do universo. Quem sabe o quanto vai já oxidado o amor patrio. ”²¹⁶

Acreditamos que essas duas últimas críticas sejam da mesma pessoa, pois, seu conteúdo é similar e o próprio autor comenta já ter escrito sobre o assunto anteriormente. O crítico aponta a falta de reconhecimento dado a Victor Meirelles e a diferença de qualidade do quadro *Juramento da Princesa Isabel* para aqueles que ele havia realizado antes. O escritor se “espantava” com o fato do autor da *Primeira Missa*, pintar um quadro “sem inspiração” como o Juramento. Torna-se evidente a reticência dos críticos em relação a encomendas oficiais que retratam apenas cerimônias burocráticas e não “grandes feitos” ou eventos da nação.

A última crítica apresentada demonstra, um pouco, tanto o mercado de arte no século XIX, quanto a situação dos artistas no período. O autor aponta a “mercantilização” das artes no país, ressaltando o fato de que a encomenda recebida por Victor Meirelles para pintar a regente iria, pelo menos, bancar alguns jantares e “uma cova rasa”. Segundo o crítico, Meirelles não teria recebido as devidas “honras” que merecia. Não teve o reconhecimento necessário, granjeando apenas uma premiação com um officialato e a encomenda de realizar o quadro do Juramento da princesa. Para o autor da análise era um

²¹⁶ *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 21/03/1875 p.01

desperdício de talento o Victor Meirelles realizar tal quadro, limitado a fazer retratos, a habilidade do pintor merecia ser melhor reconhecida.

Ângelo Agostini é um importante crítico do período, suas análises vinham, sobremaneira, por meio de charges. Ele é especialmente conhecido pelas críticas relativas às Exposições Gerais. Nas charges ao Salão de 1875, a referente ao *Juramento da Princesa Isabel*, aparece em destaque em relação às outras, no centro da página, sem moldura e em formato maior (figuras 47 e 48).



Figura 47: Ângelo Agostini. *O Mosquito*, 1875. p.03



Figura 48: Ângelo Agostini. *O Mosquito*, 1875. p.03 (detalhe)

Abaixo dela, a legenda:

“O juramento da Princesa Imperial ou uma partida de bilhar pelo Sr. Victor Meirelles, professor de pintura histórica na Academia. S. A. I. collocando uma das bolas, pede ao Sr. Visc. De Abaeté de carambolar, enquanto o Sr. V.xxx se encarrega de marcar os pontos. Este quadro não está totalmente acabado acabado- [sic] diz o Sr. Victor. Effectivamente os tacos e as bolas ainda não estão pintados.”

De acordo com Silva²¹⁷, o fato de não apresentar molduras, difere das outras charges e, por esse motivo, a representação parece que está acontecendo naquele momento. O juramento tornou-se, para Agostini, um jogo de bilhar entre a princesa e o presidente do Senado. Silva ressalta que “Este tratamento dado a uma obra foi inédito, pois o caricaturista desconstruiu a obra, deu seu parecer e a reconstruiu segundo seus critérios.”²¹⁸

²¹⁷ SILVA, Rosângela de Jesus. Op. Cit., 2005. P 130.

²¹⁸ Idem

O jogo de bilhar, no século XIX, era considerado um espaço das elites, sendo uma diversão mais privada do que pública. Tendo sido importada da Europa, a prática logo se espalha pela Corte contando com mesas em bares, cafés, barbearias, mas também nas “finas residências” do Rio de Janeiro.²¹⁹ Somente mais para o final do século, o bilhar vai se popularizando e torna-se um jogo ligado a malandros. Segundo o historiador Benatte “a prática aparecia como um recreio habitual [...] jogada por parceiros silenciosos, compenetrados e sérios ao ponto de se comportarem como se estivessem a praticar jogos intelectualizados, como o xadrez e as damas.”²²⁰ Agostini se inspira nos movimentos teatrais do bilhar para reconstruir a obra de Meirelles à sua maneira. Na concepção do crítico, os gestos e olhares trocados entre o presidente do Senado e a princesa são dignos de uma diversão na mesa de bar.

É notável que Ângelo Agostini exagera ao representar a Princesa Isabel, esta aparece com a cabeça enorme em relação ao seu corpo e uma expressão sisuda. Sendo uma das características das charges o humor, o exagero e a ironia, é provável que o crítico quisesse chamar atenção para a troca de olhares entre os personagens, bem como, para a posição inferiorizada de Isabel. Na tela, a princesa aparenta ser um pouco menor que o presidente, já na representação de Agostini, Isabel está maior.

Agostini, utilizando-se de seu costumeiro humor, aponta sua opinião em relação ao quadro de Meirelles. O crítico claramente demonstra não estar satisfeito com a composição central e principal da tela, portanto, a transforma em um jogo de bilhar desconstruindo e deslegitimando a cena. Durante sua carreira, o chargista tece diversas críticas negativas ao trabalho de Victor Meirelles, sendo talvez um dos artistas mais execrados pelo crítico. Para Agostini, o pintor representava a Academia Imperial de Belas Artes e tudo o que ela tinha de pior.²²¹

Em uma nota relativa à Exposição de 1879, publicada na *Revista Illustrada*, o quadro é mencionado novamente, com um tom de depreciação: “O que nos tem dado o proprio Sr. Victor Meirelles, que tanto prometia na sua primeira Missa no Brasil? Alguns

²¹⁹ BENATTE, Antônio Paulo. *Sinuca de Bico*. Revista de História da Biblioteca Nacional, 09/09/2007. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/sinuca-de-bico>. P. 01

²²⁰ Idem

²²¹ SILVA, Rosângela de Jesus, 2005. Op. Cit. p. 92

retratos, a Passagem de Humaitá, **Juramento da Princesa Isabel, quadros que denotam muito rápida decadência.**”²²²

No *Jornal do Brasil* de 1891, o crítico de arte José Veríssimo publica uma extensa análise, não de um quadro específico, mas refletindo acerca da possibilidade de uma Escola Brasileira. Essa discussão já estava em voga, principalmente, a partir da Exposição, realizada em 1879, pela AIBA, denominada “Escola Brasileira”. Nessa crítica ele comenta alguns quadros de pintores importantes do momento, dentre eles, Victor Meirelles.

“[...] Acudirei em minha defesa com a ingenua e sincera confissão de que entendo apenas dizer a minha impressão pessoal, de matuto inexperiente e simples, de umas visitas ás paupérrimas galerias de nossa Escola Nacional de Bellas Artes. [...] São, porém, estas linhas apenas as sensações que, como toda a gente, experimentei, diante dos quadros dos nossos artistas naquellas galerias expostas. [...] Do Sr. Victor Meirelles ha ainda um outro quadro Juramento da Regencia da Princesa Imperial. O conjunto dele é bom, como bons são alguns retratos de senadores, estadistas e personagens da côrte, mas a attitude dos personagens principaes, a Princesa e o Visconde de Tamandaré, me parece infelicíssima. Dir-se-hia que a Princeza chega do fundo a correr para tomar alguma cousa de sobre a mesa junto á qual cahe de joelhos e que o visconde corre para estorvar-lhe o intento. É ao menos e sem malicia o que me parece ver nesse quadro. De companhia com outros quadros que para um artista do valor do Sr. Victor Meirelles se podem reputar médiocres ha uns estudos de cabeça verdadeiramente soberbos, e não sei se, podendo escolher, os não preferiria a algumas dessas telas secundarias.”²²³

Veríssimo não aprecia a tela enquanto ela está na EGBA, mas em um momento posterior. O autor aponta que o conjunto do quadro é bom e elogia, como outros, os retratos feitos pelo pintor. Assim como Agostini, o crítico não está satisfeito com a composição da tela, apresentando uma visão interessante a respeito dos personagens centrais: “Dir-se-hia que a Princeza chega do fundo a correr para tomar alguma cousa de sobre a mesa junto á qual cahe de joelhos e que o visconde corre para estorvar-lhe o intento.”²²⁴ Para Veríssimo, a posição genuflecta da princesa e do Visconde de Abaeté (que, no texto, o autor confunde com Visconde de Tamandaré) não condizem ou, não encaixam, com o restante da composição.

Em dezembro de 1927, o crítico de arte Adalberto de Mattos publica, na *Ilustração Brasileira*, extensa reportagem sobre Victor Meirelles. Na matéria, Mattos

²²² *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro. 1879 p.3

²²³ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. 09/11/1891 p.01

²²⁴ *Ibidem*

discorre acerca de sua biografia e sobre alguns de seus quadros. Em relação ao *Juramento da Princesa* o crítico aponta:

O Juramento da Princesa é uma bella obra, prenhe de detalhes impressionantes, que nos recorda os acontecimentos de 71 e retrata os vultos eminentes daquela época; além do alto valor historico da obra, temos o sabor da arte evidente na tela e a flagrante psychologia do artista. Muitos outros são os quadros do pintor catharinense; em absoluto, sem falhas nem artificios! Victor Meirelles pôde ser considerado como um dos artistas que mais tenham produzido; além do grande numero de retratos executados, possui na Pinacotheca official nada menos de 62 trabalhos entre grandes e pequenos. Um dos seus ultimos trabalhos pertence ao Lyceu de Artes e Officios: A Invocação, uma grande téla inacabada, cheia, porém, de grande sentimento²²⁵.

Mattos reconhece o valor histórico da obra do *Juramento* e ressalta, assim como outros críticos, os retratos feitos pelo pintor no quadro.

Ao analisar as referências feitas à tela de Victor Meirelles que saíram nos periódicos, bem como, a breve citação feita por Dom Pedro, percebemos que a obra não é umas das mais reconhecidas do pintor. Fala-se muito dos bons retratos feitos por ele, bem como, reconhece-se o valor histórico da tela. Não podemos afirmar o motivo pelo qual o quadro não foi bem recebido pelos seus contemporâneos. Talvez por tratar-se mais de uma tela “dada a retratos”, que não explora o talento do pintor, nem mesmo a potencialidade do acontecimento retratado. Além disso, pode-se fazer as mesmas críticas feitas à *Batalha dos Guararapes*, a tela pode ser considerada estática, monótona, sem movimento. Em relação ao comentário de Dom Pedro, levantamos a hipótese da tela não o ter agradado pelos motivos apresentados no capítulo anterior: a clara submissão de Isabel perante o Parlamento.

3.4 - As cerimônias do Império Brasileiro

Art. 103. O Imperador antes de ser acclamado prestará nas mãos do Presidente do Senado, reunidas as duas Camaras, o seguinte Juramento - Juro manter a Religião Catholica Apostolica Romana, a integridade, e indivisibilidade do Imperio; observar, e fazer observar a Constituição Política da Nação Brasileira, e mais Leis do Imperio, e prover ao bem geral do Brazil, quanto em mim couber.

Art. 106. O Herdeiro presumptivo, em completando quatorze annos de idade, prestará nas mãos do Presidente do Senado, reunidas as duas Camaras, o seguinte Juramento - Juro manter a Religião Catholica Apostolica Romana, observar a Constituição Política da Nação Brasileira, e ser obediente ás Leis, e ao Imperador

²²⁵ MATTOS, Adalberto de. Vitor Meireles, pintor sentimental. In: __ *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, 1927. P.55

Art. 127. Tanto o Regente, como a Regencia prestará o Juramento mencionado no Art. 103, acrescentando a clausula de fidelidade ao Imperador, e de lhe entregar o Governo, logo que elle chegue á maioridade, ou cessar o seu impedimento²²⁶.

A Constituição brasileira previa que os Imperadores, os herdeiros do trono e os regentes deveriam prestar juramento à ela. A Carta limitava o poder do governante e era importante fonte de legitimação para a monarquia brasileira perante a sociedade. As cerimônias de aclamação, coroação ou juramento dos monarcas brasileiros eram sempre celebradas através de festividades, e essas cerimônias eram, constantemente, retratadas em pinturas históricas de grande proporção.

Essas cerimônias que envolviam a monarquia eram muito valorizadas, não só no Brasil, mas também, em outros países do mundo ocidental, pois agiam diretamente sobre as emoções nacionais²²⁷. Qualquer tipo de governo, sobretudo aqueles que possuem reis ou imperadores, necessitam de meios de se legitimar, sendo, as artes visuais, a melhor forma para alcançar tal objetivo. Por esse motivo, também em outros países há uma extensa tradição de representação de coroações ou juramentos de monarcas.

Uma vez resolvida a questão da viagem do Imperador e da regência da Princesa, mencionados no capítulo anterior, o cerimonial para o juramento precisava ser realizado. A cerimônia do juramento de Isabel seguiu o ritual daquele feito por ela em 1860, ao completar 14 anos, e também, teve inspiração nos rituais das cerimônias de coroação e sagração dos Imperadores brasileiros.

No dia 18 de maio de 1871 o ministro do Império envia um ofício para o Mordomo da Casa Imperial Brasileira, Nicoláo Antonio Nogueira Valle da Gama, solicitando os preparativos para a cerimônia:

“Devendo Sua Alteza Imperial a Senhora Dona Isabel prestar, sábado 20 do corrente, no Paço do Senado, juramento como Regente do Império durante a ausência de Sua Majestade o Imperador, rogo a [ilegível] que se [ilegível] mandar remeter para o mesmo Paço a cadeira de espaldar, o Missal e a almofada que tem servido em outras ocasiões para aquele ato.”²²⁸

Como pudemos perceber, foi solicitado que estivesse na cerimônia de Isabel uma cadeira, um missal e almofada. A almofada, aparece na obra apoiando os joelhos da

²²⁶ Constituição do Império brasileiro de 1824, disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao24.htm

²²⁷ RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros Ribeiro. *Os símbolos do poder: cerimônias e imagens do Estado monárquico brasileiro*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1995. p.13

²²⁸ Ofício do Ministro do Império para Nicoláo Antonio Nogueira Valle da Gama em 18 de maio de 1871. Maço 162 – Doc. 7463. Arquivo Histórico do Museu Imperial de Petrópolis (grifos nossos)

princesa, o missal, como já mencionado, está localizado sob a mão estendida de Isabel, a cadeira de espaldar, no entanto, não está presente na tela confeccionada por Victor Meirelles.

Ao analisar os estudos (figura 49) realizados pelo pintor para a organização do quadro, percebemos que Meirelles cogita inserir a cadeira, no entanto, na obra final, decide por tira-la, provavelmente para manter a harmonia e geometria da composição. Observamos também que, na obra acabada, o pintor afasta a mesa do presidente do centro, levando-a para o canto esquerdo inferior. Dessa maneira, ele destaca ainda mais o acontecimento principal da tela.

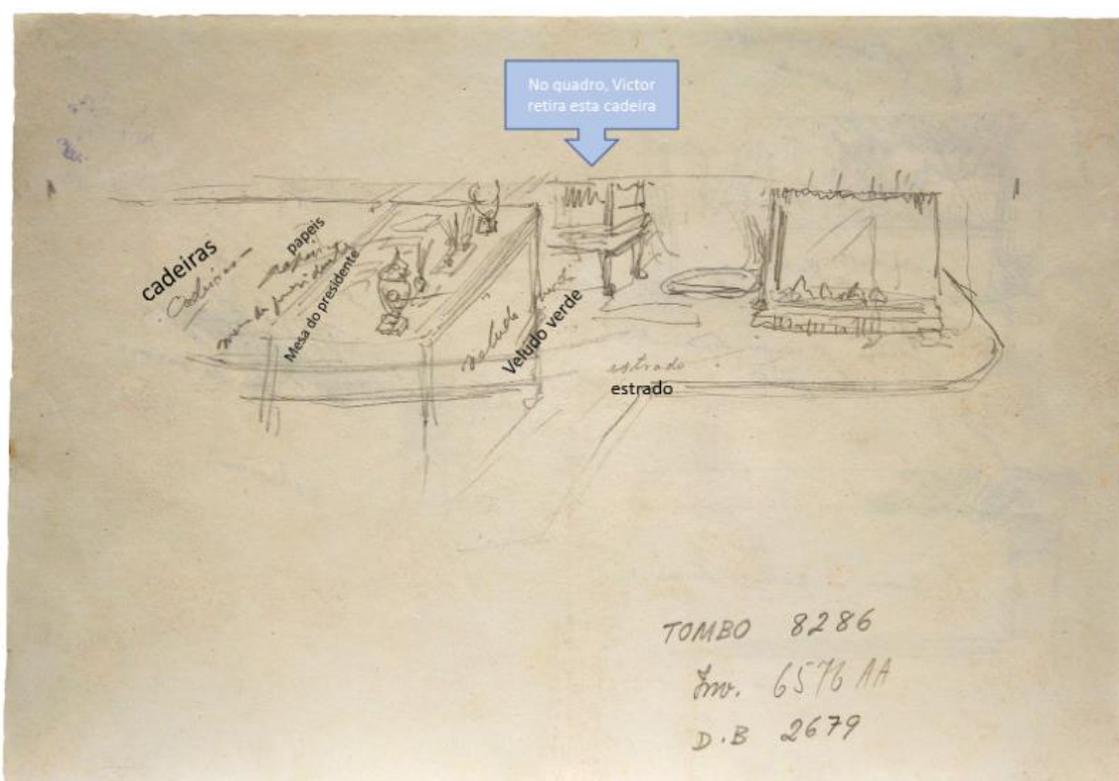


Figura 49: Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*, c.1875. MNBA (modificado para reconhecimento dos manuscritos)

Em nosso primeiro contato com a obra e durante parte da pesquisa, acreditamos que o livro vermelho, sobre o qual a Princesa Isabel está com a mão estendida, fosse a Constituição do Império brasileiro. Afinal, a regente estava no Paço do Senado para jurar obedecer a Carta. Na ficha técnica da obra²²⁹, bem como, no livro escrito por Alcindo Sodr ²³⁰, primeiro diretor do MIP, aponta-se que o livro vermelho na tela   a Constitui o.

²²⁹ Ficha técnica da obra *Juramento da Princesa Isabel* cedida pelo setor de guarda do Museu Imperial de Petrópolis

²³⁰ SODR , Alcindo. *Museu Imperial*. Departamento de Imprensa Nacional, 1950. p.97

No entanto, ao termos contato com o ofício apresentado anteriormente, bem como, com o Auto da cerimônia, percebemos tratar-se de um missal²³¹. Segundo o Auto da Cerimônia:

*[...] Estando presente a Sua Alteza Imperial, a Sereníssima Senhora, Dona Isabel, Princesa Imperial, a mesma Augusta Senhora, foi apresentado pelo Presidente do Senado o missal (ilegível) a Senhora Dona Isabel, Princesa Imperial pousa a sua mão direita e sendo-lhe lida por mim, Primeiro Secretário do Senado a formula prescrita no artigo 127 da Constituição Sua M. Imperial Dona Isabel, Princesa Imperial pronunciou em alta voz o seguinte juramento [...]*²³².

Ao lermos o Auto, torna-se claro que Isabel estende sua mão sobre um missal, sendo esse o exato momento escolhido por Victor Meirelles para ser representado. Na tela do juramento realizado pela princesa em 1860 feita por F. Tironi, a posição de Isabel é semelhante e ela também está com a mão estendida sobre o mesmo tipo de livro. Victor Meirelles, no quadro *Primeira Missa no Brasil*, também representa um missal ao centro da obra²³³, nessa tela, no entanto, por se tratar de um cerimonial religioso, se reconhece de maneira mais fácil o livro santo.

Nas tradições de aclamação dos reis portugueses, antes da revolução constitucionalista, era imprescindível que estes jurassem um missal. A aclamação só foi chamada dessa forma, em Portugal, no reinado de Dom João IV, e ocorria da seguinte maneira:

*Sobre uma credencia, n'esse lugar do levantamento, estavam o sceptro, a corôa, um missal e uma cruz dourada. O rei recebia o sceptro e de mão estendida sobre o missal, que os bispos seguravam ajoelhados, pronunciava a sua fórmula de juramento; - Juro e prometo com a graça de Deus vos reger e governar bem e diretamente a vos administrar inteira justiça quanto a humana fraqueza permite e de vos guardar vossos bons costumes e privilégios, graças e mercês, liberdades e franquezas que pelos Reis meus predecessores vos foram dadas, outhorgadas e confirmadas*²³⁴

²³¹ Na biblioteca do Museu Imperial de Petrópolis há um missal de capa vermelha pertencente à Princesa Isabel. Tivemos contato com o missal e não acreditamos ser o mesmo utilizado na cerimônia, pois era um objeto privado da princesa, tendo sido um presente na ocasião de sua primeira comunhão. Ainda na biblioteca, percebemos que as capas das Constituições são, em sua maioria, verdes. Não sendo provável que o livro seja mesmo a Carta.

²³² Auto do Juramento da Sua Alteza Imperial, Dona Isabel, ao dia 20 de maio de 1871. Arquivo do Senado Federal. Serviço de Informação ao cidadão.

²³³ PEIXOTO, Elza Ramos; ROSA, Ângelo de Proença. Biografia. In: __ROSA; MELLO JÚNIOR; PEIXOTO; SOUZA (org). *Victor Meirelles de Lima (1832-1903)*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1982. P.49.

²³⁴ MARTINS, Rocha. Como se acclamam os reis de Portugal. In: __*Ilustração Portuguesa*. Lisboa, 1908. P.20

A aclamação dos reis constitucionalistas se dava de maneira um pouco distinta, no entanto, o missal ou o “livro dos Santos Evangelhos” também estavam presentes.

A aclamação de D. Luiz é o modelo da aclamação dos reis constitucionais [...]O presidente da camara dos pares, ladeado por dois moços-fidalgos, apresentou ao rei os Evangelhos com a cruz. D. Luiz passou o sceptro para a mão esquerda, e espalmando a direita sobre o livro santo, pronunciou o juramento dos reis constitucionais: - Juro manter a religião catholica, apostólica, romana e a integridade do reino, observar e fazer observar a constituição política da nação portugueza e mais leis do reino e prover ao bem geral da nação quanto em mim couber.²³⁵

Os rituais de coroação e juramento dos Imperadores brasileiros, se inspiraram nos reis portugueses, com algumas diferenças. No Brasil, além de aclamado, o Imperador seria sagrado e coroado. A sagração garantiria a continuação da dinastia dos Bragança e o direito de reinar divino, no entanto, por ser uma monarquia constitucional, o Imperador deveria ser aclamado para marcar que seu poder de governar estava ligado à soberania popular²³⁶.

Por exemplo, na coroação de Dom Pedro I, de acordo com o pintor francês Jean-Baptiste Debret:

Terminada a oração, S.M. ajoelhou-se e colocando as duas mãos sobre o missal prestou o juramento cuja fórmula era lida pelo ministro, ajoelhado à esquerda do Imperador. [...] Revestidos de tôdas as insígnias imperiais, D. Pedro, voltou solenemente ao trono, acompanhado pelo bispo officiante à sua direita e pelo de Marianna à esquerda; assim entronizado, o Imperador permaneceu de pé enquanto se cantou o Te Deum; sentou-se depois, e, pela primeira vez, ocupou o trono imperial do Brasil, com a coroa à cabeça e o cetro à mão. [...] Depois do ofício religioso, primeiro oficial da casa imperial, veio colocar ao pé do trono um tamborete com o missal aberto; o ministro da justiça, de pé sobre o estrado do trono, voltou-se para o povo e leu em voz alta a fórmula do juramento que S.M.I iria prestar.²³⁷

Dom Pedro I retoma a cerimônia regida pelo livro *Pontifical Romano*, que compreendia uma cerimônia religiosa com origens bíblicas, onde o rei deveria ser ungido e sagrado. Além disso, segundo Ribeiro, devido à participação do francês Debret na organização do cerimonial, há ainda a inspiração na sagração e coroação de Napoleão Bonaparte.²³⁸ De acordo com a descrição feita por Debret, antes do juramento do Imperador, já havia ocorrido sua sagração pelos Bispos. Esse costume, em particular, já havia sido abolido pelos reis portugueses há muito tempo²³⁹.

²³⁵ Ibidem p.25

²³⁶ RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros Ribeiro, 1995. Op. Cit. p.72

²³⁷ DEBRET, Jean-Baptiste. Op. Cit. P. 83

²³⁸ RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros Ribeiro, 1995. Op. Cit. p.80

²³⁹ SCHWARCZ, Lilia Moritz. Op. Cit., 1998. p. 39

Com a consolidação das monarquias constitucionais no século XIX percebe-se uma mudança essencial na relação entre cidadãos e governantes. A soberania real, antes legitimada principalmente pelo poder divino, passa, aos poucos, a pertencer à Nação, tornando a Constituição um dos principais elementos legitimadores da monarquia. De acordo com Pereira²⁴⁰, os constitucionalistas de 1820 reivindicavam a volta da soberania ao povo, o que acabaria com os governos despóticos. Essa ideia de soberania popular estava em conjunto com a noção de representação política sendo necessário que o monarca realizasse o juramento à Constituição, para consolidar o pacto com os cidadãos. No caso específico do Brasil o fato de Dom Pedro I ter fechado a Assembleia e outorgado uma Carta constitucional contribuiu para uma monarquia constitucional “baseada na soberania centralizada e partilhada entre povo e rei”²⁴¹

A questão da soberania foi campo de disputas durante a formação do Estado Nação brasileiro. Após a abdicação de Dom Pedro I, durante o período regencial, os grupos políticos apresentavam distintas ideias a respeito do assunto. Os *liberais exaltados* defendiam uma soberania direta do povo, para os *liberais moderados* a soberania da nação só poderia ocorrer através da representação política, em Assembleia²⁴². Havia ainda a noção de que a soberania deveria ser partilhada entre cidadãos e rei, onde o monarca e não o Parlamento era considerado o porta voz da vontade nacional.²⁴³ No Brasil, esta última noção acabou se consolidando, principalmente através das ações do poder moderador, que era criticado, mas que perdurou durante todo o Império.

Debret representou a cerimônia *Coroação de Dom Pedro I* (Figura 50), datada de 1828. Na obra, observamos o Imperador já coroado, sentado ao trono, enquanto o presidente da Câmara do Senado do Rio de Janeiro, Lucio Soares Teixeira de Gouvea, está ajoelhado na sua frente fazendo o juramento de fidelidade ao Imperador, em nome do povo. Segundo Trevisan:

“A luz não é bem direcionada, mas difusa, dificultando que o olhar se fixe em algum ponto específico, muito menos no monarca coroado. É possível que Debret tenha preferido dar uma ideia geral da solenidade, explorando todo o espaço possível, optando por essa via para demonstrar o teor de importância da cena[...]. Percebe-se que a opção foi superestimar o todo em detrimento da

²⁴⁰ PEREIRA, Luisa Rauter. Brasil. In:___FERNANDEZ, Javier Sebastián (dir.); GOLDMAN, N. *Diccionario político y social del mundo ibero-americano. Conceptos políticos fundamentales, 1770-1870*, Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales – Universidade del País Vasco, 2014, tomo II, v.10 (Soberania). p.56

²⁴¹ Ibidem p. 65

²⁴² Ibidem p. 66

²⁴³ Idem

cena central, graças ao enorme espaço e à luz difusa. Devido à profundidade da imagem, a saída da capela acaba atraindo maior atenção do que deveria.
” 244



Figura 50: Jean Baptiste Debret. *Coroação de Dom Pedro I*, 1828. Óleo s/ tela, 340x640cm. Palácio do Itamaraty

Mesmo que na composição de Debret o monarca não seja o ponto da tela em que nossos olhos são mais atraídos, percebe-se que o Imperador é representado de forma imponente com todos os elementos que denotam poder: a coroa, o cetro e o trono. As representações de Debret associam traços napoleônicos, que inspiraram Dom Pedro I, à Família Imperial.²⁴⁵

Debret faz uma escolha diferente à de Victor Meirelles ao representar um monarca em cerimônia oficial. O francês poderia ter escolhido a cena na qual o Imperador se ajoelha, no entanto, opta por representar o momento em que Dom Pedro, sentado ao trono, recebe homenagens do presidente do senado da Câmara do Rio de Janeiro. De acordo com rito do cerimonial, os outros políticos deveriam também se ajoelhar e jurar perante o monarca. O pintor francês, portanto, se afasta do momento católico da cerimônia, focando nos juramentos dos civis ao Imperador. Dessa forma, Debret demonstrava o sentimento cívico da população, que jura obediência ao monarca²⁴⁶. Ressaltamos que há

²⁴⁴ TREVISAN, Anderson Ricardo. *A Construção Visual da Monarquia Brasileira: Análise de Quatro Obras de Jean-Baptiste Debret*. 19&20, Rio de Janeiro, v. IV, n. 3, jul. 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_jbd_art.htm>.

²⁴⁵ SOUZA, Iara Lis Carvalho. *Pátria Coroada. O Brasil como corpo político autônomo 1780-1831*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999. P.284

²⁴⁶ Ibidem. 292

uma significativa diferença entre a coroação de Dom Pedro e o juramento de Isabel: no primeiro, quem se ajoelha é o presidente do Senado da Câmara do Rio de Janeiro perante o monarca brasileiro, no segundo, quem está ajoelhada é a regente e herdeira do trono.

A tela do *Ato da Coroação de Sua Majestade o Imperador* (Figura 51), realizada pelo francês René–Moreux, é importante para se pensar o nosso objeto de estudo. A obra tem o caráter de uma cerimônia intimista, também realizada na Capela Imperial, como em Dom Pedro I. Os personagens parecem apertados, circundando o Imperador, que está sendo coroado pelo Bispo primaz do Brasil. Maraliz Christo aponta que a tela “retoma a tradição medieval do poder real conferido por Deus, assemelhando-se às representações da coroação de Carlos Magno, por Leão III, em Roma.”²⁴⁷ A cerimônia e o momento retratado na obra resgatam também a, já mencionada tradição, na qual o rei era ungido e sagrado. Dessa maneira, a monarquia é exaltada nos moldes tradicionais. Mais do que isso, ao representar a cerimônia religiosa, observada por todos os personagens do quadro, bem como, pelo espectador, Moreux estaria pintando mais do que a sagração do imperador, mas também a de toda a nação²⁴⁸.

²⁴⁷ CHRISTO, Maraliz de C. 2009. p.1152

²⁴⁸ SQUEFF, Letícia. Esquecida no fundo de um armário: a triste história da Coroação de D. Pedro II. In: __CHRISTO, Maraliz (org.). *Anais do Museu Histórico Nacional (história e patrimônio)*. Rio de Janeiro, v. 39, 2007. p.120



Figura 51: François René-Moreaux. *Ato da Coroação de Sua Majestade o Imperador*, 1842. Óleo s/ tela, 238 x 310 cm. MIP

Percebemos, portanto, nas duas obras representando as coroações dos imperadores, a forte tentativa de legitimação da monarquia brasileira, além disso, as três cerimônias exemplificam a ligação entre o sagrado e a soberania da Nação²⁴⁹. Se comparadas com a obra do *Juramento da Princesa Isabel*, notamos certas semelhanças na composição. Na tela de Moreaux, assim como na de Meirelles, os monarcas estão ajoelhados ao centro, se submetendo à “uma força maior”, respectivamente: Deus e o Parlamento. Na tela de Debret, no entanto, é o Imperador quem está sendo reverenciado. As cerimônias são observadas por diversas pessoas, que podem ser reconhecidas e formam um semicírculo em torno da cena principal. Em representações de cerimônias como essas, era extremamente comum e desejável que os personagens assistindo à celebração pudessem ser reconhecidos na tela.

²⁴⁹ SQUEFF, Letícia, 2007. P.114

Podemos encontrar outra tela com o tema da Coroação de Dom Pedro II, realizada por Araújo Porto Alegre (Figura 52). Nesta obra o pintor decide retratar o momento “pagão” da cerimônia, ao representar Dom Pedro II já coroado e fora da capela Imperial.



Figura 52: Manuel de Araújo Porto Alegre. *Estudo para a Coroação de Dom Pedro II*, óleo s/ tela. 80x110 cm. MHN

A cena pode ser considerada um tanto dispersa e confusa, ninguém parece prestar atenção no monarca, que, mesmo tendo sido coroado com quatorze anos, apresenta feições mais maduras. Um detalhe, na parte inferior dos degraus, chama-nos atenção: Porto Alegre representa a constituição em forma de pergaminho, juntamente com um missal, colocados sobre uma mesa. Segundo Letícia Squeff, dessa forma, o artista resume o caráter da monarquia brasileira: “A lei sagrada e a lei instituída pelos homens balizam o poder do monarca. A sagração divina tem de ser referendada pelo pacto com os cidadãos”²⁵⁰, representado pela constituição. Ao colocar na tela a constituição, a Câmara dos Deputados e as demais instancias da política imperial, Porto Alegre sugere limites para o poder do monarca²⁵¹. Assim como Porto Alegre, Meirelles também sugere limites para o poder da regente, colocando-a ajoelhada perante as Câmaras.

²⁵⁰ Ibidem p. 121

²⁵¹ Ibidem p. 122

É importante ressaltar que, na maior parte das celebrações oficiais envolvendo monarcas brasileiros, o elemento religioso ainda está muito presente, mesmo com o fim do Antigo Regime e o fortalecimento do Constitucionalismo. As coroações, por exemplo, deram-se no interior da capela Imperial no Rio de Janeiro, com a presença dos bispos do Império.

As duas obras representando a coroação de Dom Pedro II foram realizadas com o intuito de serem vendidas para o monarca que iria instalar a tela na Sala do Trono. O momento escolhido por Moreaux para representar a Coroação de Dom Pedro foi justamente aquele em que a legitimação do monarca estaria advindo do poder divino, sendo a obra escolhida para ser comprada. A tela de Porto Alegre, por outro lado, que retratava o “pacto”²⁵² com os cidadãos, foi deixada de lado pelo Imperador.

Pode-se afirmar que Victor Meirelles conhecia ambas as representações e que, além disso, o pintor estava ciente das discussões que perpassavam o império naquele momento, tal como: a não unanimidade na figura da princesa, a cogitação de outros membros da família para assumir o trono, a questão da soberania e as críticas ao poder moderador. Sendo aluno de Araújo Porto Alegre pode-se supor que Meirelles novamente quis retomar o pacto entre a monarquia e os cidadãos, ao representar justamente o momento em que, perante ao Parlamento, Isabel jurava manter a religião católica bem como a obedecer à Constituição, com a mão direita estendida sobre um missal. Ressaltando, novamente, o caráter divino e constitucional da monarquia brasileira.

As cerimônias oficiais brasileiras eram propícias para que essas disputas em torno da soberania viessem à tona. A questão simbólica era ponto essencial na monarquia brasileira, portanto, os rituais dos cerimoniais eram importantes. Eram nessas cerimônias que os monarcas deveriam se mostrar soberanos, capazes de representar a nação e reforçar o pacto com os cidadãos. Por esse motivo, as representações das cerimônias também se traduziam em campo de disputa da questão soberana. Os imperadores deveriam ser aclamados e coroados pela população sem se submeter à Assembleia Constituinte²⁵³, sendo esse um dos motivos para as coroações ocorrerem na Capela Imperial. O juramento de Isabel, no entanto, ocorre no interior do Palácio do Senado, perante o parlamento, o que retoma a discussão da limitação dos poderes da regente pela Assembleia.

²⁵² Ibidem p.121

²⁵³ RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros Ribeiro, 1995. Op. Cit. p.73

Durante o século XIX a noção de plágio era distinta da contemporânea e as “citações” eram consideradas como formas de demonstrar a erudição dos artistas. Como afirma Jorge Coli: “Os achados insignes voltavam nas obras mais ilustres, incorporados: a cultura visual mostrava-se tão importante quanto a invenção”²⁵⁴ Tendo isso em mente e sabendo do prêmio de viagem ganho por Victor Meirelles, que lhe dá a oportunidade de estudar oito anos na Europa, passando pela França e Itália, devemos levar em consideração as representações de cerimônias oficiais imperiais internacionais.

Uma das obras mais conhecidas com essa temática é a *Coroação de Napoleão I e da Imperatriz Josefina na catedral de Notre-Dame de Paris, 2 de dezembro de 1804*, 1805-1807 de Jacques Louis David (figura 53).



Figura 53: Jacques Louis David. *Coroação de Napoleão I e da Imperatriz Josefina na catedral de Notre-Dame de Paris, 2 de dezembro de 1804*, 1805-07. Óleo s/ tela, 621x979 cm. Museu do Louvre.

David era um grande mestre da pintura francesa, sendo também pintor do Estado. Na tela, observamos a cerimônia em friso, podendo ver claramente Napoleão, já com a coroa na cabeça e as mãos elevadas indo coroar sua esposa, Josefina, que se encontra

²⁵⁴ COLI, Jorge. Op. Cit, 2005. P. 34

ajoelhada. A cerimônia está lotada e a capela se mostra enorme e suntuosa naquela celebração.

A tela de David, possivelmente, serviu como matriz iconográfica para a obra de Victor Meirelles. A posição da Imperatriz, ajoelhada sob uma almofada verde, nos lembra da princesa Isabel no quadro do Juramento, há, no entanto, uma diferença fundamental: Josefina não olha para Napoleão, já Isabel encara com firmeza o presidente do Senado.

Conforme apontado anteriormente, as obras retratando a Coroação de Carlos Magno (Figura 54), poderiam servir de base iconográfica para a tela de Moreaux retratando a sagração de Dom Pedro²⁵⁵. Acreditamos que essas representações de Carlos Magno tenham sido estudadas, também, por outros pintores ao realizar obras com esse tema, pois estas constituem um marco importante para a história da arte. A cerimônia de Carlos de Magno foi a primeira a unir dois ritos, a unção e a coroação, que, pouco a pouco, tornaram-se inseparáveis e indispensáveis para se consagrar um rei ou imperador.²⁵⁶



Figura 54: Jean Fouquet. *Sacre de Charlemagne*. Grandes Chroniques de France, enluminées par Jean Fouquet, Tours, vers 1455-1460

²⁵⁵ CHRISTO, Maraliz, 2009. Op. Cit. P. 1152

²⁵⁶ RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros Ribeiro, 1995. Op. Cit. p.96

A maior parte das representações de sagração e coroação de monarcas, pelo menos no final do século XVIII, era representada pelo governante ajoelhado perante membros da Igreja, essa tradição foi modificada com David em sua tela da coroação de Napoleão.

3.5 - Como representar juramentos?

A representação de atos de juramentos é recorrente na história da arte, no entanto, podemos perceber diferenças de rituais e objetivos, que proporcionam, conseqüentemente, diversas formas de representações. Segundo Jean Starobinski²⁵⁷, o juramento era uma oposição às cerimônias de sagração dos reis franceses, por isso, podemos mencionar ter a Revolução Francesa apreço por esse tema, tendo os juramentos se repetido durante o período revolucionário. Estes significavam um “pacto entre as partes”, constituindo um acontecimento especial.²⁵⁸ O gesto do juramento é definido por Starobinski como uma “tensão vivida por um corpo que funda o futuro na exaltação de um instante”²⁵⁹

As pinturas históricas retratando essas cerimônias tinham como objetivo legitimar o ato realizado, ou então, utilizar-se do pacto para um fim didático. Por esse motivo, precisavam persuadir e instruir os observadores, utilizando-se para isso de elementos da retórica e da oratória. Quando se tem o objetivo de convencer alguém a agir, é melhor que você trabalhe não somente os ouvidos, mas também os olhos²⁶⁰.

Os gestos feitos horizontalmente estão mais relacionados ao intelecto e são empregados também em alusões históricas e geográficas. O gestual vertical está ligado à imaginação, usado em questões subliminares ou de elevação. Os braços esticados, em frente ao orador, têm um significado mais pessoal e enfático²⁶¹.

Para nossa pesquisa, nos concentramos em juramentos realizados por monarcas, pois se assemelham ao tema que estudamos e podem nos ajudar a compreender as escolhas feitas por Victor Meirelles. É importante ressaltar não existirem muitas representações conhecidas de monarcas jurando a constituição, sendo assim, para essa

²⁵⁷ STAROBINSKI, Jean. 1789: *Os emblemas da razão*. SP. Companhia das Letras, 1988 p.68

²⁵⁸ SOUZA, Iara Lis Carvalho. *Op. Cit.* 1999. p. 292

²⁵⁹ STAROBINSKI, Jean. *Op. Cit.* p.70

²⁶⁰ BACON, Albert. M. *Manual of gesture*. Chicago, J. C. BUCKBEE & COMPANY, PUBLISHERS, 1872. P.26

²⁶¹ Idem

pesquisa, localizou-se algumas representações pouco populares e praticamente sem informações.

A primeira imagem é uma alegoria de Domingos Antonio de Siqueira que representa, em 1826, Dom Pedro I com a mão direita empunhando uma espada sobre a constituição brasileira e sua filha, Maria da Glória, segurando a constituição portuguesa (Figura 55). Nota-se que a representação não é uma cerimônia de juramento, no entanto, a espada do Imperador sobre a constituição denota uma simbologia e uma ideia de que o monarca esteja realizando uma promessa à constituição. Parte dessa imagem, a espada de Dom Pedro sobre a Constituição, serviu como capa para o catálogo da exposição “A memória das Constituições Brasileiras”, realizada na Biblioteca Nacional em 1986²⁶². Tal mostra ocorreu em um momento de eleições para a Assembleia Nacional Constituinte, que iria realizar a nova Constituição brasileira, de 1988.

Esse tipo de representação, com a presença da espada, retoma uma diferente tradição de juramentos, como por exemplo, aquela pintada por Davi em *Juramento dos Horácios* (Figura 56). Esta obra é a mais conhecida representação desse tema, conforme aponta Starobinski, a tela é a expressão mais forte do tema de juramentos, revelando o clima estético na época na qual foi pintada.²⁶³ *Juramento dos Horácios* foi exposta em Paris em 1785, portanto, antes da Revolução Francesa estourar, no entanto, acabou se tornando também um símbolo desta, pois, além do pintor ter se associado ao movimento, a pintura trata de patriotismo e estoicismo²⁶⁴. David foi um dos artistas pioneiros ao utilizar o gestual como forma de marcar o sentimento moralizante de sua obra.

²⁶² Biblioteca Nacional. *A memória das Constituições brasileiras: catálogo da exposição*. Rio de Janeiro: A biblioteca, 1986.

²⁶³ STAROBINSKI, Jean. Op. Cit p.72

²⁶⁴ <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/oath-horatii>



Figura 55: Domingos Antonio de Sequeira. *Alegoria ao juramento da Carta Constitucional*, 1824. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.



Figura 56: Jacques Louis David. *Juramento dos Horácios*. Óleo s/ tela, 1786. Museu do Louvre.

A segunda imagem foi localizada em um site de leilão e representa a rainha Wilhelmina, da Holanda, jurando a constituição em 1898 (Figura 57). A obra é uma gravura acredita-se de Meaulle e Tofani. Na imagem vê-se a rainha de pé, com o braço direito estendido sobre a constituição, a coroa e o cetro. As damas seguram seu manto azul com leões dourados, enquanto diversos homens observam a cerimônia.

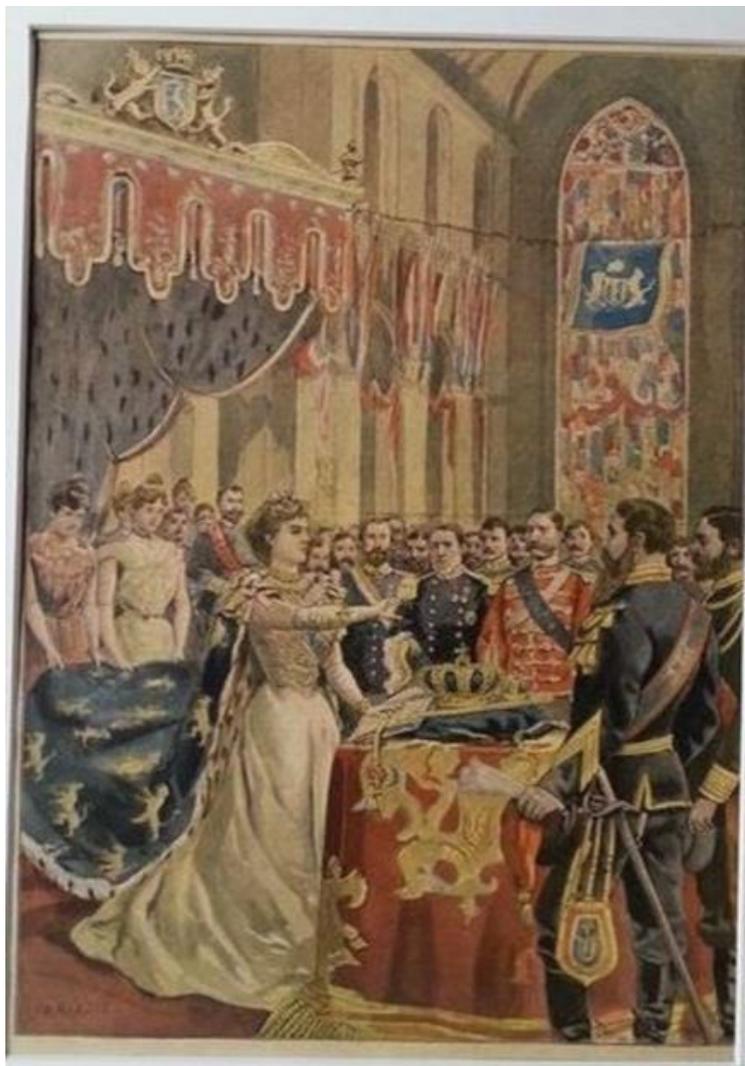


Figura 57: Meaulle/Tofani. *Rainha Wilhelmina jurando a constituição em Amsterdã, 1898.*

Ao compararmos com o quadro que representa a princesa Isabel, logo nota-se a diferença de posição das duas personagens principais: Isabel está de joelhos, curvada em relação às demais figuras centrais. Wilhelmina, no entanto, está de pé com o olhar penetrante em direção àqueles que a observam. Como a dimensão da obra é reduzida, e esta possui posição verticalizada, a rainha ocupa boa parte do espaço disponível, com seu vestido branco e seu manto, não havendo, portanto, um espaço que a separe dos demais presentes na cerimônia. Esta situação difere-se também do Juramento da Princesa, pois o

acontecimento central se encontra praticamente isolado do restante da tela. Percebemos nessa obra, portanto, uma diferença na tradição do juramento, onde o monarca realiza o juramento de pé, com o braço direito estendido.

