



**UNICAMP**

ANA FLORA GUIMARÃES MURANO

## **D. PEDRO I: uma análise iconográfica**

CAMPINAS  
2013





UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

**ANA FLORA GUIMARÃES MURANO**  
**D. PEDRO I: UMA ANÁLISE ICONOGRÁFICA**

**Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Valladão de Mattos**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Mestra em História, na área de concentração História da Arte.

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA ANA FLORA GUIMARÃES MURANO E ORIENTADA PELA PROFA. DRA. CLÁUDIA VALLADÃO DE MATTOS

CPG, \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

CAMPINAS

2013

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR  
CECÍLIA MARIA JORGE NICOLAU – CRB8/3387 – BIBLIOTECA DO IFCH  
UNICAMP

M931d	<p>Murano, Ana Flora Guimarães, 1973- D. Pedro I: uma análise iconográfica / Ana Flora Guimarães Murano. -- Campinas, SP : [s. n.], 2013.</p> <p>Orientador: Cláudia Valladão de Mattos. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.</p> <p>1. Pedro I, Imperador do Brasil, 1798-1834. 2. Análise da imagem. 3. Casamento. 4. Coroação. I. Mattos, Cláudia Valladão, 1964- II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.</p>
-------	---

Informação para Biblioteca Digital

**Título em Inglês:** D. Pedro I: iconographic analysis

**Palavras-chave em inglês:**

Image analysis

Marriage

Coronation

**Área de concentração:** História da Arte

**Titulação:** Mestra em História

**Banca examinadora:**

Cláudia Valladão de Mattos [Orientador]

Luciano Migliaccio

Elaine Cristina Dias

**Data da defesa:** 27-03-2013

**Programa de Pós-Graduação:** História





A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Dissertação de Mestrado, em sessão pública realizada em vinte e sete de março de 2013, considerou a candidata Ana Flora Guimarães Murano aprovada.

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora.

Profª. Dra. Cláudia Valladão de Mattos

Prof. Dr. Luciano Migliaccio

Profª. Dra. Elaine Cristina Dias

Prof. Dr. Paulo Mugayar Kuhl

Profª. Dra. Leticia Coelho Squeff



## AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Claudia Valladão de Mattos por ter me aceitado, orientado, apoiado e compreendido neste complexo processo de realização deste trabalho. Agradeço o estímulo e a insistência na elaboração e participação de seminários e artigos e, sobretudo, o apoio e a indicação em meu período de estágio no exterior.

Ao Prof. Dr. Luciano Migliaccio pela confiança, presença ativa, apoio e participação na realização deste trabalho como um todo, sempre tendo estado em sintonia com a minha orientadora. Agradeço a disponibilidade, as leituras, o direcionamento, a atenção e o cuidado e consideração ao meu texto.

À Profa. Dra. Elaine Dias que me introduziu ao assunto e despertou meu interesse sobre o tema, sempre acreditando na minha capacidade e, desde 2006, apoiando a realização de minha carreira como historiadora da arte.

À Profa. Dra. Lucia Costigan que com sua generosidade e doçura me agraciou com a oportunidade única de estudar e pesquisar nos arquivos da OHIO STATE UNIVERSITY, contribuindo para minha aproximação com a cultura e a história latino-americanas, o que enriqueceu imensamente a elaboração desta dissertação.

À Universidade Estadual de Campinas e às suas dependências, cursos e funcionários que tanto contribuíram direta ou indiretamente para a realização deste trabalho.

Ao "Department of Spanish and Portuguese" da OHIO STATE UNIVERSITY por ter me recebido, hospedado, e permitido o meu acesso a todas as bibliotecas, palestras, cursos, e informações que precisei para a minha pesquisa. Agradeço imensamente à Profa. Dra. Lisa Voigt por ter permitido acesso irrestrito a todas as palestras ligadas ao tema e à aprovação de minha estadia na OSU durante esses quatro meses.

À adorável Sra. Thais C. Martins, arquivista do Museu Imperial de Petrópolis do Rio de Janeiro. Posso afirmar, sem receios, que sem a sua preciosa contribuição no fornecimento de materiais, cópias, informações, textos, figuras e afins, este trabalho jamais teria sido realizado em sua plenitude.