Ressaltamos ainda ter a filha da Rainha Wilhelmina, Juliana, após a renúncia de sua mãe, realizado o juramento à Constituição holandesa em 1948. Na ocasião, os meios de comunicação já estavam mais avançados e há diversos registros da cerimônia, incluindo filmagens. É interessante observar a fotografia (Figura 58) do rito, pois é um suporte diferente ao do Juramento da Princesa Isabel, sendo importante a reflexão sobre o momento capturado. Juliana, assim como sua mãe, está de pé na cerimônia, no entanto, ela não está com o braço sobre a constituição, mas erguido realizando uma saudação, com a mão da justiça.



Figura 58: *Queen Juliana Of Holland Taking The Oath*, 06/09/1948. Fonte: Getty Images

No ano de 1889, o rei Carlos I de Portugal é aclamado perante o parlamento. Na revista ilustrada *O Occidente*²⁶⁵, de 11 de janeiro de 1890, foi publicado um desenho

²⁶⁵ Revista Ilustrada *O occidente*, janeiro de 1890. Ano 13, vol. XIII. Capa

representando a cerimônia (Figura 59). Na obra podemos perceber o enfoque mais centrado no monarca, de pé, ao lado de sua esposa, com a mão estendida sobre um livro amparado por um funcionário do Estado.

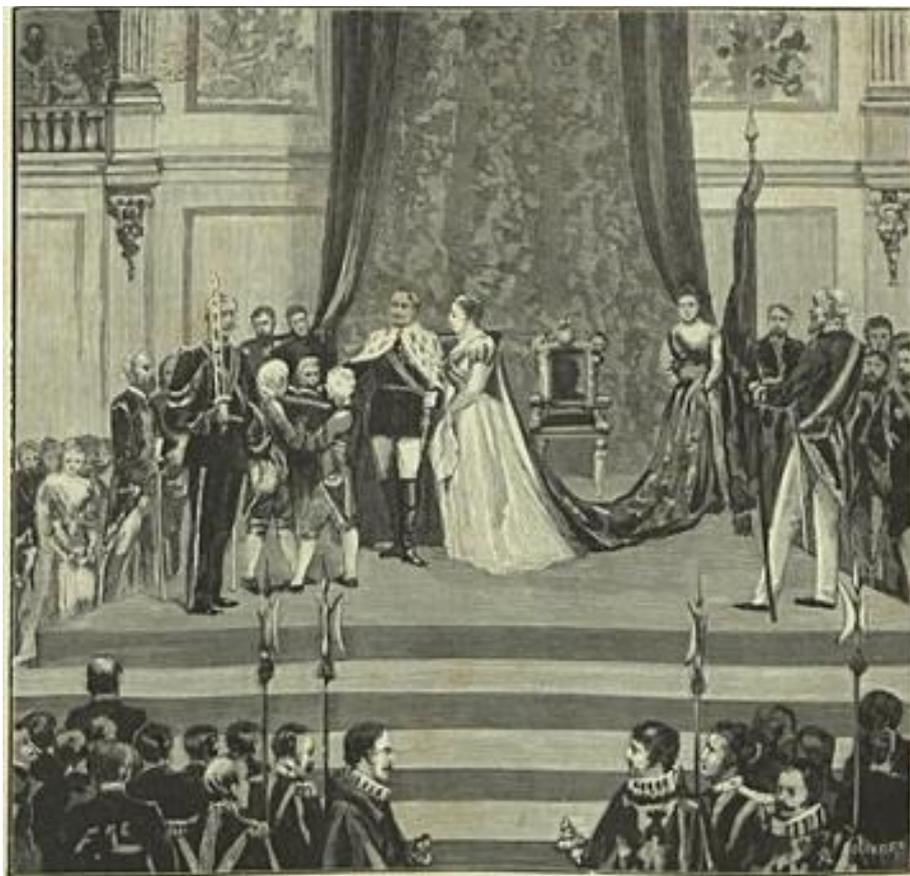


Figura 59: L. Freire. *O Juramento de El-Rei D. Carlos I no Parlamento*. Desenho, 1890.

Em 1820, o rei Ferdinando I jura a Constituição na Itália. Podemos perceber na imagem (Figura 60) a cerimônia com um caráter mais religioso do que as demais representações de juramento que conhecemos. As velas, o altar da igreja, a presença de membros do clero e o semblante do rei denotam um ar místico para a cena.



Figura 60: *King Ferdinand I of Naples swearing an oath to the Constitution, 1820*, engraving. Italy, 19th century.
 Fonte: <http://www.gettyimages.com/detail/illustration/king-ferdinand-i-of-naples-swearing-oath-to-constitution-stock-graphic/153416033>

Louis-Phelippe é aclamado como rei da França em 1830, perante a câmara dos deputados. Eugène Devéria retrata esse momento (Figura 61) onde Louis-Phelippe encontra-se em pé, em um plano mais elevado, com a mão direita estendida para o alto. A obra possui uma bonita coloração verde, vermelha e alaranjada, onde os homens presentes assistindo a cerimônia estão todos vestidos de preto, destacando assim, o uniforme do rei, que porta uma calça branca, casaca verde escura e uma faixa vermelha transpassada pelo peito.



Figura 61: Eugène Deveria. *The Oath of Louis Philippe*. Fonte: <http://www.gettyimages.com/license/122320196>

Não podemos esquecer de inserir, entre as imagens de juramento, a já mencionada obra de F. Tironi, *Juramento Constitucional da Princesa Isabel*, uma das três telas brasileiras, das quais temos conhecimento, que retratam cerimônias de juramentos. Esta obra segue a mesma lógica da representação feita por Victor Meirelles, de pintar a princesa genuflexa perante o Parlamento.

Pensando em mulheres no poder representadas ajoelhadas, podemos citar a obra *Queen Jadwiga's Oath*, do pintor Jozef Simmler (Figura 62). A obra *Queen Jadwiga's Oath*, do pintor Jozef Simmler, representa a rainha polonesa, Jadwiga, realizando o juramento ao assumir o trono, em 1384. Nesse momento a Polônia era majoritariamente cristã, sendo o poder do rei advindo dos céus. Jadwiga assume o trono, após dois anos de vacância, em um momento no qual o país estava imbuído em guerras e sendo dividido. Ao assumir o trono, a rainha proporciona à Polônia ordem e um novo momento de prosperidade²⁶⁶. Jadwiga era vista como uma rainha bondosa, caridosa, sendo considerada a mais cristã das monarcas pelos seus conterrâneos²⁶⁷.

²⁶⁶ SLUSZKA, Sigmund John. *A Contribution to the Study of the XIV-XV Century History of Poland*. Ottawa, Canadá. 1950. P.9

²⁶⁷ BRZEZIŃSKA, Anna. *Jadwiga of Anjou as the Image of a Good Queen in Late Medieval and Early Modern Poland*. *The Polish Review*, Vol. 44, No. 4 (1999), pp. 407-418

Published by: University of Illinois Press on behalf of the Polish Institute of Arts & Sciences of America Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/25779151> . p.03

Jadwiga era extremamente cristã, frequentava de forma assídua as missas, sendo responsável pela construção de novas igrejas, além de ser atribuído a ela a conversão da Lituânia ao cristianismo²⁶⁸. A imagem da rainha como santa foi sendo construída ao longo dos séculos, tendo sido venerada logo após sua morte. Jadwiga foi canonizada pelo Papa João Paulo II em 1997, sendo hoje chamada de “Santa Edwiges”, considerada protetora dos pobres e necessitados²⁶⁹.

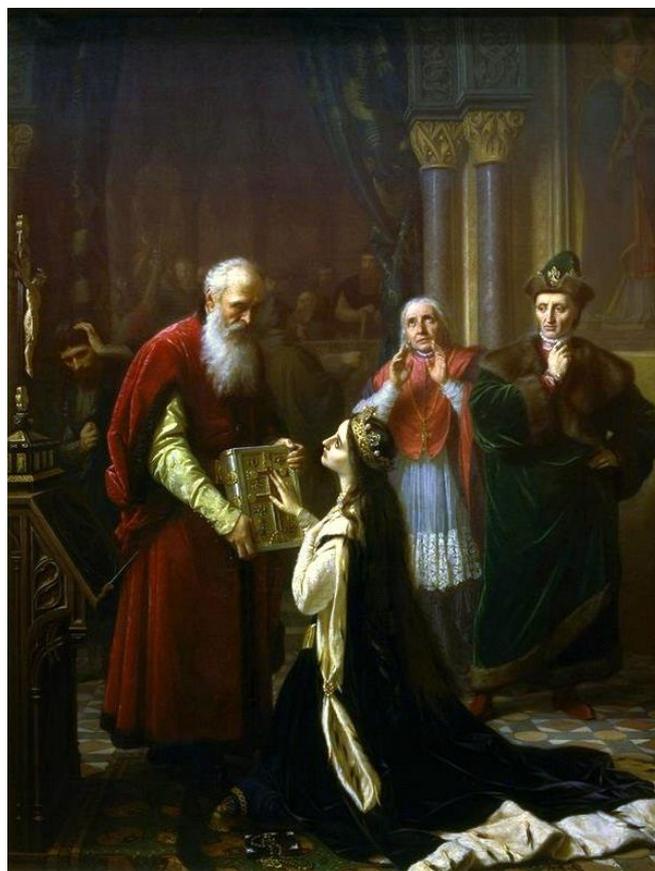


Figura 62: Jozef Simmler. *Queen Jadwiga's Oath*, 1867. óleo s/ tela. Muzeum Narodowe w Warszawie (Poland - Warsaw)

Na obra idealizada por Simmler, o pintor representa o momento no qual a rainha realiza seu juramento de coroação perante ao Arcebispo. Vemos uma cerimônia intimista, onde a monarca ajoelhada com as mãos sobre o livro dos Evangelhos, recebe a benção para governar o país. Sendo um quadro do século XIX, a representação da rainha é imbuída de religiosidade, remetendo ao caráter santo atribuído a ela desde sua morte. A personagem idosa localizada ao canto direito da obra, olha para os céus com as mãos estendidas, realizando uma oração. Na extremidade esquerda, há a presença de um

²⁶⁸ Idem

²⁶⁹ http://www.vatican.va/news_services/liturgy/saints/ELENCO_SANTI_GPII.htm

crucifixo, onde Cristo olha para a rainha. Tal objeto, pode ser a representação do que é conhecido como o “Crucifixo de Jadwiga”, elemento utilizado por ela em suas orações e que está em exposição, ainda hoje, na Polônia²⁷⁰. Ao representar Jadwiga ajoelhada, o pintor ressalta o caráter santo e de humildade dela. Tal representação, no entanto, tem um caráter diferente da cerimônia de Isabel. Jadwiga está ajoelhada, assim como outros monarcas nessa posição, diante do divino.

Não são muitas as telas de juramentos que demonstram os que realizam o ato em posição genuflexa. Comumente, esse tipo de representação procura constituir o representado de poder e dignidade, por isso, a presença da espada e das mãos erguidas. Podemos notar, que nas cerimônias onde o juramentista aparece ajoelhado, a mensagem transmitida é a de submissão e obediência, no livro de iconologias do Cesare Ripa, a figura da obediência é representada ajoelhada²⁷¹. O ato de estar genuflexo também pode estar relacionado à benção divina. O monarca ajoelhado estaria sendo abençoado para comandar o país.

3.6 - Como representar regentes?

Mais do que representações de juramentos, o que nos interessa nessa pesquisa é a presença de regentes nessas cerimônias. Precisamos investigar, portanto, como se dava, dentro da história da arte, a representação de regentes jurando a Constituição.

Na arte brasileira, temos um estudo *Juramento da Regência Trina Permanente* (Figura 63), de Manuel de Araújo Porto Alegre, pertencente ao acervo do Museu Imperial de Petrópolis. A obra representa o juramento feito pelos regentes ao assumirem o cargo, quando D. Pedro, retorna a Portugal, abdicando do trono brasileiro em favor de seu filho, ainda menor de idade.

²⁷⁰ BRZEZIŃSKA, Anna. Op Cit. p.11

²⁷¹ RIPA, Cesar. *Iconologia*. London: Benj Motte, 1709. p.144



Figura 63: Manuel de Araújo Porto Alegre. *Estudo para Regência Trina Permanente*, óleo s/ tela. 30,5 x 44,5cm. MIP

A cerimônia ocorre na Capela Imperial e tem composição semelhante à tela de Debret, da Coroação de Dom Pedro I, no entanto, a narrativa pode ser considerada mais intimista por apresentar poucos personagens. A obra representa o brigadeiro Lima e Silva ajoelhado diante do capelão-mor, Conde de Irajá, com a mão estendida sobre os Evangelhos. Segundo Squeff ²⁷²este quadro concebe uma inversão do modelo em relação à obra de Debret, colocando o bispo no local em que anteriormente coube a Dom Pedro I. Na tela de Araújo Porto Alegre, são os regentes que se curvam. Nesse momento, notamos, mais uma vez, a semelhança de temas entre os quadros de Victor Meirelles e Araújo Porto Alegre, o aluno percebe como seu professor representa o regente, de joelhos, e retoma este momento no quadro do juramento da princesa.

É importante ressaltar que a regência trina fora o tipo de governo eleito pelas Câmaras para administrar enquanto Dom Pedro II era menor de idade. Como mencionado no capítulo anterior, estava claro na Constituição que as regências eleitas poderiam e deveriam ter seu poder limitado pela Assembleia, divergindo, portanto, da situação de Isabel, que possuía regência hereditária. No segundo capítulo, apontamos ser a maior discordância entre os conselheiros de Estado a limitação dos poderes da princesa pelas

²⁷² SQUEFF, Letícia, 2007. Op. Cit. p.112

Câmaras, artigo que não estava tão explícito na Carta Constitucional. Representar a regência trina de forma submissa era, portanto, mais simples do que retratar Isabel em posição genuflexa.

Na Espanha temos a representação de outra Isabel realizando o juramento à Constituição. A tela do pintor Espanhol, José Castelar, datada de 1844, denominada *Isabel II jurando la Constitución*, (Figura 64) é um estudo, localizado hoje, no Museu de História de Madri. Assim como a Princesa Isabel brasileira, Isabel II, também teve de prestar o juramento pois era herdeira do trono e havia completado a maioridade²⁷³.



Figura 64: José Castelar. *Isabel II jurando la Constitución*, 1844. Óleo s/ tela (70x85) Museu Histórico de Madrid

Na tela, podemos ver a princesa, de pé, de baixo de um dossel vermelho, em um plano superior, trajando um vestido branco colaborando para que ela seja a figura mais iluminada do quadro. A sala está cheia, podendo os representados ali serem reconhecidos. A cerimônia espanhola também ocorre no Senado e nos remete ao ritual brasileiro, no entanto, percebemos a diferença de que a princesa é representada de pé e, há a presença

²⁷³ No Brasil, o herdeiro do trono teria que realizar o juramento ao completar 14 anos.

de diversas mulheres no recinto, não somente políticos ou oficiais. Na obra de Victor Meirelles quase não vemos figuras femininas, a princesa está cercada por homens fardados.²⁷⁴

Ainda na Espanha, temos Maria Cristina of Hapsburg, realizando o juramento à Constituição em 1885. Maria Cristina ficara viúva e iria assumir o trono espanhol como regente enquanto seu filho não completasse a maioridade. O Senado encomenda uma tela, para retratar o momento ao pintor, José Casado del Alisa. No entanto, este falece antes de terminar a obra e cabe ao Jover Casanova a finalização do quadro. Casanova também falece antes de concluir a tela e, por fim, Joaquín Sorolla é encarregado de termina-la.

A obra *Juramento a constituição da regente Maria Cristina of Hapsburg* (Figura 65) datada de 1897, pertencente ao Senado espanhol, apresenta a rainha de pé, em seus trajes de luto, no momento em que o presidente do Senado, segura o livro dos Santos Evangelhos para a regente prestar o juramento. O quadro denota forte emoção devido ao falecimento do rei. Suas filhas estão juntas da mãe, também vestidas de preto e, as irmãs do monarca morto, aparecem chorando em primeiro plano²⁷⁵.

²⁷⁴ Informações sobre a obra retiradas de: <http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Isabel%20II%20jurando%20a%20Constituci%F3n&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=&MuseumsRolSearch=1&>

²⁷⁵ Informações sobre a obra retiradas de: http://www.senado.es/web/conocersenado/arteypatrimonio/obrapictorica/fondohistorico/detalle/index.html?id=SENPRES_014148



Figura 65: Francisco Casanova e Joaquim Sorola. *Juramento a constituição da regente Maria Cristina of Hapsburg*. Óleo s/ tela (350x550 cm). 1897, Palácio do Senado, Espanha.

Não nos preocupamos tanto, na seleção das imagens, em identificar inspirações ou influências diretas para a obra de Meirelles, nos interessou mais as questões ligadas à tradição de representação dentro da história da arte. Ao analisar essas imagens pudemos perceber que a representação de monarcas ajoelhados perante ao parlamento não era comum. Os governantes, se representados em posição genuflecta, seria somente em um momento no qual estivessem perante um membro da Igreja se submetendo à Deus. As duas representações de Isabel ajoelhada perante as Câmaras, não tem, dentro do nosso conhecimento, precedente na história da arte. Nem mesmo quando mulheres regentes foram apresentadas jurando, estas estavam em posição de submissão.

Gostaríamos de retomar aqui o fato de a princesa estar ajoelhada com a mão sob um missal, ou seja, de certa maneira, curvada perante o divino. Ressaltamos, no entanto, que para o espectador da obra não está claro que o religioso está representado ali, nem mesmo, para alguns pesquisadores, conforme mencionado.²⁷⁶ Por esse motivo, a mensagem transmitida pela obra é que Isabel está ajoelhada perante os homens do Parlamento.

²⁷⁶ A discussão a respeito da presença do missal na obra pode ser localizada no capítulo 3, subcapítulo 3.4.

3.7 - Os estudos de Meirelles para o *Juramento da Princesa Isabel*

Como mencionado anteriormente, Victor Meirelles fora devedor dos processos neoclássicos, por esse motivo, ao elaborar suas obras, tinha muito cuidado com os menores detalhes. Meirelles era muito estudioso e minucioso, se preocupando, sobremaneira, com todas as obras que fazia. O pintor, por exemplo, ia aos locais que deveria representar para realizar estudos, como o cenário da guerra do Paraguai. Antes de iniciar suas telas históricas, havia a preocupação de se preparar através da produção de estudos de partes do corpo, gestos, expressões etc, dos personagens.²⁷⁷

Pode-se perceber que o pintor seguia os conselhos que seu mestre, Araújo Porto Alegre, havia lhe dado, enquanto ainda era estudante na Europa.

*Antes de compor, veja a ação em geral, veja depois, cada uma das suas personagens; estude-as moral e fisiologicamente para que elas possam, cada uma per si, compor um todo harmônico e verdadeiro. [...] Estude bem a teoria da sombra e a perspectiva, porque sem estas bases muito terá de lutar: a elas deverá o perfeito conhecimento das modificações da luz, dos planos, dos relevos; copie desenhos cenográficos, porque nesse estudo está o dos fundos dos painéis, etc., etc.*²⁷⁸

Mais tarde, quando Victor Meirelles era professor na Academia Imperial de Belas Artes, ele ensinava aos seus alunos como um quadro deveria ser pintado, ou seja, o procedimento utilizado por ele para realizar suas pinturas. Um de seus alunos, o pintor Modesto Broco, aponta a forma como ele procedia nas aulas.

*1º fazer um esboço que, executado, levamos para a aula, onde o velho professor fez a crítica das composições cada uma por sua vez [...] 2º, desenhar a carvão e a crayon, e fazer estudos parciais das personagens que entram na composição; 3º combinar esses desenhos e pintá-los na tela a claro-escuro; 4º finalmente, dar-lhes cor.*²⁷⁹

Victor Meirelles era excelente desenhista, preocupado com as linhas, formas e com a composição. Para o pintor, o desenho era fundamental e “a forma máxima de expressão”.²⁸⁰ Para a realização de suas obras, produzia inúmeros estudos em papel e esboços a óleo. Nesses estudos, somos capazes de perceber o caminho realizado por Meirelles na confecção de suas telas, suas dúvidas e escolhas.

²⁷⁷ SQUEFF, Letícia. *Uma galeria para o Império. A coleção Escola Brasileira e as Origens do Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, UNIFESP, 2012. P. 134

²⁷⁸ Carta de Araújo Porto Alegre a Victor Meirelles em 6 de agosto de 1855. Apud: PEIXOTO, Elza Ramos; ROSA, Ângelo de Proença. Op. Cit. P.37.

²⁷⁹ Ibidem P.44.

²⁸⁰ XEXÉO, Monica F. Braunschweiger. Op. Cit., 2009.

Para o *Juramento da Princesa Isabel*, Victor Meirelles produziu diversos estudos em papel. Na reserva técnica do Museu Nacional de Belas Artes, podemos encontrar um álbum com 52 desenhos do pintor. Esses estudos consistem, em sua maior parte, de desenhos dos rostos dos personagens, bem como, o detalhamento da arquitetura e dos detalhes da sala. O grupo principal da obra, formado pela Princesa e pelo Visconde de Abaeté, também conta com boa parte dos desenhos.

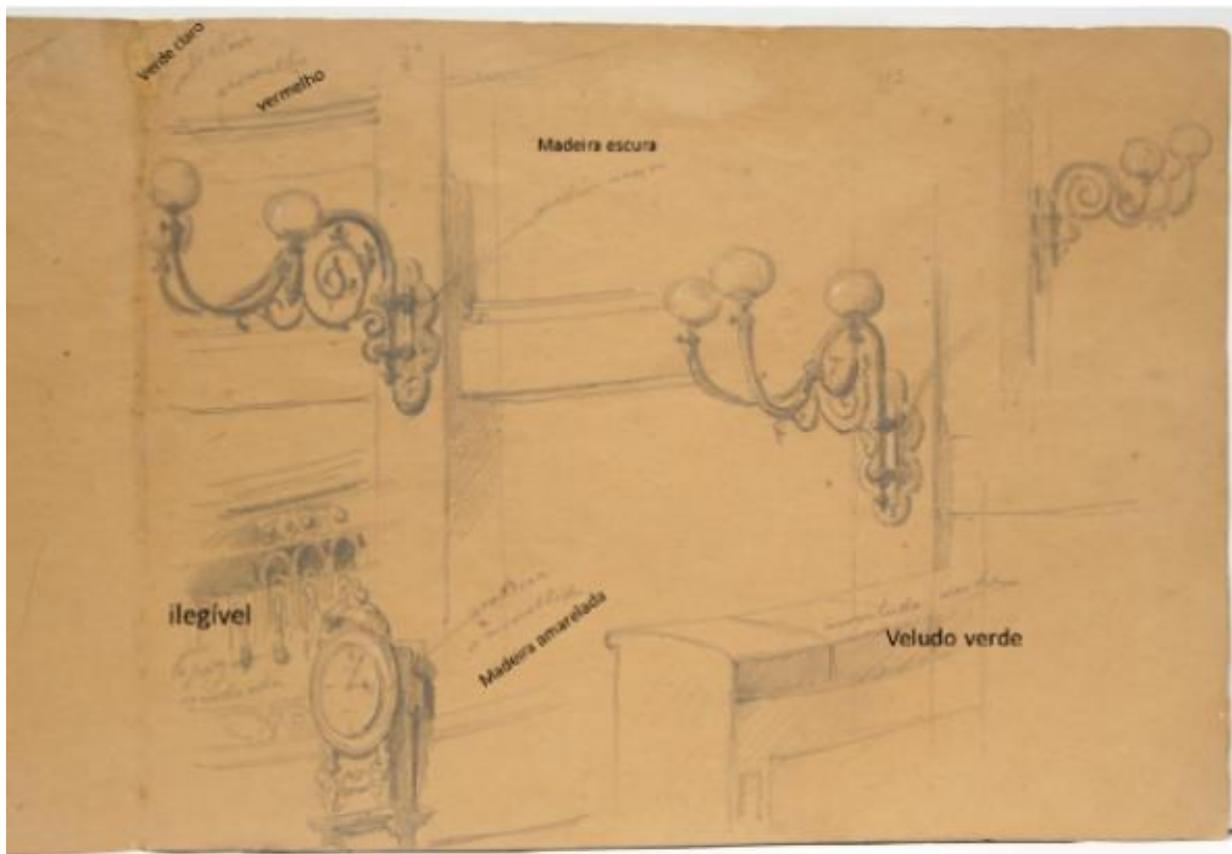


Figura 66: Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*. c.1872/1875. grafite s/ papel 20,2 x 26,7 cm. MNBA (modificado para a identificação do manuscrito)

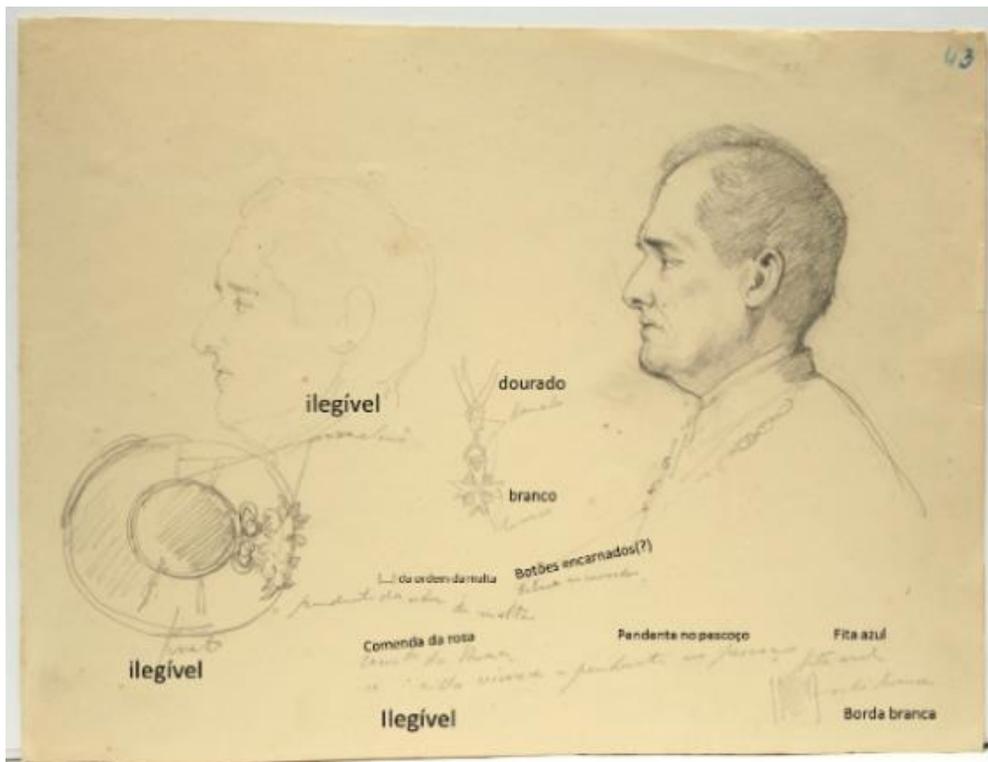


Figura 67: Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*. c.1872/1875. grafite s/ papel 20,2 x 26,8 cm. MNBA (modificado para a identificação do manuscrito)

Podemos perceber nos desenhos acima, o cuidado e a minúcia do pintor ao realizar anotações sobre as cores e materiais dos objetos que iria retratar. A arquitetura da sala e o vestuário dos políticos são detalhadamente descritos para não ocorrer nenhum erro ao passar para a grande tela.



Figura 68: Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*. c.1872/1875. crayon e giz s/ papel (28,6x 45,1 cm). MNBA



Figura 69: Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*. c.1872/1875. Grafite s/ papel (11,5x17,9 cm). MNBA

O pintor tinha especial preocupação também com os panejamentos: existem diversos estudos dele com a temática de trajés (italianos principalmente)²⁸¹. Nota-se, um especial cuidado ao retratar o vestido e o manto da princesa, ele estava preocupado, sobremaneira, com a iluminação e com o contraste das cores, como pode-se observar na

²⁸¹ Esses estudos estão localizados no acervo do Museu Victor Meirelles em Florianópolis

Figura 68. De acordo com o historiador Jorge Coli, o poeta Manuel Bandeira “gosta do fazer dificultoso que descobre nas telas de Meirelles”²⁸² e ele cita:

*“O pincel resistia, mas o artista duvidava, refletia, teimava, e o pincel acabava obedecendo da mesma maneira, mas transmitindo à tela o calor da luta. Em quase todos os quadros do pintor se nota o mesmo cuidado que ele punha nos pequeninos estudos de trajos”*²⁸³.



Figura 70: Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*. c.1872/1875. Grafite s/ papel. MNBA

Percebe-se, através da análise dos desenhos, a preocupação de Meirelles em relação ao braço direito da princesa Isabel, que aparece em mais de um estudo em posições diferentes, com sutis mudanças, como podemos perceber nas Figuras 69 e 70. No desenho acima, por exemplo, o gesto do braço inferior é mais duro, enquanto o superior está mais relaxado e descontraído, sendo mais adequado para a cerimônia representada.

²⁸² COLI, Jorge. Op. Cit, 2005. P.12

²⁸³ BANDEIRA, Manuel. APUD: Idem.



Figura 71: Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*. c.1872/1875. Grafite s/ papel. MNBA

As escolhas a respeito da feição do Visconde de Abaeté também nos chamam atenção, o pintor se preocupou com o olhar dispensado pelo presidente do Senado à Princesa e optou pela imagem mais abaixo do desenho. Não caberia ao presidente ser representado desviando o olhar da regente na cerimônia, como acontece no desenho mais acima. Na obra final, a troca de olhares entre os dois é constituída de sentimento, Abaeté encara Isabel que retribui o olhar com dignidade.



Figura 72: Estudo para *Juramento da Princesa Isabel*: Visconde de Abaeté, c. 1872/1875. Grafite e giz s/ papel. 31 x 22,7cm. MNBA

Percebemos a atenção e cuidado dispensados à iluminação da composição, principalmente do grupo principal que estava localizado logo abaixo do lustre. Meirelles sinaliza os locais que teriam pontos de luz utilizando um giz branco para marcá-los, como podemos notar de forma clara no esboço feito da farda do Visconde de Abaeté (Figura 72), nos cabelos do presidente e no vestido da princesa.

Os estudos para o quadro do *Juramento*, que tivemos contato na reserva técnica do Museu Nacional de Belas Artes, foram fundamentais para o processo de compreensão da obra como um todo. Neles, foi possível observar as escolhas feitas por Victor Meirelles em relação à posição da Princesa, o cuidado dispensado à sua vestimenta, a preocupação com os pontos que seriam mais iluminados, portanto, mais destacados na obra. Pudemos perceber as escolhas feitas pelo pintor, pois este, não somente retratava a cena “como ela foi”, estavam presentes ali suas vontades e discursos. Ao retirar, por exemplo, a cadeira

de espaldar da obra e modificar o local da mesa do presidente, o pintor adiciona um destaque muito maior à sua cena principal, colaborando para que nosso olhar flua pela tela.

Tratando-se de um trabalho de história da arte a comparação é elemento fundamental para a construção de nossa pesquisa. Sendo assim, localizamos no arquivo histórico do Museu Histórico Nacional um álbum de fotos com os estudos realizados por Tironni, para o quadro *Juramento Constitucional da Princesa Isabel*. Tal álbum, foi uma doação da Viscondessa de Cavalcanti para o Museu, conforme podemos ver em documentação de 1947²⁸⁴. Os desenhos de Tironni, ao contrário dos de Meirelles, estão organizados em um álbum de capa dura e todos os personagens são nomeados e identificados (Figura 73). Não sabemos se tal nomeação foi feita pelo próprio artista ou, posteriormente, pela colecionadora.

No álbum com os desenhos do artista italiano, não localizamos nenhum que esteja retratando o mobiliário ou a arquitetura do local. Nos parece que Tironni estava preocupado, principalmente, com a fisionomia dos retratados na obra, não se atentando de forma minuciosa, nem mesmo, com os corpos e vestimenta. Conforme podemos observar na figura 74, o artista aparenta encaixar os bustos dos políticos em desenhos de vestimentas menos trabalhadas.

²⁸⁴ Arquivo Histórico MHN – 74/75. Proc. 16/23, doc. 17.



Figura 73: F. Tironi. Estudos para o quadro “Juramento Constitucional da Princesa”, c1864. MHN.



Figura 74: F. Tironi. Estudos para o quadro “Juramento Constitucional da Princesa”, 1864c. MHN.

Capítulo 4 - O Senado como mecenas

4.1 – As três encomendas do Visconde de Abaeté

Como mencionado nos capítulos anteriores o presidente do Senado, Visconde de Abaeté, realizou, na década de 1870, a encomenda de, ao menos, três telas representando membros da família Imperial protagonizando importantes cerimônias oficiais brasileiras. *Dom Pedro I, na Abertura da Assembleia Geral Legislativa em 1826*, também conhecida como *Dom Pedro I, Abertura da Assembleia Geral de 1872* comumente denominada de *Fala do Trono e Juramento da Princesa Isabel* (Figura 75). No presente capítulo iremos explorar de forma mais detida as encomendas dessas três telas. Por esse motivo, nos fixaremos também ao Senado Imperial e seu presidente, pois são temas chaves para melhor compreensão das obras citadas.



Figura 75: Obras encomendadas pelo Visconde de Abaeté na década de 1870

O estudo de encomendas oficiais não se configura em tarefa fácil. As documentações estão dispersas e por vezes já não existem mais. Por essa razão, em muitas ocasiões não conseguimos compreender as motivações da encomenda, nem perceber se prevaleceram, na tela, as vontades do encomendante ou do pintor. Os termos do contrato também nem sempre se tornam claros, como, por exemplo, as obrigações do artista, as formas de pagamento e os meios de comunicação entre o pintor e o mecenas.

Para o pesquisador Tomas Peres Vejo²⁸⁵ as Nações são inventadas não a partir de decretos e normas políticas, mas sim, através dos costumes e das formas artísticas que vão formando o imaginário coletivo, nada impediria que essas “imagens mentais” sejam utilizadas como arma política de legitimação do poder. Vejo ainda destaca que o nascimento de uma identidade nacional pode ser fomentada de duas maneiras: pelo Estado já existente que a controla e a utiliza como legitimação de seu poder e por grupos com uma certa capacidade de domínio não estatal, indo contra o Estado vigente. De acordo com o historiador, uma boa parte do gasto público no período contemporâneo foi empregado nos atos de legitimação do próprio Estado²⁸⁶.

No Brasil do século XIX a pintura de história foi largamente utilizada como meio de legitimação e criação da nacionalidade brasileira. Segundo Sonia Gomes Pereira²⁸⁷, a principal preocupação nesse momento era com a arte brasileira que lançaria base para um projeto nacionalista. Diante desse cenário, as encomendas oficiais realizadas aos alunos e professores da AIBA eram peças fundamentais. Elas constituíam não somente uma importante fonte de subsistência para os artistas, como também, eram um dos meios mais eficazes para o já mencionado projeto de legitimação do Estado e da Nação.

As encomendas de obra de arte eram comuns já no período colonial, com a prevalência de temas religiosos e retratos, sendo feitas por mecenas ou participantes da elite. No entanto, no Segundo Reinado, elas partiam com muita frequência de órgãos oficiais e do Imperador, privilegiando assim temas históricos e nacionais. A partir da segunda metade do século XIX os diretores da Academia incentivavam seus estudantes e professores na confecção de encomendas, bem como, auxiliavam e proporcionavam o

²⁸⁵ VEJO, Tomas Perez. *La pintura de historia e la invencion de las naciones*. LOCUS: Revista de História. Juiz de Fora, vol. 5 nº1, 1999. P. 139-159.

²⁸⁶ NORTH, D.C. Apud ___ VEJO, Tomas Perez. Op. Cit. P. 147

²⁸⁷ PEREIRA, Sônia Gomes., 2008. Op. Cit.

contato entre artista e encomendante. De acordo com Mariana Guimarães Chaves²⁸⁸, o pedido das obras provinha de diversos órgãos do governo, como por exemplo, Ministério da Guerra, Ministério da Marinha, Senado, Câmara Municipal do Rio de Janeiro e Secretária do Estado dos Negócios do Império, destacando-se esse último.

Os temas mais recorrentes nessas encomendas eram retratos de Dom Pedro II e a Guerra do Paraguai. Quando da maioridade do Imperador, era necessário a divulgação de sua imagem para legitimação. Dessa maneira, a confecção de retratos que o representassem era fundamental, bem como, que estes fossem distribuídos por todas as partes do país. A Guerra do Paraguai nos proporcionou as maiores e talvez mais conhecidas telas de pintura histórica nacional, distintos pintores com destaque para Victor Meirelles e Pedro Américo, receberam diversas encomendas oficiais para retratar o conflito. Chega-se à conclusão, ao observar a quantidade de obras e a qualidade delas, que o Estado investiu, sobremaneira, no episódio com o objetivo de transformá-lo em ponto importante e constitutivo da história do país.

As encomendas oficiais eram concretizadas através de cartas ou ofícios enviados à Academia Imperial ou diretamente aos artistas. Era comum encontrar a troca de correspondências entre o pintor e o encomendante discutindo a respeito das obras. Durante nossa pesquisa não localizamos o contrato de encomenda da obra *Juramento da Princesa Isabel*, no entanto, apresentamos uma nota de jornal que cita a encomenda. No “Diário de Notícias” do dia 28 de maio de 1871 está escrito: “Victor Meirelles, foi convidado pelo sr. Visconde de Abaeté para pintar um quadro representando o juramento da princesa imperial, como regente do imperio.”²⁸⁹. Em relação ao quadro de Dom Pedro I, além da bibliografia especializada citar a encomenda, localizamos uma nota no jornal “Pedro Américo concluiu o grande retrato do Sr. D. Pedro 1º - Destinado à sala de Sessões do Senado.”²⁹⁰ Tratando-se da obra *Fala do Trono* localizamos, no arquivo do Senado, o contrato da encomenda, transcrevo aqui o documento:

Contracto celebrado por Sua Excellencia o Senhor Visconde de Abaeté, Presidente do Senado, e o Doutor Pedro Américo de Figueirêdo e Melo, pintor historico e professor de Historia, Esthetica e Archeologia da Academia Imperial das Belas Artes.

²⁸⁸ CHAVES, Mariana. *Arte e estado: Um olhar sobre o mecenato artístico no Segundo Reinado (1840-1889)*. 2015. 136f. Dissertação (mestrado em história). Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015.

²⁸⁹ Diário de Notícias, Rio de Janeiro: 28 de maio de 1871. Anno II, nº 248.p. 01

²⁹⁰ *A vida Fluminense*. Rio de Janeiro, 20 de abril de 1872. Ed. 225 p.06

Aos vinte e tres dias do mez de março do ano de nascimento do Nosso Senhor Jesus Christo de mil oitocentos e setenta e dois compareceu no Paço do Senado o Doutor Pedro Américo de Figueirêdo e Melo, e entre elle e o Senhor Visconde de Abaeté, como Presidente do Senado, celebrou-se o seguinte contracto: O referido Doutor Pedro Américo de Figueirêdo e Melo obriga-se a fazer um quadro representando o Senhor Dom Pedro segundo, Imperador do Brasil, tal qual deverá comparecer na abertura da sessão da Assembleia Geral legislativa em (espaço em branco) de Abril de mil oitocentos e setenta e dois, com as dimensões de dois metros e oitenta e cinco centímetros de altura e dois metros e dois centímetros de largura, pelo preço de cinco contos de reis, Rs =5:000\$000=, que lhe será satisfeito em tres prestações, a saber:

A primeira de um conto de reis, logo que for autorizado e dar começo ao trabalho. A segunda de dois contos de reis, quando o trabalho estiver esboçado. A terceira de dois contos de reis, na recepção e entrega do quadro no Senado. E pelo Senhor Visconde de Abaeté foi dito que aceitava, como Presidente do Senado, as condições declaradas pelo doutor Pedro Americo de Figueiredo e Mello, para o fim de fazer o retrato de S. M. o Imperador D. P. II., tal qual deverá o Mesmo Augusto Senhor comparecer na Abertura da Sessão da Assembleia Geral Legislativa em (espaço em branco) de março de mil oitocentos e setenta e dois, e obriga-lhe na qualidade de Presidente do Senado, ao pagamento do preço do mesmo retrato nos termos estipulados, auctorizando desde já que lhe dê principio. Do que foi lavrado e subscripto o presente instrumento por mim. ²⁹¹

Como observado, no contrato há a obrigação de Pedro Américo o comparecimento na cerimônia que ele iria retratar, acreditamos que Abaeté tenha feito a mesma exigência ao Victor Meirelles na ocasião do Juramento da Princesa. O quadro de Américo é um pouco maior do que o tamanho estabelecido pelo Visconde sem trazer, no entanto, grandes diferenças. É interessante observar que esse documento deixa espaço para a interpretação dos pintores. Como ressalta Tomas Peres Vejo²⁹² os artistas, mesmo trabalhando para o Estado, possuíam certas liberdades que eram expressas nas obras. Dessa maneira, é possível que nestas encomendas oficiais estivessem expressas, não somente o que os encomendantes pensavam, mas também, as ideias e projetos dos pintores

Maraliz Christo²⁹³ nos traz um estudo interessante e que consegue explicar como se dava, algumas vezes, as negociações em relação às obras encomendadas. O trabalho é centrado nas correspondências de Affonso de Taunay, diretor do Museu Paulista, e os artistas a quem ele havia encomendado telas para fazer parte do acervo do Museu. Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoêdo trocam diversas cartas com o diretor a respeito da composição e representação das telas. Segundo a historiadora, se examinarmos somente as correspondências podemos deduzir que o projeto de Taunay tenha se imposto.

²⁹¹ Arquivo do Senado Federal em Brasília (Serviço de Informação ao cidadão)

²⁹² VEJO, Tomas Perez. 1999. Op. Cit. P. 139-159.

²⁹³ CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Bandeirantes na contramão da História: um estudo iconográfico. *Projeto História*, São Paulo, n. 24, p. 307-335, jun. 2002.

Porém, Christo afirma, que se considerarmos as obras, percebemos que Bernardelli e Amoêdo não seguiram à risca as ideias de Taunay: os artistas tinham um passado e um projeto que diferiam do diretor do Museu. Neste artigo, portanto, a autora demonstra que sim, os artistas também impõem suas próprias interpretações do fato em suas obras encomendadas.

Roger Chartier²⁹⁴ afirma que as representações são variáveis e, mesmo que aspirem à universalidade, são sempre determinadas pelo grupo que as forjam. Além disso, continua o historiador, poder e dominação estão sempre presentes. As representações não são discursos neutros, elas produzem estratégias para impor uma imagem e mesmo legitimar escolhas. Sendo assim, não sabe-se ao certo porque o Visconde realiza tais pedidos, porém, o conhecimento de sua biografia e do funcionamento do Senado pode ser um passo inicial para compreender tal processo. Além disso, a ciência da conjuntura do país no momento também pode colaborar para a análise dessas encomendas.

4.2 - As cerimônias representadas

As três cerimônias representadas através das encomendas feitas por Abaeté constituíram-se em momentos significativos para o Império brasileiro. Não somente para a Família Imperial, mas também para o legislativo. As cerimônias de abertura e fechamento das Assembleias Gerais Legislativas eram parte importante da vida política e simbólica do Império, elas ocorriam duas vezes ao ano e davam início aos trabalhos das Câmaras dos deputados e do Senado. O ato era presidido pelo presidente do Senado e contava com a participação de importantes nomes do corpo político do país no momento. O papel dos imperadores era pronunciar as “Falas do Trono” que, segundo Pedro Calmon, “era a oração com que o Imperador abria e encerrava a sessão legislativa”²⁹⁵. No discurso, os imperadores se dirigiam aos seus súditos, falando sobre os problemas e vitórias da nação. A cerimônia da Fala do Trono segundo Mauro Henrique de Alcantara²⁹⁶ possui uma dupla finalidade: legitimar o discurso e quem o profere.

²⁹⁴ CHARTIER, Roger, 1990. Op. Cit.

²⁹⁵ CALMON, Pedro. Prefácio. In: SECRETARIA DA CÂMARA DOS DEPUTADOS. Falas do trono: desde o ano de 1823 até o ano de 1889. São Paulo, SP: 1977. Apud:____ ALCANTARA, Mauro Henrique Miranda de. As Falas do Trono entre o ritual e o discurso: analisando a Lei do Ventre Livre pelo discurso de D. Pedro II (1867-1872). *XXVII Simpósio Nacional de História – ANPUH.*, 2013. P.1

²⁹⁶ ALCANTARA, Mauro Henrique Miranda de. Op. Cit. P. 4

O ato das cerimônias de abertura e fechamento da Assembleia fora aprovado por Dom Pedro I em 05 de maio de 1826, não sem antes passar por discussões no Senado e na Câmara dos Deputados. O cerimonial ocorreria da seguinte forma: No dia determinado pelo Imperador para a realização da cerimônia haverá uma deputação de 6 senadores e 12 deputados, nomeados pelo presidente, para receber a Sua Majestade à porta do Paço do Senado e o acompanhar até ao trono. Quando o Imperador chegar à porta do salão, toda a Assembleia se levantará e presidente e secretário irão recebe-lo e o acompanharão até o trono, junto à deputação. Haverá, em ambos os lados do trono, cadeiras para a corte acompanhar Sua Majestade e o corpo diplomático irá ocupar a tribuna. Enquanto o Imperador permanecer na sala todos os espectadores ficarão de pé. A saída será conforme a recepção²⁹⁷.

A Abertura da Assembleia Legislativa de 1826, ocorrida no dia 06 de maio, foi de extrema importância, por ter sido a primeira realizada após a dissolução da Constituinte em 1823 e da aprovação da Constituição em 1824. Dom Pedro I profere um discurso ressaltando esse fato e destacando a Independência do país que fora perpetrada por ele. Ainda no seu discurso o Imperador, ao falar da dissolução da constituinte, ressalta o fato dele ter prometido um projeto de constituição e cumprido. Esta já havia sido aceita e jurada²⁹⁸. Continuando sua fala de abertura, Dom Pedro I aponta que as províncias do Império estão tranquilas, com exceção da Cisplatina, pois, segundo ele “homens ingratos, e que muito deviam ao Brasil, contra elle se levantaram, e hoje se acham apoiados pelo governo de Buenos-Ayres, [...] A honra nacional exige que se sustente a província Cisplatina, pois está jurada a integridade do Império”²⁹⁹. Ainda em seu discurso, o Imperador celebra o fato de a Independência do país ter sido reconhecida por Portugal, Estados Unidos, Áustria e outros países. Parte importante da fala do monarca foi acerca da morte de seu pai, Dom João VI, alguns dias antes. Pedro I deveria assumir a Coroa de Portugal, no entanto, ele abdica do trono português em favor de sua filha, Maria da Glória e afirma

que o interesse pelo Brasil, e o amor da sua independencia é tão forte em mim, que abdiquei a coroa da monarchia portugueza, que me pertencia por direito

²⁹⁷ Coleção de Leis do Império. Atos do poder executivo. Decreto de 05 de maio de 1826. Disponível em: http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/publicacoes/doimperio/pdf/Legimp-I_2.pdf/Legimp-I_16.pdf

²⁹⁸ Imperador Dom Pedro I. *Fallas do Throno desde o anno de 1823 até o anno de 1889*. Rio de Janeiro : Imprensa Nacional, 1889. P. 139. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/227319>.

²⁹⁹ Ibidem

*indisputável, só porque para o futuro poderia comprometer os interesses do mesmo Brasil, do qual, sou defensor perpétuo.*³⁰⁰

Em seu discurso Dom Pedro ressalta seu amor pelo Brasil, seu desejo de protegê-lo e continuar como governante, abdicando inclusive do trono português. Com isso, o governante procura obter maior apoio da Assembleia após ter tomado medidas impopulares como o fechamento da constituinte e a outorga de Constituição.

Na assembleia de abertura realizada em 03 de maio de 1872, Dom Pedro II discursa após sua ausência de quase um ano, tendo deixado sua filha em seu lugar no trono. Como já mencionado anteriormente, a regência de Isabel não ocorreu de forma tranquila, políticos do período não acreditavam que ela deveria assumir o poder na ausência do Imperador. Por isso, o monarca inicia sua fala ressaltando a tranquilidade ocorrida no Império durante a regência de sua filha e as medidas por ela aprovadas. No seu discurso Dom Pedro II também retoma a questão do relacionamento com os países vizinhos da América Latina assim como fizera seu pai em 1826. Com o findar da Guerra do Paraguai era necessário o cumprimento dos acordos realizados.

Em setembro de 1871 a princesa Isabel assina a chamada “Lei do Ventre Livre” que, entre outros, dava liberdade aos escravos nascidos a partir daquela data. Sendo, portanto, uma lei de grande impacto na sociedade, bem como, na economia brasileira. Durante o discurso o Imperador agradece a oportunidade de ter podido se ausentar do país, bem como, procura “acalmar os ânimos” daqueles que estavam nervosos e ansiosos com a lei de 1871:

*“A aquisição de braços uteis, que ha sido objecto constante de nossos cuidados, depois da reforma decretada pela de 28 de setembro, exigirá de dia em dia mais eficazes providencias. O governo desvela-se em dissipar os receios que essa importante reforma poderia incutir; e folgo de manifestar-vos que os mesmos proprietarios agricolas têm concorrido, conforme se esperava, para melhor execução da lei.”*³⁰¹

Essa não fora, no entanto, a primeira vez em que o Imperador toca no assunto Servil. Na Fala do Trono de 3 de maio de 1871, dias antes de embarcar para sua viagem à Europa deixando Isabel em seu lugar, Dom Pedro declara:

Considerações da maior importancia aconselham que a reforma da legislação sobre o estado servil não continue a ser uma aspiração nacional indefinida e incerta. É tempo de resolver esta questão, e vossa esclarecida prudencia

³⁰⁰ Ibidem

³⁰¹ Imperador Dom Pedro II. *Fallas do Throno desde o anno de 1823 até o anno de 1889*. Rio de Janeiro : Imprensa Nacional, 1889. P. 697. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/227319>.

*saberá conciliar o respeito à propriedade existente com esse melhoramento social que requerem nossa civilização e até o interesse dos proprietários.*³⁰²

O Imperador procurava garantir que a Lei do Ventre livre fosse aprovada sem grandes problemas durante a sua ausência, pois, como mencionado, este foi um projeto no qual ele se empenhou sobremaneira pela aprovação.

A importância das cerimônias da Fala do Trono torna-se evidente, principalmente na questão simbólica. Elas ocorriam no Senado e era o único momento do ano no qual os Imperadores se vestiam com todos os aparatos imperiais: a coroa, o cetro, a espada, o manto, a túnica e os trajes majestáticos além de se portarem frente ao trono dourado. Eram, portanto, momentos ideais para serem representados e eternizados.

A cerimônia do Juramento da Princesa Isabel já foi largamente explorada no primeiro capítulo, por esse motivo, não iremos nos aprofundar, mas percebemos ser importante retomar algumas informações. Isabel realiza o juramento para assumir o trono como regente durante viagem de seu pai em maio de 1871. Sua regência, não ocorreu de forma natural, pois alguns políticos do período apontavam discordâncias na Constituição e não desejam que uma mulher assumisse o governo brasileiro. Por esse motivo, Dom Pedro II levou tal discussão para o Conselho de Estado com o objetivo de legitimar, através do Conselho, o reinado de sua filha. Os conselheiros, por unanimidade, aprovaram a regência de Isabel, no entanto, não houve concordância em relação à limitação dos poderes da regente. A Constituição não deixava claro se a regência hereditária deveria também ter seus poderes limitados pelas Assembleias, como ocorria com a regência eleita. Visconde de Abaeté foi um dos conselheiros a apontar a possibilidade da limitação dos poderes da regente.

Abaeté sempre fora um defensor da constituição, a qual ele conhecia de forma íntima devido aos seus cargos anteriores e sua formação. Por isso, ao acreditar que o poder da regente deveria ser limitado, não estaria satisfeito com a situação de Isabel, que estava como regente com poder ilimitado. A posição da princesa e a troca de olhares entre eles torna esse desentendimento mais claro.

A cerimônia do Juramento de Isabel foi significativa para marcar a possibilidade de um terceiro reinado nas mãos da princesa. Apesar de nesse momento sua atuação

³⁰² Ibidem

política ainda não ser muito forte, essa foi a primeira ocasião na qual a princesa se aproxima sobremaneira da vida política do Império Brasileiro. Na tela *Juramento da Princesa Isabel* Victor Meirelles representa a princesa ajoelhada, com a mão sob um missal perante o presidente do Senado, Visconde de Abaeté. Além disso, como já mencionado, o pintor faz escolhas diferentes das feitas por Pedro Américo, ao expandir a visão da tela representando de forma mais contundente o Parlamento brasileiro.

O Visconde de Abaeté encarregou dois pintores da realização das telas encomendadas por ele: Pedro Américo ficou responsável por representar os Imperadores e, Victor Meirelles, a Princesa Isabel. Não sabemos ao certo o motivo desses artistas terem sido os escolhidos, no entanto, podemos levantar algumas hipóteses. De acordo com Donato Mello Junior “Na vida profissional [ambos os pintores] gozaram do mecenato imperial, recebendo constantes e importantes encomendas de retratos e, através do Ministério do Império e do Senado, diversas outras relativas a acontecimentos históricos”.³⁰³ Eles receberam, em um período próximo, na década de 1870, diversas encomendas vindas de órgãos oficiais, principalmente relacionadas à nossa história militar. Meirelles e Américo gozavam de grande sucesso em seu período, os dois, por conta de seus talentos, sempre eram comparados e muitas vezes tidos como rivais. O governo, no entanto, não demonstrava preferência por nenhum, tratando-os de forma igual e como grandes mestres, enviando, mais de uma vez, suas obras para representar o Brasil em exposições no exterior³⁰⁴.

Victor Meirelles era o professor titular de pintura histórica na Academia Imperial de Belas Artes, ou seja, isso fazia com que ele tivesse uma posição de destaque. Além disso, como já mencionado, Meirelles fora professor de pintura de Isabel, possuindo, dessa forma, relação mais próxima com a princesa. Pedro Américo, no período da realização da encomenda, havia acabado de retornar da Europa, assumindo na AIBA a cadeira de História da Arte, Estética e Arqueologia, bem como, durante o período de 1870-1871 substituiu interinamente Victor Meirelles na cadeira de Pintura Histórica³⁰⁵. Américo, por sua vez, era próximo de Dom Pedro II, sendo considerado “protegido do Imperador”, por ter ganhado bolsas de estudos do próprio bolso do monarca³⁰⁶. Em 1870

³⁰³ JÚNIOR, Donato Mello. *Pedro Américo de Figueiredo e Melo. 1843-1905*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983. P.54

³⁰⁴ Idem. P.58

³⁰⁵ Idem. P.33

³⁰⁶ Ibidem.

Pedro Américo recebe de seus amigos, bem como, do presidente do Senado, Visconde de Abaeté, uma homenagem na Academia granjeando a oferta de uma coroa de ouro³⁰⁷.

Acreditamos que Limpo de Abreu tenha realizado a encomenda a esses dois pintores pois eram “gigantes da pintura”, nos dizeres do pintor Oswaldo Teixeira³⁰⁸ e já haviam representado, em outras ocasiões, a Família Imperial. Pedro Américo, por ser o protegido do Imperador e ter certa relação com Abaeté ficou encarregado das telas de Dom Pedro I e II. Por outro lado, Meirelles, devido à sua proximidade com Isabel e pelo fato de ser professor titular da cadeira de pintura histórica da AIBA recebe a incumbência de pintar a cerimônia do juramento.

As três obras aqui tratadas representam, como já mencionado, a linha de sucessão do Império Brasileiro. Partindo de Dom Pedro I; para o Segundo Reinado com Dom Pedro II, até um futuro III Reinado nas mãos da princesa Isabel. Gostaríamos de frisar também que nas telas encomendadas por Abaeté, além da construção de uma memória da monarquia, percebe-se também a tentativa de legitimação e de resguardar a memória do legislativo. O Parlamento vai conquistando cada vez mais espaço nas obras: na *Abertura da Assembleia em 1826*, conseguimos ver apenas dois personagens, acreditamos ser um deles, José Bonifácio e algumas mulheres na tribuna superior. Na representação de Dom Pedro II, apesar do Imperador estar claramente mais iluminado, em plano superior, a tela é dividida ao meio, entre monarca e políticos. Por fim, no *Juramento da Princesa Isabel* temos o grande destaque dado por Meirelles ao Parlamento, com uma visão de tela expandida, conseguimos ver boa parte dos políticos presentes da cerimônia.

Ainda em relação às encomendas realizadas pelo Senado Imperial, na década de 1840, a instituição encomendou a tela *Independência do Brasil* para o pintor francês Moreaux. A tela figurava na instituição até ser transferida para a Escola Nacional de Belas Artes com a proclamação da República³⁰⁹. A obra também está ligada diretamente à família Imperial e foi encomendada em um momento de instabilidade do regime e do golpe da maioria, quando era necessário ressaltar que a figura do novo monarca estava ligada à do “libertador” brasileiro.

³⁰⁷ Idem. P.35

³⁰⁸ Ibidem. P.54

³⁰⁹ Arquivo histórico do Museu Nacional de Belas Artes – Pasta: transferência de obras 1832 – 1890 (PASTA AI/EM 6 documentos- AI/EM 6_9)

No dia 06 de maio de 1864, Pedro Américo escreve uma carta, de Paris, a Meirelles. O pintor inicia dessa forma:

Não é sem prazer que li o que me diz sobre o quadro que pretende fazer para o Senado. Com effeito, a ideia é excellente, e as difficuldades da execução hão de ser necessariamente vencidas, pelo illustre pintor-historiographo da primeira cerimonia christã, celebrada no sólo brasileiro. Veja se immortalisa o episodio patriótico do 5 de janeiro, e com elle sua paleta, que a mais de um titulo ficará illustrada n'uma das mais bellas paginas da historia nacional.³¹⁰

Não sabemos ao certo qual seria a obra mencionada por Américo, mas levantamos a hipótese de tratar-se de *Questão Christie*. No capítulo 2 descrevemos a obra e afirmamos que, segundo Beatriz Mamigonian, a tela foi uma encomenda do Marquês de Abrantes³¹¹ no entanto, não descartamos a possibilidade de ter sido também um pedido do Senado. Tal hipótese carece ainda de maiores pesquisas.

Como ressalta Américo, o episódio fora patriótico, de fortalecimento da soberania nacional, tendo, portanto, um caráter semelhante às outras telas com as quais trabalhamos no presente capítulo. *Questão Christie*, no entanto, está ligada sobremaneira com a figura de Dom Pedro, sem menção ao legislativo.

4.3 - “Um pouco de homens, outro pouco de instituição”³¹²

é preciso não esquecer que não poucos eram contemporâneos da maioridade, algum da Regência, do Primeiro Reinado e da Constituinte. Tinham feito ou visto fazer a história dos tempos iniciais do regímen [...]”³¹³

A encomenda das telas *Dom Pedro I, Fala do Trono e Juramento da Princesa Isabel* trazem à tona um novo encomendante que, como mencionado, estava preocupado com um projeto de construção da memória do legislativo: O Senado Imperial, de forma mais enfática, o seu presidente, Visconde de Abaeté. Percebemos, na segunda metade do século XIX, projetos distintos ligados à pintura: um relacionado às pinturas de batalha, ou seja,

³¹⁰ PAIO, Rangel de S. *O quadro da Batalha do Guararapes seu autor e seus críticos*. Rio de Janeiro: Typographia de José Serafim Alves, 1880. p.346

³¹¹ MAMIGONIAM, Beatriz. Building the Nation, Selecting Memories: Vitor Meireles, the Christie Affair and Brazilian Slavery in the 1860s. American Counterpoint: New Approaches to Slavery and Abolition in Brazil Gilder Lehrman Center's 12th Annual International Conference Yale University, October 29-30, 2010. P.01

³¹² ASSIS, Machado de. *O velho Senado* In: ____ *Obra Completa*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, V.II, 1994. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/cronica/mac24.pdf>. Acesso: 07/04/2016.

³¹³ Idem. P.03

preocupado com a questão da soberania nacional, outro à legitimidade da família imperial e, por fim, um que estava ligado à memória do poder legislativo e com a importância desse poder³¹⁴. Por esse motivo, consideramos ser importante o estudo acerca do Senado Imperial, bem como, de seu presidente, para a melhor compreensão desses novos temas de encomendas.

Machado de Assis possui uma crônica lançada em 1898 denominada de “O velho Senado” onde o autor retrata suas impressões a respeito do Senado na década de 1860. O escritor trabalhou durante quase uma década no Diário de Notícias cobrindo os acontecimentos do Campo de Sant’Ana. No texto, o bruxo do Cosme Velho relata a avançada idade dos senadores, bem como, o longo tempo destes na política, muitos foram envolvidos no processo de independência do Brasil.

Na constituição imperial de 1824 ficou decidido que o poder legislativo exercido pela Assembleia-Geral era bicameral, ou seja, formado pelas Câmaras dos deputados e dos senadores. Estes órgãos foram criados e estabelecidos em 1826. Para tornar-se senador era necessário ser brasileiro ou naturalizado, ter idade mínima de 40 anos e ser “pessoa de saber, capacidade e virtudes, tendo preferência as que houvessem prestado serviços à pátria”³¹⁵. Os cargos no Senado eram vitalícios, compostos de senadores nomeados pelo Imperador. Essa informação explica o fato de Machado de Assis ter caracterizado o órgão como “velho”. O Senado era um importante aparelho do Estado e várias decisões fundamentais passavam por ele, como por exemplo a questão da maioria do Imperador, o reconhecimento do herdeiro do trono, autorizações para o monarca sair do país.

O legislativo brasileiro possuía grande importância para o Estado imperial, percebida pelo relevante papel que a Constituição o incumbiu mesmo com a existência do poder moderador³¹⁶. De acordo com Carvalho, os senadores eram o segundo grupo mais importante para a política Imperial, atrás somente dos ministros, tendo sua força vindo principalmente da vitaliciedade de seus cargos³¹⁷. Na Carta torna-se claro a

³¹⁴ Gostaria de agradecer aos membros da banca de qualificação, em especial à professora Letícia Squeff, pelas observações feitas em relação à possibilidade do quadro propor também resguardar a memória do legislativo.

³¹⁵ JACQUES, Paulino. *O Senado do Império e o pragmatismo parlamentar brasileiro*. Revista de informação legislativa, v. 13, n. 52, p. 77-84, out./dez. 1976

³¹⁶ Rocha, Otávio Túlio Pedersoli. *A relevância do senado para o estado federal do Brasil*. Belo Horizonte, 2010. (Dissertação mestrado) p. 30

³¹⁷ CARVALHO, José Murilo de, 2008. Op. Cit. p.57

superioridade do Senado em relação à Câmara dos Deputados: além do subsídio dos senadores ser maior estes não precisavam deixar o cargo quando assumiam outras funções como a de ministro, por exemplo³¹⁸. Os Senadores eram também nomeados chefes do gabinete de ministros, cargo que durante o Império, com apenas duas exceções, foram ocupados pelos participantes do Senado³¹⁹.

O Senado era conhecido por ser “frio”, por realizar discussões calmas e serenas. Segundo Machado de Assis, não havia tumulto, a atenção era grande e constante, e a presidência de Abaeté teria redobrado a disciplina do regimento. Para o escritor o velho senado tinha um ar de família: *“que se dispersava durante a estação calmosa, para ir às águas e outras diversões e que se reunia depois, em prazo certo, anos e anos. Alguns não tornavam mais, e outros novos apareciam; mas também nas famílias se morre e nasce.”*³²⁰

Para tornar-se Senador e ainda presidente do Senado, era necessário ter uma intensa participação política, bem como, ser pessoa de confiança do Imperador. Segundo Affonso Taunay, os senadores pertenciam à elite intelectual da época, grande parte possuía graus acadêmicos, mostrando, dessa maneira, a preparação destes para exercer o cargo³²¹. Mesmo de partidos diferentes, os senadores, conseguiam discutir e levar as sessões de forma serena.

Conforme mencionado, um dos critérios para tornar-se senador era ser brasileiro ou naturalizado. Como era de se imaginar, nos primeiros anos do Senado grande parte dos nomeados eram “brasileiros adotivos”, pois não havia ainda tantos brasileiros natos que estivessem aptos para assumir tal posto. Além disso, era necessário recompensar esses portugueses por tantos serviços prestados a favor da independência do Brasil.³²² Ainda durante o reinado de Dom Pedro II muitos portugueses foram nomeados ao cargo, tendo sido, o Visconde de Abaeté o último senador não brasileiro a assumir³²³.

Antônio Paulino Limpo de Abreu, agraciado com o título de Visconde de Abaeté em 1854, foi um político renomado e que possuiu importantes cargos ao longo do Brasil

³¹⁸ Rocha, Otávio Túlio Pedersoli, 2010. Op. Cit. p. 32

³¹⁹ CALMON, Pedro. *O Salão do Senado*. Revista de informação legislativa, v. 13, n. 52, p. 71-76, out./dez. 1976. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/180974>

³²⁰ ASSIS, Machado de. Op. Cit. P. 5

³²¹ TAUNAY, Affonso de E. *O Senado do Império*. Brasília: Senado Federal, 1978. P.54.

³²² Idem P.63

³²³ Idem. P.64

Império. Inicia sua trajetória política como Juiz de Fora e chega a presidente do Senado, cargo que manteve durante 12 anos consecutivos, e membro do Conselho de Estado. Sua atuação foi importante para a definição de certos episódios da história do país, como por exemplo, a Independência, a promulgação da Constituição e a maioridade do Imperador Dom Pedro II.

A relação de Antônio Paulino Limpo de Abreu com o Continente Americano inicia-se em 1810 quando seu pai, o tenente coronel Manoel do Espírito Santo Limpo, que havia sido transferido para o local, falece e sua mãe decide viajar ao país em busca de uma pensão oferecida por Dom João VI à família³²⁴. Logo ao chegar ao Rio de Janeiro a mãe de Limpo de Abreu falece, ficando o menino aos cuidados de seu tio, o almirante Rodrigues Torres.

Antônio Paulino Limpo de Abreu é identificado como o que a historiografia chama de Coimbra. Ou seja, ele faz parte do grupo de letrados brasileiros que se formou na Universidade de Coimbra se apropriando de ideias Europeias e as readaptando para a realidade brasileira, sendo partidários de um liberalismo moderado³²⁵. Ressaltamos que, no início do século XIX, liberalismo era praticamente sinônimo de constitucionalismo.³²⁶ Limpo de Abreu ingressa no curso de direito da Universidade de Coimbra em 1815 tendo se formado em maio, licenciado em junho, e retorna ao Brasil em 1820³²⁷. Abreu sai de Portugal antes da revolução do Porto³²⁸ “estourar”, no entanto, é possível afirmar que ele esteve presente durante as discussões das ideias as quais levaram ao movimento. Antônio participa desse movimento e retorna ao país como um defensor da Constituição e do fim do absolutismo, como um Liberal.

Ao retornar para o Brasil, Limpo de Abreu recebe, em 21 de janeiro de 1821, um ofício no qual havia sua nomeação para o cargo de Juiz de Fora na vila de São João Del

³²⁴ Localizamos no Arquivo Histórico Ultramarino um requerimento realizado por sua mãe, Maria da Maternidade de Abreu e Oliveira, em 10 de agosto de 1810, no qual ela pede passaporte para que possa entrar na Corte, ela, seu filho e uma criada Arquivo Histórico Ultramarino, caixa 259. Doc. 17709.

³²⁵ BERBEL, Márcia e FERREIRA, Paula. Soberanias em questão: apropriações portuguesas sobre um debate iniciado em Cádiz. In: BERBEL, Márcia e OLIVEIRA, Cecília. (org) *A experiência constitucional de Cádiz*. São Paulo: Alameda, 2012. p.169

³²⁶ *Ibidem*

³²⁷ No arquivo ultramarino há um pedido de Paulino ao Rei, datado de 09 de agosto de 1820, para retornar ao Brasil. AHU_ACL_CU_017, Cx 285, doc. 20089

³²⁸ A Revolução do Porto foi um movimento ocorrido em 1820 (por isso também chamado de vintismo) em Portugal, que teve cunho liberal e tinha como objetivo a formação de uma Assembleia Constituinte e exigiam o retorno de Rei Dom João VI à Portugal.

Rei, em Minas Gerais. No dia 22 de junho de 1821 Limpo de Abreu toma posse no cargo tornando-se também, presidente da Câmara da vila e ouvidor interino da comarca³²⁹.

Após a Revolução do Porto e com a convocação das Cortes Constituintes portuguesa iniciam-se certos conflitos no interior do Reino Unido. O movimento vintista estava preocupado em relação aos gastos com o Brasil e passa também a exigir a volta do regente. Diversos decretos são enviados ao país vindos de Portugal, com o objetivo de esvaziar o poder central do Rio de Janeiro, e muitos acusam uma vontade de “recolonização” dos trópicos por parte da “metrópole”. Além disso, as Cortes portuguesas estavam consolidando seu poder, determinando a volta do regente, bem como, a instalação de governos no Brasil submetidos diretamente à Lisboa. Diante dessa situação, muitos liberais brasileiros passam a se posicionar a favor de uma constituição para o país. Limpo de Abreu era um destes. Durante sua presidência na câmara de São João Del Rei, esta envia cartas e representações ao monarca no sentido de defender e incentivar a convocação de uma constituinte³³⁰.

Abaeté permanece por dois anos no cargo de juiz de fora. Durante esse período, teve ativa participação no processo de independência do país. A província de Minas Gerais foi fundamental para a concretização da separação entre Brasil e Portugal, tendo suas câmaras enviado diversas representações para o governo central apoiando a separação, bem como, recebido o regente quando este foi à província em busca de apoio³³¹.

Era comum a rotatividade desses cargos indicados, como o de juiz de fora, por esse motivo, Abreu é nomeado ouvidor da comarca de Paracatu em 15 de outubro de 1823, tomando posse em 1º de abril de 1824³³².

Presidente e deputados da junta provisória do governo da Província de Minas Gerais, amigos. Eu, o Imperador constitucional [...] tendo feito mercê ao bacharel Antônio Paulino Limpo de Abreu do lugar de ouvidor da Comarca de Paracatu, e convindo segundo a representação que dirigistes à minha Augusta Presença, que ele entre já no exercício deste lugar. Hei por bem que sem embargo de não apresentar a sua respectiva carta, que será obrigado ativar dentro do prazo de um ano, lhe mandeis em virtude desta dar posse do

³²⁹ MAGALHÃES, Bruno de Almeida. *O Visconde de Abaeté*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1939. P.03

³³⁰ Idem p. 11

³³¹ Idem p.16

³³² NASCIMENTO, Helvécio Pinto do. *Em defesa do “adequado” constitucionalismo: as articulações políticas dos camaristas e padres nas vilas mineiras no contexto separatista (1821-1824)*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: UFMG, 2010.. p. 149

*mesmo lugar, o que lhe pareceu participar-vos para que assim o tenhais entendido e façais executar.*³³³

Em Paracatu, Antônio Paulino se casa com Ana Luíza Carneiro de Mendonça e constitui família. Segundo Nascimento durante sua atuação em Paracatu, Limpo de Abreu era irônico e em algumas situações impaciente, tendo sido repreendido pelo presidente da província. O autor aponta que essas atitudes podem ser decorrência da dificuldade na aplicação de leis nesses locais com os juízes ordinários e devido a conflitos envolvendo lideranças influentes, mas também da insatisfação do político de estar atuando longe da Corte³³⁴.

Em 1826, ainda como ouvidor da Comarca de Paracatu, Antônio Paulino Limpo de Abreu é eleito deputado pela província de Minas Gerais, sendo reeleito até 1841, e, posteriormente de 1845 a 1847³³⁵. Como deputado, Abreu começa a se destacar em nível nacional. Já na sua estreia na Câmara, realizou pronunciamentos contra os atos ministeriais sobre a lei eleitoral vigente fato que causou grande repercussão.³³⁶ Em 12 de outubro de 1828 é nomeado desembargador na Casa de Suplicação no Rio de Janeiro, que acaba sendo extinta em 1833³³⁷.

Após a abdicação de Dom Pedro I, o país passa por um momento de instabilidade, e acontecem revoltas em diferentes províncias. Em Minas Gerais, no ano de 1833, ocorre a chamada Revolta da Fumaça, quando um grupo, alegando arbitrariedade e autoritarismo do governo, consegue assumir o poder provincial, exigindo a demissão do então presidente Melo e Souza. A regência intervém com o envio militar que tem o objetivo de reestabelecer o governo de uma das principais províncias do Império. Em maio de 1833, Melo Souza reassume dando início à punição aos revoltosos³³⁸.

Limpo de Abreu já era então conhecido das autoridades no país, principalmente, em Minas Gerais e, com o objetivo de acalmar os ânimos, a regência do Brasil o nomeia presidente da província, tomando posse em 5 de novembro de 1833. Sua nomeação é vista

³³³ APM, CMP 10. p. 244v APUD NASCIMENTO. Op. Cit., 2010. p. 149

³³⁴ Idem p. 149

³³⁵ SISSON, S.A *Dicionário dos brasileiros ilustres* Senado Federal, 1999. p. 60

³³⁶ http://www2.camara.leg.br/a-camara/conheca/historia/presidentes/antonio_abreu1.html

³³⁷ MARTINS, Maria Fernanda, 2005. Op. Cit. P.106

³³⁸ BARATA, Alexandre Mansur Barata. *A revolta do Ano da Fumaça*, Revista do Arquivo Público Mineiro, Ano L, no 1 (2014), pp. 79-91

com bons olhos pelos moradores do local, como pode ser visto em algumas notas de jornais a respeito, por exemplo:

“Araxá

Recebemos cartas desta Vila onde a tranquilidade publica se acha inteiramente reestabelecida depois que ali chegou o Sr. Deputado Limpo de Abreu. Uma sociedade patriótica foi instituída: as intrigas têm desaparecido, e tudo promete que d’ora em diante reinará a paz e a concordia entre os seus habitantes.”³³⁹

Devido à decisão do tribunal de Minas Gerais de conceder *habeas corpus*, anistia ou então relaxar a pena dos sediciosos, Limpo de Abreu se recusa a cumprir tais ordens afirmando que a província estava pacífica mesmo sem essas atitudes. Diante da insistência do ministério ele afirma que prefere pedir demissão do cargo do que obedecer tais medidas, ato que ele realiza enviando ofício em dezembro de 1834.

A partir de 1834 a vida política de Abreu transfere-se de forma quase definitiva para a Corte. Entre os anos de 1835 e 1837 ele exerce o cargo de presidente do Conselho de Ministros da regência de Diogo Antônio Feijó. Nos anos de 1840-1841 exerce a função de Ministro e Secretário do Estado dos Negócios da Justiça. Ainda em 1841, Abreu faz parte do que ficou conhecido como “Clube da Maioridade”, quando políticos se juntaram para conseguir adiantar a maioridade de Dom Pedro II e assim, depor o regente Araújo Lima. Esse foi um momento onde Abaeté foi “contra” a Constituição. Mostrando assim, as contradições do político.

Em 1842 ocorre a “Revolução Liberal” em São Paulo e Minas Gerais. O movimento ia contra a atuação do que ficou conhecido como *Gabinete Palaciano*, que aprovou leis consideradas centralizadoras e “regressistas” e convenceu o Imperador a dissolver a Câmara dos Deputados em maio de 1842³⁴⁰. Diante dessa situação, há a criação da sociedade secreta *Patriarcas Invisíveis* que discutia a possibilidade de pegar em armas contra o gabinete³⁴¹. Limpo de Abreu era um dos participantes dessa sociedade que se reunia no Rio Janeiro e contava com a presença de outros nomes como Montezuma e Tôrres Homem³⁴². O movimento acabou sendo derrotado após o envio de militares, em Minas, sob o comando do Barão de Caxias. Os seus participantes se esforçaram no sentido

³³⁹ O Universal, 07/03/1833. N.874 p.3

³⁴⁰ BARATA, Alexandre Mansur. A revolta Armada de 1842 em Minas Gerais. In: RESENDE, Maria Efigênia e VILLALTA, Luiz Carlos (org). *História de Minas Gerais. A província de Minas 2*. P.81

³⁴¹ Ibidem P.82

³⁴² Idem

de garantir aos que estavam de fora que o movimento não tinha intenção de romper com o regime Monárquico, pelo contrário, estavam em defesa da Constituição. Com a derrota alguns membros dos *Patriarcas Invisíveis* foram presos e parte deles deportada³⁴³. Limpo de Abreu estava nesse grupo como líder do movimento revolucionário de 1842, ele foi preso e deportado para Lisboa, regressando ao Brasil em junho de 1843³⁴⁴.

Em 1848, depois de ter assumido novamente o cargo de Ministro dos Negócios da Justiça e, posteriormente, o dos Negócios Estrangeiros, Limpo de Abreu é eleito senador pela província de Minas Gerais, ocupando a cadeira até 1883, ano de seu falecimento. Durante seu período como senador ele ainda assume a pasta dos Negócios Estrangeiros por mais três vezes, dos negócios da fazenda, por duas vezes, dos negócios da Marinha até chegar, novamente, a Presidente do Conselho de Ministros em 1858. Finalmente, em 1861, Limpo de Abreu, que havia recebido o título de Visconde de Abaeté em 1854, é eleito presidente do Senado, permanecendo no cargo até 1873. Ao assumir a cadeira de Senador Abreu já era “um sobrevivente do Primeiro Reinado e da Regência”³⁴⁵, sua carreira política já estava estabilizada e, segundo Nabuco, interessava a ele mais dar seus votos nos Conselhos e passar sua experiência às novas gerações do que participar de forma mais ativa dos entremeios do governo³⁴⁶.

A trajetória de Limpo de Abreu não foi muito diferente da de outros letrados formados em direito no início do século XIX. Começando a atuar fora da Corte, Abreu consegue ir conquistando espaço, não somente na carreira política, mas também, na jurídica. Tendo se destacado como deputado, senador, Conselheiro de Estado, Ministro, sempre inserido na máquina política do Estado. A trajetória de Limpo de Abreu se confunde com a da própria construção da Nação brasileira, tendo o político atuado em momentos cruciais já no início de sua carreira, como, por exemplo, a independência do país, a maioria.

Esse breve resumo da vida política do Visconde de Abaeté e do funcionamento do Senado serve para refletirmos acerca das motivações das encomendas realizadas. O Visconde, além de ser uma importante figura política do Império, também frequentava as

³⁴³ Ibidem. P.90

³⁴⁴ MARTINS, Maria Fernanda, 2005. Op. Cit. P.106

³⁴⁵ NABUCO, Joaquim, 1899. Op. Cit. p.171

³⁴⁶ Ibidem

Exposições Gerais de Belas Artes, o que nos ajuda a perceber que ele possuía certo contato com as artes. Em uma nota do jornal A Actualidade de 1864 lê-se:

*Teve lugar hontem a abertura da exposição das Bellas-Artes em presença de Suas Magestades e Altezas Imperiais. Estiveram presentes tambem os Srs. Ministros da fazenda, da agricultura e de estrangeiros, **presidente do Senado**, varios membros do corpo diplomático, e grande numero de pessoas gradas. A exposição continua aberta todos os dias das 9 horas da manhã as 5 da tarde"*
347

Abaeté, no início da sua carreira política, estava alinhado aos chamados “constitucionalistas liberais”³⁴⁸ que pensavam em um projeto de Estado onde o legislativo e a Constituição eram elementos importantes e prezavam pela descentralização do poder da Corte. Segundo José Murilo de Carvalho, na década de 1840, houve uma organização dos partidos políticos no Brasil, que dividiram-se em Partido Conservador e Partido Liberal³⁴⁹. Ao entrar para o Senado em 1847, Limpo de Abreu, havia deixado o Partido Liberal pouco antes, nessa fase da vida, ele se tornou adepto da “anistia partidária”³⁵⁰, como aponta Holanda, “preferia fazer seu rancho a parte”³⁵¹. Percebemos, no entanto, durante sua atuação no Senado e no Conselho de Estado, a permanência de suas ideias no sentido de fortalecer a Constituição e as instituições monárquicas³⁵². Interessante observar que o filho de Abaeté, Henrique Limpo de Abreu, é um dos nomes a assinar o Manifesto Republicano em 1870 e um dos membros expoentes do Partido Republicano³⁵³. Na década de 1840, enquanto ainda era deputado, Limpo de Abreu, ao ser considerado “liberal em excesso” faz a seguinte declaração:

*Senhores, devo declarar que eu não julgo seja deshonroso ser republicano : se o fosse não teria a menor duvida em o dizer francamente; digo mais que, entendo que longe de ser deshonroso o seguir o systema republicano, nós devemos fazer toda a diligencia para que na confecção da lei das eleições, que devemos dar ao país, se facilitem todos os meios para que se assente neste recinto algum ou alguns republicanos, representante do princípio republicano puro, para que sejam combatidos rigorosamente e saiba a nação então decidir-se melhor a favor do systema que felizmente nos rege*³⁵⁴.

³⁴⁷ A Actualidade. Rio de Janeiro, 15/02/1864. P.3

³⁴⁸ Erik Hörner Em defesa da Constituição A guerra entre rebeldes e governistas (1838-1844)

³⁴⁹ CARVALHO, José Murilo de. *A construção da ordem. Teatro das Sombras*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. P.205.

³⁵⁰ MAGALHÃES, Bruno de Almeida. *O Visconde de Abaeté*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1939 p.253

³⁵¹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *História Geral da Civilização Brasileira. O Brasil Monárquico*. Tomo II. vol. 7. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005. p.31

³⁵² MAGALHÃES, Bruno de Almeida p.254

³⁵³ CARVALHO, José Murilo de, 2008. Op. Cit. P.214

³⁵⁴ MAGALHÃES, Bruno de Almeida p.257

As obras de pintura histórica encomendadas por Abaeté, representam, mesmo que não de forma direta, a Constituição e o Legislativo. O momento da cerimônia do Juramento da Princesa retratado por Meirelles, é precisamente aquele em que Isabel encontra-se ajoelhada, perante o Parlamento e jura obedecer a Constituição. Dom Pedro I, é representado justamente na cerimônia em que “celebra” a Assembleia Constituinte ocorrida dois anos antes e que permitia a abertura das Câmaras. Em *Fala do Trono* de 1872 Pedro II discursa após grande mudança na Constituição brasileira, a Lei do Ventre livre.

Sérgio Buarque de Holanda afirma que a queda do Gabinete Zacarias e a ascensão do gabinete conservador em 1868 representa o início de uma “onda que vai derrubar a situação monárquica”.³⁵⁵ José Murilo de Carvalho aponta que o início do Ministério do Visconde do Rio Branco, ocorrido em 1871, fora o início do declínio da monarquia brasileira³⁵⁶. Na década de 1860/70, o Senado, bem como, todo o governo Imperial, passava por um clima um tanto turbulento. A guerra do Paraguai havia terminado há pouco, porém, mesmo com o Brasil tendo sido vencedor, observou-se diversas perdas para o país. O manifesto republicano fora assinado e as pressões internas e externas em relação ao tema da escravidão só aumentavam. Muitos consideravam esse momento como uma crise no Estado brasileiro. O ministério chefiado por Paranhos fora o mais longo do período imperial, tendo durado 4 anos. Como mencionado, Rio Branco foi escolhido pelo Imperador como homem de confiança para levar para frente e conseguir a aprovação da Lei do Ventre Livre. Para Carvalho, tal lei provocou um abalo na legitimidade do Império, pois até mesmo Dom Pedro foi acusado de subverter a ordem. A lei foi chamada de “loucura dinástica, sacrilégio histórico, suicídio nacional”³⁵⁷. Nessa época de crise no país, o Senado colaborou para uma certa manutenção da ordem política brasileira. Duque de Caxias, declarava que “o Senado era o *front* de uma guerra de alfinetes”³⁵⁸.

Não podemos nos esquecer que arte e política muitas vezes se misturam ao longo dos tempos, conforme afirma T. J. Clark, “*a arte, em muitos de seus momentos mais altos nos séculos XIX e XX, extraiu da política, sem transformá-la, em sua própria matéria*

³⁵⁵ HOLANDA, Sérgio Buarque de, 2005. p.13

³⁵⁶ CARVALHO, José Murilo de., 2008 Op. Cit.. P.59

³⁵⁷ CARVALHO, José Murilo de, 2008. Op. Cit. P.223

³⁵⁸ GUIMARÃES, Alexandre; TEIXEIRA, João Carlos. Senado assegura estabilidade ao país. *Jornal do Senado*, Brasília, 08-14 maio 2006. p.6. APUD ROCHA, Otávio Túlio Pedersoli, 2010. Op. Cit. P.45

prima. ”³⁵⁹As encomendas dessas obras podem refletir uma preocupação do próprio Senado com o momento de crise do país e com a continuidade do Império na figura da Princesa, esses políticos estavam cientes das problemáticas relativas à sucessão de Isabel. Utilizadas como forma de persuasão, legitimação e construção da nação, essas pinturas históricas poderiam refletir o desejo dos Senadores de garantir a continuidade do Império que muitos deles ajudaram a criar e estabelecer. Essas encomendas talvez fossem uma atitude de um “homem lúcido que sabia que o Império ia cair”³⁶⁰ de tentar salvar a instituição monárquica. Além disso, percebemos também nessas obras, como já mencionado, a tentativa da construção de uma memória do legislativo brasileiro, instituição essencial para o funcionamento do Estado. Ao representar a Família Imperial perante o Parlamento, jurando a constituição e se dirigindo aos súditos é reforçada a legitimidade do governo, através do pacto com os cidadãos.

Não podemos deixar de fora de nossas hipóteses acerca das motivações das encomendas, o fato de que, em 1872, fora a comemoração de 50 anos da Independência do país. Como vimos, o Visconde de Abaeté, e boa parte dos senadores do período, já estavam inseridos na vida política e participaram do processo de emancipação. Não acreditamos, no entanto, que tal efeméride tenha sido, de fato, principal motivo da encomenda das obras. De acordo com Malerba e Kraay no cinquentenário da independência não houve grande entusiasmo, diferente do ocorrido na comemoração de 100 anos³⁶¹. Uma das únicas celebrações das quais temos notícia foi a inauguração da estátua de José Bonifácio, no Largo de São Francisco no Rio de Janeiro, no dia 07 de setembro. A obra, de autoria de Louis Rouchet, fora projetada para complementar a estátua equestre de Dom Pedro I, inaugurada na Praça da Constituição (atual praça Tiradentes) em 1862³⁶². Encontramos também uma referência ao planejamento da construção de um monumento comemorativo da Independência em São Paulo³⁶³. Fora essa inauguração, as celebrações ocorreram de forma “normal”, como eram feitas em todo 07 de setembro: salvas de tiros militares, badaladas de sinos nas Igrejas e o *Te Deum*³⁶⁴.

³⁵⁹ CLARK, T.J. *Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. P.105

³⁶⁰ HOLANDA, Sérgio Buarque de, 2005. Op. Cit. p.13

³⁶¹ KRAAY, Hendrik; MALERBA, Jurandir. Festejar e repensar a Independência: um balanço. In: _____ *Estudos Ibero-Americanos*, PUCRS, v. 36, n. 2, p. 366-373, jul./dez. 2010 p.366

³⁶² KNAUSS, Paulo e KRAAY, Hendrik. A inauguração da estátua de José Bonifácio na visão de um correspondente estrangeiro, em 7 de setembro de 1872, *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, a. 171 (447):279-289, abr./jun. 2010. P.280

³⁶³ *A Gazetilha*, Rio de Janeiro. 01/10/1872 p.02

³⁶⁴ KNAUSS, Paulo e KRAAY, Hendrik. 2010. Op. Cit. P.286

Não localizamos, em vasta pesquisa nos jornais da época e em bibliografia especializada, outras referências a comemorações dos 50 anos da Independência. Não há nada relacionado ao Senado ou aos senadores, não sendo possível afirmar a relação do cinquentenário com as encomendas das obras.

Desejamos lembrar que a temática dos quadros são episódios importantes para a história do Império brasileiro. Essas encomendas foram essenciais para perpetuar ocasiões históricas fundamentais do século XIX no Brasil. Além disso, o estudo sobre essas obras e quem as encomendou demonstram quais momentos foram escolhidos para serem lembrados e esquecidos. Essas telas encomendadas, refletiam as preocupações dos senadores e de seu presidente com o futuro do Império Brasileiro, não devemos acreditar que tenha sido coincidência as encomendas destas três obras em um momento tão significativo para o Estado.

4.4 - O “Velho Senado” de 1871

*“A propósito de algumas litografias de Sisson, tive há dias uma visão do Senado de 1860. Visões valem o mesmo que a retina em que se operam. Um político, tornando a ver aquele corpo, acharia nele a mesma alma dos seus correligionários extintos, e um historiador colheria elementos para a história. Um simples curioso não descobre mais que o pinturesco do tempo e a expressão das linhas com aquele tom geral que dão as cousas mortas e enterradas”.*³⁶⁵

Pretendemos atualizar a visão do Senado constituída por Machado de Assis em 1860 com a visão do Senado de 1871 feita por Victor Meirelles. Segundo Maria Eurydice de Barros Ribeiro, a análise de uma cerimônia deve privilegiar quatro categorias de símbolos: “os personagens e seus lugares; as palavras e os gestos; o local e os objetos; as cores”³⁶⁶. Acreditamos que a análise de um quadro que representa uma cerimônia deve também incluir, além de outros itens, estes citados pela autora. Os três últimos já foram explorados nos capítulos anteriores, por isso, iremos trabalhar agora com “os personagens e seus lugares”.