Ao Museu Imperial, ao Museu Nacional do Rio de Janeiro, à Fundação Biblioteca Nacional e à Fundação Maria Luiza e Oscar Americano.

Aos museus e Instituições Portuguesas e Brasileiras e seus funcionários que me ajudaram durante minha busca por material: Museu do Chiado, Museu das Janelas Verdes (Museu Nacional de Arte Antiga), Palácio Nacional de Queluz, Palácio da Ajuda, Palácio da Pena, Palácio Nacional de Sintra, Biblioteca Nacional de Portugal, Biblioteca Publica Municipal do

Porto, e principalmente à Biblioteca do Museu dos Coches, por ter sido lá que tomei conhecimento da existência da compilação de Stanislaw Herstal.

À amiga Isabel Hargrave pela correção crítica do meu trabalho e pela contribuição de seus comentários e grande paciência com as minhas limitações.

À minha mãe Vera que, além de ajudar no trabalho de campo em Portugal, passou algumas noites revisando meus textos e artigos.

Ao Enrico, pelo acompanhamento e ajuda no trabalho de campo, e pela paciência e respeito que mostrou com as centenas de horas dedicadas aos estudos e à dissertação.

Às amigas Sonia Balady e Ângela W. Becker pelo companheirismo, apoio e leitura crítica dos meus textos.

Aos meus colegas de curso que me surpreenderam por serem tão amáveis, solícitos, e generosos. Foi uma turma muito especial.

## RESUMO

Esta dissertação faz uma análise iconográfica das imagens do Imperador D. Pedro I que foram produzidas a partir de três eventos de grande importância política: seu primeiro casamento, sua Aclamação e sua Coroação como Imperador do Brasil. Esses três eventos e as imagens criadas a partir deles são essenciais para a investigação das intenções políticas que permearam a construção da imagem pública do soberano, antes e depois da declaração da Independência do Brasil. Apesar do recorte, o trabalho não deixa de discorrer sobre as demais imagens de D. Pedro que constam da obra de Stanislaw Herstal denominada: "D. Pedro – Estudo Iconográfico", e que serviu de fonte de pesquisa de imagens para a elaboração desta dissertação. A análise das imagens, juntamente com as descrições encontradas nos periódicos e em trabalhos já escritos sobre cada um dos eventos, demonstrou que a imagem de D. Pedro não somente se serviu dos tradicionais elementos e símbolos do velho continente, como buscou agregar elementos característicos da nova Nação. Desta forma, D. Pedro inaugurou uma nova era iconográfica, que se assemelha ao que também buscaram os demais "Libertadores" das Américas, como Simon Bolívar e Agustín de Iturbide, este último também coroado Imperador do México.

Palavras-chave: D. Pedro I, Primeiro Casamento, Aclamação, Coroação, Imperador do Brasil.



## ABSTRACT

This thesis analyzes the iconographic images of the Emperor D. Pedro I, produced from three events of great political importance: his first marriage, his acclamation and his coronation as the Emperor of Brazil. These three events and its images are essential to research the political intentions that permeated the construction of the sovereign's public image, before and after the declaration of the Independence of Brazil. Despite this frame, this thesis also talks about the other representations of D. Pedro that appear on the book by Stanislaw Herstal entitled "D. Pedro Iconographic Study". This book was a research source of images throughout the whole process of this work. The analyses of the images, alongside with the descriptions found in the journals and papers about those events, showed that the image of D. Pedro carried, not only the traditional elements and symbols of the old continent, but also intended to add characteristic and symbols of the new Nation. Moreover, D. Pedro ushered a new iconographic era which resembles what the other "Liberators" of the Americas sought, such as Simon Bolivar and Agustín de Iturbide, the latter also crowned as Emperor in Mexico.

Key Words: D. Pedro I, First Marriage, Acclamation, Coronation, Emperor of Brazil.





## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	P. 01
1. AS IMAGENS DE STANISLAW HERSTAL.....	P. 09
2.PRIMEIRO CASAMENTO.....	P. 51
2.1 O Casamento em Viena.....	P. 51
2.2 O Desembarque da Arquiduquesa no porto do Rio de Janeiro em 5 de novembro de 1817.....	P. 57
3. ACLAMAÇÃO.....	P. 71
4. SAGRAÇÃO E COROAÇÃO.....	P. 93
4.1 A coroação e a numismática.....	P. 119
4.2 Miniaturas e objetos de uso pessoal.....	P. 135
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	P. 149
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	P. 153



## INTRODUÇÃO

A iconografia de um personagem público é um dos documentos mais significativos para a compreensão do papel político e histórico do indivíduo. Sobretudo quando se trata de um soberano como Dom Pedro I, cuja biografia se confunde com os eventos que moldaram a construção da identidade do Brasil no momento da Independência. De todas as formas de divulgação e propaganda veiculadas através da palavra, das artes figurativas e da música, não há nenhuma que seja mais popular e de alcance mais eficaz do que a imagem. A imagem reverbera no inconsciente coletivo, transmitindo a mensagem de forma direta, rápida e clara.

Ao artista escolhido para executar a imagem cabe a reinterpretação da realidade, e ele a fará de acordo com o propósito da encomenda e, algumas vezes, com seu ponto de vista. Por mais que haja fidelidade na representação de um evento histórico, ele sempre terá sido visto através dos olhos de um observador, que elabora a sua construção histórica de acordo com seus objetivos e, sobretudo, com os objetivos de quem encomendou a obra. “(...) discursos sempre evidenciam interesses dos grupos que os geram.”<sup>1</sup> Desta forma, a representação pictórica tem o poder de reconstruir um evento e, por meio de elementos simbólicos aplicados às imagens, poderá conduzir o expectador a uma percepção transformada da realidade.

Na esteira do programa de construção da imagem pública de Luís XIV como o Rei-Sol, que criou um modelo para os soberanos do *Ancien Regime*, e do aparato propagandístico que Napoleão utilizou para sua ascensão e manutenção no poder, a dinastia dos Bragança também soube usar a imagem como instrumento político eficaz. As consequências da recém-acontecida Revolução Francesa também contribuíram para mostrar a importância do papel da opinião pública na construção da imagem de um soberano<sup>2</sup>. Desta forma os Bragança, ao chegarem ao Brasil, transplantaram para os trópicos o Estado, a arte e, conseqüentemente, toda a estrutura para a elaboração de seu “teatro do poder”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> SCHLICHTA, Consuelo Alcioni Borba Duarte. *A pintura histórica e a elaboração de uma certidão visual para a Nação no século XIX*. Tese (Doutorado). Curitiba, 2006. P. 26.

<sup>2</sup> NEVES, Lucia Maria Bastos Pereira das. “Napoleão Bonaparte - Imaginário e política em Portugal”. São Paulo: Alameda, 2008. P. 39.

<sup>3</sup> O termo “teatro do poder”, utilizado pelo diplomata brasileiro Alberto da Costa e Silva, refere-se aos instrumentos legitimadores do poder de um soberano como as festividades, comemorações, cerimoniais de aclamação e, no caso de D. Pedro I, coroação e as diversas manifestações artísticas que incluíam as artes e a arquitetura. COSTA E SILVA, Alberto da. “As Marcas do Período” In: *Historia do Brasil Nação: 1808 – 2010. Crise Colonial e Independência 1808 – 1830*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.P. 26.

A figura de D. Pedro I gerou uma vasta e sistemática produção iconográfica que o acompanhou desde o nascimento até décadas após a sua morte. A variedade tipológica de suas imagens demonstra que sua figura esteve em constante revisão buscando, por vezes, o rompimento com os modelos predominantes. Deste modo, uma nova forma de representar o poder foi desenvolvida, adquirindo novos símbolos, elementos e referências. Assim, a iconografia serviu de documento das transformações e das mudanças a que foi submetida a ideologia da monarquia portuguesa, a única a conseguir sobreviver numa América Latina que se fragmentava em diversas repúblicas<sup>4</sup>.