Como mencionado anteriormente, no quadro do *Juramento da Princesa Isabel*, Victor Meirelles expande a visão da tela, fazendo assim, com que os personagens presentes no recinto pudessem ser vistos e reconhecidos. Os críticos do período apontavam que o quadro era monótono e “um painel obrigado a retratos”³⁶⁷ que retratava

³⁶⁵ ASSIS, Machado de. 1994. Op. Cit.

³⁶⁶ RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros Ribeiro. 1995. Op. Cit. P.82

³⁶⁷ Jornal do Comércio. Rio de Janeiro, 21/03/1875 p.01

somente, sem maiores pretensões. Muitos dos críticos, no entanto, elogiavam a qualidade do retratista Meirelles, sendo assim, um dos nossos objetivos foi o reconhecimento dos personagens presentes na obra.

Ainda de acordo com Ribeiro “O lugar que ocupam os personagens durante uma cerimônia tem sempre uma significação. É preciso inicialmente identificar os personagens, compreender seu papel e seu estatuto e depois ver seus lugares [...]”³⁶⁸. Por esse motivo, além da identificação procuramos realizar uma análise das disposições nas quais os políticos foram representados e relacionar com sua posição política no momento.

Para o reconhecimento dos políticos representados no recinto não conseguimos localizar a lista de comparecimento. Sabemos, através da Ata da cerimônia, que estavam presentes 35 senadores e 62 deputados, além dos convidados a assistir ao evento. Não foi possível o reconhecimento de todos os representados por Meirelles, pudemos reconhecer, dentre eles, 37 personagens. Os senadores foram os mais facilmente localizados e estão em maioria na nossa lista. Talvez pela própria localização destes na cerimônia ou, por serem políticos mais estabelecidos, eles possuem mais registros o que nos facilitou no momento da identificação.

Nosso ponto de partida para o reconhecimento dos personagens foi uma lista feita pelo primeiro diretor do Museu Imperial de Petrópolis, Alcindo Sodr , de alguns nomes que estariam na cerimônia e de suas posições aproximadas³⁶⁹. Utilizamos também a lista de senadores que pode ser localizada no site do Senado³⁷⁰, bem como, a relação dos deputados da 14^a legislatura que nos foi enviada pelo Serviço de Informação ao Cidadão (SIC) da Câmara dos Deputados. A obra de S.A. Sisson *Galeria dos Brasileiros Ilustres*³⁷¹ também foi muito cara à nossa pesquisa, pois, além de realizar uma breve biografia de importantes personagens do Império ele acrescenta litografias, o que nos facilita para o reconhecimento. As medalhas e condecorações utilizadas pelos senadores e deputados presentes e que foram cuidadosamente representadas pelo pintor foram também um dos instrumentos utilizados por nós para fazer a diferenciação dos personagens³⁷². Os esboços realizados por Victor Meirelles para a confecção do quadro também nos ajudaram na

³⁶⁸ RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros Ribeiro, 1995. Op. Cit. P.82

³⁶⁹ SODR , Alcindo. *Museu Imperial*. Departamento de Imprensa Nacional, 1950.

³⁷⁰ <https://www25.senado.leg.br/web/senadores/legislaturas-antiores/-/a/14/por-uf>

³⁷¹ SISSON, S.A *Dicionário dos brasileiros ilustres*. Senado Federal, 1999

³⁷² PINHEIRO, Artid ro Augusto Xavier. *Organiza o das ordens honoríficas do Império do Brasil*. São Paulo: Typographia a vapor de Jorge Seckler & c., 1884.

tarefa de identificação, pois em quatro personagens ele coloca o nome de quem está sendo representado. Como podemos ver um exemplo na figura 76.

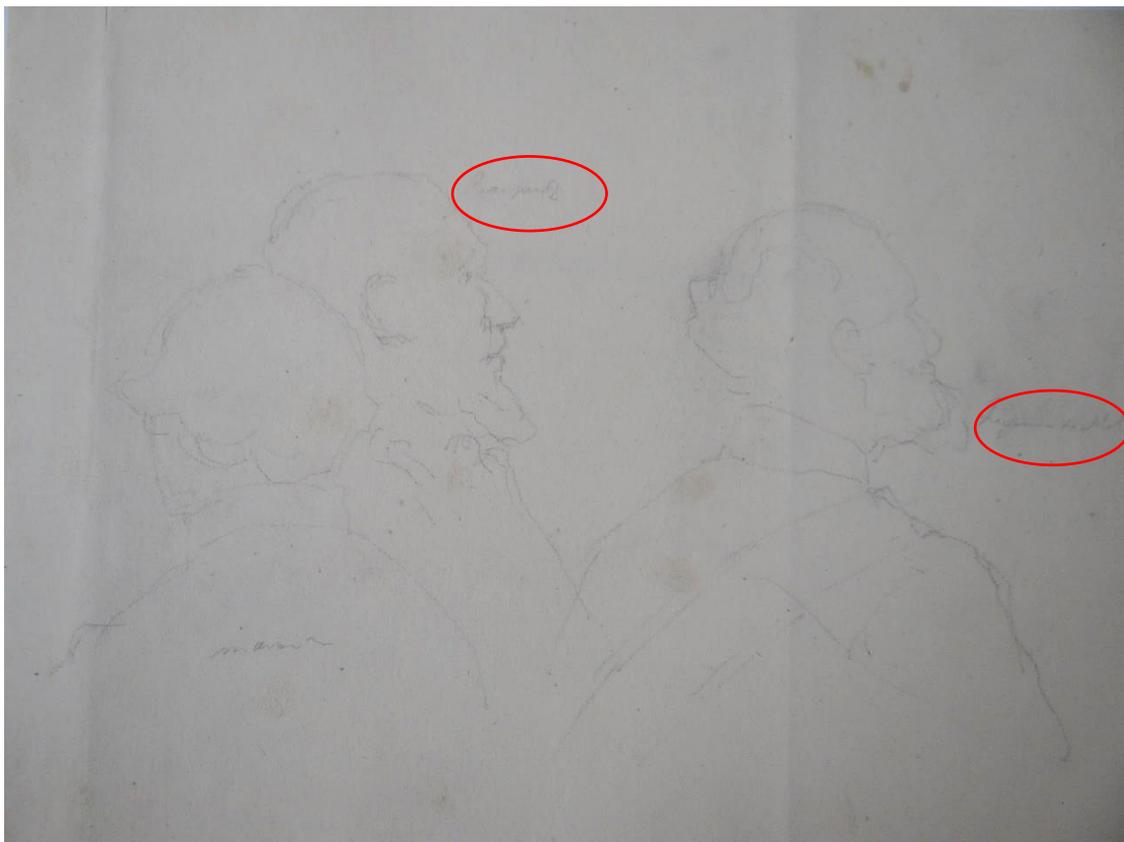


Figura 76: Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*. c.1872/1875. Grafite s/ papel. MNBA

Nos anexos da dissertação iremos acrescentar a comparação dos personagens do quadro com as fotografias, litografias ou desenhos que foram utilizados para o reconhecimento. No momento, nos limitaremos a inserir a lista com os nomes e a imagem da localização deles na tela (Figura 77). Alguns dos personagens de nossa listagem foram colocados como hipótese por não termos a certeza da identificação.

- | | |
|-------------------------------------|------------------------------------|
| 1. Princesa Isabel | 10. Francisco de Paula Negreiro |
| 2. Almeida de Albuquerque | Saião Lobato - Visconde de |
| 3. Visconde de Abaeté | Niterói |
| 4. Conde Lage | 11. Manuel Antônio Duarte de |
| 5. Condessa Lage | Azevedo |
| 6. Manuel Francisco de Correa | 12. Antônio da Costa Pinto |
| 7. Visconde do Rio Branco | 13. Zacarias de Gois e Vasconcelos |
| 8. João Alfredo Correia de Oliveira | 14. Diogo Velho Cavalcanti |
| 9. Visconde do Jaguaribe | Albuquerque (hipótese) |

15. José Martins da Cruz Jobim (Hipótese) ou Joaquim José Rodrigues Tôrres (Hipótese)
16. Francisco Otaviano de Almeida Rosa
17. Visconde de Sinimbu
18. Carlos Carneiro de Campos, III Visconde de Caravelas
19. Teixeira Junior – Visconde do Cruzeiro (Hipótese)
20. João Maurício Wanderley, Barão de Cotegipe
21. João Lustosa da Cunha Paranaguá, Marquês de Paranaguá
22. Senador Bernardo de Souza Franco
23. Pedro Francisco de Paula Cavalcanti e Albuquerque - Visconde de Camaragibe
24. (Futuro) Barão do Branco
25. Marquês de São Vicente
26. Marquês de Sapucaí
27. Duque de Caxias
28. Francisco de Sales Tôrres Homem – Visconde de Inhomirim
29. Inocencio Marques de Araújo Goes - Barão de Araújo
30. Figueira de Mello
31. Baependi
32. José Ildefonso de Souza Ramos
33. José Martiniano de Alencar (José de Alencar)
34. Francisco Antônio de Souza Queiroz, Barão de Souza Queiroz (Hipótese)
35. Monsenhor Joaquim Pinto de Campos
36. Príncipe Obá (Hipótese)
37. José Bento da Cunha Figueiredo



Figura 7: Reconhecimento do Imperador para a guerra

De início, ao centro do quadro, temos Isabel ajoelhada perante o presidente do Senado. A posição de Isabel e Abaeté já foi largamente discutida nos capítulos anteriores. Por esse motivo iremos nos concentrar nos outros personagens representados.

Gostaríamos de iniciar com Luiz Alves de Lima e Silva, mais conhecido como Duque de Caxias, número 27 da nossa identificação (Figura 78). Sua imagem é colocada em destaque no quadro por Meirelles através dos “vazios” da obra. Caxias é representado de corpo inteiro, no canto direito da obra, fitando o espectador, em primeiro plano e com a mão sobre a espada embainhada. Além de sua posição, Lima e Silva é representado com todas as medalhas e condecorações que possuía, sua farda é uma das mais adornadas com esses objetos, o que corrobora para destacar ainda mais sua figura. O pintor deixa um espaço aberto entre a moldura do quadro e o Duque, recurso que faz com que nosso olhar percorra a tela e volte para sua figura sem obstáculos. Em 1871 nosso personagem havia acabado de retornar vitorioso da Guerra do Paraguai, onde foi o principal comandante brasileiro, recebendo, em 1870, o título de Duque, único concedido por Dom Pedro II³⁷³. Antes de ir ao Paraguai, Caxias já havia sido enviado para resolver questões de revoltas internas brasileiras e a questão da Cisplatina³⁷⁴, também havia sido presidente de províncias brasileiras e se tornado senador em 1846³⁷⁵. Caxias e Abaeté, além de senadores e conselheiros de Estado, estiveram juntos também na “Revolução Liberal” de 1842, mas, como já mencionado, em lados opostos. Silva fora o encarregado de acabar com o movimento, ao ponto que Limpo de Abreu foi considerado um dos líderes.

Lima e Silva não está no centro da tela em questão, no entanto, tal posição não prejudica a sua figura de herói. Ao contrário, o modo como Victor Meirelles representa Caxias, contrasta com a posição escolhida pelo pintor para a “heroína” da cerimônia, ajoelhada, coadjuvante. Maraliz Christo, em sua tese de doutorado, defende a ideia do esvaziamento do herói na pintura histórica de Pedro Américo³⁷⁶. A autora cita o exemplo da tela *Batalha do Avaí*, onde o autor representa “a batalha se sobrepondo ao episódio e aos heróis”³⁷⁷ e Caxias é “esvaziado de seu heroísmo”, afastado do centro da tela, com botões da farda abertos. Meirelles não subverte suas cenas históricas como Américo, no

³⁷³ SCHWARCZ, Lilia Moritz, JUNIOR, Carlos Lima e STUMPF, Lúcia Klück. *A Batalha do Avaí*. RJ: Sextante, 2013.p.45

³⁷⁴ SISSON, S.A *Dicionário dos brasileiros ilustres*. Senado Federal, 1999 p.85

³⁷⁵ Referência do site do senado <https://www25.senado.leg.br/web/senadores/senador/-/perfil/2034>

³⁷⁶ CHRISTO, Maraliz. *Pintura, história e heróis: Pedro Américo e “Tiradentes esquartejado”*, Campinas: UNICAMP, 2005. (Tese de doutoramento em História).

³⁷⁷ Idem p.205

entanto, no Juramento da Princesa, Isabel está esvaziada de seu heroísmo enquanto Caxias é representado de forma imponente, em posição de destaque.

Duque de Caxias, na época, era uma figura que possuía certo apoio popular e respeito dos políticos. Sua adesão ao governo de Isabel seria fonte importante de legitimação. Lima e Silva era também conselheiro de Estado, tendo participado da votação acerca da regência de Isabel e se as Assembleias poderiam limitar seu poder³⁷⁸. Na ocasião, Caxias votou conforme o Barão de Bom Retiro, que era favorável à regência de Isabel e apontava que as Assembleias não poderiam limitar o poder dela³⁷⁹. O destaque dispensado por Meirelles à Caxias certamente chama atenção na obra, sua pose, parecida com a de um retrato de corpo inteiro, faz com que ele fite o exterior do quadro e capte nosso olhar.

A posição política de Caxias no momento da cerimônia, sem dúvidas, possui relação com a evidência na qual é posto na tela. Por ser senador e duque era natural que este estivesse na primeira fileira da cerimônia, no entanto, a proeminência na obra foi, certamente, uma escolha do pintor.



Figura 78: Victor Meirelles. *Juramento da Princesa Isabel*, 1875. (Detalhe)

José Maria da Silva Paranhos, o Visconde do Rio Branco, número 7 da nossa identificação, também se encontra em posição de destaque (Figura 79). Ele não está em primeiro plano, nem mesmo, encara o espectador, no entanto, é o personagem mais iluminado pela luz que entra através da janela. Rio Branco em 1871 era chefe do gabinete

³⁷⁸ A discussão acerca da aprovação da regência da Princesa Isabel e se as Assembleias poderiam ou não limitar o poder da regente foi aprofundada no primeiro capítulo, no item 1.1 A “Lei do Ventre Livre” e a Regência de Isabel.

³⁷⁹ CALMON, Pedro. *Atas do Conselho de Estado Pleno. Terceiro Conselho de Estado* (1868-1873). Ata de 25 abril de 1871

de ministros, homem de confiança do Imperador, fora encarregado por ele de fazer com que a “Lei do Ventre Livre” fosse aprovada³⁸⁰. A posição na qual Meirelles representa Paranhos é interessante: esse está de perfil, não encarando a cerimônia, mas fitando o lado oposto do salão. O Visconde possui o queixo elevado em posição de superioridade e está localizado à frente dos ministros que chefiava, como se tomasse conta destes e por isso parece mais alto que os políticos ao seu redor. Para destacar o personagem, assim como faz com Caxias, o pintor se utiliza dos vazios da tela, inserindo Rio Branco no espaço entre Isabel e o trono e estrategicamente localizado no início da elipse que compõe o quadro.



Figura 79: Victor Meirelles. *Juramento da Princesa Isabel*, 1875. (Detalhe).

O filho do Visconde, Barão do Rio Branco, também está representado na tela, como número 24 em nossa identificação (Figura 80). José Maria da Silva Paranhos Júnior ainda não possuía o título de Barão na época da cerimônia, nem todo o prestígio político que viria a ter no futuro, estando ainda em sua primeira legislatura como deputado³⁸¹. Paranhos Júnior está na primeira fileira de políticos, próximo ao acontecimento central do quadro, mas sem se dar conta do mesmo. Apesar de sua face estar virada para Abaeté e Isabel, ele está compenetrado, pensativo, distante, com a mão direita sobre o peito. O Barão do Rio Branco foi, anos mais tarde, um dos grandes nomes diplomáticos do país. Paranhos Júnior, como já mencionado, encomenda uma reprodução da tela *Juramento da Princesa Isabel* ao pintor Rodolpho Amoêdo. Tal obra localiza-se hoje no Museu do

³⁸⁰ CARVALHO, José Murilo de. *A construção da ordem: a elite política imperial. Teatro das sombras: a política imperial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008

³⁸¹ Lista de deputados da 14ª legislatura. Serviço de Informação ao Cidadão (SIC)

Itamaraty no Rio de Janeiro e pode demonstrar a importância da tela para o poder legislativo, por ter sido alvo de encomenda de um reconhecido estadista brasileiro.



Figura 80: Victor Meirelles. *Juramento da Princesa Isabel*, 1875. (Detalhe).

Zacarias de Gois e Vasconcelos, número 13 em nossa identificação, é um dos poucos que parece prestar atenção na cerimônia (Figura 81). Localizado na extremidade esquerda do quadro, em um balcão levemente superior, por trás do Visconde do Rio Branco e seus ministros, o senador observa de forma séria a princesa se ajoelhar. Zacarias ainda estava se recuperando do “golpe” que sofrera com a queda de seu terceiro e último ministério em 1868 e era, nesse momento, um dos maiores críticos do projeto da Lei do Ventre Livre³⁸². Sua posição é interessante ao contrastar-se com a do Duque de Caxias. Zacarias está escondido, quase anônimo, enquanto Caxias, que havia sido uma das causas da queda de seu gabinete, está completamente destacado na obra.



Figura 81: Victor Meirelles. *Juramento da Princesa Isabel*, 1875. (Detalhe).

³⁸² HOLANDA, Sérgio Buarque de, 2005. Op. Cit. p.32

O deputado José de Alencar, número 33 de nossa identificação, encontra-se na margem esquerda da obra, por trás da cadeira e mesa do presidente, quase camuflado, saindo da tela (Figura 82). Não conseguimos ver seu corpo inteiro, mas, Alencar, assim como Vasconcelos, parece prestar atenção na cerimônia que ocorre. Sua atenção, no entanto, não se deve ao fato de estar satisfeito ao ver Isabel ser reconhecida perante o parlamento, já que o romancista foi um dos maiores deputados críticos à Princesa e à participação feminina na política. Alencar era ainda contrário a aprovação da Lei do Ventre Livre que, no momento da cerimônia, tramitava nas Câmaras.



Figura 82: Victor Meirelles. *Juramento da Princesa Isabel*, 1875. (Detalhe).

O senador Bernardo de Souza Franco, número 22 na identificação, aparece na tela na primeira fileira de políticos, fardado, com o chapéu na mão esquerda e a direita ao lado do corpo, em posição de respeito (Figura 83). Apesar de estar com a face virada para o centro da cerimônia, Meirelles representa o senador com o ar distante, os olhos levemente fechados denotam que ele não está com sua atenção inteiramente voltada para o juramento da Princesa. Souza Franco é um dos personagens dos quais tivemos acesso ao esboço feito por Meirelles para a preparação do quadro. No desenho, o olhar do senador está ligeiramente diferente: suas pálpebras estão mais levantadas fazendo com que seu olhar pareça mais sério (Figura 84).

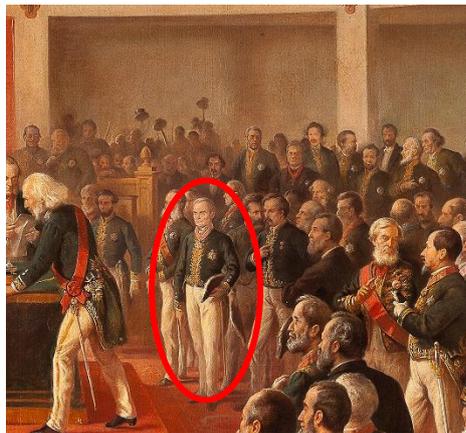


Figura 83: Victor Meirelles. *Juramento da Princesa Isabel*, 1875. (Detalhe).

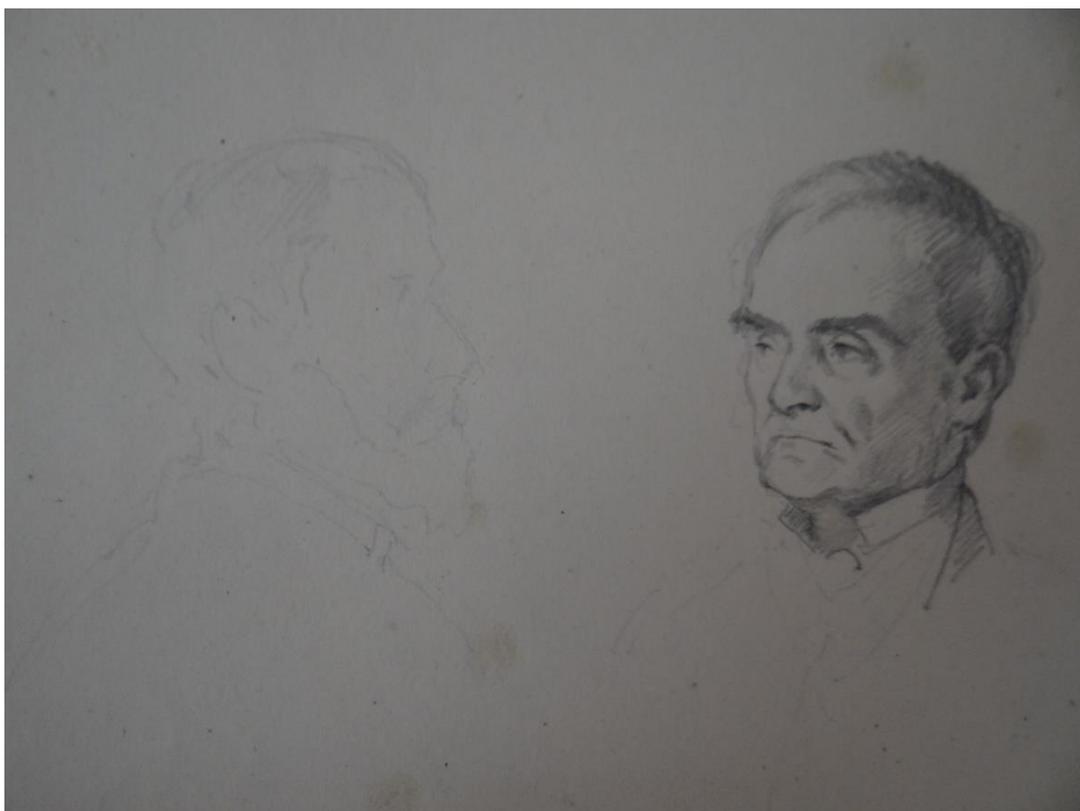


Figura 84: Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*. c.1872/1875. Grafite s/ papel. MNBA

Pimenta Bueno, o Marquês de São Vicente, número 25 na nossa lista, fora chefe do Ministério anterior ao de Rio Branco (Figura 85). Como mencionado, tentara levar à frente o projeto da Lei do Ventre Livre, mas não obteve sucesso. São Vicente, em 1867, apresentara um projeto para que Isabel além de ter cadeira no Senado, também frequentasse as reuniões do Conselho de Estado, juntamente ao seu marido Conde d'Eu. O Senador aparece em posição interessante na obra: na primeira fila de ministros, conversando com o Marquês de Sapucaí, com o dedo indicador da mão direita erguido na

direção do seu interlocutor, como se levantasse argumentos. Os dois têm o jeito de estarem envoltos na conversa e não parecem dar conta da cerimônia que estava ocorrendo. A identificação do Marquês de São Vicente no quadro foi facilitada através de nota de jornal localizada.

*Hoje tratarei de uma exposição mais modesta, de uma simples exposição photographica [...] recebeu do governo a encomenda dos retratos photographicos de todos os ministros do Estado [...] na pasta dos negócios estrangeiros. [...] Pimenta Bueno, Marquez de São Vicente, que foi ministro dos estrangeiros, nunca se photographou nem consentiu que o implassem. Felizmente, Victor Meirelles, tendo metido a figura do velho estadista no seu quadro do Juramento da princeza, que estava no Senado e hoje se acha na Escola de Belas Artes, fez um magnífico desenho que serviu para a reprodução fotográfica.*³⁸³



Figura 85: Victor Meirelles. *Juramento da Princesa Isabel*, 1875. (Detalhe).

Através da nota de jornal podemos perceber a importância do registro feito por Meirelles. Aqueles homens que estavam presentes na cerimônia, ficaram registrados para a posteridade.

Victor Meirelles faz interessantes escolhas de composição em sua tela. Ele procura dar movimento a ela, ao retratar cada personagem em uma posição, ou às vezes, interagindo com o outro. Observando as disposições dos personagens no quadro é interessante perceber que, alguns daqueles que possuem destaque, também o possuíam em sua vida política, como os já mencionados, Caxias, Abaeté e Rio Branco.

Em janeiro de 1931, o historiador Pedro Calmon, fez o reconhecimento dos personagens presentes no quadro *Juramento Constitucional da Princesa Isabel*, de

³⁸³ Jornal *O Paiz*, Rio de Janeiro. 23/07/1898. N.5040 Ano XIV p.02

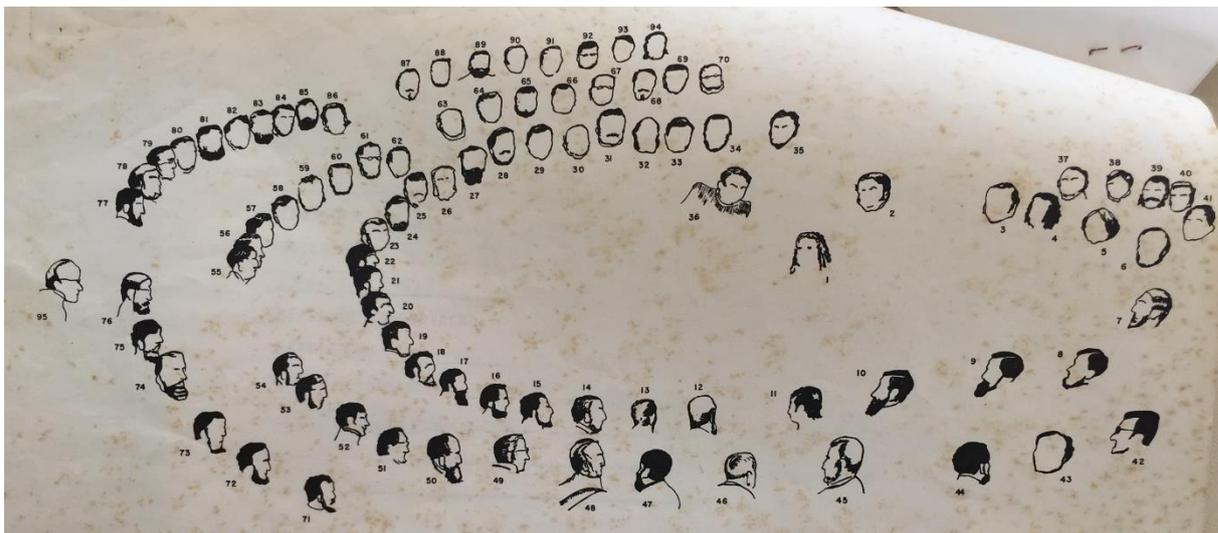


Figura 87: Desenho de reconhecimento feito por Pedro Calmon do quadro a óleo de Tironi, janeiro de 1931. Reserva técnica do MHN, pasta 006193.:

Segue a lista e numeração da identificação feita pelo pesquisador:

1.Princesa Isabel	10.Deputado Paes	23.Senador Luiz Dantas
2.Senador Martins	Barret	24.Visconde de
Vallasques	11.Cunha Vasconcelos	Caravellas
3.Paulo Barbosa da	14.Senador José da	25.Deputado Sebastião
Sylva (Mordomo-Mór)	Silva Mafra	Gonçalves
4.D. Rosa de Sant'Anna	15.Viriato Bandeira	26.Marquês de Abrantes
Lopes	Duarte	27.Deputado Castelo
5.Condessa de Barraí	16.Cruz Machado	Branco
6.Cansação de	17.Deputado Barão de	28.Barão de Porto
Sinimbu	Mamanguape	Alegre
7.Angelo Muniz de S	19.Pedro Dias de	29.Conde de Irajá
Ferraz	Carvalho	30.Marquês de Ottn da
8.Deputado Cunha	20.Souza França	31.Caxias
Paranaguá	21.Senador Cruz Jobim	32.Paranhos
9.Deputado Rego	22.Senador Souza	33.Barão de Bom Retiro
Barros	Ramos	

- 34.Sérgio Teixeira
Macedo
- 35.Deputado Antonio
Pereira Pinto
- 36.Barão de Pirapama
- 37.José Joaquim de
Oliveira (Estribeiro-
Mór)
- 38.Cândido Baptista de
Oliveira
- 39.Dr. Jacobina
- 40.Pinheiro de
Vasconcellos
- 41.Frederico Meyer
- 42.Senador Joaquim
Vianna
- 43.Chefe de Divisão
Jesuino Lamego Costa
- 45.Deputado Senna
Madureira
- 47.Tirone (o pintor)
- 48.Visconde de Abaeté
- 49.Barão de Antonina
- 50.Senador Silveira da
Motta
- 51.Borges Monteiro
- 52.Deputado Antonio
José Henriques
- 53.Teixeira Júnior
- 54.Barão de Quaraim
- 55.Brigadeiro Manoel
Felizardo
- 56.Visconde de
Camaragibe
- 57.Deputado Figueiredo
- 58.Deputado Luiz
Carlos Fonseca
- 59.Deputado Almeida
Albuquerque
- 60.Silva Carrão
- 61.Deputado Antonio
Gabriel de P. Fonseca
- 63.Visconde de
Jequitinhonha
- 66.Visconde de
Albuquerque
- 67.Torres Homem
- 70.Marques de
Sapucahy
- 72.Sayão Lobato
- 73.Senador Teixeira de
Souza
74. Diniz de
Cerqueira e Mello
- 75.Deputado Francisco
Carlos da Luz
- 77.Antonio Costa Pinto
Silva
- 78.Euzébio de Queiroz
- 79.Agostinho José
Ferreira Freitas
- 80.Deputado Francisco
de Paula Santos
- 81.Deputado Villela
Tavares
- 82.Visconde de
Baependy
- 83.Deputado Francisco
Cyrillo R Souza
- 85.Pedro Moniz
- 87.Diogo Velho
Cavalcanti
- 90.Visconde de
Uruguay.
- 92.Visconde de
Itaborahy
- 93.Francisco Diogo P.
de Vasconcelos
- 95.José Martins Vianna
(Porteiro)

O trabalho feito por Pedro Calmon, nos ajudou a pensar como poderíamos realizar a identificação na tela que trabalhamos, mas, além disso, através da lista, foi possível a comparação dos personagens presentes em ambas as cerimônias, bem como, suas posições na tela. Dentre as 77 figuras listadas pelo historiador, e as 37 identificadas por nós, temos 18 personagens em comum³⁸⁵. Percebemos que algumas personalidades estavam em locais diferentes, devido à mudança de suas funções. O Visconde de Abaeté, por exemplo, no momento da cerimônia de 1860, não era ainda Presidente do Senado, por isso, na obra de Tironi, encontra-se mais para trás do salão, em primeiro plano na obra, conversando com o pintor (Figura 88). Em 1871, como mencionado, o Visconde está ao centro da cerimônia próximo à Princesa Isabel.



Figura 88: F. Tironi, *Juramento Constitucional da Princesa Isabel, 1860-61*. (Detalhe)

Caxias em 1860, ainda não era Duque, no entanto, possuía posição de influência na política imperial, tendo sido chefe do gabinete de ministros em 1856 e, assumido novamente o cargo, em 1861. Em ambas as cerimônias, Lima e Silva está localizado na primeira fila, próximo ao acontecimento principal, estando, de certa forma, em posição de destaque. A obra de Tironi, por possuir problemas na composição, não consegue, de fato, destacar ou ressaltar algum personagem que não seja a Princesa Isabel ou o grupo de pessoas mais iluminado próximo ao trono. Por isso, apesar de Caxias estar na primeira fila da cerimônia, este não está destacado no quadro, assim como, todos os outros personagens que foram colocados em fileiras e na mesma posição (Figura 89).

³⁸⁵ Os personagens em comum são: Princesa Isabel, Almeida e Albuquerque, Abaeté, Paranhos, Saião Lobato, Costa Pinto, Cavalcanti Albuquerque, Cruz Jobim, Sinimbu, Carneiro de Campos, Visconde do Cruzeiro, Paranaguá, Camaragibe, Marquês de Sapucaí, Duque de Caxias, Torres Homem, Visconde de Baependi, Souza Ramos e Cunha Figueiredo.



Figura 89: F. Tironi, *Juramento Constitucional da Princesa Isabel, 1860-61. (Detalhe).*

Gostaríamos de ressaltar aqui a diferença de posição entre os personagens mais próximos de Isabel. Em 1871, como já discutimos, Abaeté troca olhares incisivos com a princesa, curvado, em direção a ela, como se a pressionasse, ajoelhada. Já na cerimônia de 1860, os dois homens mais próximos a regente, que, pela lógica da cerimônia, deveriam ser o presidente do Senado e o secretário da instituição, encontram-se afastados, até mesmo, atrás da princesa. O corpo do gabinete de ministros permanece no mesmo local na cerimônia, mas, não na tela. Em 1860, os ministros, chefiados por Angelo Moniz da Silva Ferraz, estão na parte inferior direita da obra, praticamente de costas para o observador (Figura 90). Na obra de 1871, como Meirelles inverte o lado da visão do espectador, os ministros estão em posição de destaque, logo atrás da cena principal, iluminados pela luz da janela.



Figura 90: F. Tironi, *Juramento Constitucional da Princesa Isabel, 1860-61. (Detalhe).*

Através da comparação entre a tela de Victor Meirelles e de Tironi, percebemos que os políticos ocupavam uma ordem que seguia certa lógica. Senadores, em sua maioria, em primeiro plano, presidente e secretário próximos à Princesa, ministros juntos à esquerda de Isabel. Meirelles, no entanto, escolhe diferentes estratégias para destacar certos personagens. Inicialmente, o pintor catarinense inverte a visão da cerimônia, deixando Isabel ajoelhada ao centro da obra. Além disso, ele ilumina ou deixa espaços

vazios para destacar certos personagens, como os já citados, Duque de Caxias e Visconde do Rio Branco. Como não temos o contrato de encomenda da obra, nem mesmo, sabemos das exigências feitas por Abaeté, acreditamos que tais formas de composição tenham sido escolhas do próprio Victor Meirelles.

4.5 - Victor Meirelles como retratista

Como mencionado, Victor Meirelles fora muito elogiado devido aos retratos realizados no quadro do *Juramento da Princesa Isabel*. Durante nossa pesquisa pudemos perceber que o artista, além de se destacar como pintor de Pintura Histórica, também recebia encomendas de retratos de personagens importantes do Império Brasileiro. S. Paio, em seu livro, *O quadro da Batalha do Garaurapes seu autor e seus críticos*³⁸⁶, aponta que se tratando da pintura de retratos ninguém superava Meirelles e poucos se igualavam a ele. Além disso, tais encomendas teriam salvado o pintor da miséria. O autor fez ainda um levantamento dos trabalhos de Meirelles de maio de 1862 até dezembro de 1879, dentre essas pinturas, contabilizamos 63 retratos³⁸⁷. Dentre essas 63 obras,

³⁸⁶ PAIO, Rangel de S, 1899. Op. Cit. p.236

³⁸⁷ Levamos em consideração somente os retratos que possuíam identificação. Apresentamos a lista: 1. Retrato da Valeriano Moreira da Costa Lima, corpo inteiro; 2. Retrato de Manoel Simões da Fonseca, corpo inteiro; 3. Retrato de Victorino Pinto de Sampaio, busto; 4. Retrato de Francisco Manoel Chaves Pinheiro, professor de estatúria da Academia de Bellas Artes, busto; 5. Retrato do pae do Sr. Braz Martins da Costa Passos, busto; 6. Retrato do grande actor brasileiro João Caetano dos Santos, busto; 7. Retrato de D. Rita Telles, busto; 8. Retrato de S. M. o Imperador, para o Sr. Visconde de Condeixa, corpo inteiro; 9. Retrato do Commendador Manoel Pinto da Fonseca, para a Ordem Terceira de S. Francisco de Paula, corpo inteiro; 10. Retrato de S. M. Imperatriz para o Sr. Visconde de Condeixa, corpo inteiro; 11. Grupo de Suas Altezas as Sras. DD. Isabel e Leopoldina, para o Sr. Visconde de Condeixa, corpo inteiro; 12. Retrato do Visconde de Merity, para a Ordem Terceira de S. Francisco de Paula, corpo inteiro; 13. Retrato do Commendador Antonio Alves da Silva Pinto, para a Ordem Terceira de S. Francisco de Paula, corpo inteiro; 14. Retrato do finado Marquez de Abrantes, corpo inteiro; 15. Retrato de Maximiano de ** *, busto; 16. Retrato do Marquez de Abrantes, para a Santa Caza da Misericórdia, corpo inteiro; 17. Retrato do Visconde de Guaratiba, para a Irmandade do SS. Sacramento; 18. Retrato de um Official superior da Guarda Nacinal, Coronel Oliveira, meio corpo; 19. Retrato do distinto Advogado, Dr. Busch Vareila, corpo inteiro; 20. Retrato do Dr. Russell, meio corpo; 21. Retrato do Dr. Monteiro, meio corpo; 22. Retrato do Conselheiro Cornélio Filho, meio corpo; 23. Retrato da Sra. D. Candida de ***, busto; 24. Retrato da esposa do Sr. Carvalhaes, corpo inteiro; 25. Retrato do Dr. Bulhões, busto; 26. Retrato para o Sr. Ewbank Camara, busto; 27. Retrato de Valeriano de Lima, corpo inteiro; 28. Retrato de Hernandez, para a Ordem Terceira de S. Francisco de Paula, corpo inteiro; 29. Retrato do Dr. Epaminondas de Mello, para a provincia do Pará, meio corpo; 30. Retrato do actual Senador Souza Dantas, então Ministro da Agricultura, para a provincia do Pará, meio corpo; 31. Retrato do Commandante do encôurçado Brazil, Mendes Salgado, tirado no Paraguay a bordo de seu navio; 32. Retrato do Conselheiro de Estado José Thomaz Nabuco de Araujo, corpo inteiro; 33. Retrato do franciscano Fr. João de Santo Antonio; 34. Retrato do distinto médico brasileiro Barão de Petrópolis; 35. Retrato da celebre e caridosa patriota baiana D. Anna Nery, para a Camara Municipal da Bahia, corpo inteiro; 36. Retrato da esposa do Sr. Br. Ribeiro Almeida, busto; 37. Retrato do Conselheiro João Alfredo de Oliveira, então Ministro do Império, corpo inteiro; 38. Retrato de Fr. Antonio do Coração de Maria e Almeida, distinto orador sagrado, meio corpo; 39.

conseguimos localizar quatorze retratos realizados pelo pintor, excluindo os que representavam a Família Imperial. Dos 14 nobres retratados por Meirelles, 2 estão presentes na cerimônia de Juramento, o Senador Zacarias de Góes e Vasconcelos e o Visconde de Sinumbu. A maior parte dos retratos é datada do período no qual Victor Meirelles obteve maior “sucesso”, as décadas de 1860 e 1870 e representam figuras masculinas sendo, apenas uma das representações, uma figura feminina.

Iniciaremos pelas obras localizadas hoje na Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro, que possui uma galeria de retratos de provedores e membros, conforme podemos ver na figura 91. As imagens das galerias possuem certo padrão, onde os provedores são representados com o bastão, roupas de gala e o fundo frequentemente relacionado à sua vida. Quatro retratos realizados por Meirelles foram encomendas da instituição, sendo 2 de provedores. Os provedores da Santa Casa seriam aqueles

homens de autoridade, prudência, virtude, reputação e idade, de maneira que os outros irmãos possam reconhecer como cabeça e lhes obedeçam com mais facilidade; e ainda que por todas as sobreditas partes o mereça, não poderá ser eleito de menos idade de quarenta anos.³⁸⁸

Retrato do Conselheiro Paulino João Soares de Souza, meio corpo; 40. Retrato Commendador Mariz Sarmento, para a Santa Casa da Misericórdia, corpo inteiro; 41. Retrato de João Baptista da Silva; 42. Retrato do Almirante Visconde de Inhaúma, para a Igreja da Conceição da rua do General Camara, corpo inteiro; 43. Retrato de M. de Sampaio, para a Igreja da Conceição da rua do General Camara, corpo inteiro; 44. Retrato do bravo Coronel Antonio Tiburcio Ferreira de Souza, com um fundo simulando um combate; 45. Retratos (dous) de S. M. Imperador, para a Secretaria da Marinha, bustos; 46. Retrato do General Miranda Reis; 47. Retrato do Conselheiro João Alfredo, busto; 48. Retrato da esposa do mesmo illustre personagem, busto; 49. Retrato de uma moça filha do Commendador João Maximiano Mafra, busto; 50. Retrato do Conselheiro José Vicente Jorge, busto; 51. Retrato do Barão de Goyana, busto; 52. Retrato de um menino filho do Conselheiro João Alfredo, busto; 53. Retrato Dr. Rego Filho, corpo inteiro; 54. Retrato de um Bemfeitor da Santa Casa da Misericórdia, para a mesma instituição, corpo inteiro; 55. Retrato de um bemfeitor da Santa Casa da Misericórdia, corpo inteiro; 56. Retrato de um menino filho do Dr. Lucas Antonio de Oliveira Catta Preta, busto; 57. Retrato de S. M. e Imperador, para a Provincia do Paraná, corpo inteiro; 58. Retrato de homem, para a Laguna, Provincia de Santa Catharina; 59. Retrato de Cavalcante de Albuquerque e Sá, para Pernanbuco, busto; 60. Retrato de um outro bemfeitor da Misericórdia, corpo inteiro; 61. Retrato de outro bemfeitor da mesma instituição, corpo inteiro; 62. Retrato da esposa do Sr. João Pinto, busto; 63. Retrato do Conselheiro Cansanção de Sinimbu, para a Provincia do Paraná, corpo inteiro;

³⁸⁸ ZARUR, 1985 APUD Santa Casa da Misericórdia do Rio de Janeiro. In: ___ *Dicionário Histórico-Biográfico das Ciências da Saúde no Brasil (1832-1930)* Casa de Oswaldo Cruz / Fiocruz – (<http://www.dichistoriasaude.coc.fiocruz.br>)



Figura 91: Galeria de retratos da Santa Casa de Misericórdia Fonte: <http://www.hospitalgeralsantacasario.com.br/?p=historia>

Miguel Calmon Du Pin e Almeida, o Marquês de Abrantes, foi provedor da Santa Casa de 1857 até 1865. O quadro de Victor Meirelles é datado de 1866, tendo sido realizado após a morte do Marquês, que ocorrera em outubro de 1865 (Figura 92). Durante sua gestão ele fez melhorias na instituição como a construção de um novo hospital, reformas dos estatutos e conseguiu o auxílio do Governo Imperial³⁸⁹. No quadro, Abrantes é representado de corpo inteiro, trajando sua farda de gala e portando suas medalhas e faixas das ordens às quais pertencia. Os provedores da Santa Casa são sempre representados com o bastão dos provedores, que também está presente no retrato feito por Meirelles. O fundo da tela é constituído de uma coluna o que engrandece ainda mais o representado. Ao fundo e à esquerda do quadro vemos uma pequena vegetação e uma paisagem que não conseguimos identificar. Abrantes encara o espectador de forma sisuda, lábios contraídos e olhar que perfura a tela, com a mão direita segurando o bastão e a esquerda por cima da espada embainhada. Ao pé da tela temos a inscrição: *Miguel Camon du Pin e Almeida. Marquez de Abrantes,*

³⁸⁹ Idem

Conselheiro D'Estado Ordinario. Senador do Imperio. Provedor da Santa Casa de Misericordia, N em 1796 F. em 5 de outubro de 1865.



Figura 92: Victor Meirelles. *Miguel Calmon du Pin e Almeida. Marquez de Abrantes*, 1866. Óleo s/ tela 175x100cm. Acervo da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro. VM 008 Doc 0004

Zacarias de Góes e Vasconcelos foi o segundo provedor da Santa Casa representado por Meirelles (Figura 93). Não temos a data exata da obra, no entanto, acreditamos ter sido realizada entre os anos de 1877/78 após a morte do senador, ocorrida em dezembro de 1877. Vasconcelos é representado em um cenário muito semelhante ao do retrato de Abrantes, com algumas modificações na cor e formato do assoalho, na paisagem ao fundo que agora conta com uma construção que nos lembra uma igreja. A coluna é transportada para o lado esquerdo do representado e possui a inscrição *O Provedor Zacarias de Góes Vasconcellos. 5 de novembro de 1815. 28 de dezembro de*

1877. Zacarias não está representado com farda, mas com uma vestimenta preta deixando transparecer ao peito a faixa vermelha da Ordem de Cristo. Assim como Abrantes, o senador segura o bastão dos provedores com a mão direita, no entanto, este não encara o espectador. Meirelles o retrata com o olhar distante, que não encontra o observador da tela. Zacarias de Góes é um dos senadores presentes no quadro *Juramento da Princesa Isabel* que nós identificamos como o número 13 (Figura 93). Os dois retratos são extremamente parecidos, levando em consideração, a natureza de cada um, Victor Meirelles representa a mesma vestimenta, o mesmo olhar.



Figura 93: Victor Meirelles. *O provedor Zacarias de Góis e Vasconcelos*, 1877c, óleo s/ tela 175x100cm. Acervo da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro. VM008 Doc 0005



Figura 94: Reconhecimento de Zacarias de Góis

Os outros dois retratos pertencentes à Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro não são de provedores, mas, acreditamos ser, de importantes doadores da instituição. São eles: Antonio Francisco Guimarães (Figura 95) e Francisco Xavier Pereira (Figura 96). Ambos os homens são representados de corpo inteiro, com trajes formais. Guimarães é retratado em um ambiente externo, inserido em uma paisagem e Pereira está em local interno, assim como nos demais retratos, próximo à uma coluna.



Figura 95: Victor Meirelles. Antonio Francisco Guimarães. Acervo da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro



Figura 96: Victor Meirelles. Francisco Xavier Pereira, 1877. Óleo s/ tela, 191x104cm. Acervo da Santa Casa da Misericórdia do Rio de Janeiro. VM 008 Doc 0007

Não sabemos ao certo quais foram os motivos que levaram Victor Meirelles a receber tais encomendas para retratar esses homens ligados à Misericórdia. Podemos supor que deve-se ao fato de suas obras, tanto de pintura histórica, quanto outros retratos, estarem recebendo boas críticas na imprensa. Além disso, como já mencionado, as encomendas eram importante fonte de subsistência para os pintores do período e, sendo Meirelles professor de pintura histórica da AIBA, alcançava certa visibilidade dos mecenas. Os retratos realizados na Santa Casa de Misericórdia, geralmente, eram encomendados pela própria instituição. Sendo, nesse sentido, uma via de mão de dupla. Os beneméritos realizavam as doações e as Santa Casas os imortalizavam através de retratos em suas galerias. As Misericórdias eram assim, grandes fomentadoras do mercado de retratos³⁹⁰.

Outro personagem retratado por Victor Meirelles e que também estava no quadro do Juramento é João Lins Vieira Cansação de Sinimbu. O retrato, datado de 1879, está localizado hoje na Câmara de Paranaguá, no Paraná (Figura 97). Na ficha técnica do quadro obtida junto à Câmara de Paranaguá não existem maiores informações além do nome do retratado, do autor e de uma simples descrição da obra. Por essa razão, não sabemos o motivo da encomenda, supomos ter sido uma homenagem ao período em que ele fora presidente do Conselho de Ministros. Meirelles representa Sinimbu fardado com todas as medalhas de honras que possuía, com o olhar voltado para frente, mas sem encarar o espectador. O personagem é representado próximo ao que nos parece ser a mesa do Senado Imperial devido ao forro verde e aos tinteiros sobre o móvel. Nessa mesma mesa está localizado um documento que Sinimbu aponta com o dedo indicador. Ao fundo da tela há a escultura de uma figura feminina e, ao lado, uma cortina vermelha que revela uma paisagem desconhecida por nós. O retrato feito por Victor Meirelles do Visconde de Sinimbu foi particularmente importante para nossa pesquisa pois, foi somente através dele, que pudemos identificar a figura de Lins Vieira no quadro do *Juramento da Princesa Isabel* (Figura 98).

³⁹⁰ BILAC, Maria Beatriz Bianchini. *Elites e retratos um estudo sobre as galerias de honra das misericórdias de São Paulo e Santos*. Acervo, Rio De Janeiro, V. 27, Nº 1, P. 333-348, Jan./Jun. 2014 p.334



Figura 97: Victor Meirelles. Retrato do Conselho Sinimbu. Câmara Municipal de Paranaguá.



Figura 98: Reconhecimento do Conselho Sinimbu

Localizamos em um site de Leilão o retrato feito por Victor Meirelles de José Antônio Moreira, o Visconde de Ipanema (Figura 99). Segundo informações da própria página, a obra teria sido confeccionada, logo após a morte do nobre em 1879, a pedido do filho primogênito do Visconde³⁹¹. Na obra, Ipanema é retratado em trajes formais, com as medalhas das honras recebidas e, ao fundo, podemos identificar alguns livros, o que nos remete a entender que o retratado está em ambiente privado.



Figura 99: Victor Meirelles. Retrato do Conde de Ipanema, 1879. Óleo s/ tela

³⁹¹ www.dargenteiloes.net.br/peca.asp?id=2923524

O Frei Antônio do Coração de Maria e Almeida também foi retratado por Victor Meirelles por ocasião de seu falecimento em junho de 1870 (Figura 100). Na obra encontramos a seguinte inscrição: *O. N. Pr. Rm. Fr. Antonio do Coração de Maria e Almeida. Religioso deste convento = Natural do RJ = Ex. Provedor Ex definidor Ex. Vigario Provincial Examinador do Bispado, Ministro Provincial e insigne Pregador Imperial. Falleceu a 19 de junho de 1870.* Temos ainda os retratos de Antônio Alves da Silva Pinto, datado de 1864 (Figura 101); Comendador Manoel Pinto da Fonseca de 1867 (Figura 102); Visconde de Bruges (Figura 103), que pertence ao acervo do Palácio dos Capitães Generais, no Arquipélago de Açores e do Barão Estanislau Ferreira de Camargo Andrade (Figura 104) datado de 1856. Este retrato, o mais antigo dos quais pudemos localizar, é um pouco diferente dos posteriores pois tem um tamanho menor, além de não parecer ser encomenda de alguma instituição.



Figura 100: Victor Meirelles. *O. N. Pr. Rm. Fr. Antonio do Coração de Maria e Almeida. Religioso deste convento = Natural do RJ = Ex. Provedor Ex definidor Ex. Vigario Provincial Examinador do Bispado, Ministro Provincial e insigne Pregador Imperial. Falleceu a 19 de junho de 1870.* s/d. óleo s/ tela. 119,5 x 82 cm. Convento de Santo Antônio RJ VM 011 Doc 0001.



Figura 101: Victor Meirelles. *O Irmão Corrector Jubilado e Bemfeitor da Ordem Antonio Alves da Silva Pinto*, 1864, óleo s/ tela 245x172 cm. Acervo Igreja Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula RJ. VM 013 Doc 0003

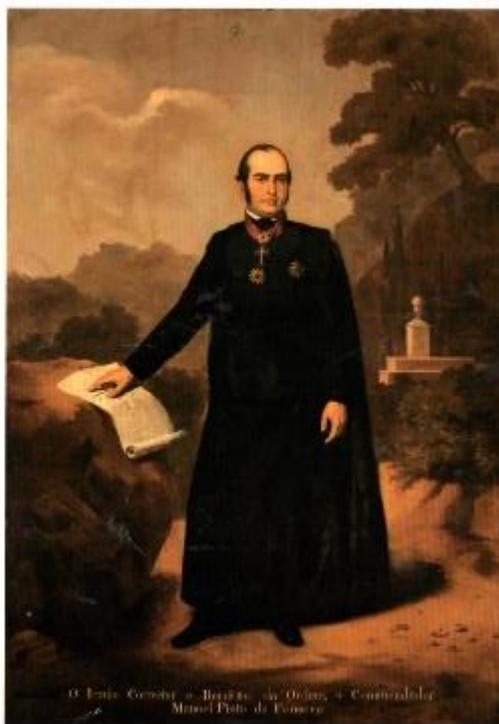


Figura 102: Victor Meirelles. *O irmão Corrector e Bemfeitor da Ordem, o Commendador Manoel Pinto da Fonseca*, 1867, óleo s/ tela, 241x167 cm. Acervo Igreja Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula RJ. VM 013 Doc 0001



Figura 103: Victor Meirelles. Visconde de Bruges. 2º Conde da Praia da Vitoria, 1881, óleo s/ tela, 117,7x89,5 cm. Acervo do Palácio dos Capitães Generais (Arquipélago dos Açores) VM 030 Doc 0001.



Figura 104: Victor Meirelles. Retrato do Barão Estanislau Ferreira de Camargo Andrade, 1856. Óleo s/ tela ³⁹²

O Doutor José Maria Chaves é representado por Victor Meirelles em retrato datado de 1873 localizado hoje no MASP (Figura 105). O quadro, de grandes proporções representa o médico de corpo inteiro portando o traje formal de medicina com destaque

³⁹² Gostaria de agradecer ao Samuel Mendes pelo envio da imagem.

para o anel de esmeraldas no dedo indicador. Ao fundo da tela podemos ver referências ao estudo da medicina, como um gesso de um escorchado, envolto por um vidro e uma caveria à direita e livros desarruamdos à esquerda. Existe também, na parte superior da obra, um busto, semelhante ao retratado, que olha para este. O quadro pertencia ao comendador Constantino Castro Ribeiro, tendo sido doado ao MASP em 1948. Em 1881, Meirelles pinta novamente um médico (Figura 106), este, sem nome, possui feições semelhantes à Maria Chaves. Acreditamos, no entanto, não se tratar da mesma pessoa, inicialmente pela data, mas também por algumas diferenças como a presença dos óculos e o preenchimento do bigode.



Figura 105: Victor Meirelles. O Dr. José Maria Chaves, 1873. Óleo s/ tela, 221x136x3 cm



Figura 106: Victor Meirelles. um Jovem Médico, 1871.³⁹³

O único retrato feminino que localizamos foi o que representa a Baronesa Ribeiro de Almeida datado de 1870 (Figura 107). Pertencente hoje ao acervo do Museu Victor Meirelles, tendo sido transferida do MNBA em 1984. A Baronesa era esposa do almirante João Ribeiro de Almeida, conselheiro médico da Família Imperial³⁹⁴ e, na obra, é retratada até a altura do busto, com trajes escuros, cordão de pérolas e cabelo preso.

³⁹³ Gostaria de agradecer ao Samuel Mendes Vieira pelo envio da imagem.

³⁹⁴ Ficha técnica do quadro Retrato de Senhora com traje. MVM0027



Figura 107: Victor Meirelles, *Retrato de Senhora com traje de 1870*. Óleo s/ tela, 73,5 x 58,8 cm, 1870. MVM

Devido ao grande número de retratos feitos sob encomenda por Victor Meirelles, conseguimos perceber que boa parte de sua renda advinha desse tipo de obra e não das famosas Pinturas Históricas. Não conseguimos apurar se a lista levantada por S. Paio é verdadeira, no entanto, notamos que, de toda forma, Meirelles possui uma vasta produção de retratos que permanece, até hoje, pouco estudada. Existem algumas pesquisas que pensam sobre os retratos de Victor Meirelles, no entanto, estes não priorizam seus retratos “oficiais”, ou seja, aqueles feitos através de encomendas de políticos ou nobres brasileiros. Tais estudos se concentram nos estudos feitos por Meirelles para suas pinturas históricas, ou em obras onde o retratado não possui uma identidade.

Percebemos que a produção retratística de Meirelles foi, majoritariamente, concentrada nas décadas de 1860 e 1870, sendo portanto, o mesmo período no qual ele pinta o *Juramento da Princesa*. Acreditamos que algumas destas encomendas para realizar retratos, principalmente aquelas feitas após 1875 (ano de exposição do quadro do juramento) possam ter sido impulsionadas pelo sucesso dos pequenos retratos presentes na obra. Dois senadores, Zacarias de Góis e Sinimbu, por exemplo, foram retratados em

corpo inteiro por Meirelles após aparecerem no Juramento. Ao analisar os retratos de Meirelles podemos perceber, assim como menciona Rangel S. Paio, a qualidade do artista nesse quesito. Tal habilidade colaborou para a realização do quadro encomendado pelo Visconde, apesar deste não ter recebido muitas críticas favoráveis, a qualidade dos retratos sempre eram reconhecidas.

Considerações finais

Para que serve a história da arte? A pergunta com a qual iniciamos nossa dissertação retorna agora, como reflexão, para a conclusão. A história da arte, conforme aponta Jorge Coli³⁹⁵, nos ajuda a dar sentido às coisas, nos auxilia para que tenhamos uma compreensão profunda de nossa cultura.

A obra *Juramento da Princesa Isabel* nos ajudou a iluminar certos aspectos da história e cultura brasileira do século XIX que muitas vezes são esquecidos. As pinturas históricas, sobretudo as do oitocentos brasileiro, tiveram importante papel na construção da Nação e nas tentativas de criação de uma identidade nacional. Conforme aponta Maraliz Christo, tal processo é complexo e precisa ser analisado de forma minuciosa³⁹⁶. Através do estudo das pinturas históricas encomendadas, conseguimos perceber quais momentos foram escolhidos para serem eternizados e qual era a preocupação, tanto do encomendante, quanto do próprio artista na confecção da obra. Ao elencarmos uma pintura histórica para nosso estudo, procuramos abarcar, não somente as questões formais da tela, mas também aquelas relacionadas ao seu contexto de produção e reprodução.

Gostaríamos de retomar aqui as questões iniciais, já mencionadas na introdução desta dissertação, as quais nos levaram ao estudo do quadro *Juramento da Princesa Isabel*. Tais questões nortearam, em um primeiro momento, as nossas pesquisas e nos ajudaram no aprofundamento da obra de Victor Meirelles.

“Seria essa uma clara representação de submissão de uma mulher diante daqueles homens? Qual era a mensagem e a imagem que o quadro procurava passar da herdeira oficial do trono brasileiro? Qual era a imagem que a própria Princesa tinha

³⁹⁵ COLI, Jorge, 2018

³⁹⁶CHRISTO, Maraliz de C. Op. Cit, 2009. p. 7

entre seus contemporâneos? Aquela era a única representação possível de uma regente em seu juramento?”

Em relação à posição de Isabel concluímos que as escolhas de representação da obra de Meirelles denotam para o espectador a ideia de fragilidade e submissão. Não somente pelo fato de Isabel estar ajoelhada, mas, principalmente, por estar diante dos homens do parlamento, que na cena, não prestam muita atenção na princesa, tornando-a coadjuvante em seu próprio juramento. O fato de Meirelles dar destaque para outros personagens como, por exemplo, Caxias e Visconde do Rio Branco, deixam a questão do papel secundário da princesa ainda mais forte. Ambos os políticos tinham posição de destaque no cenário da época, Visconde do Rio Branco como chefe do gabinete de ministros, levando a frente o projeto da Lei do Ventre Livre, como homem de confiança do Imperador. Caxias, tendo acabado de retornar da Guerra do Paraguai, com alto prestígio político.

Lembramos que a regência de Isabel, nesse momento, não ocorreu de forma tranquila. Como já mencionado, o nome da princesa não era unânime para assumir o trono em caso de ausência do Imperador entre os políticos do momento. O fato dela ser mulher, casada com estrangeiro, extremamente religiosa, não agradava. Relembramos a Sessão do Conselho de Estado, a qual Dom Pedro II levou a discussão da regência de Isabel e se ela deveria assumir em sua ausência, bem como, se seus poderes poderiam ser limitados pela Assembleia. Ressaltamos que, mesmo os conselheiros tendo apontado para o direito de Isabel assumir a regência, houve divergências em relação ao fato da limitação dos poderes dela. Visconde de Abaeté, conselheiro, presidente do Senado e encomendante da obra, foi um dos políticos que defendeu que o poder da regente deveria ser limitado pela Assembleia. Para nós, parece claro que é essa a mensagem transmitida pelo quadro de Meirelles. Mesmo que, na votação final da regência, Isabel tenha assumido com plenos poderes.

Conforme apontado, a princesa ainda não havia assumido o poder de forma definitiva, por esse motivo, não poderia ser representada coroada, ou no trono de seu pai. No entanto, ao estudarmos outras representações de juramentos feitos por regentes e ao analisarmos como a cerimônia de Isabel ocorreu, percebemos que Meirelles poderia ter escolhido um momento diferente para ser representado, mas não o fez. A imagem da fragilidade de Isabel torna-se mais clara quando comparada com as representações encomendadas também por Abaeté, obras de Pedro Américo, dos Imperadores Dom

Pedro I e II. Em tais obras, nas quais as cerimônias ocorrem na mesma sala do juramento de Isabel, o destaque da cena é, sem dúvida, para os imperadores. Que aparecem em tamanho maior, mais iluminados, de forma mais imponente.

Ainda em relação às outras encomendas feitas por Abaeté, podemos perceber, ao longo da pesquisa, um novo encomendante de pinturas históricas no Brasil: o Senado Imperial, o legislativo. Destacando a existência de, pelo menos, 3 projetos de legitimação da Nação através das artes no Brasil nas décadas de 1860/70: O primeiro voltado para a memória e exaltação da Guerra do Paraguai, outro, relacionado à construção da imagem da Família Imperial e, por fim, um com o objetivo de salvaguardar a memória do legislativo, do aparelho político do Estado. Tais projetos não se excluem, eles coexistem.

Victor Meirelles é um artista que não deixou muita documentação escrita, por esse motivo, nos limitamos à análise de suas obras para procurar compreender seus projetos e ideias. O pintor representou Isabel em mais duas ocasiões além do Juramento: *Casamento da Princesa Isabel*, de 1864 e *Assinatura da Lei Áurea*, de 1888. Ao voltarmos nosso olhar para essas três obras percebemos que, apesar do pintor representar Isabel com um maior envolvimento político em 1888, o que também era reproduzido por contemporâneos, ele, ainda assim, não denota à Isabel um papel ativo de fato. Em *Assinatura da Lei Áurea*, por exemplo, a princesa está de pé, no entanto, ainda não é associada exatamente ao trono, sendo integrante de uma cerimônia maior.

Por esse motivo, concluímos que *Juramento da Princesa Isabel* está inserida em uma produção de pintura histórica brasileira que representa as mulheres como heroínas, no entanto, entendemos a obra como uma “transição”. Ela não representa somente um corpo feminino, nu e submisso como nas cenas retratando as mulheres indígenas, mas também, Isabel não é constituída com o papel ativo na história como Leopoldina aparece em *Sessão do Conselho de Estado*.

Com a nossa pesquisa foi possível iluminar também uma produção de Victor Meirelles que muitas vezes é esquecida. Apesar do pintor ser muito estudado, suas obras lembradas são as pinturas de batalha ou dos momentos fundacionais. O pintor possui outras obras, ainda no âmbito da pintura de história, mas que não são representações de batalhas ou grande momentos fundacionais brasileiros, estão voltadas para cenas de cerimônias ou da família Imperial. Além disso, percebemos na crítica ao quadro do Juramento um grande talento do pintor para retratos, sendo tal tipo de representação, a

mais numerosa de sua produção. Meirelles realiza retratos da Família Imperial e de nobres e políticos ao longo da segunda metade do século XIX.

Percebemos que *Juramento da Princesa Isabel* tem uma importância muitas vezes deixada de lado. Ela possui, por exemplo, duas cópias encomendadas posteriormente: uma localizada na faculdade de direito da UFRJ e outra no Museu do Itamaraty. Tais cópias demonstram que a obra foi valorizada após o seu período de produção, por diferentes razões. Pela faculdade de direito, através da história do próprio prédio, sendo a obra uma das únicas que representa a arquitetura do recinto de forma minuciosa. No Itamaraty, como encomenda do Barão do Rio Branco, pela valorização dos homens que ali estavam, incluindo o próprio Barão e seu pai.

A tela *Juramento da Princesa Isabel*, em exposição, hoje, no Museu Imperial de Petrópolis exibe Isabel em posição submissa perante o Parlamento Imperial. No entanto, mesmo apresentando ruídos, a obra ainda é importante constituinte das representações da princesa, pois, através dela, o público toma conhecimento da existência de Isabel como política, antes mesmo de suas atuações em favor da abolição da escravidão.

Procuramos, através dessa dissertação, nos aprofundar na obra *Juramento da Princesa Isabel*, realizada por Victor Meirelles que, muitas vezes passa despercebida, ou é utilizada como ilustração em contextos errôneos, como no caso da assinatura da Lei Áurea. Acreditamos ser importante iluminar uma produção de pintura histórica no Brasil que vai além das, bastante conhecidas e estudadas, pinturas de batalhas e que nos ajudam a compreender mais amplamente o processo de construção da Nação e do projeto para as artes no Brasil.

Referências Bibliográficas

Livros e artigos:

ALCANTARA, Mauro Henrique Miranda de. *As Falas do Trono entre o ritual e o discurso: analisando a Lei do Ventre Livre pelo discurso de D. Pedro II (1867-1872)*. XXVII Simpósio Nacional de História – ANPUH., 2013

AGUIAR, Jaqueline Vieira de. *Princesas Isabel e Leopoldina. Mulheres educadas para Governar*. Curitiba: Appris, 2015.

ARGON, Maria de Fátima Moraes. O mestre de pintura da princesa regente. In:____ TURAZZI, Maria Inês (org). *Victor Meirelles*. Novas Leituras. Florianópolis: São Paulo: Museu Victor Meirelles/IBRAM/Minc, Studio Nobel, 2009.

ASSIS, Machado de. O velho Senado In:_____ *Obra Completa*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, V.II, 1994. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/cronica/macr24.pdf>. Acesso: 07/04/2016.

AZEVEDO, Cláudia Soares de. “O Museu Imperial e a celebração da monarquia brasileira”. In: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado e LOPES, Regis (org.). *Futuro do Pretérito; história dos museus na escrita da história*. Editora ARGOS Coleção História e Patrimônio, 2009

BACON, Albert. M. *Manual of gesture*. Chicago, J. C. BUCKBEE & COMPANY, PUBLISHERS, 1872

BARATA, Alexandre Mansur Barata. *A revolta do Ano da Fumaça*, Revista do Arquivo Público Mineiro, Ano L, no 1 (2014)

BARMAN, Roderick J. *Princesa Isabel do Brasil, gênero e poder no século XIX*. São Paulo: UNESP, 2005

BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente, pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BENATTE, Antônio Paulo. *Sinuca de Bico*. Revista de História da Biblioteca Nacional, 09/09/2007. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/sinuca-de-bico>.

BERBEL, Márcia e FERREIRA, Paula. Soberanias em questão: apropriações portuguesas sobre um debate iniciado em Cádiz. In: BERBEL, Márcia e OLIVEIRA, Cecília. (org) *A experiência constitucional de Cádiz*. São Paulo: Alameda, 2012.

BRANDÃO, A. Tronos do Império, anotações para uma história do mobiliário brasileiro do século XIX. in GUZMAN, F. et alii (orgs.) *ARTE AMERICANA E INDEPENDENCIA. Nuevas Iconografías*. V Jornadas de Historia del Arte. Santiago de Chile, Universidad Adolfo Ibañez, CREA, Museo Historico Nacional, 2010.

BRZEZIŃSKA, Anna. *Jadwiga of Anjou as the Image of a Good Queen in Late Medieval and Early Modern Poland*. *The Polish Review*, Vol. 44, No. 4 (1999), pp. 407-418.

Published by: University of Illinois Press on behalf of the Polish Institute of Arts & Sciences of America Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/25779151> .

CALMON, Pedro. *O Salão do Senado*. Revista de Informação Legislativa. V.13, n.52. out/dez. 1976

CARVALHO, José Murilo de. *Dom Pedro II*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *A construção da ordem: a elite política imperial. Teatro das sombras: a política imperial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008

CASTILHO, Celso; COWLING, Camillia. *Bancando a liberdade, popularizando a política: abolicionismo e fundos locais de emancipação na década de 1880 no Brasil*. Afro-Ásia, Salvador , n. 47, p. 161-197, 2013 . Available from http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0002-05912013000100005&lng=en&nrm=iso

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Difel, 1990.

CHAVES, Mariana. *Arte e estado: Um olhar sobre o mecenato artístico no Segundo Reinado (1840-1889)*. 2015. 136f. Dissertação (mestrado em história). Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015.

CHRISTO, Maraliz de C. A pintura de história no Brasil no século XIX: panorama introdutório. In: *Dossiê “Los relatos icônicos de la nación”*, revista Arbor do Consejo Superior de Investigaciones Científicas, da Espanha, 2009.

_____. *Pintura, história e heróis: Pedro Americo e “Tiradentes esquartejado”*, Campinas: UNICAMP, 2005. (Tese de doutoramento em História).

_____. *Bandeirantes na contramão da História: um estudo iconográfico*. Projeto História, São Paulo, n. 24, p. 307-335, jun. 2002.

_____. Exercícios de desenho no acervo do Museu Mariano Procópio: ser ou não ser a Princesa Isabel?. In: ____ MALTA, Marize (org). *Coleções de arte: formação, exibição e ensino*. UFRJ, 2014

CLARK, T.J. *Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007

COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira no século XIX?* São Paulo: Editora SENAC, 2005.

_____. *Fabricação e promoção da brasilidade: arte e questões nacionais*. Perspective, 2 | 2013.

_____. *História da arte ensina a lidar com o não dito e a incerteza constante*. Folha de S. Paulo, SP. 27/05/2018. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/colunas/jorge-coli/2018/05/historia-da-arte-ensina-a-lidar-com-o-nao-dito-e-a-incerteza-constante.shtml?utm_source=facebook&utm_medium=social&utm_campaign=compfb

DAIBERT JR, Robert. *Princesa Isabel, a “política do coração”, entre o trono e o altar* Tese (doutorado em História), UFRJ, 2007.,

_____. *Isabel, “a redentora de escravos” : um estudo das representações sobre a princesa*. Dissertação (mestrado) – UNICAMP: Campinas, 2001.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1989. V. III prancha. 10

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

GINZBURG, Carlo. *Investigando Piero*. São Paulo: Cosacnaify, 2010..

GONZAGA, Duque. *A arte Brasileira*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1995

GUARILHA, Hugo Xavier. *A questão artística de 1879 : um episódio da crítica de arte no segundo reinado*. Campinas: UNICAMP, 2005. (Dissertação de mestrado)

GUIMARÃES, Manuel L. S. (1988): “*Nação e civilização nos trópicos: o IHGB e o projeto de uma história nacional*”, Estudos Históricos, Rio de Janeiro, I (I): 5-27.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *História Geral da Civilização Brasileira. O Brasil Monárquico*. Tomo II. vol. 7

JACQUES, Paulino. O Senado do Império e o pragmatismo parlamentar brasileiro. *Revista de informação legislativa*, v. 13, n. 52, p. 77-84, out./dez. 1976

JÚNIOR, Donato Mello. *Pedro Américo de Figueiredo e Melo. 1843-1905*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983.

KNAUSS, Paulo e KRAAY, Hendrik. A inauguração da estátua de José Bonifácio na visão de um correspondente estrangeiro, em 7 de setembro de 1872, *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, a. 171 (447):279-289, abr./jun. 2010.

KRAAY, Hendrik; MALERBA, Jurandir. Festejar e repensar a Independência: um balanço. In:____ *Estudos Ibero-Americanos*, PUCRS, v. 36, n. 2, p. 366-373, jul./dez. 2010 p.366

LAGO, Pedro Correa do (org). *Brasiliana IHGB*. Capivara, 2015.

LAGO, Pedro Correia do. *Brasiliana Itaú. Uma grande coleção dedicada ao Brasil*. Editora Capivara, 2014.

LIMA, Heloisa Pires. A presença negra nas telas: visita às exposições do circuito da Academia Imperial de Belas Artes na década de 1880. *19&20*, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_negros.htm>.

LYRA, Heitor. *História de Dom Pedro II 1825-1891*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1977. 2v

LYRA, Maria de Lourdes Viana. “Isabel de Bragança, uma Princesa Imperial”. Separata da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. A. 158, n.

- MAMIGONIAM, Beatriz. Building the Nation, Selecting Memories: Vitor Meireles, the Christie Affair and Brazilian Slavery in the 1860s. *American Counterpoint: New Approaches to Slavery and Abolition in Brazil Gilder Lehrman Center's 12th Annual International Conference Yale University*, October 29-30, 2010
- MARTINS, Maria Fernanda. *A velha arte de governar. Um estudo sobre política e elites a partir do Conselho de Estado (1842-1889)*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.
- MARTINS, Rocha. *Como se acclamam os reis de Portugal*. In: __*Ilustração Portuguesa*. Lisboa, 1908.
- MATTOS, Adalberto de. Vitor Meireles, pintor sentimental. In: __*Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, 1927.
- NABUCO, Joaquim. *Um estadista do império*. Nabuco de Araújo. Rio de Janeiro: H. Garnier, Livreiro – Editor, 1899.
- NOGUEIRA, Manuela e SIMIONI, Ana Paula. Outras telas para outros papéis. *Revista de História da Biblioteca Nacional*. 01/02/2015.
- PAIO, Rangel de S. *O quadro da Batalha do Guararapes seu autor e seus críticos*. Rio de Janeiro: Typographia de José Serafim Alves, 1880
- PEIXOTO, Elza Ramos; ROSA, Ângelo de Proença. Biografia. In: __ROSA; MELLO JÚNIOR; PEIXOTO; SOUZA (org). Victor Meirelles de Lima (1832-1903). Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1982
- PEREIRA, Luisa Rauter. Brasil. In: __FERNANDEZ, Javier Sebastián (dir.); GOLDMAN, N. *Diccionario político y social del mundo ibero-americano. Conceptos políticos fundamentales, 1770-1870*, Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales – Universidade del País Vasco, 2014, tomo II, v.10 (Soberania).
- PEREIRA, Sônia Gomes. *Arte Brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: C/ arte, 2008.
- PEREIRA, Sônia Gomes. Victor Meirelles e a Academia Imperial de Belas Artes. TURAZZI, Maria Inês (org.). *Victor Meirelles, novas leituras*. Florianópolis: São Paulo: Museu Victor Meirelles/IBRAM/Minc, Studio Nobel, 2009
- PINHEIRO, Artidoro Augusto Xavier. *Organização das ordens honoríficas do Império do Brasil*. São Paulo: Typographia a vapor de Jorge Seckler & c., 1884.
- RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros Ribeiro. *Os símbolos do poder: cerimônias e imagens do Estado monárquico brasileiro*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1995.
- RIPA, Cesar. *Iconologia*. London: Benj Motte, 1709
- Rocha, Otávio Túlio Pedersoli. *A relevância do senado para o estado federal do Brasil*. Belo Horizonte, 2010. (Dissertação mestrado)
- SALGUEIRO, Valéria. A arte de construir a nação: pintura de história e primeira república. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº30, 2002.

Santa Casa da Misericórdia do Rio de Janeiro. In:___ *Dicionário Histórico-Biográfico das Ciências da Saúde no Brasil (1832-1930)* Casa de Oswaldo Cruz / Fiocruz – (<http://www.dichistoriasaude.coc.fiocruz.br>)

SCHWARCZ, Lilia Moritz, JUNIOR, Carlos Lima e STUMPF, Lúcia Klück. *A Batalha do Avaí*. RJ: Sextante, 2013.

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

SILVA, Rosângela de Jesus. *A crítica de arte de Angelo Agostini e a cultura figurativa do final do Segundo Reinado*. Campinas: UNICAMP, 2005. P 36. (Dissertação de mestrado)

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, JUNIOR, Carlos Lima. Heroínas em Batalha: Figurações femininas em Museus em tempos de centenário: Museu Paulista e Museu Histórico Nacional, 1922. In: *Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília*. Museologia e interdisciplinaridade. Vol.7, nº 13 jan/jun. de 2018.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Les portraits de l'Impératrice. Genre et politique dans la peinture d'histoire du Brésil. Colloques | 2014 *Les femmes dans les Amériques : Féminismes, études de genre et identités de genre dans les Amériques, XIXe et XXe siècles* – Actes du colloque international des 4, 5 et 6 décembre 2013 à Aix-en-Provence. Disponível em: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/66390>

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2008

SISSON, S.A *Dicionário dos brasileiros ilustres*. Vol I e II. Senado Federal, 1999.

SLUSZKA, Sigmund John. *A Contribution to the Study of the XIV-XV Century History of Poland*. Ottawa, Canadá. 1950.

SODRÉ, Alcindo. *Museu Imperial*. Departamento de Imprensa Nacional, 1950.

SOUZA, Iara Lis Carvalho. *Pátria Coroada. O Brasil como corpo político autônomo 1780-1831*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

SQUEFF, Letícia. Esquecida no fundo de um armário: a triste história da Coroação de D. Pedro II. In:___CHRISTO, Maraliz (org.). *Anais do Museu Histórico Nacional (história e patrimônio)*. Rio de Janeiro, v. 39, 2007.

_____. *Uma galeria para o Império. A coleção Escola Brasileira e as Origens do Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, UNIFESP, 2012

STAROBINSKI, Jean. 1789: *Os emblemas da razão*. SP. Companhia das Letras, 1988

TAUNAY, Affonso de E. *O Senado do Império*. Brasília: Senado Federal, 1978.

TREVISAN, Anderson Ricardo. A Construção Visual da Monarquia Brasileira: Análise de Quatro Obras de Jean-Baptiste Debret. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 3, jul. 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_jbd_art.htm>.

VEJO, Tomas Perez. La pintura de historia e la invencion de las naciones. *LOCUS: revista de história*. Juiz de Fora, vol. 5, nº1, 1999. P. 139-159.

XEXÉO, Monica F. Braunschweiger. Victor Meirelles – um desenhista singular. . In: _____ TURAZZI, Maria Inês (org.). *Victor Meirelles, novas leituras*. Florianópolis : São Paulo: Museu Victor Meirelles/IBRAM/Minc, Studio Nobel, 2009

Catálogos:

Biblioteca Nacional. *A memória das Constituições brasileiras: catálogo da exposição*. Rio de Janeiro: A biblioteca, 1986.

Escola Nacional de Belas Artes. *Catálogo Geral das Galerias de Pintura e Escultura*. Rio de Janeiro: Emp. Ind. Editora “O NORTE”, 1823.8

GALVÃO, B. F. Ramiz. *Catálogo da Exposição de História do Brasil realizada pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro a 2 de dezembro de 1881*. Rio de Janeiro : Typ. G. Leuzinger & Filhos, 1881.p. 487. Disponível em: <http://www2.senado.gov.br/bdsf/handle/id/520862>

WEHLING, Arno; ACIOLI, Jaime. *O Império em Brasília: 190 anos da Assembleia Constituinte de 1823*. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado,2013.

Documentos/fontes primárias:

- Cartas:

Carta de D. Isabel à Teresa Cristina. Laranjeiras, 04 de agosto de 1871. Arquivo Grão-Pará (XLI – 4.14)

Carta de D. Isabel à Teresa Cristina. Laranjeiras, 05 de junho de 1871. Arquivo Grão-Pará (XLI – 4.14)

Carta de D. Isabel a Teresa Cristina. Laranjeiras, 22/06/1871. Arquivo Grão Pará (XLI – 4.14).

Carta de D. Isabel à Teresa Cristina. Paço Isabel, 23 de dezembro de 1871. Arquivo Grão-Pará (XLI – 4.14)

Carta de João Alfredo Correia de Lima a Dom Pedro II em 10 de maio de 1871. Maço 162 – Doc.7463. Arquivo Histórico do Museu Imperial de Petrópolis.

Carta de José Roberto à Alcindo Sodrê em 12 de fevereiro de 1941. Museu Imperial, setor de guarda 59/40

Carta do Conde d’Eu ao Visconde do Rio Branco, Petrópolis, 13 de fevereiro de 1872 Maço 165 – Doc. 7587. Arquivo Histórico do Museu Imperial de Petrópolis

Carta enviada pela Princesa Isabel ao Imperador D. Pedro II em, 06 de março de 1872, Laranjeiras – Rio de Janeiro. Arquivo histórico do Museu Imperial de Petrópolis. Arquivo Grão Pará. Correspondência ativa de Dona Isabel Cristina, Princesa Imperial e Condessa d’Eu. Pasta XL.

Carta enviada pela Princesa Isabel ao Imperador D. Pedro II em, 23 de agosto de 1871, Laranjeiras – Rio de Janeiro. Arquivo histórico do Museu Imperial de Petrópolis. Arquivo Grão Pará. Correspondência ativa de Dona Isabel Cristina, Princesa Imperial e Condessa d’Eu. Pasta XL.

Carta enviada pela Princesa Isabel ao Imperador D. Pedro II em, 22 de setembro de 1871, Laranjeiras – Rio de Janeiro. Arquivo histórico do Museu Imperial de Petrópolis. Arquivo Grão Pará. Correspondência ativa de Dona Isabel Cristina, Princesa Imperial e Condessa d’Eu. Pasta XL.

Carta enviada pela Princesa Isabel ao Imperador D. Pedro II em, 4 de junho de 1871, Laranjeiras – Rio de Janeiro. Arquivo histórico do Museu Imperial de Petrópolis. Arquivo Grão Pará. Correspondência ativa de Dona Isabel Cristina, Princesa Imperial e Condessa d’Eu. Pasta XL

- Anais/discursos/leis

Anaes do Senado do Império do Brasil. Terceira sessão em 1871 da décima quarta legislatura de 27 de abril a 31 de maio. Rio de Janeiro: Thylografia do Rio de Janeiro, 1871

Atas Conselho de Estado, Terceiro Conselho de Estado (1868 – 1873). Disponível em: http://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/asp/AT_AtadoConselhoDeEstado.asp

Constituição do Império Brasileiro de 1824. Disponível em: Http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao24.htm

Coleção de Leis do Império. Atos do poder executivo. Decreto de 05 de maio de 1826. Disponível em: http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/publicacoes/doimperio/pdf/Legimp-I_2.pdf/Legimp-I_16.pdf

DOM PEDRO II. *Conselhos à regente*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.

Imperador Dom Pedro I. *Fallas do Throno desde o anno de 1823 até o anno de 1889*. Rio de Janeiro : Imprensa Nacional, 1889. P. 139. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/227319>.

Imperador Dom Pedro II. *Fallas do Throno desde o anno de 1823 até o anno de 1889*. Rio de Janeiro : Imprensa Nacional, 1889. P. 697. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/227319>.

- Outros

Arquivo histórico do Museu Nacional de Belas Artes – Pasta: transferência de obras 1832 – 1890 (PASTA AI/EM 6 documentos- AI/EM 6_9)

Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes – Pasta: transferência de obras 1832 - 1890 (PASTA AI/EM 6 documento- AI/EM 6_12)

Arquivo Histórico MHN – 74/75. Proc. 16/23, doc. 17.

Auto do Juramento da Sua Alteza Imperial, Dona Isabel, ao dia 20 de maio de 1871. Arquivo do Senado Federal. Serviço de Informação ao cidadão.

Censo do município do Rio de Janeiro de 1872. Fonte: IBGE, Anuário estatístico do Brasil, 1997

Contrato de encomenda da obra “Fala do Trono” do Sr. Pedro Américo. Encomenda realizada pelo Visconde de Abaeté em 1872 – Local do documento: Arquivo do Senado Em Brasília (atendimento ao cidadão)

Estudo de reconhecimento dos representados no quadro realizado por Pedro Calmon. Pasta/documento: 006.193. 07 de janeiro de 1991, Museu Histórico Nacional.

Ficha técnica da obra “Missa no Campo de São Cristovao”. Setor de guarda MIP

Ficha técnica da obra Juramento da Princesa Isabel cedida pelo setor de guarda do Museu Imperial de Petrópolis

Ficha técnica do quadro Retrato de Senhora com traje. MVM0027

Ficha técnica que consta na pasta sobre a obra Juramento Constitucional da Princesa Isabel. 006.193, Museu Histórico Nacional.

Juramento feito pela Princesa Imperial, na ocasião de sua primeira regência em 20 de maio de 1871. Arquivo do Senado Federal, Serviço de Informação ao cidadão.

Lista de deputados da 14ª legislatura. Serviço de Informação ao Cidadão (SIC)

Museu Imperial, setor de guarda 59/40.

Ofício do Ministro do Império para Nicoláo Antonio Nogueira Valle da Gama em 18 de maio de 1871. Maço 162 – Doc. 7463. Arquivo Histórico do Museu Imperial de Petrópolis

Ofício n.º 246 de 16 de setembro de 1940. Reserva técnica. MIP

Pedido de Paulino ao Rei, datado de 09 de agosto de 1820, para retornar ao Brasil. AHU_ACL_CU_017, Cx 285, doc. 20089

Requerimento realizado por Maria da Maternidade de Abreu e Oliveira, em 10 de agosto de 1810, no qual ela pede passaporte para que possa entrar na Corte, ela, seu filho e uma criada. Arquivo Histórico Ultramarino, caixa 259. Doc. 17709.

Jornais e revistas:

O Universal, 1833.

A Gazetilha, Rio de Janeiro, 1872

Jornal do Comércio. Rio de Janeiro, 1875

Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 1871.

A vida Fluminense. Rio de Janeiro, 1872.

Revista Illustrada, Rio de Janeiro. 1879, 1886

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1891

Jornal O Globo, Rio de Janeiro, 2009

Revista Illustrada, 1886

A Nação, 1875

Diário de Pernambuco, 1876

Jornal Estado de Minas. Belo Horizonte, 2005

Jornal o Paiz, Rio de Janeiro, 1898.