O meu primeiro estudo aprofundado da imagem de D. Pedro I aconteceu durante a minha pós-graduação *latu sensu* em História da Arte em 2005, quando fui apresentada ao quadro da Coroação, de Jean-Baptiste Debret. A imagem não me impactou a princípio, pois meu interesse estava direcionado ao quadro da coroação de Napoleão Bonaparte, de Jacques-Louis David, que escolhi como objeto de pesquisa para a monografia final daquele curso. Afortunadamente, fui orientada a produzir um estudo comparativo entre os dois quadros, o que acabou despertando meu interesse a eleger D. Pedro I como meu objeto de pesquisa no futuro mestrado.

Comecei a minha busca por retratos inéditos de D. Pedro I em Portugal, com a intenção de fazer um estudo comparativo de sua imagem política como D. Pedro I do Brasil e D. Pedro IV de Portugal. Na primeira viagem de pesquisa consegui a digitalização de algumas imagens de D. Pedro IV junto à Biblioteca Nacional de Portugal, além de cópias de alguns de seus discursos após seu retorno e algumas folhas de periódicos portugueses como "A Gazeta Oficial do Governo". Ainda na BNP coletei informações sobre os artistas portugueses que haviam trabalhado na elaboração da imagem de D. Pedro, a fim de reunir elementos para elaborar a minha futura análise iconográfica.

Durante este período em Lisboa e no Porto, deparei-me com algumas questões que me chamaram a atenção, como o fato de D. Pedro IV, no Porto, ser até hoje lembrado como um salvador, enquanto que em Lisboa, ele é visto apenas como mais um rei da dinastia dos Bragança. Isto tudo faz sentido se considerarmos que Lisboa tem tradicionalmente pendores conservadores, enquanto que o Porto, liberais, como pode ser verificado pelo fato de a Revolução Liberal de 1820 ter sido iniciada nesta cidade que, mais tarde, recebeu também D.

---

<sup>4</sup> O México também se tornou uma monarquia após a sua Independência, no entanto, seu Imperador Agustín I ficou menos de um ano no poder.

Pedro I e suas tropas quando vieram combater as forças realistas lideradas por seu irmão D. Miguel, em julho de 1832.

Foi na minha segunda ida a Portugal que descobri, enquanto pesquisava na biblioteca do Museu dos Coches, que a compilação que eu estava a elaborar já havia sido feita pelo escritor e colecionador polonês naturalizado brasileiro, Stanislaw Herstal denominada: "D. Pedro – Estudo Iconográfico"<sup>5</sup>. Tive a sorte de encontrar um exemplar autografado pelo autor em um sebo do Porto. A partir de então minha pesquisa de campo estava pronta.

Fiquei alguns meses observando as mais de setecentas imagens da compilação de Herstal com uma sensação de ter em mãos "excesso de objeto". Muitas dúvidas e questões surgiram ao longo do percurso, e a decisão pela escolha do recorte de um assunto tão amplo foi tomada em conjunto com a banca de qualificação. Optou-se pelo recorte de três eventos políticos que geraram inúmeras imagens tanto em quadros, como esculturas, estampas, medalhas, condecorações, moedas, leques, miniaturas, etc. Os eventos escolhidos foram: Primeiro Casamento, Aclamação e Coroação de D. Pedro I. Todos esses acontecimentos tiveram um grande impacto político tanto no Brasil quanto em Portugal e, por isso, receberam uma produção sistemática de imagens e símbolos legitimadores.

Com o trabalho de Herstal em mãos, não poderia deixar de discorrer sobre a sua preciosa coleção de imagens, que abarca desde o período de D. Pedro como infante, até suas representações e monumentos *post-mortem*. Desta forma, decidifazer um ensaio sobre o material compilado por Herstal, considerando suas anotações e complementando, quando pertinente, com dados e informações históricas que encontramos ao longo desta pesquisa.

Em sua introdução, Herstal fala sobre as dificuldades que encontrou para reunir e reproduzir todos os retratos, tendo em vista que diversos se perderam ao longo do tempo ou não foram localizados, à parte os que foram destruídos por conta dos acontecimentos políticos. O autor também optou pelas imagens do século XIX, pois considerou os retratos produzidos no século XX "sem nenhum valor artístico"<sup>6</sup>. Seu método de agrupamento das imagens seguiu o critério do aspecto físico do personagem, depois distribuídos cronologicamente de acordo com os eventos da vida do Imperador<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> HERSTAL, Stanislaw. *D. Pedro: estudo iconográfico*. Lisboa: Casa da Moeda de Lisboa/ São Paulo: MEC, 1972. 3 vol.