Sites:

<http://brasilianafotografica.bn.br/?cat=9>

<http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Isabel%20II%20jurando%20Ia%20Constituci%F3n&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=&MuseumsRolSearch=1&>

<http://g1.globo.com/bahia/noticia/2012/05/vestido-que-princesa-isabel-utilizou-para-assinar-lei-aurea-esta-na-bahia.html?menu=5eb31164aba62b7>

<http://www.conselhodeminerva.org.br/w/index.php?page=ano-2000>

<http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/oath-horatii>

http://www.senado.es/web/conocersenado/arteypatrimonio/obrapictorica/fondohistorico/detalle/index.html?id=SENPRE_014148

http://www.vatican.va/news_services/liturgy/saints/ELENCO_SANTI_GPIL.htm

<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/01/1854076-em-seu-1-ano-museu-do-amanha-se-torna-o-mais-visitado-do-pais.shtml>

http://www2.camara.leg.br/a-camara/conheca/historia/presidentes/antonio_abreu1.html
<https://www.royalcollection.org.uk/collection/405409/the-coronation-of-queen-victoria-in-westminster-abbey-28-june-1838>

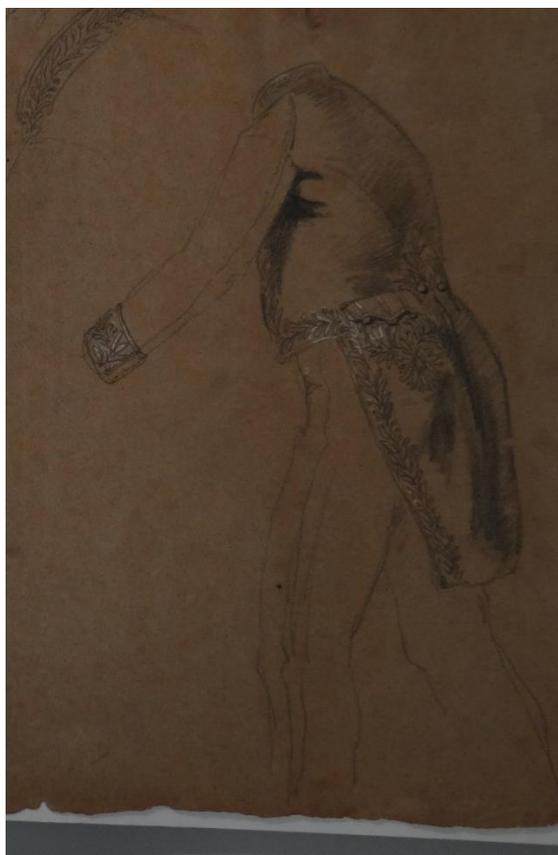
<https://www.royalcollection.org.uk/collection/search#/3/collection/407165/the-marriage-of-queen-victoria-10-february-1840>

<https://www25.senado.leg.br/web/senadores/legislaturas-anteriores/-/a/14/por-uf>

<https://www25.senado.leg.br/web/senadores/senador/-/perfil/2034>

www.dargenteiloes.net.br/peca.asp?ld=2923524

Anexo I – Estudos para *Juramento da Princesa Isabel*, de Victor Meirelles



Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*, c 1875. MNBA



Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*, c 1875. MNBA



Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*, c 1875. MNBA



Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*, c 1875. MNBA



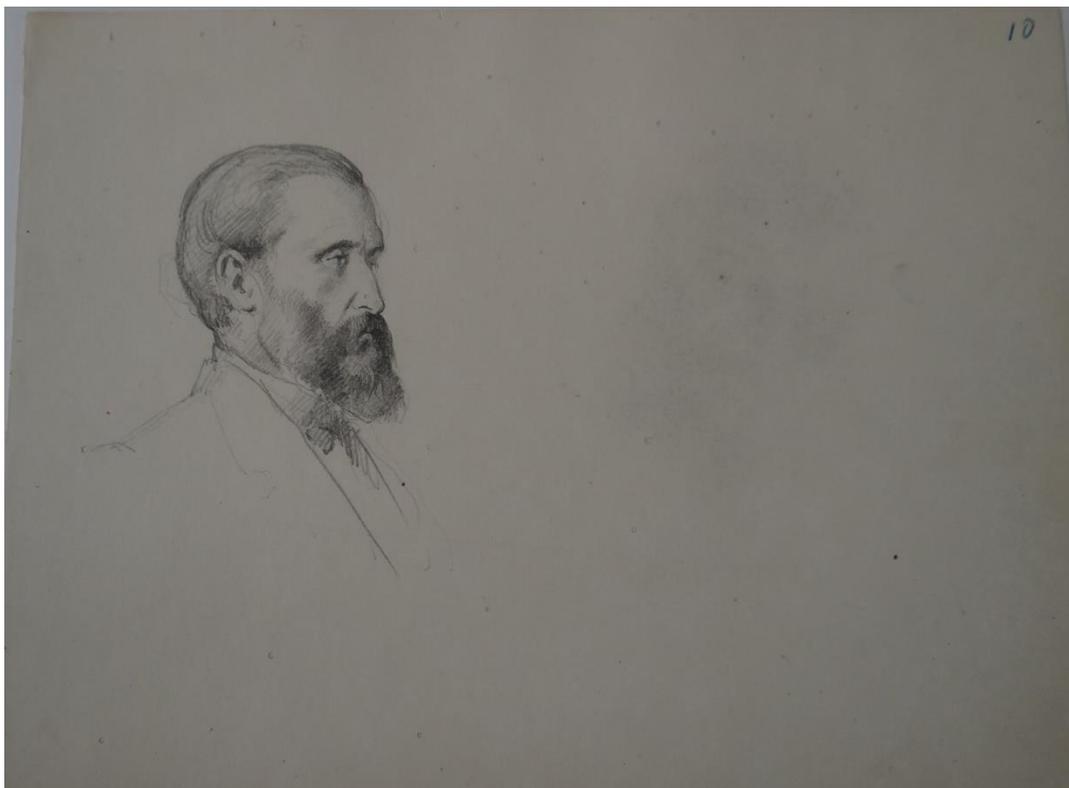
Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*, c 1875. MNBA



Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*, c 1875. MNBA



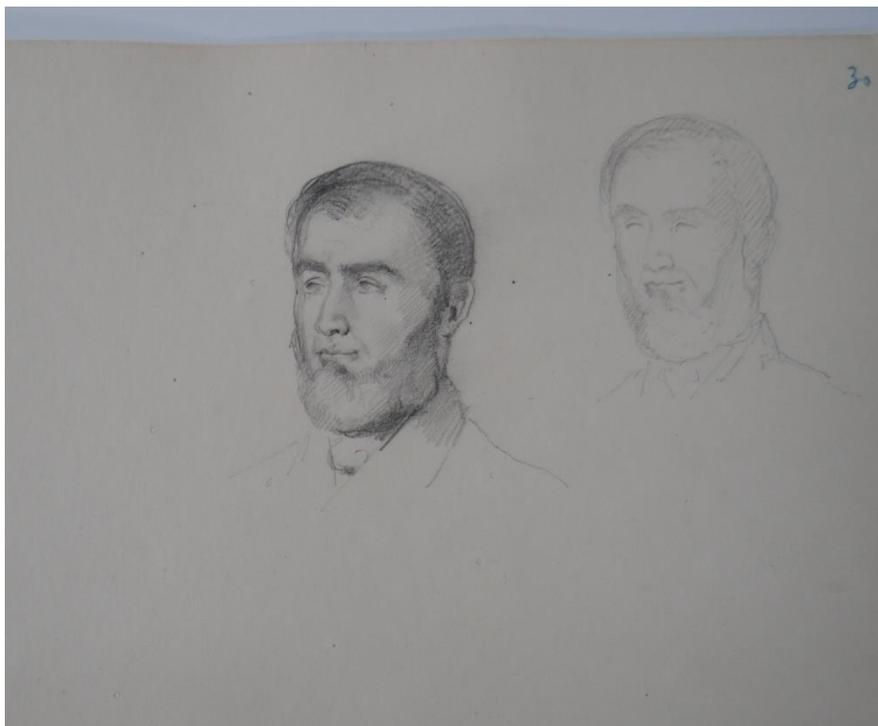
Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*, c 1875. MN



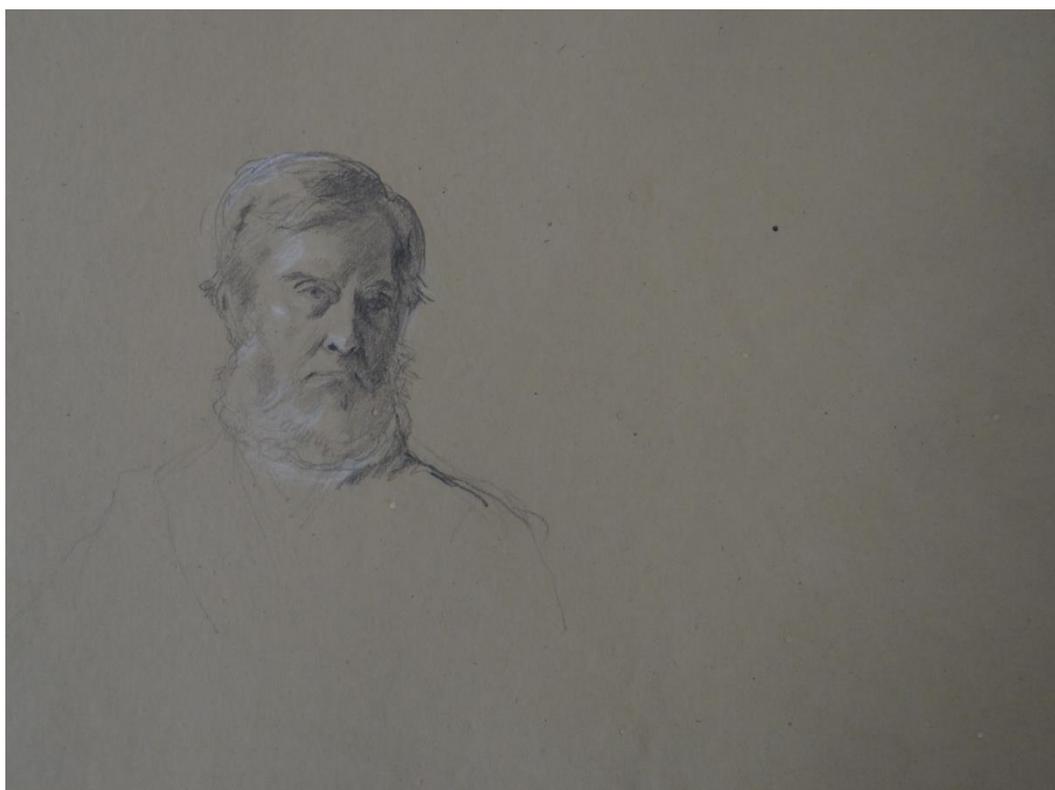
Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*, c 1875. MNBA



Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*, c 1875. MNBA



Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*, c 1875. MNBA



Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*, c 1875. MNBA



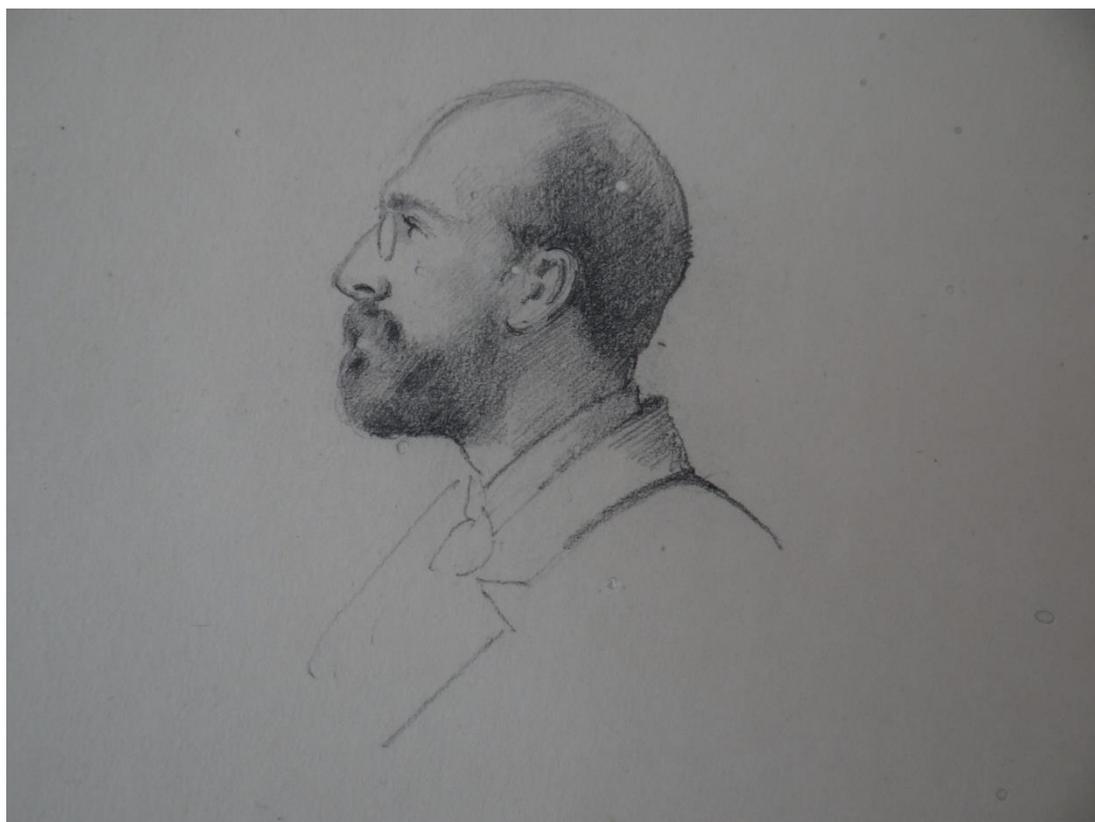
Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*, c 1875. MNBA



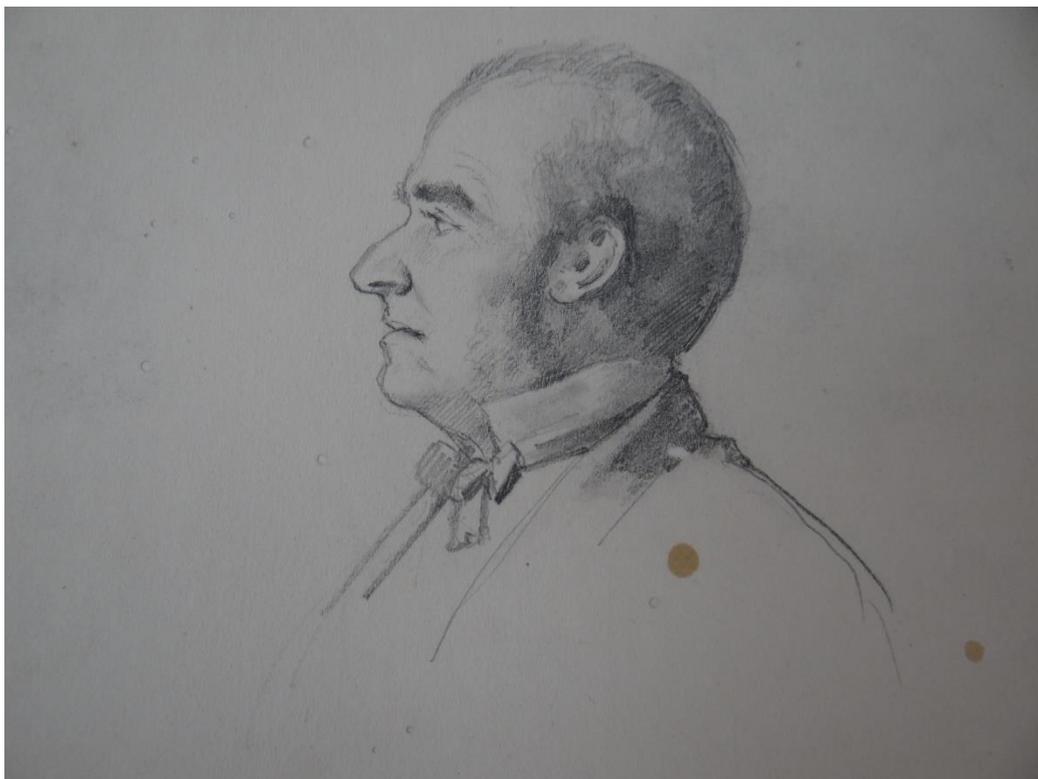
Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*, c 1875. MNBA



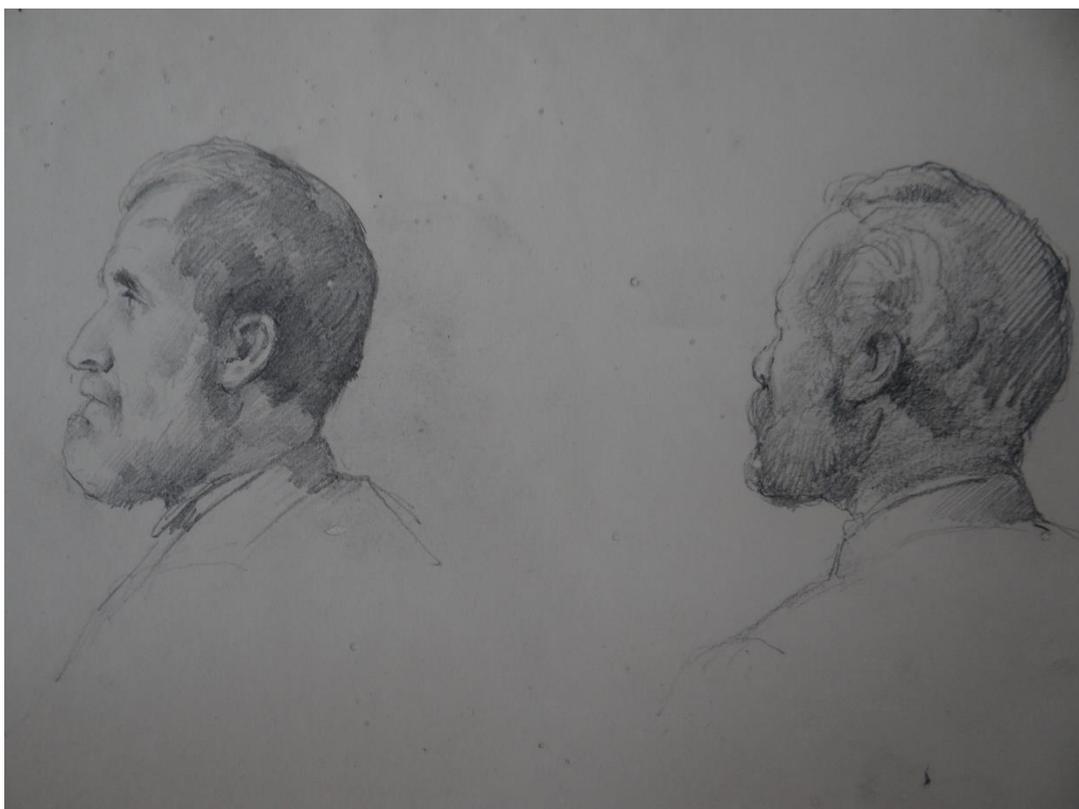
Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*, c 1875. MNBA



Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*, c 1875. MNBA



Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*, c 1875. MNBA



Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*, c 1875. MNBA



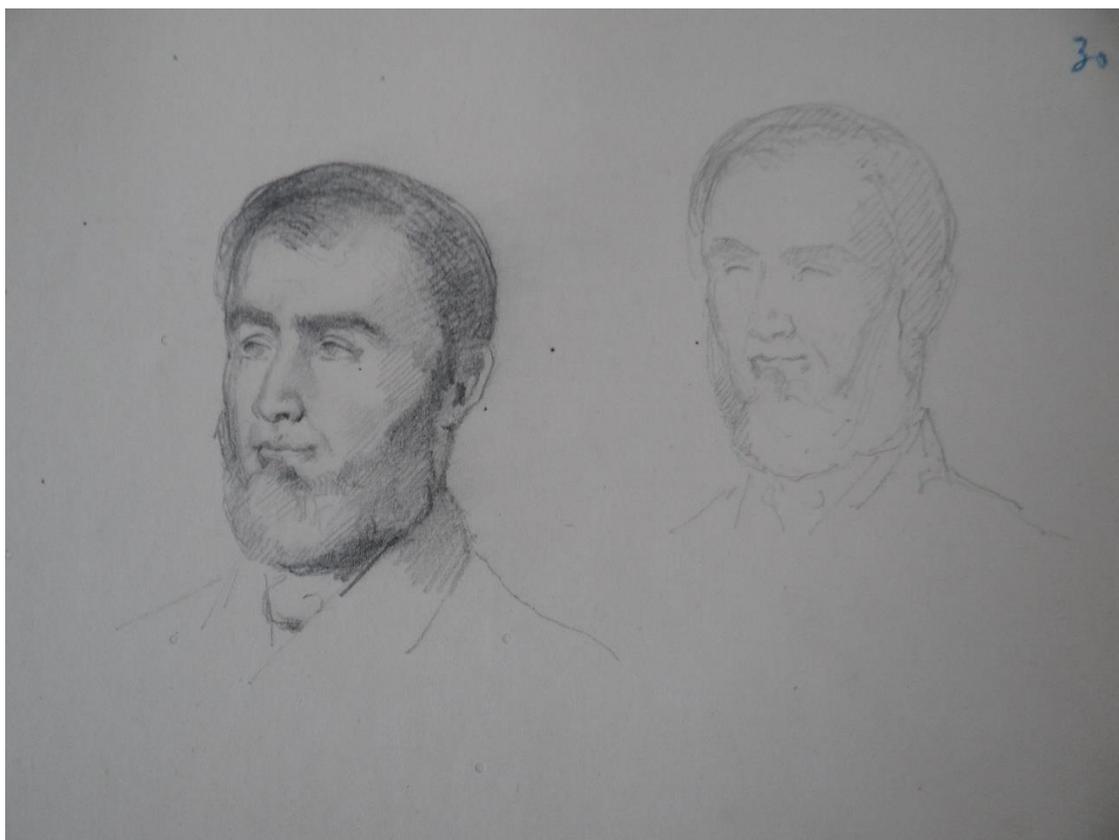
Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*, c 1875. MNBA



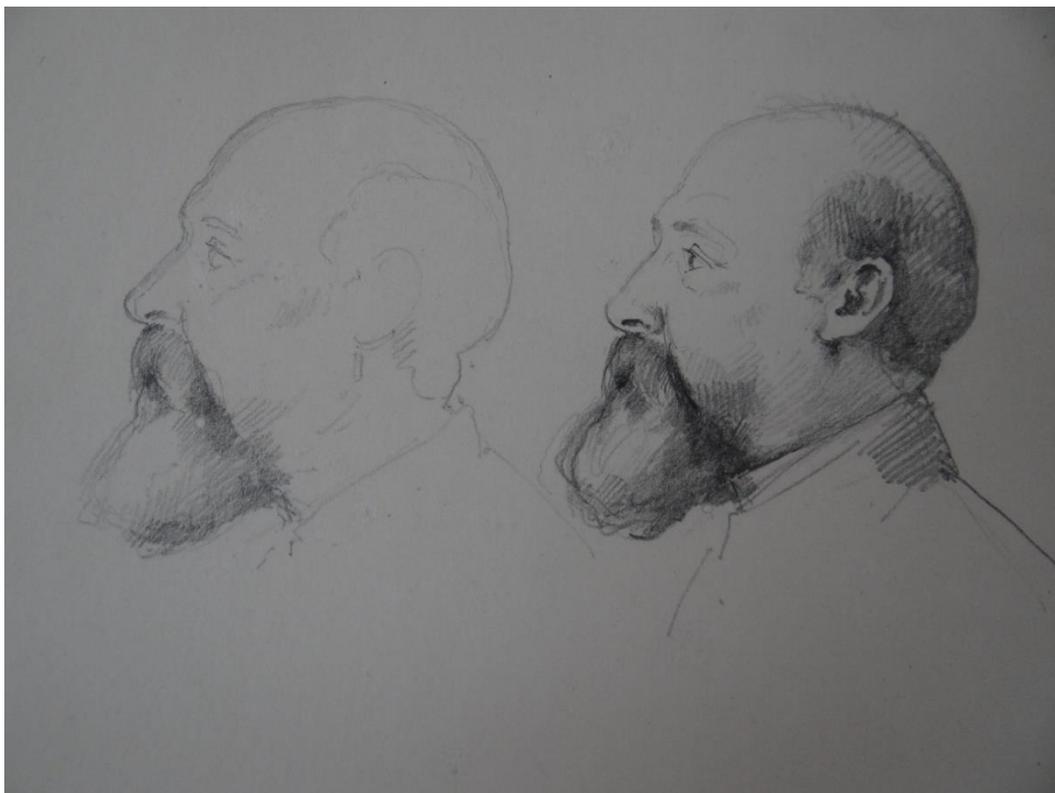
Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*, c 1875. MNBA



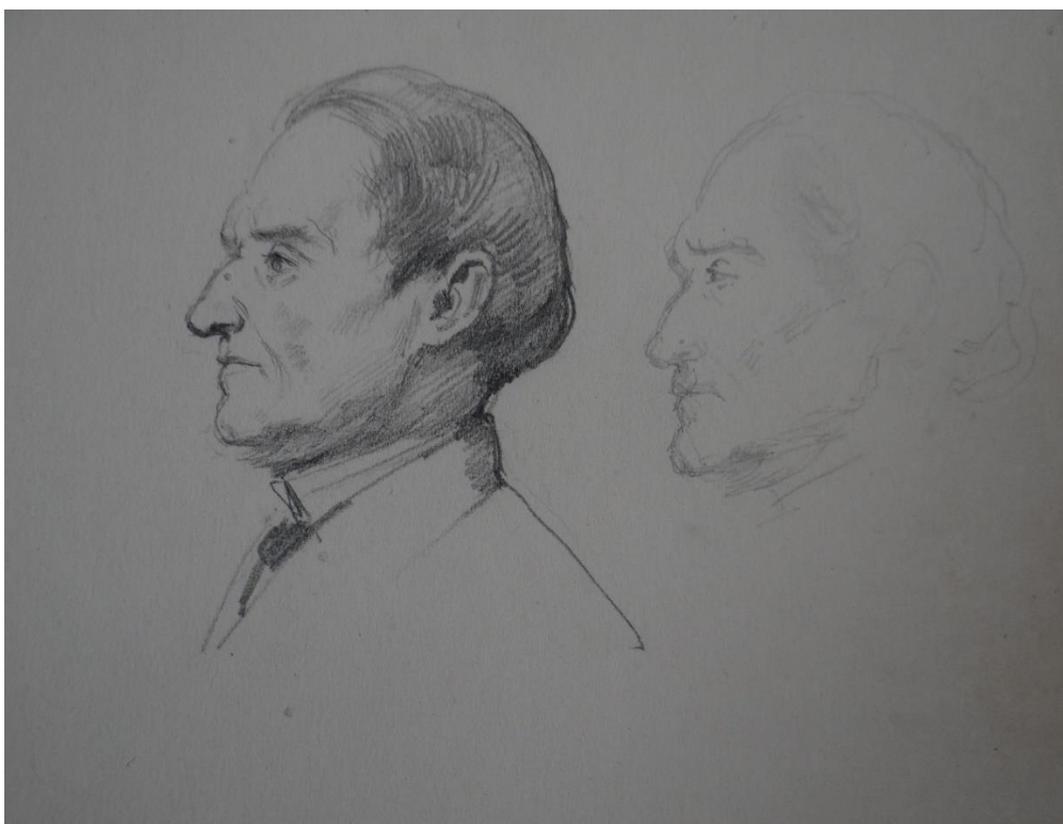
Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*, c 1875. MNBA



Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*, c 1875. MNBA



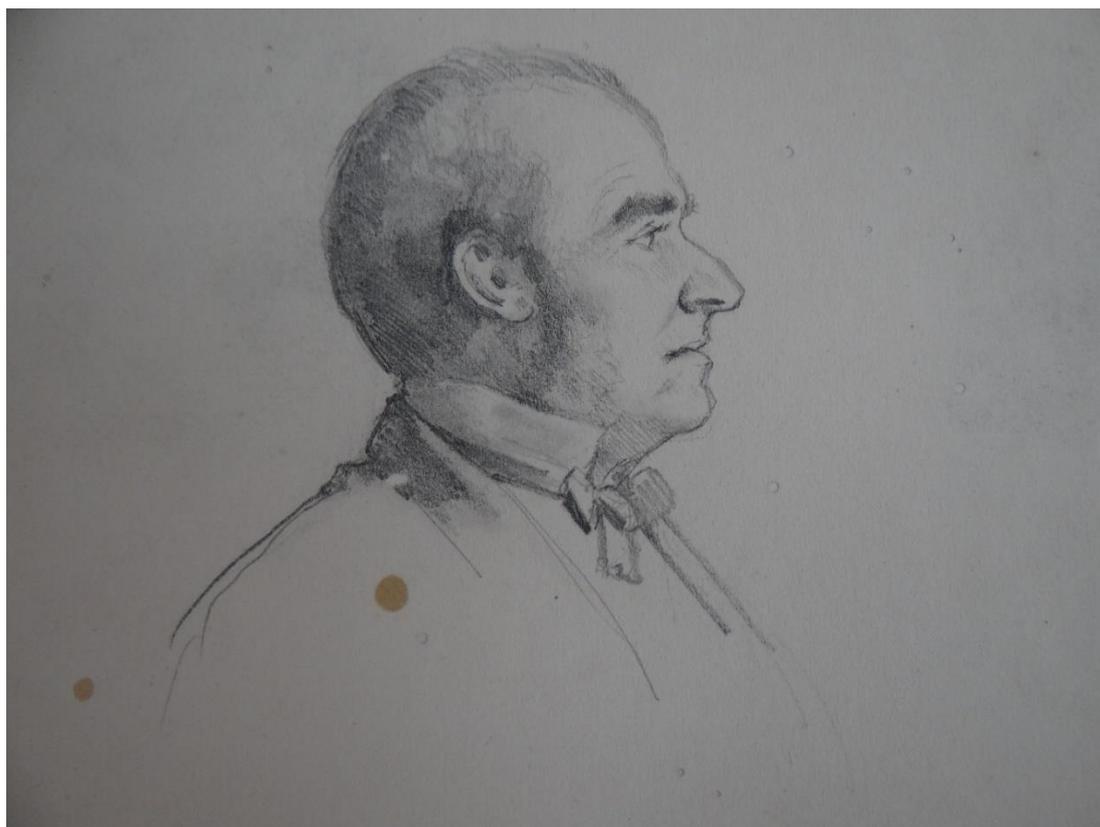
Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*, c 1875. MNBA



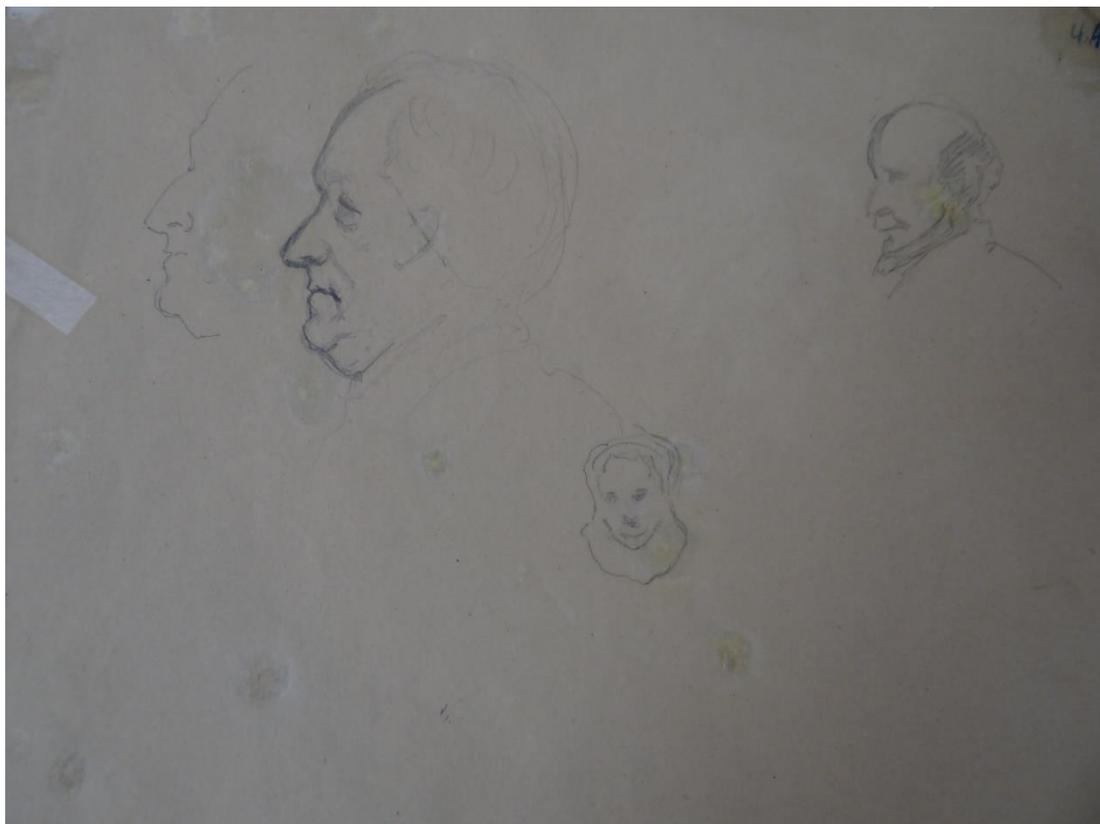
Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*, c 1875. MNBA



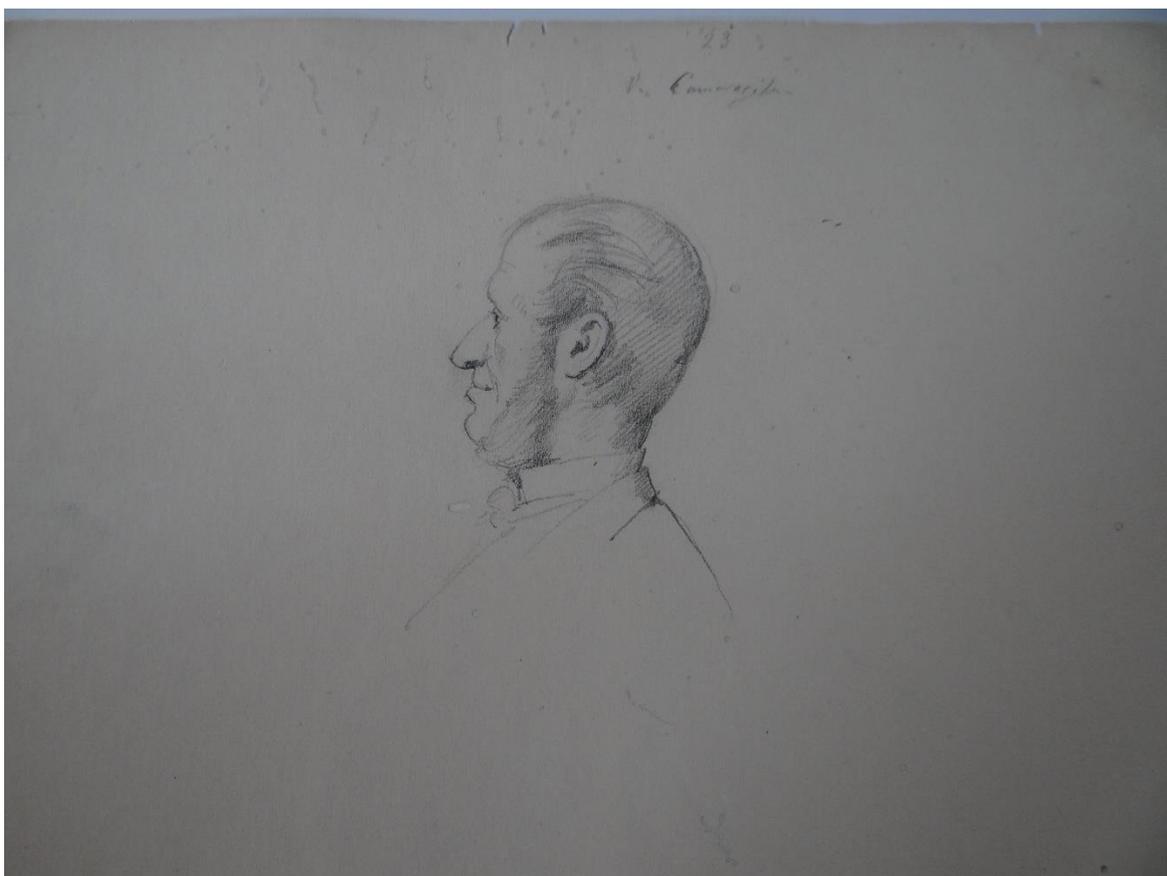
Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*, c 1875. MNBA



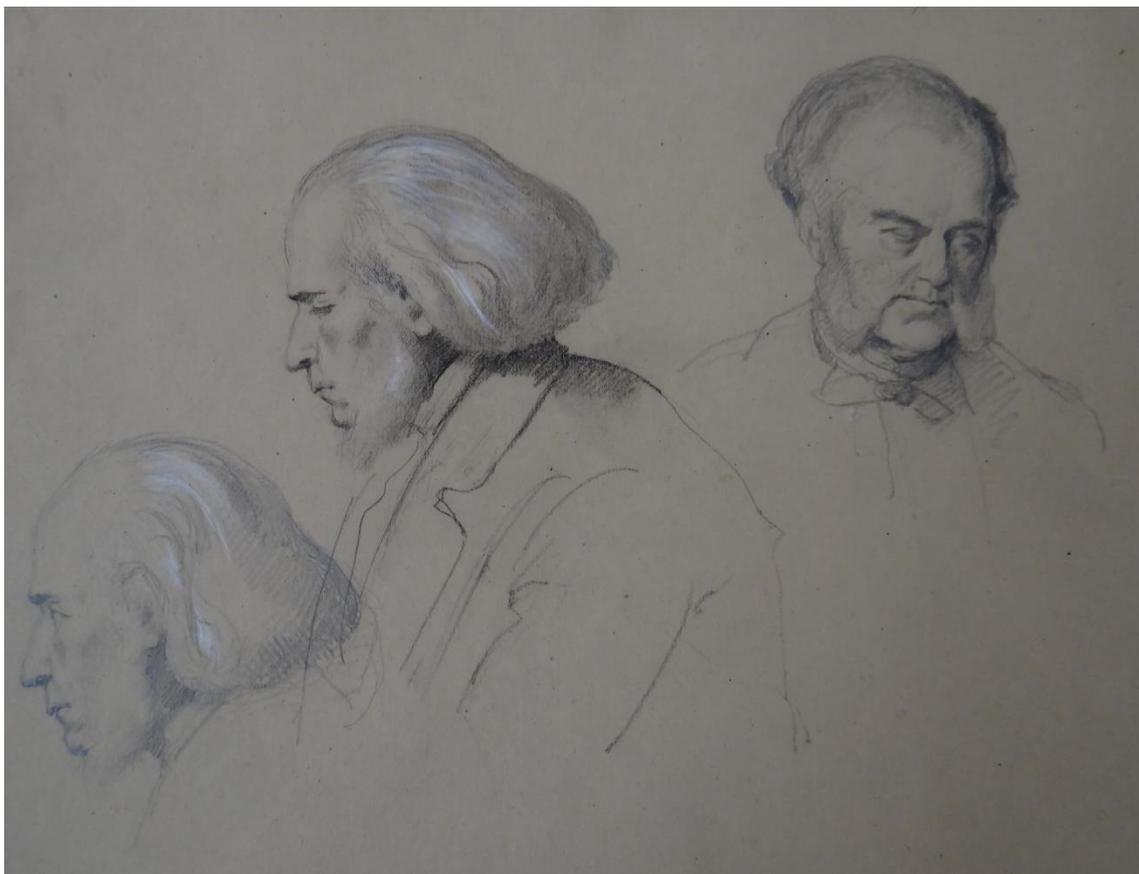
Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*, c 1875. MNBA



Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*, c 1875. MNBA



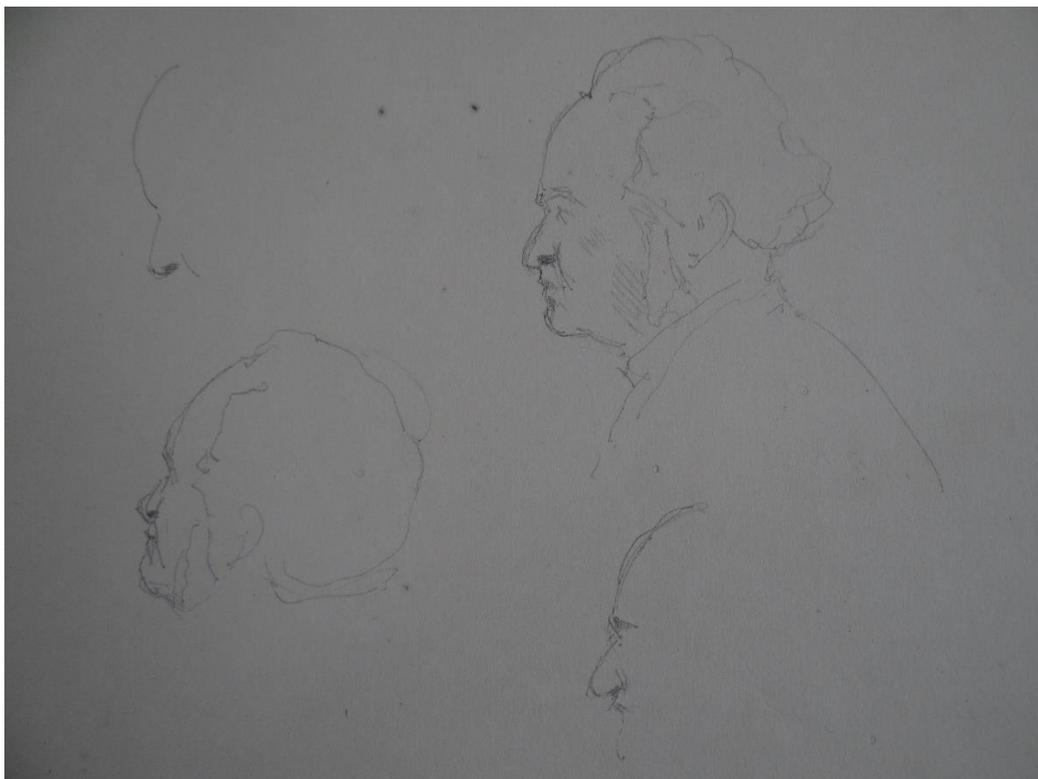
Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*, c 1875. MNBA



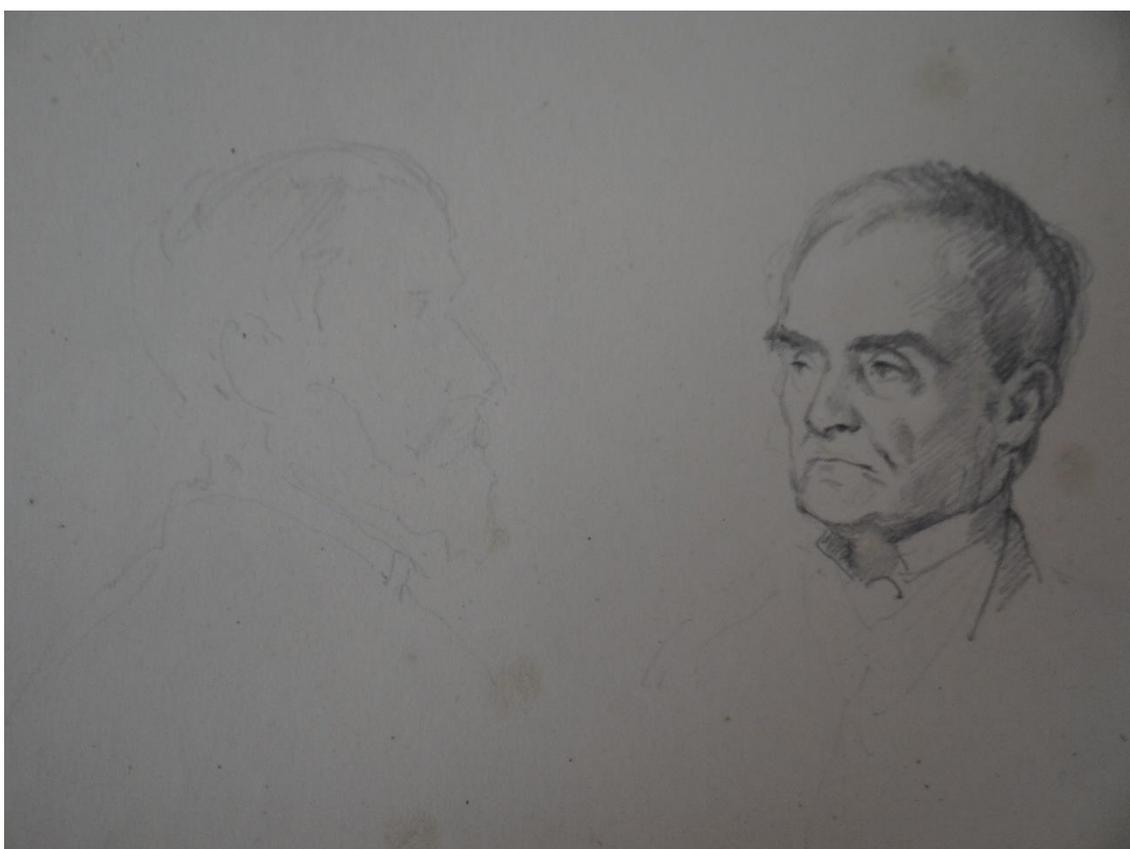
Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*, c 1875. MNBA



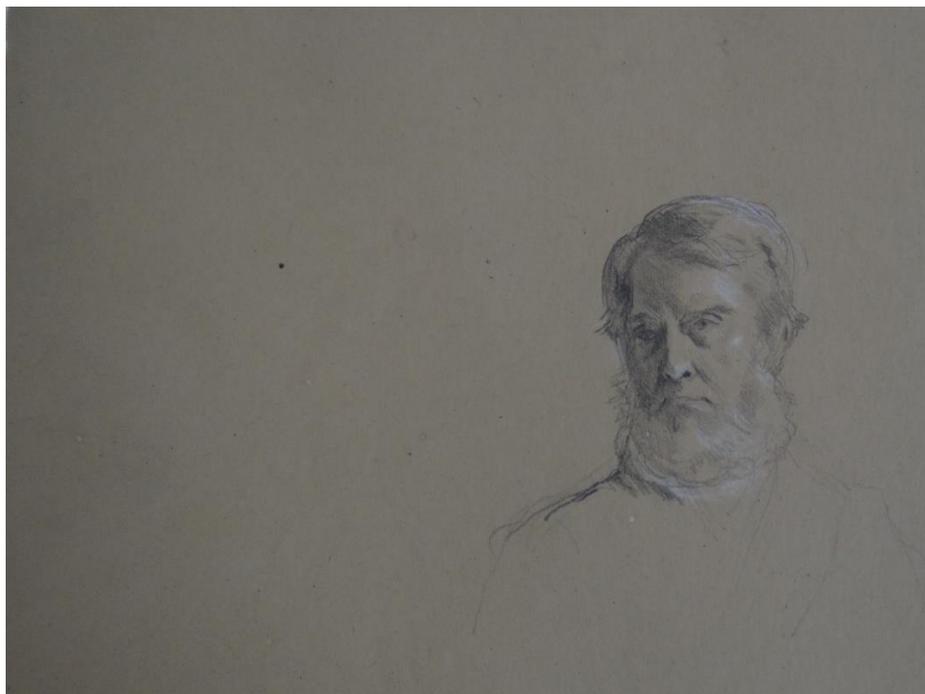
Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*, c 1875. MNBA



Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*, c 1875. MNBA



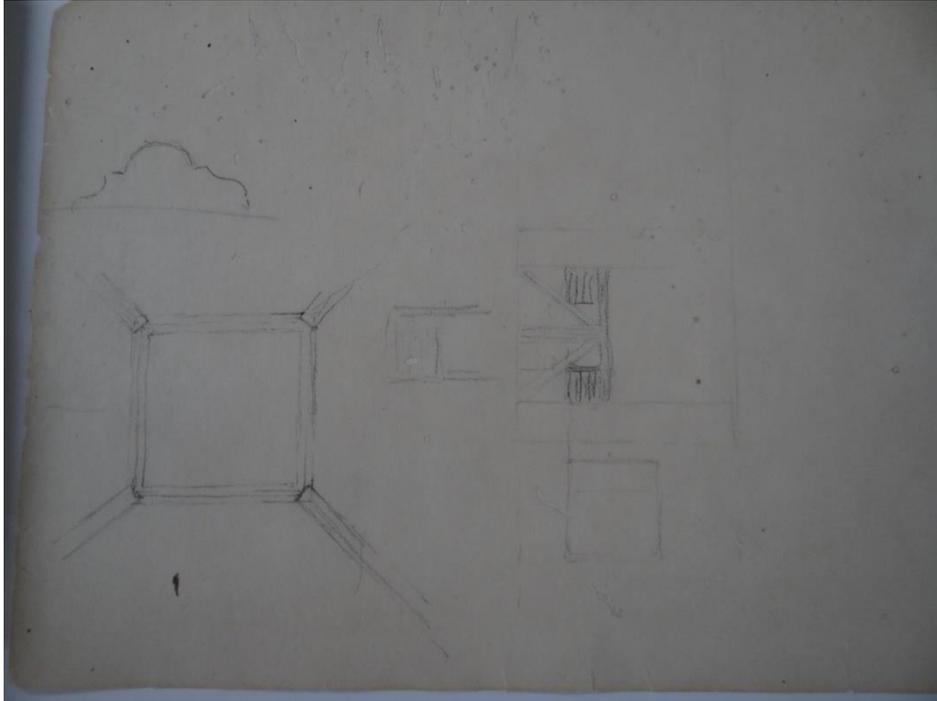
Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*, c 1875. MNBA



Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*, c 1875. MNBA



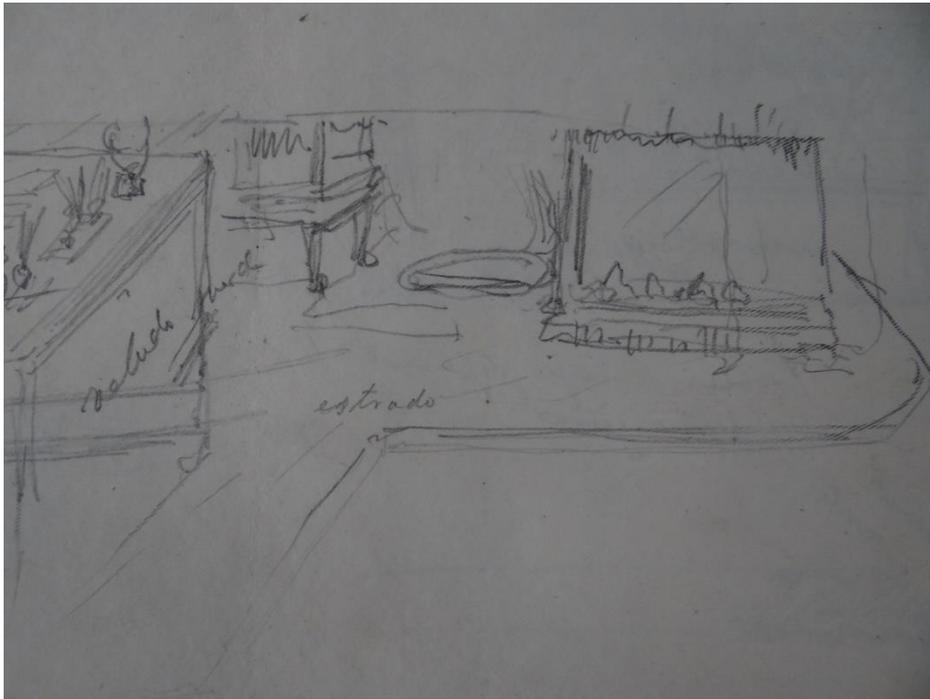
Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*, c 1875. MNBA



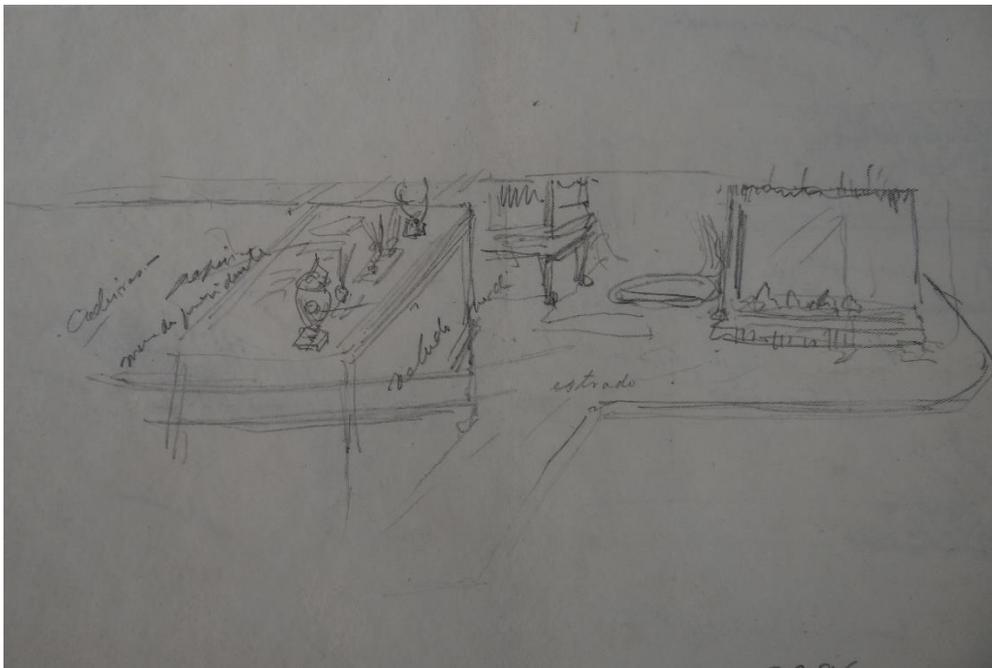
Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*, c 1875. MNBA



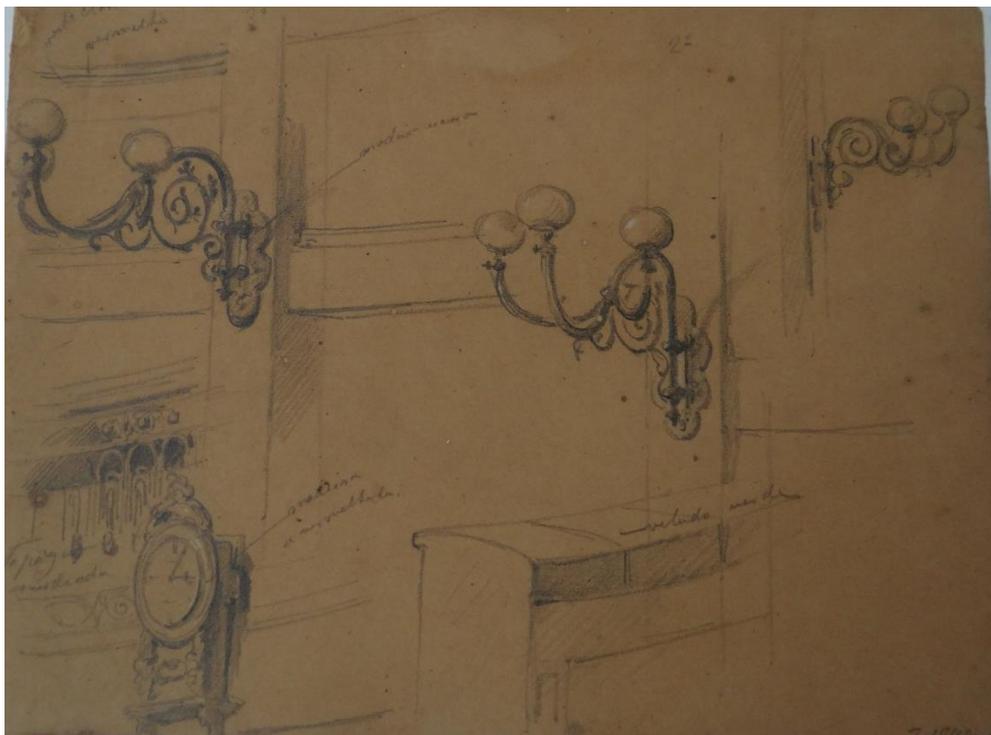
Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*, c 1875. MNBA



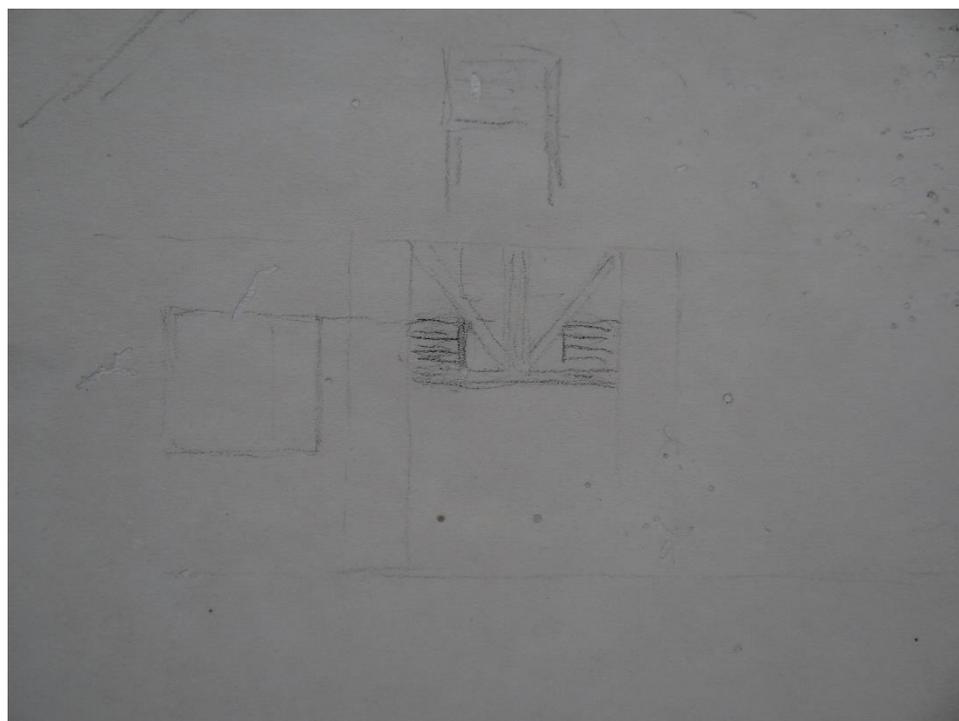
Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*, c 1875. MNBA



Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*, c 1875. MNBA



Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*, c 1875. MNBA



Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*, c 1875. MNBA



Victor Meirelles. *Estudo para Juramento da Princesa Isabel*, c 1875. MNBA

Anexo II – Estudos para *Juramento Constitucional da Princesa Isabel*, de F. Tironni, 1864c. MHN







Alfonso San
Pedro Barahona de Alba



Cirone o Pastor



Esteban San
Juan de S. Y. S. Y. S.



Dr. Jacobo
Sanchez de S. Y. S. Y. S.



Alfonso
Carrion de S. Y. S. Y. S.



Agustín
Vázquez de S. Y. S. Y. S.
San





General de Arce



General Manuel Gilman de Arce y Milla



General Manuel de Arce



General Juan de Dios



General Roque Corrales y Milla



General Antonio González
Jefe de División









Senador
D. Carlos R. de Sotomayor



(Diputado)
Francisco de Paula de Matamoros y Aguiar de Leizaola



(Diputado)



Senador
Manuel Johnson de Alvarado y Mota



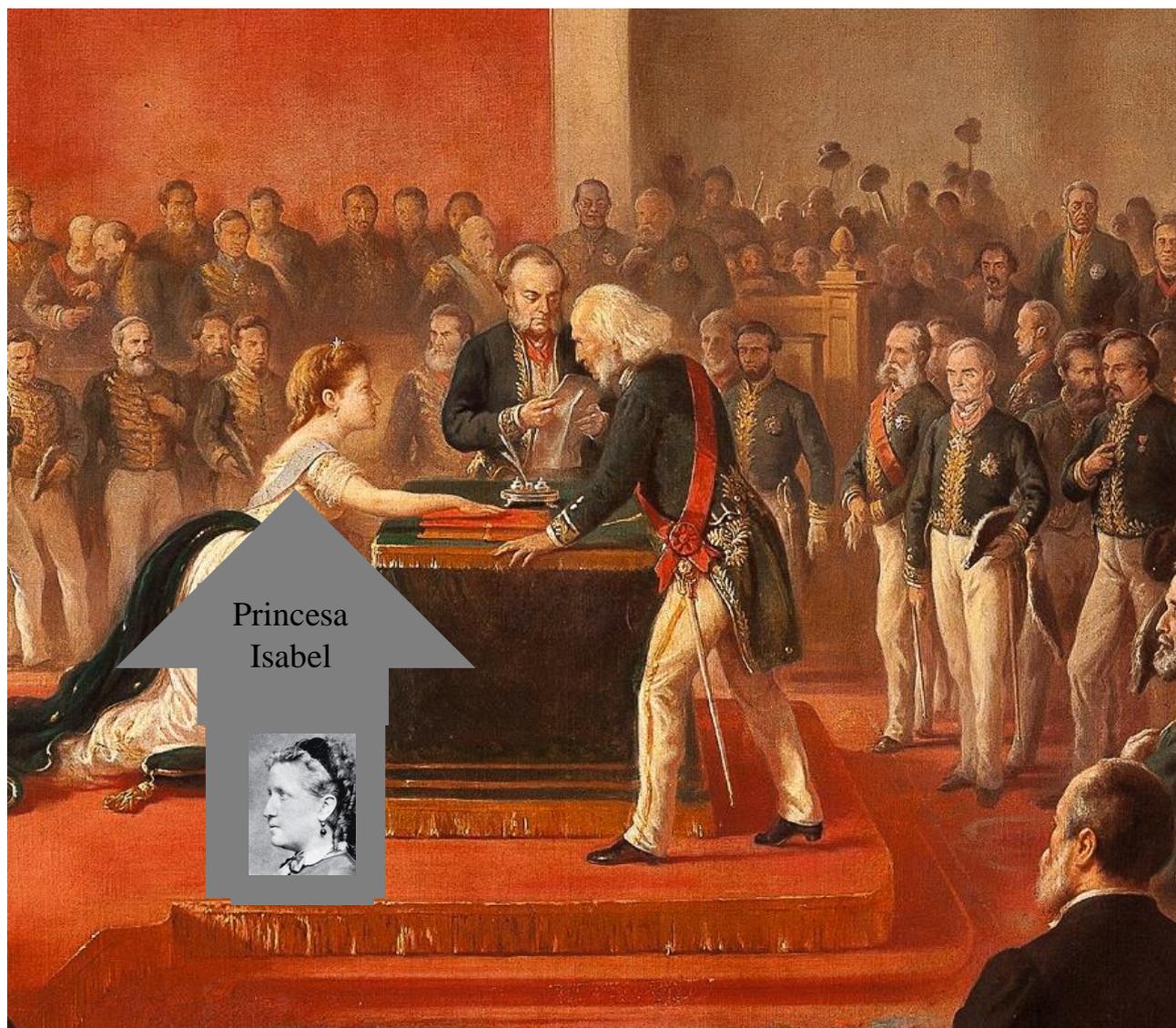
(Diputado)
Francisco Castaño de Arce



S. A. J. D. Zabal

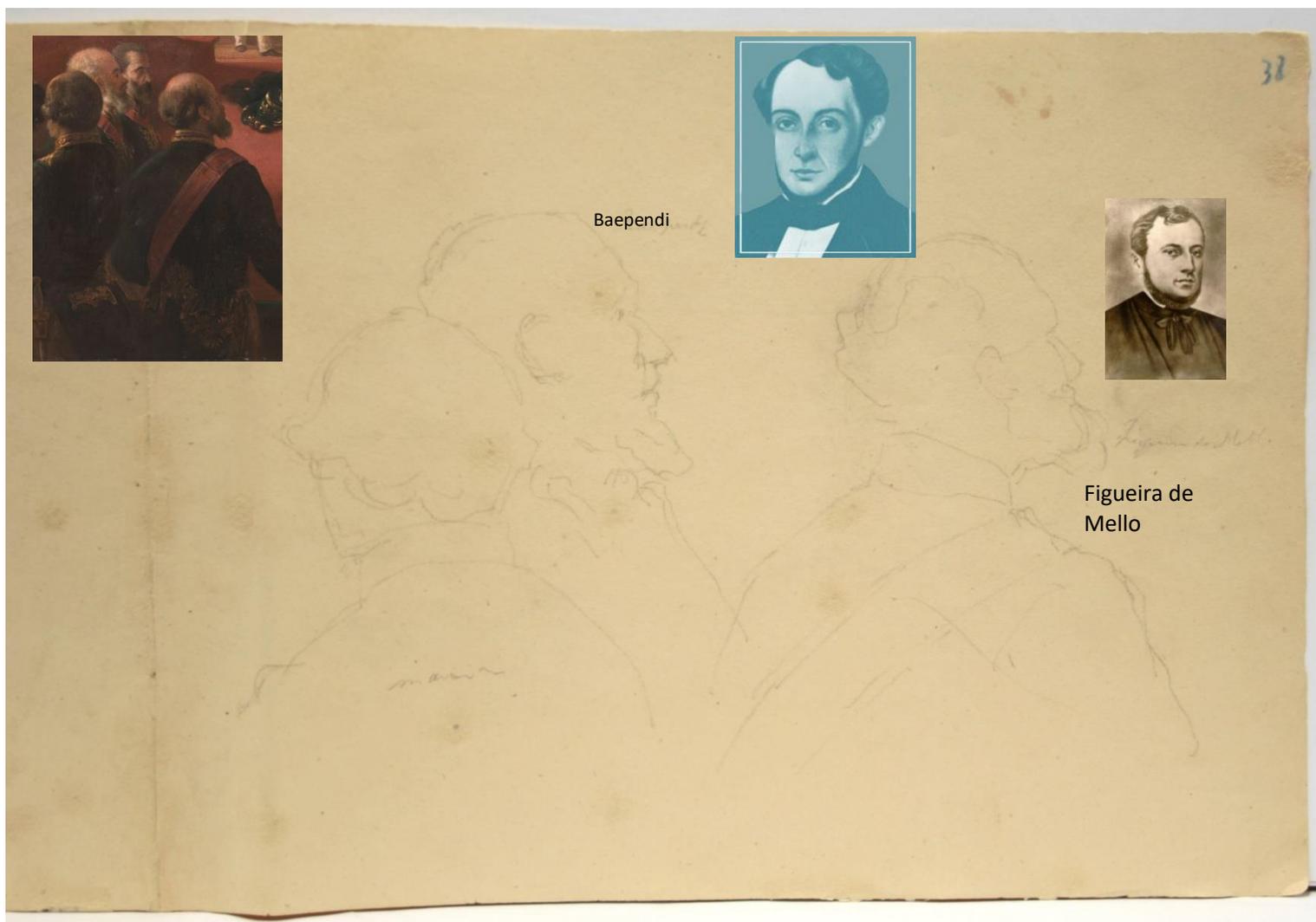


Anexo III – Reconhecimento dos personagens do capítulo 4



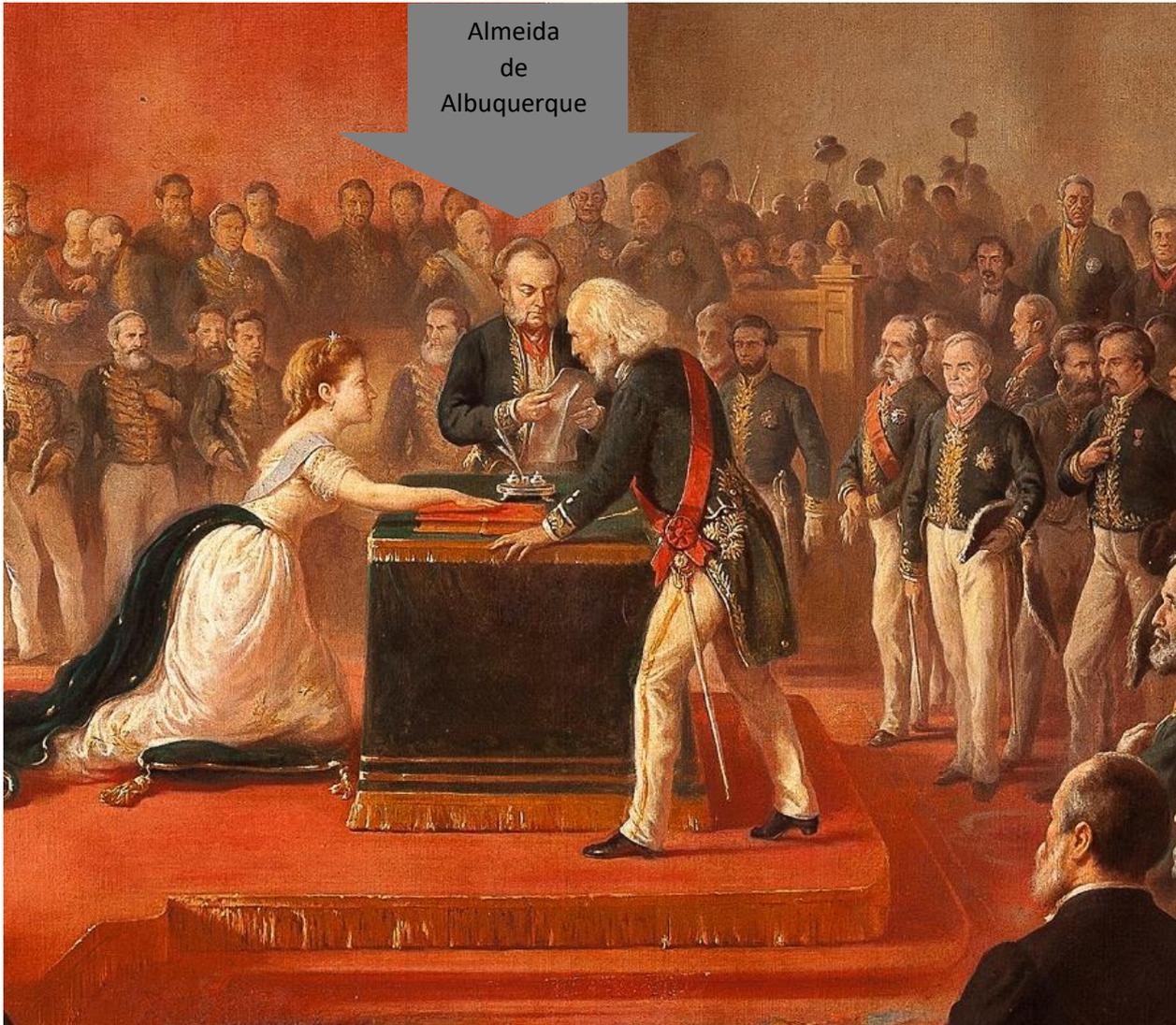
397

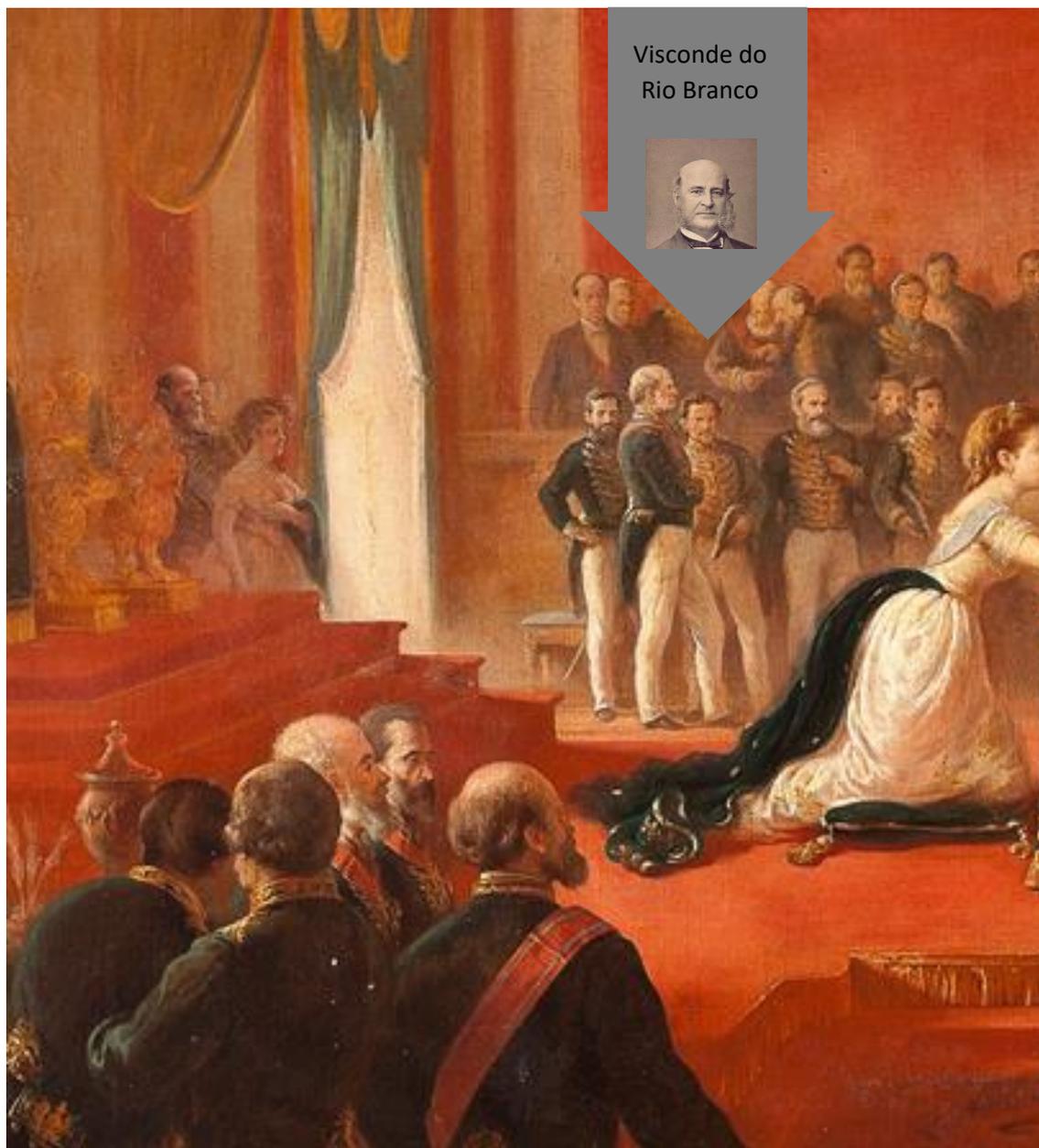
³⁹⁷ Fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/11/1549046-biografia-investiga-princesa-isabel-pelo-aspecto-feminino.shtml>



³⁹⁸ Fonte: Figueira de Melo: <http://www.stf.jus.br/portal/ministro/verMinistro.asp?periodo=stj&id=312>
Baependi: <https://www25.senado.leg.br/web/senadores/senador/-/perfil/1521>

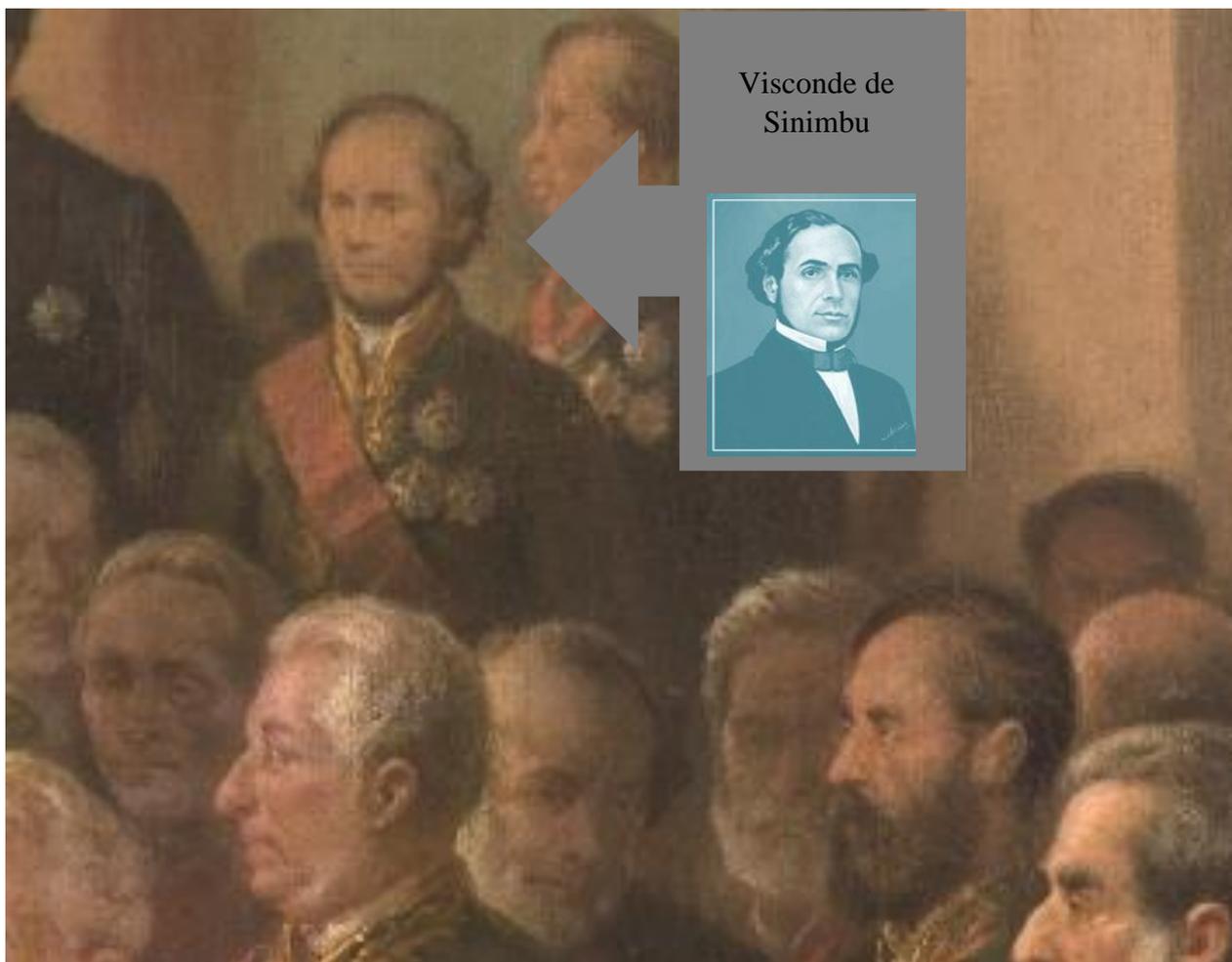
Almeida
de
Albuquerque







⁴⁰⁰ Fonte: V. de Jaguaribe -
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Domingos_Jos%C3%A9_Nogueira_Jaguaribe#/media/File:Visconde_de_Jaguaribe.j
pg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Domingos_Jos%C3%A9_Nogueira_Jaguaribe#/media/File:Visconde_de_Jaguaribe.jpg)

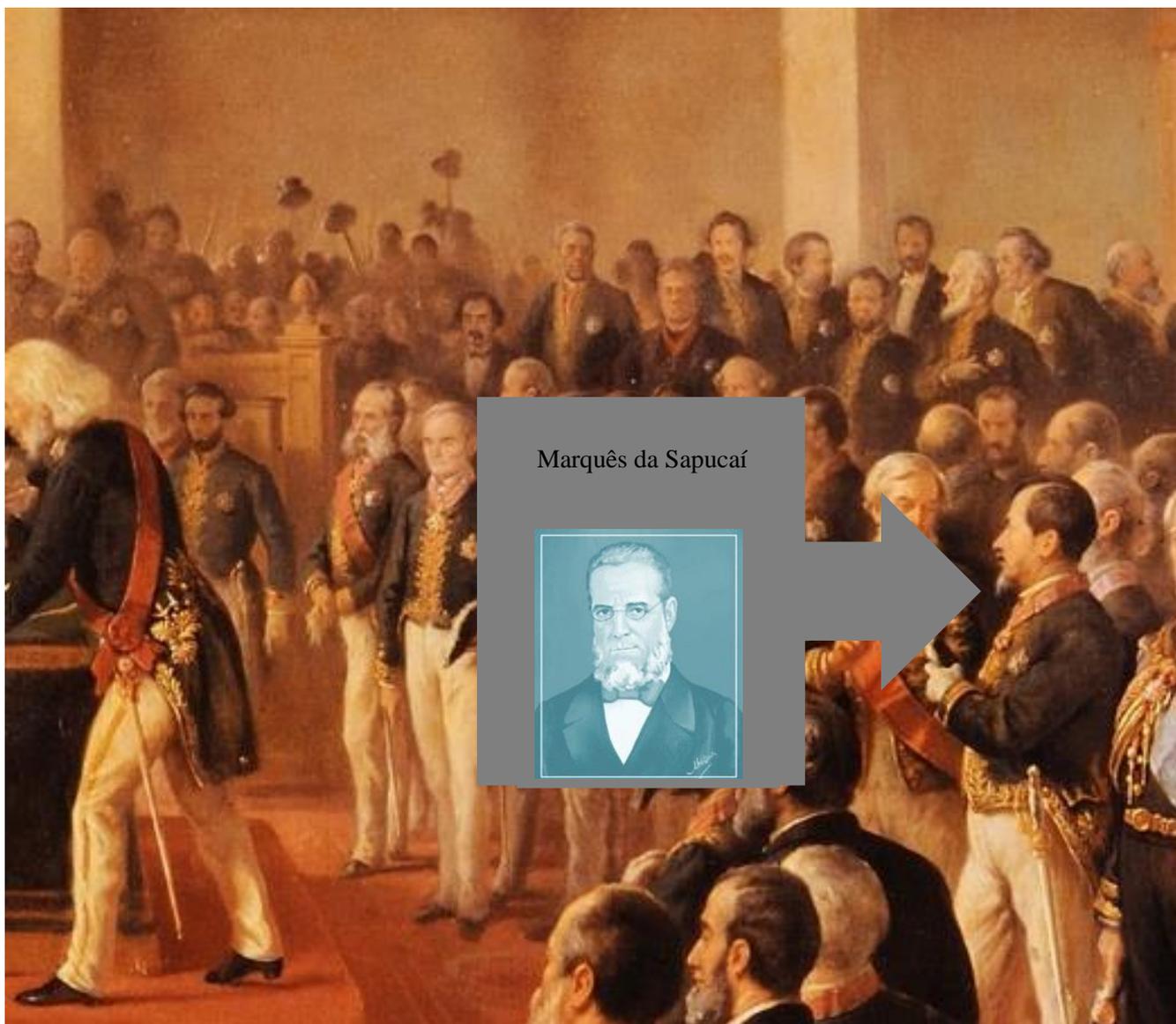


401

⁴⁰¹ Fonte: Sinimbu-
<https://www25.senado.leg.br/web/senadores/senador/-/perfil/1814>



⁴⁰² Fonte: Barão do Rio Branco - <http://www.funag.gov.br/chdd/index.php/personalidades-historicas?id=132>



403

⁴⁰³ Fonte: Marques de Sapucaí
<https://www25.senado.leg.br/web/senadores/senador/-/perfil/1533>



⁴⁰⁴ Fonte: Duque de Caxias
<http://loc.gov/pictures/resource/cph.3a03345/>

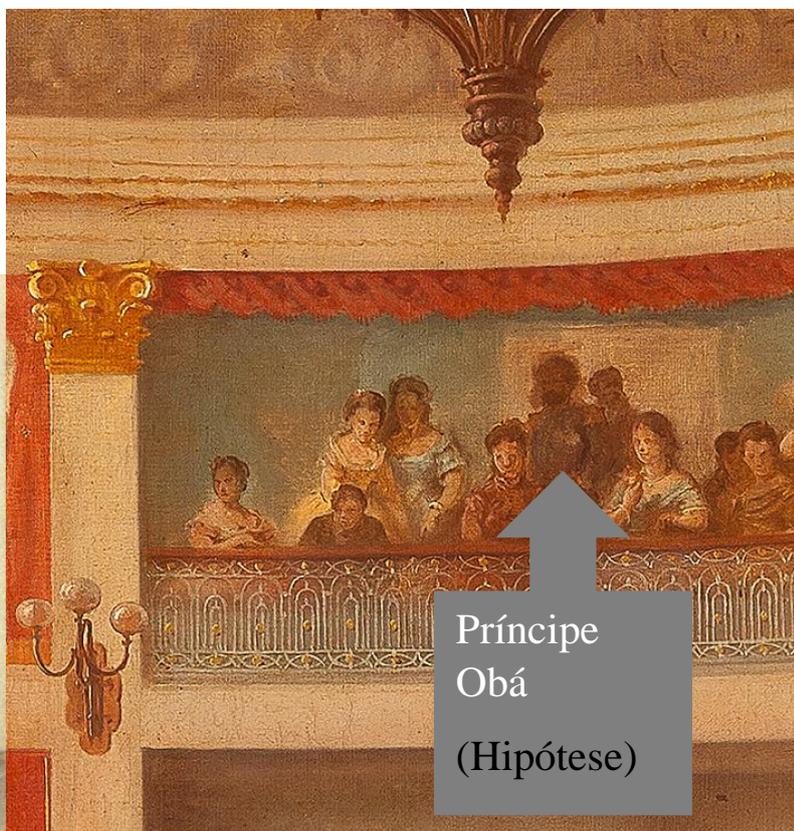


⁴⁰⁵ Fonte: V. de Abaete
<https://www25.senado.leg.br/web/senadores/senador/-/perfil/1460>

406



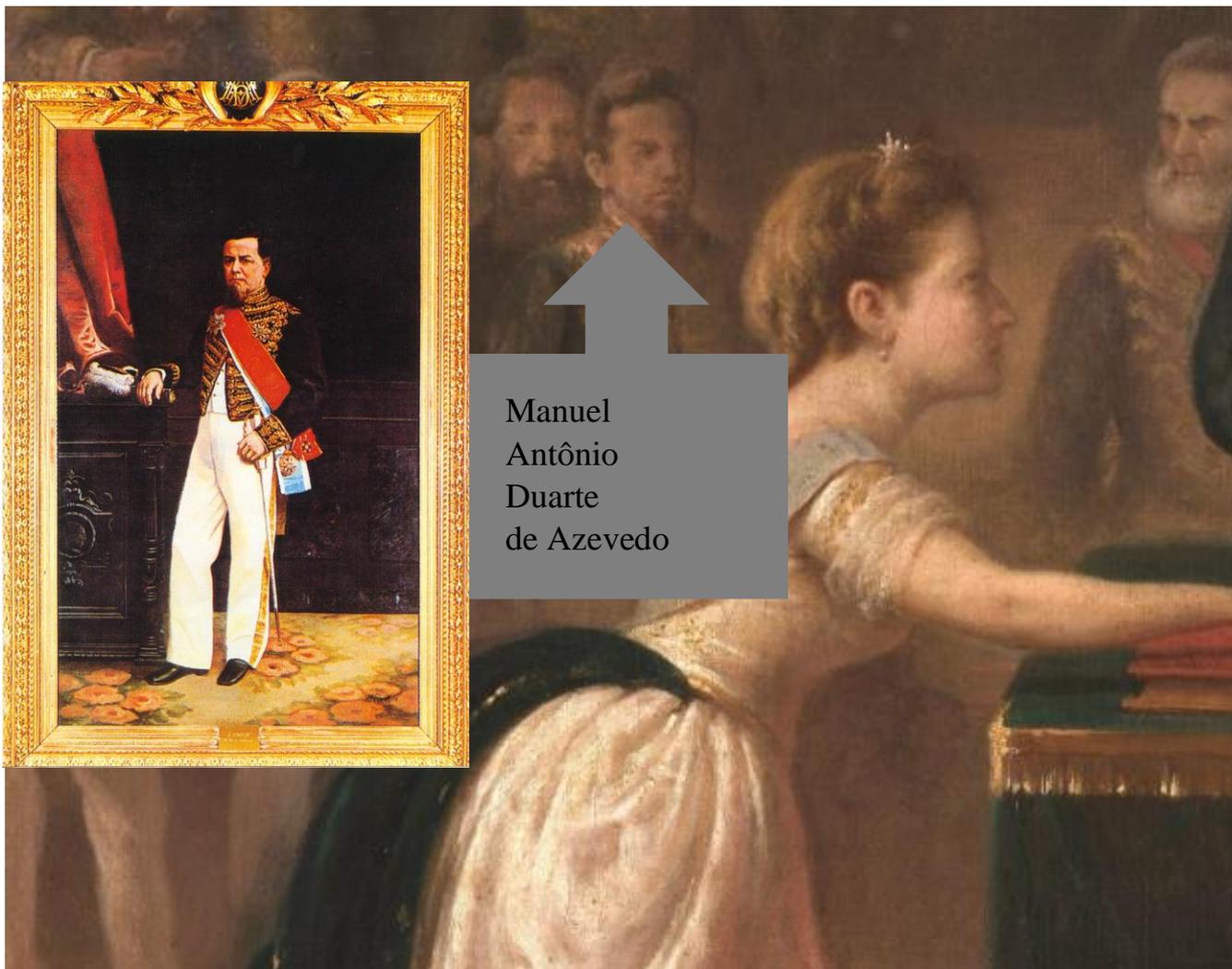
⁴⁰⁶ Fonte: Pimenta Bueno (Marques de São Vicente)
[https://pt.wikipedia.org/wiki/José_Antônio_Pimenta_Bueno#/media/File:Jose_antonio_pimenta_bueno.jp](https://pt.wikipedia.org/wiki/José_Antônio_Pimenta_Bueno#/media/File:Jose_antonio_pimenta_bueno.jpg)
g



Príncipe
Obá
(Hipótese)

407

⁴⁰⁷ Fonte: Lago, Bia Corrêa do; Corrêa do Lago, Pedro. Coleção Princesa Isabel: Fotografia do século XIX. Rio de Janeiro: Capivara, 2008. ISBN 9788589063258
https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Dom_Oba_II.jpg



Manuel
Antônio
Duarte
de Azevedo

408

⁴⁰⁸ Fonte: Manuel Antônio Duarte de Azevedo
https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Conselheiro_Manuel_Antônio_Duarte_de_Azevedo.jpg



Manuel
Francisco de
Correa

409

⁴⁰⁹ Fonte: Manoel Francisco de Correa - <https://flic.kr/p/mKJLWz>



410

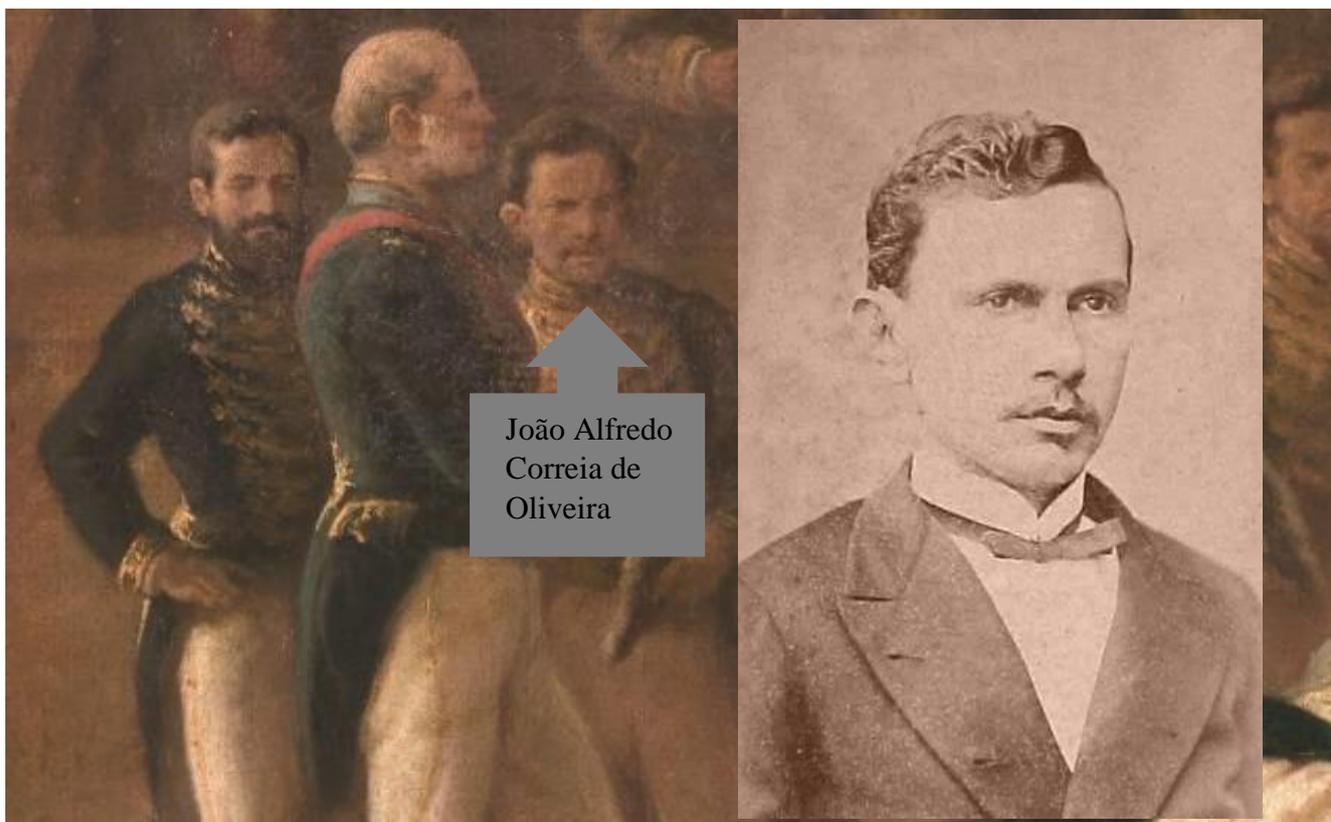
⁴¹⁰ Fonte: Antonio da costa pinto
<http://www.stf.jus.br/portal/ministro/verMinistro.asp?periodo=stj&id=310>



Francisco de Paula
Negreiro Saião Lobato
– Visconde de Niterói

411

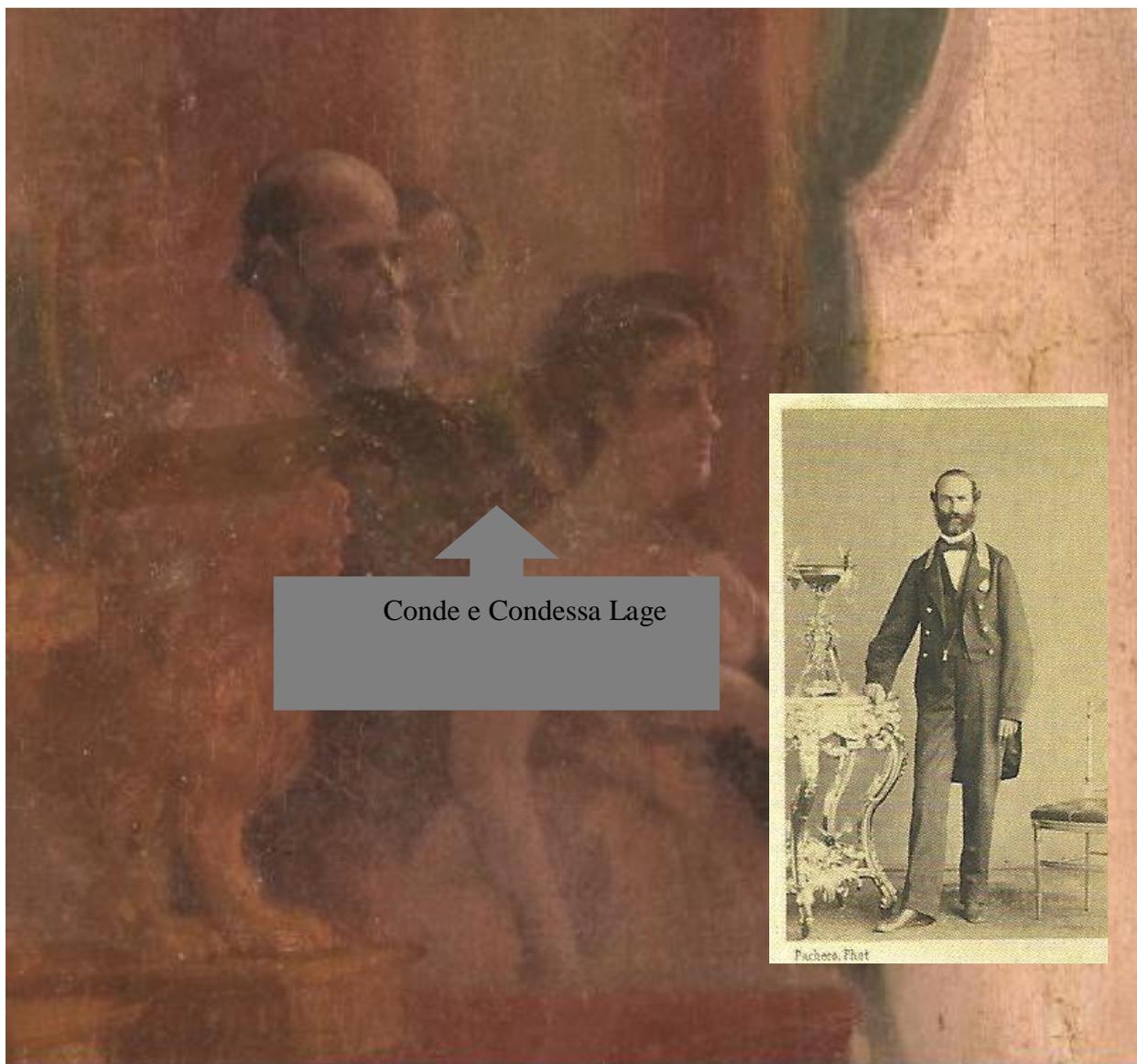
⁴¹¹ Fonte: Saião Lobato. SISSON, S.A *Dicionário dos brasileiros ilustres. Vol II.* Senado Federal, 1999. P.477



João Alfredo
Correia de
Oliveira

412

⁴¹² João Alfredo
https://pt.wikipedia.org/wiki/João_Alfredo_Correia_de_Oliveira#/media/File:João_Alfredo_Correia_de_Oliveira.jpg

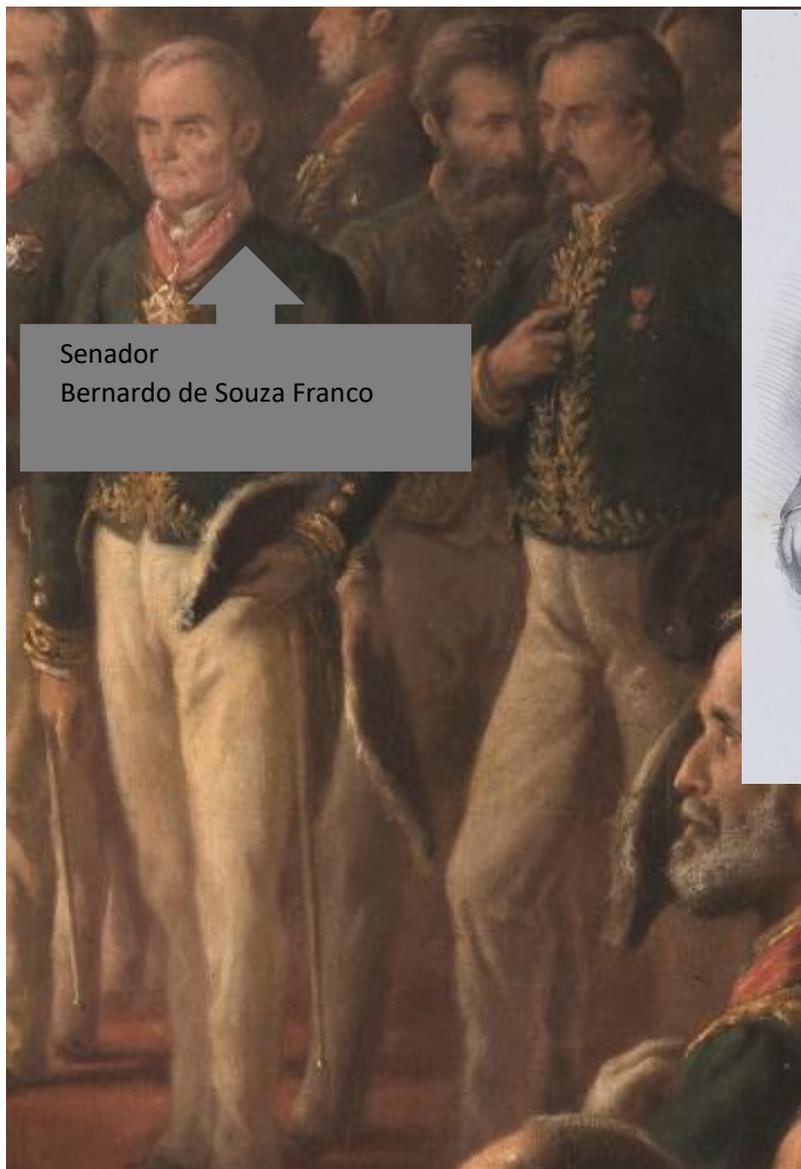


Conde e Condessa Lage

413

⁴¹³ Conde Lage

<https://www.familysearch.org/photos/artifacts/7343666?a=364588>

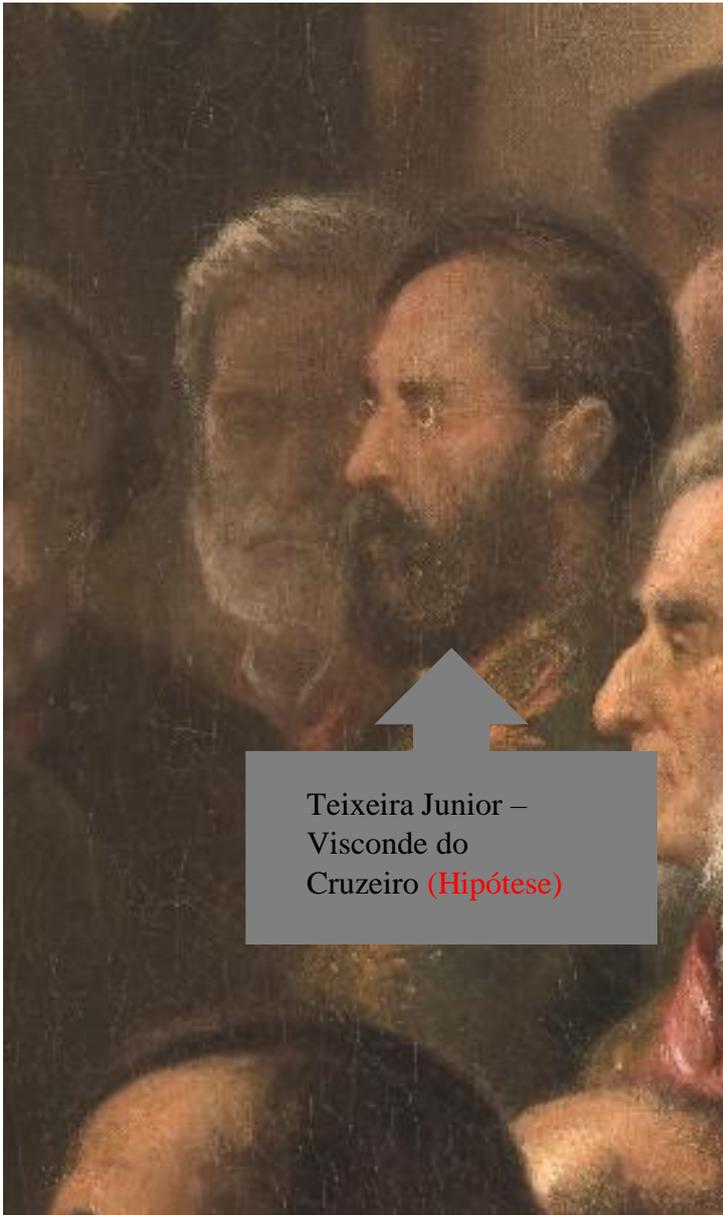


Senador
Bernardo de Souza Franco



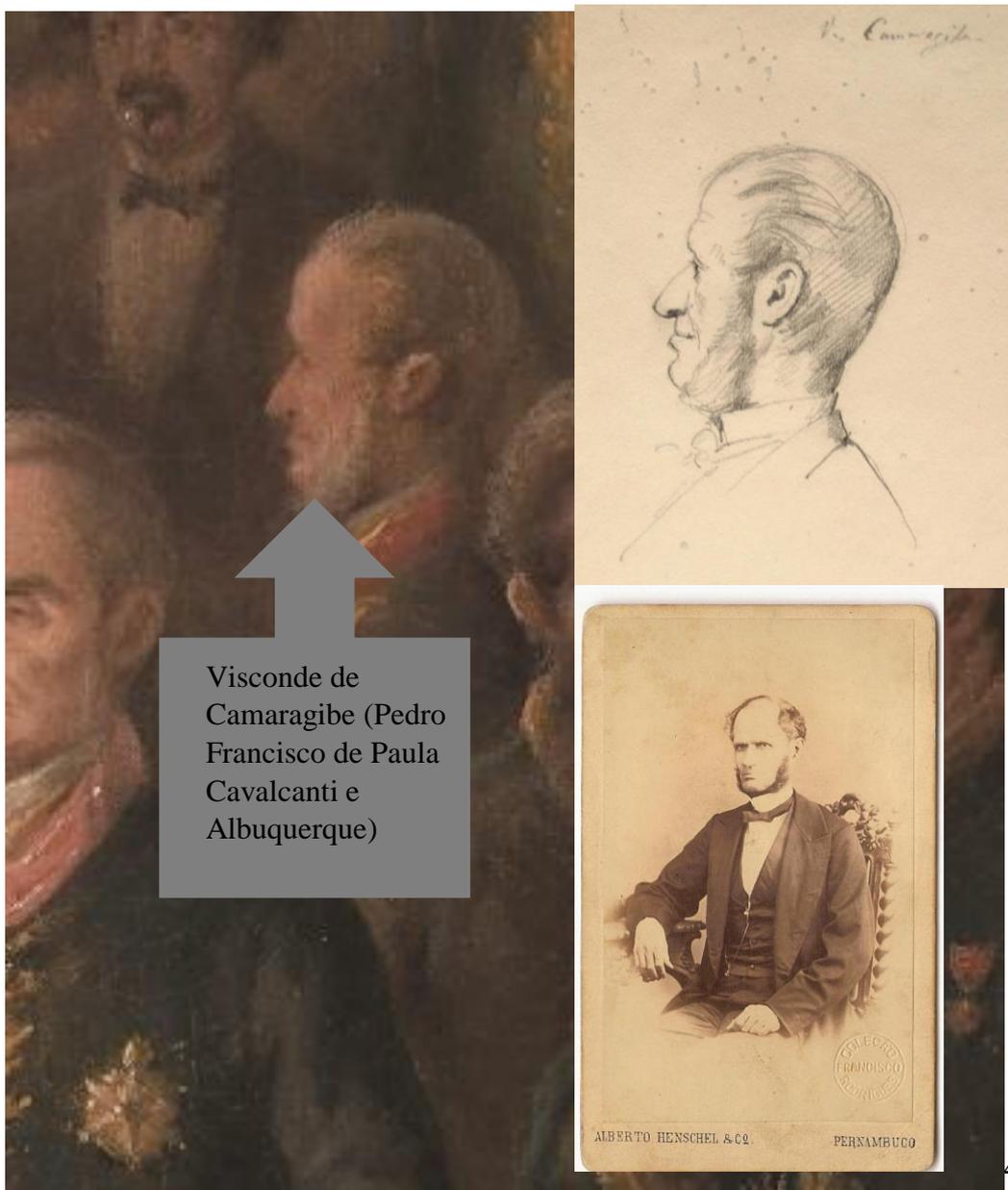
414

⁴¹⁴ Fonte: Souza Franco - SISSON, S.A *Dicionário dos brasileiros ilustres*. Vol I. Senado Federal, 1999. P.115



Teixeira Junior –
Visconde do
Cruzeiro (Hipótese)

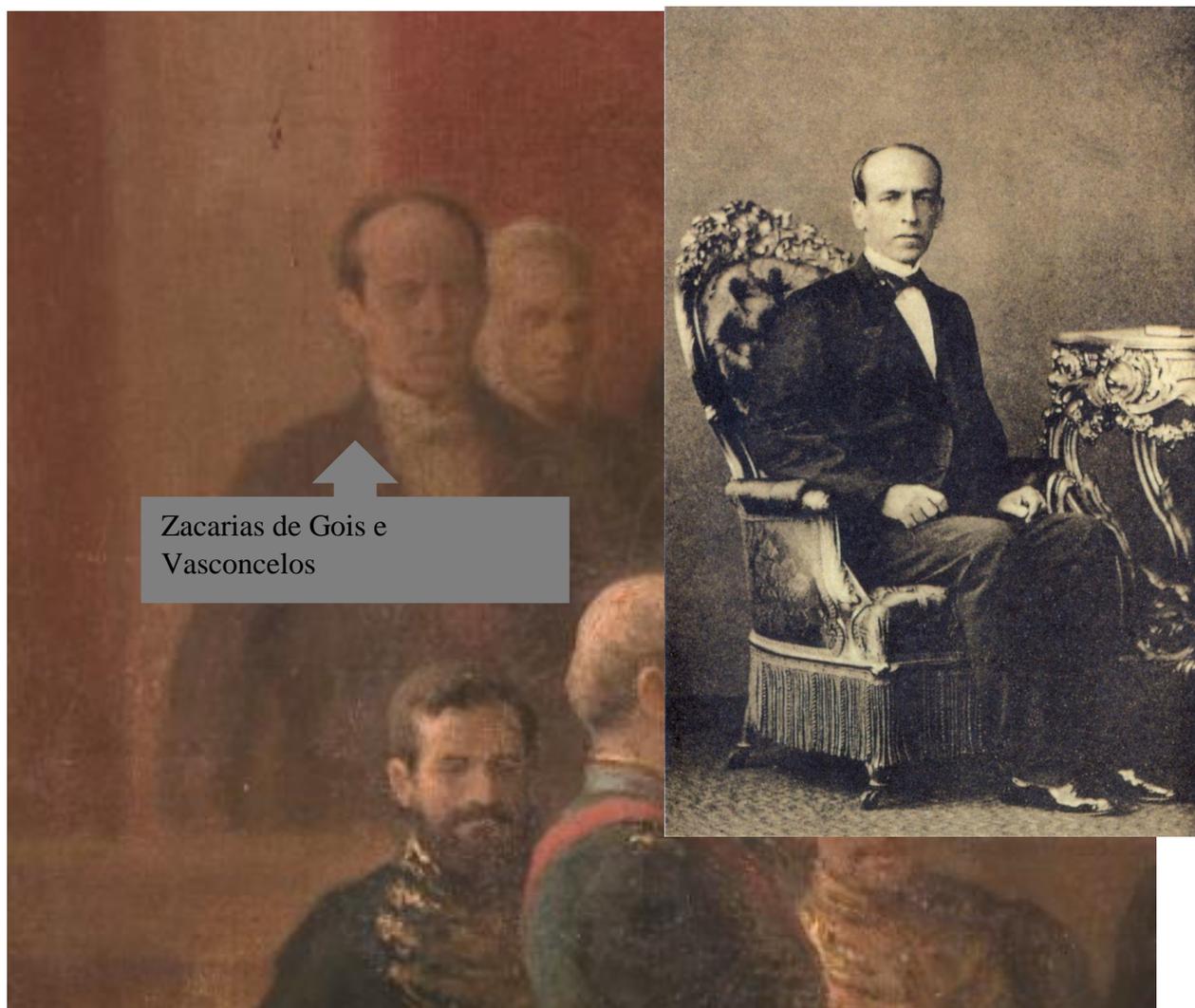
415



Visconde de
Camaragibe (Pedro
Francisco de Paula
Cavalcanti e
Albuquerque)

416

⁴¹⁶ Fonte: Camaragibe - Camaragibe
http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=64135



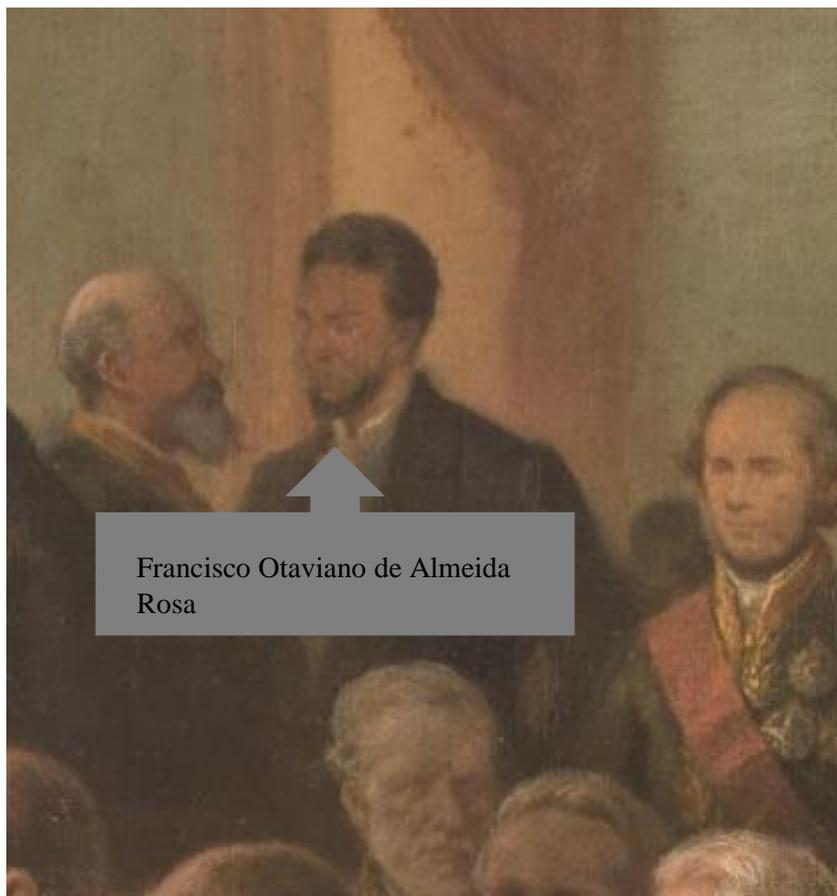
Zacarias de Góis e
Vasconcelos

417

⁴¹⁷ Fonte: Zacarias

https://pt.wikipedia.org/wiki/Zacarias_de_Góis#/media/File:Zacarias_de_gois.jpg

Joaquim Insley Pacheco (1830-1912) - Nossa História (Brazilian History magazine). Year 3. Issue 31. Rio de Janeiro: Vera Cruz, 2006. ISSN 16797221



Francisco Otaviano de Almeida
Rosa

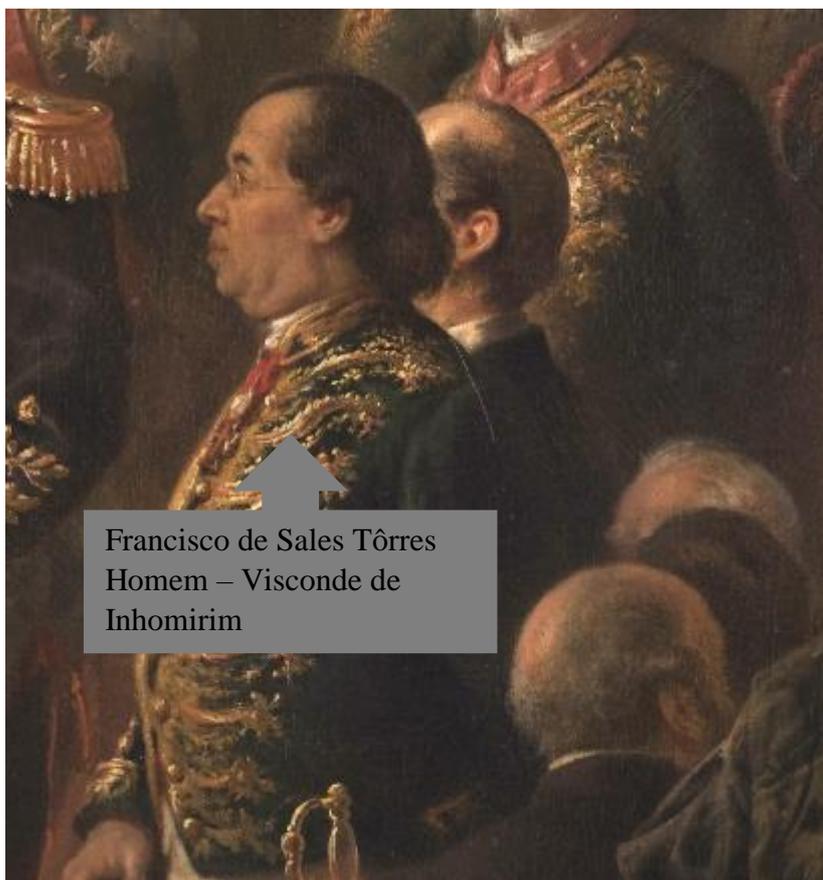
418



⁴¹⁸ Fonte: Francisco Otaviano

http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon960827/icon960827_030.jpg

<http://www.academia.org.br/academicos/francisco-otaviano/biografia>



Francisco de Sales Tôrres
Homem – Visconde de
Inhomirim



419

⁴¹⁹ Fonte: Francisco de Sales Torres Homem
https://pt.wikipedia.org/wiki/Francisco_de_Sales_Torres_Homem#/media/File:Francisco_de_Sales_Viscount_of_Inhomirim.jpg



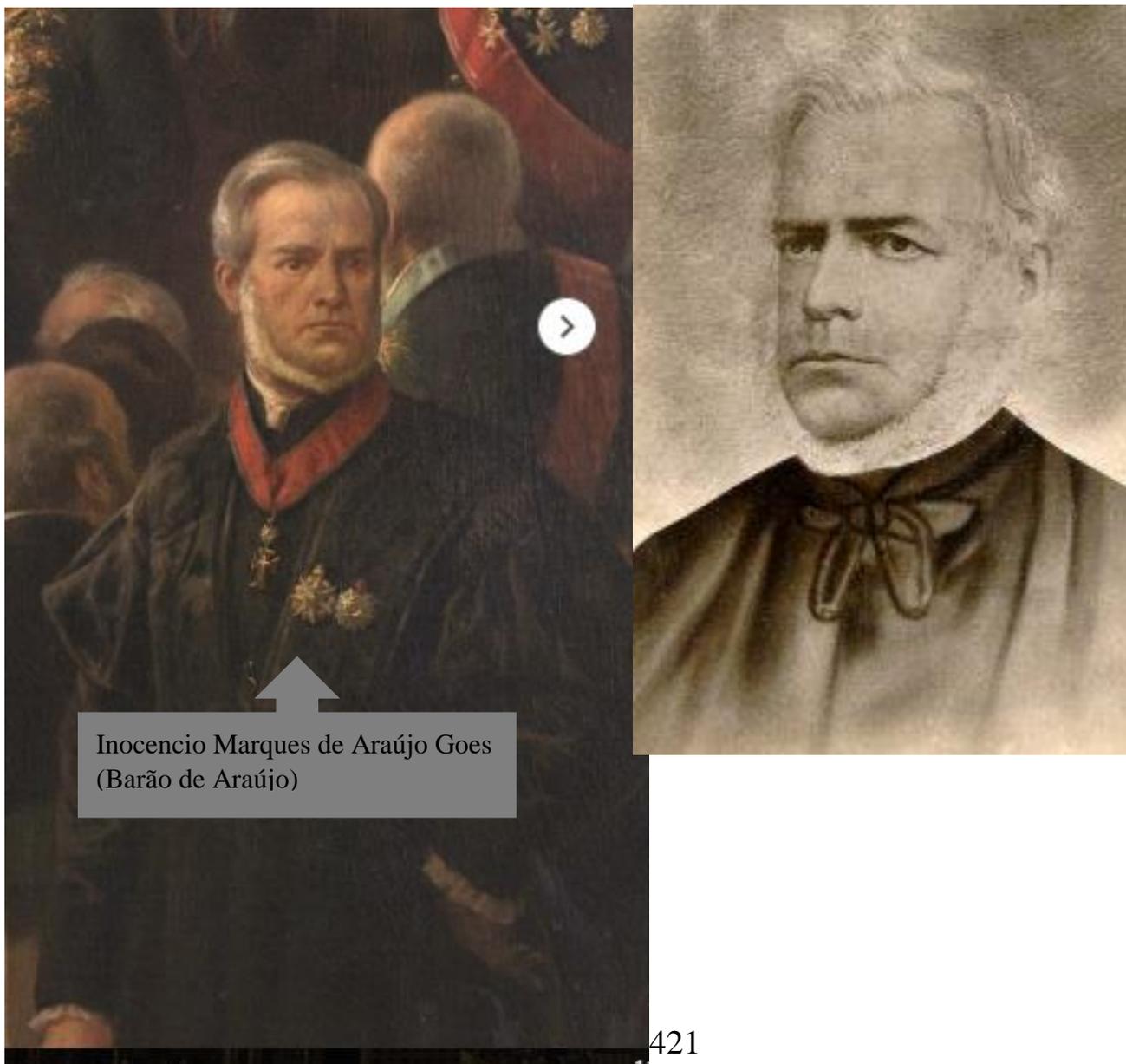
João Lustosa da Cunha
Paranaguá, Marquês de
Paranaguá

420

⁴²⁰Fonte Paranaguá -

https://pt.wikipedia.org/wiki/João_Lustosa_da_Cunha_Paranaguá#/media/File:2nd_Marquis_of_Paranaguá_1885b.png

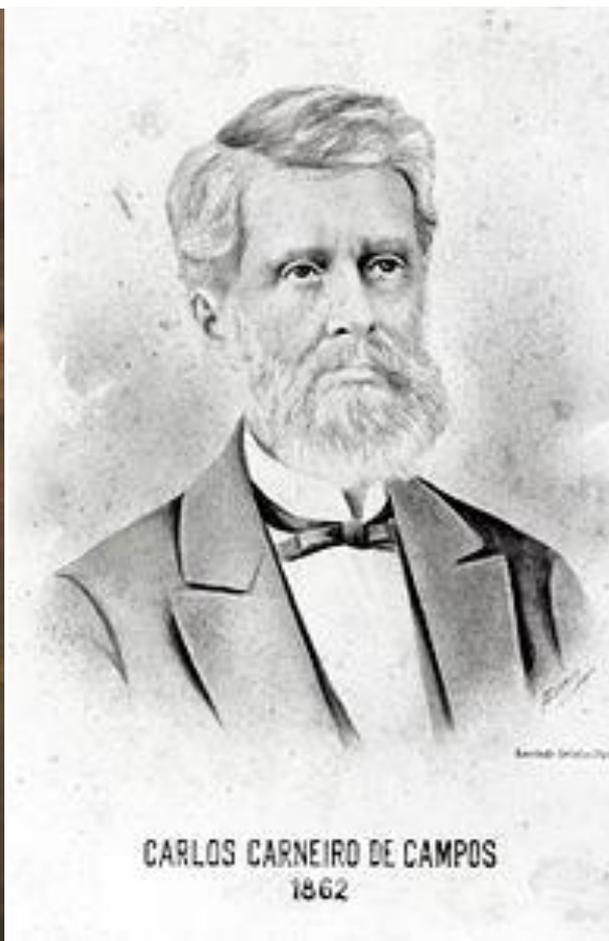
Alberto Henschel - Lago, Bia Corrêa do; Corrêa do Lago, Pedro. Coleção Princesa Isabel: Fotografia do século XIX. Rio de Janeiro: Capivara, 2008. ISBN 9788589063258



⁴²¹ Inocencio Marques
<http://www.stf.jus.br/portal/ministro/verMinistro.asp?periodo=stj&id=329>



Carlos Carneiro de
Campos, III Visconde
de Caravelas

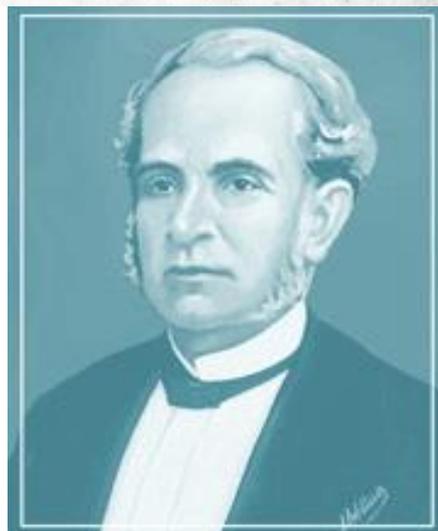
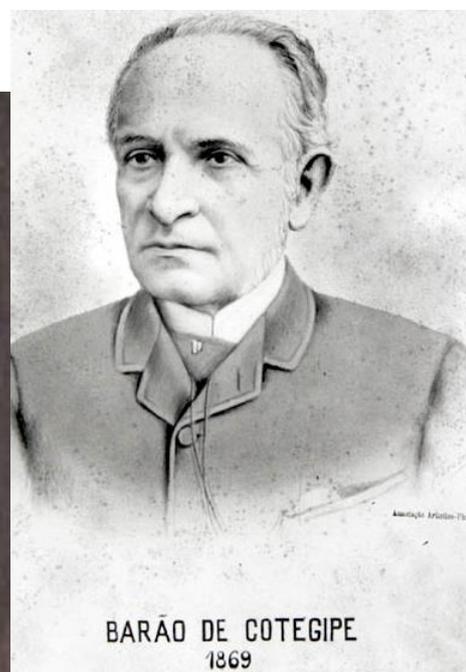


422

⁴²² Fonte Carlos Carneiro: <https://www.flickr.com/photos/mrebrasil/sets/72157643402365454>



423



⁴²³ Fonte Cotegipe: <https://www.flickr.com/photos/mrebrasil/sets/72157643402365454> e <https://www25.senado.leg.br/web/senadores/senador/-/perfil/1819>



↑
José Martiniano de Alencar (José de Alencar)



⁴²⁴ Fonte: José de Alencar

https://www.ebiografia.com/jose_alencar/

<https://www.estudopratico.com.br/biografia-e-obras-de-jose-de-alencar/>

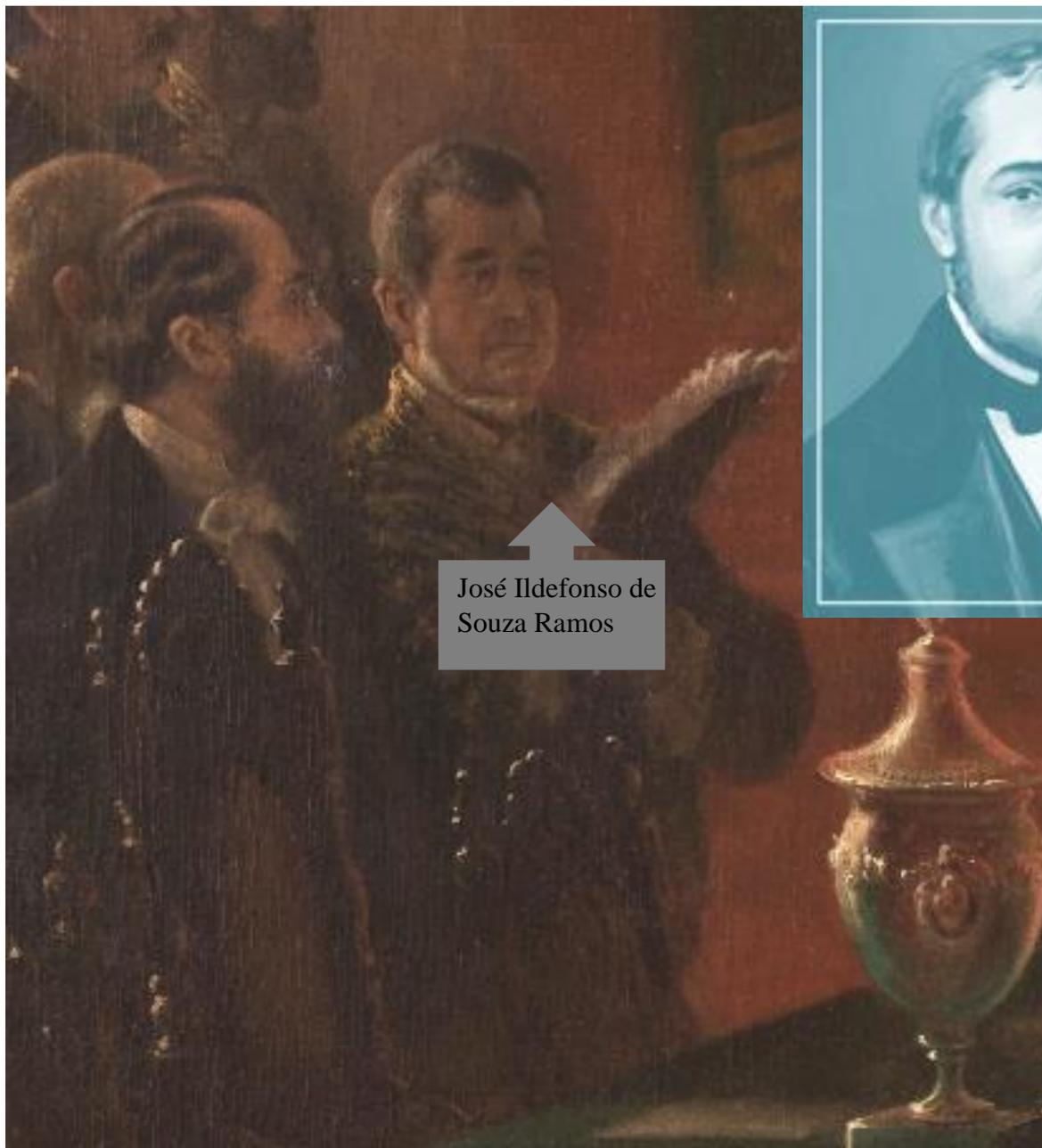


⁴²⁵ Fonte: da cruz Jobim

http://www.anm.org.br/conteudo_view.asp?id=499

- Joaquim jose rodrigues torres

<http://www.fazenda.gov.br/acesso-a-informacao/institucional/galeria-de-ministros/pasta-imperio-segundo-reinado-dom-pedro-ii/pasta-imperio-segundo-reinado-dom-pedro-ii-ministros/joaquim-jose-rodrigues-torres>



José Ildelfonso de
Souza Ramos

426

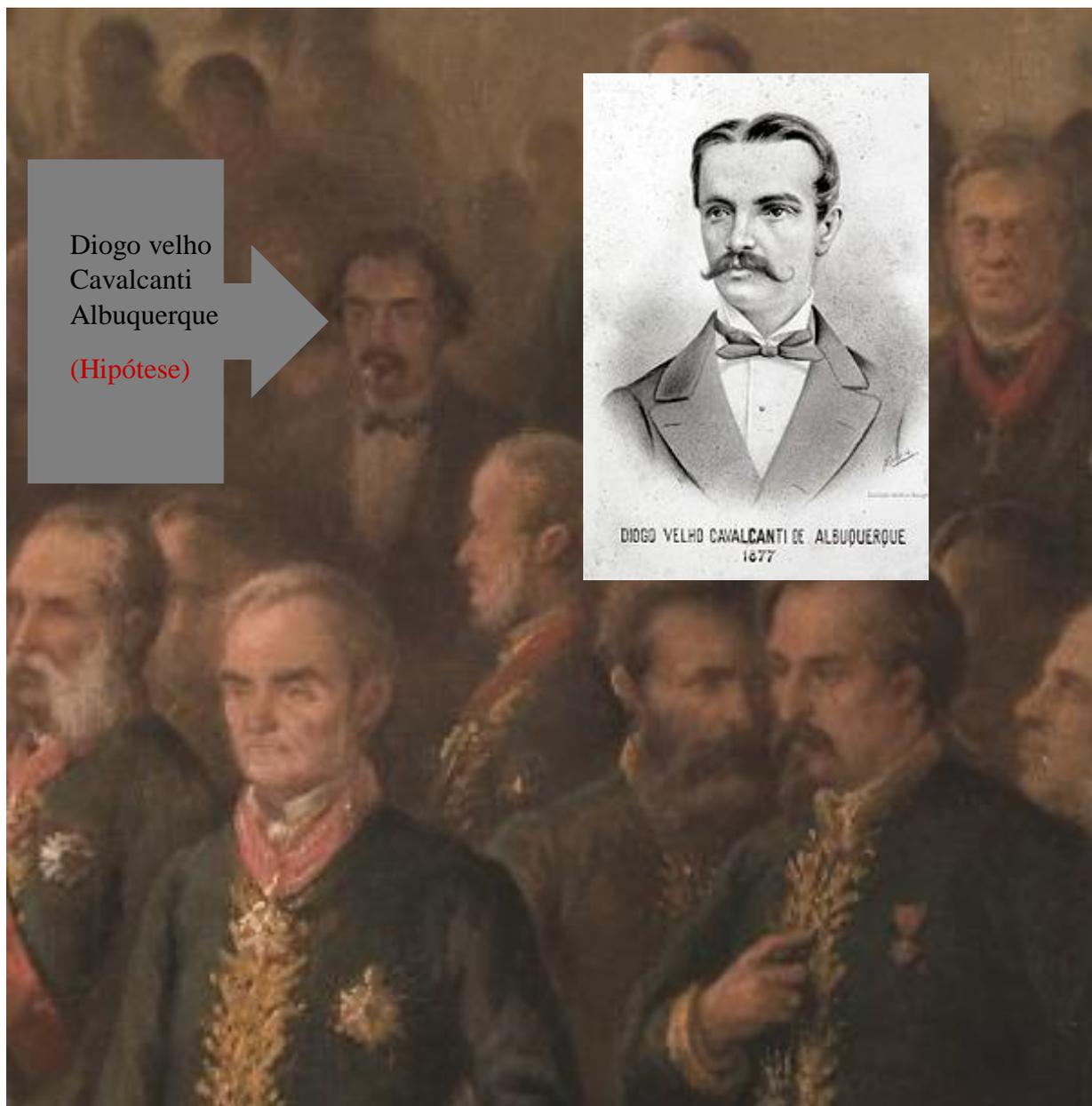
⁴²⁶ Fonte: Jose Ildelfonso
<https://www25.senado.leg.br/web/senadores/senador/-/perfil/1931>



Francisco Antônio de Souza Queiroz, Barão de Souza Queiroz (Hipótese)

427

⁴²⁷ Fonte Francisco Antônio de Souza
http://www.wikiwand.com/pt/Lista_de_governadores_de_São_Paulo



Diogo velho
Cavalcanti
Albuquerque

(Hipótese)

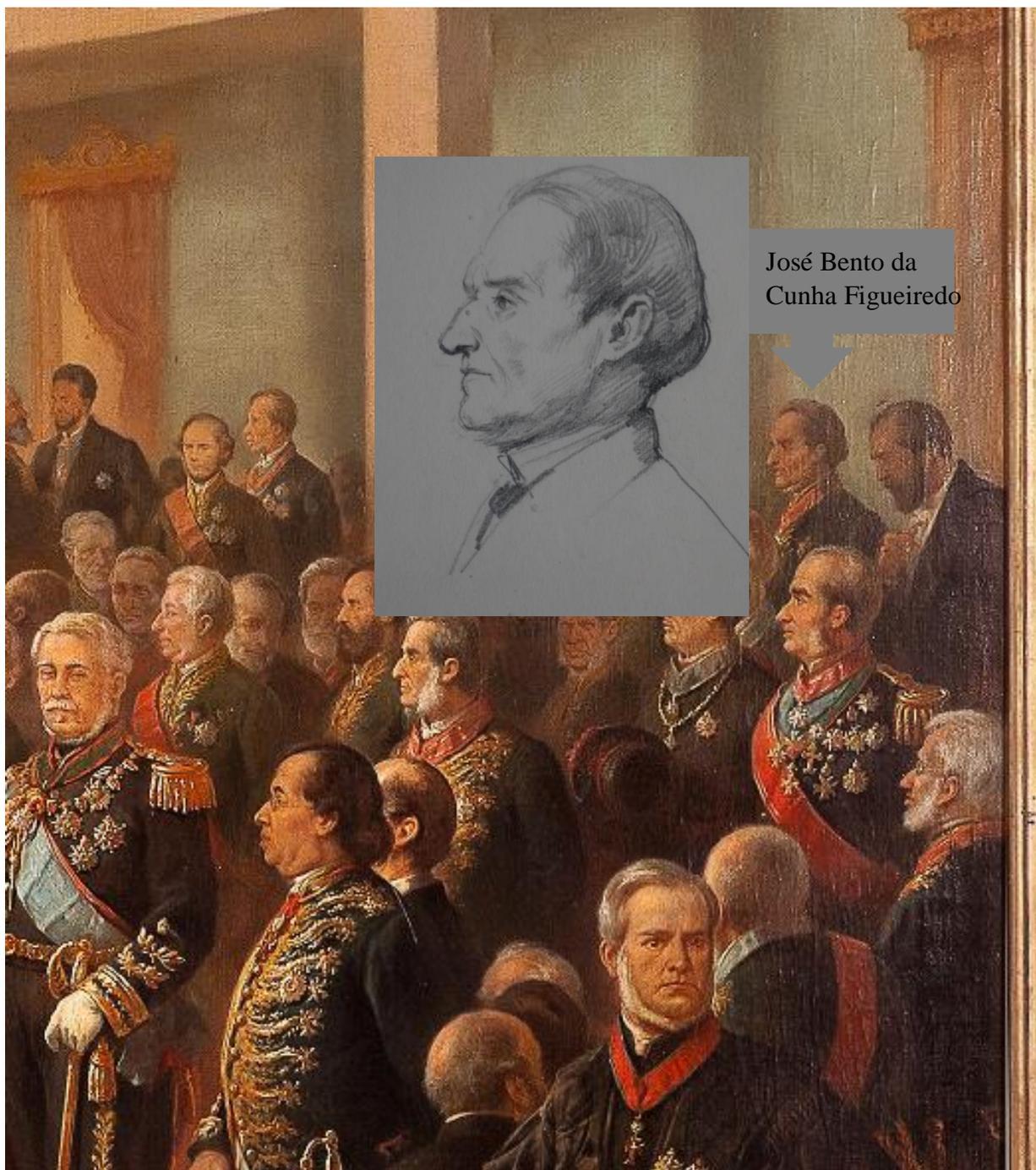
428

⁴²⁸ Fonte Diogo Velho: <https://www.flickr.com/photos/mrebrasil/sets/72157643402365454>



429

⁴²⁹ Fonte monsenhor
<http://1.bp.blogspot.com/-6PIR1962RuU/TuKV6pI8eZI/AAAAAAAAAFaQ/IRJQ5g8jCEE/s1600/greca.jpg>



430

⁴³⁰ Fonte José Bento: Estudo Victor Meirelles para *Juramento da Princesa Isabel*, 1875. MIP