<sup>6</sup>*Ib id.*, vol.1, P. XXV

<sup>7</sup>*Ib id.*, vol.1, P. XXVI

Em nosso ensaio, respeitamos as anotações e observações iconográficas de Herstal, e seguimos suas referências bibliográficas para um maior aprofundamento do nosso texto. O critério para a escolha das imagens que inserimos no texto do primeiro capítulo foi a compatibilidade ilustrativa com os dados históricos que situamos. No entanto, demos maior ênfase nas imagens de seu período português, já como D. Pedro IV, por trazerem bastantes novidades iconográficas, ainda muito pouco explorado pela historiografia da arte brasileira. O primeiro capítulo, portanto, expõe e analisa de forma sucinta as imagens em que D. Pedro aparece, desde quando era infante, perpassando suas aparições como peça coadjuvante nos eventos políticos de D. João VI e, mais tarde, quando se torna Imperador, até seu retorno a Portugal em 1834 como Rei D. Pedro IV.

O segundo capítulo desta dissertação é denominado "Primeiro Casamento" e analisa as imagens produzidas a partir do primeiro evento da vida de D. Pedro I, de grande importância política, tanto no âmbito nacional, quanto internacional: seu casamento com a arquiduquesa da Áustria Dona Carolina Josefa Leopoldina Francisca Fernanda de Habsburgo-Lorena. Do ponto de vista político, o casamento concretiza a aliança entre o futuro rei do Reino Unido luso-brasileiro D. Pedro I e o Império Austríaco, comandado por Francisco I, pai da arquiduquesa. Esta manobra possibilitava à Áustria estender um tentáculo de poder sobre o Novo Mundo, e garantir a sobrevivência do sistema monárquico no além-mar, ao mesmo tempo em que garantia aos portugueses a diminuição da dependência em relação à Grã-Bretanha<sup>8</sup>.

O casamento de D. Pedro com a arquiduquesa austríaca aconteceu primeiramente por procuração, na Áustria e, alguns meses mais tarde, no Rio de Janeiro, em 6 de novembro de 1817. Na compilação de Herstal há poucas representações alusivas à comemoração em Viena, e inúmeras retratando o momento da chegada da Arquiduquesa no Rio de Janeiro, como veremos no capítulo referente ao tema (Cap. II). Buscamos apresentar algumas imagens da chegada da arquiduquesa complementando-as com alguns trechos descritivos encontrados na Gazeta do Rio de Janeiro. Desta forma, pudemos verificar as construções iconográficas feitas por cada artista, como os aspectos descritivos da pintura de história de Debret que se evidenciam mesmo retratando uma decoração ainda de feições portuguesas. Do ponto de vista artístico, as representações da chegada da arquiduquesa e do matrimônio nos deram subsídios para um debate

---

<sup>8</sup> LUSTOSA, Isabel. *D. Pedro I: Um Herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2006. P. 77.

sobre a questão da hostilidade entre os recém-chegados artistas franceses, da Missão Artística de 1816, e os já estabelecidos artistas portugueses, que trabalhavam para a corte no Brasil.

O capítulo é complementado com algumas imagens de leques comemorativos, e uma curiosa aquarela representando os noivos dançando perante a corte e o Rei, numa das etapas das comemorações da chegada da arquiduquesa.

O terceiro capítulo se inicia com a apresentação das imagens do solene momento da Aclamação de D. Pedro I no Campo de Santana. A comparação com as imagens feitas pelos mesmos artistas, cinco anos antes, para D. João VI, foi inevitável, e as diferenças e rupturas que aconteceram, tanto no âmbito político, quanto no da representação artística, foram também debatidas. Foi notória a diferença estética e iconográfica das representações da Aclamação em relação às imagens do Capítulo II, da chegada da Arquiduquesa. Na Aclamação de D. Pedro notamos que os artistas da Missão Artística já haviam imposto seu estilo em todos os aspectos artísticos da composição, desde a mudança nos símbolos, indumentária, decoração, até a arquitetura, sobrepondo o "ultrapassado" estilo português, que podemos verificar nas imagens da Aclamação de D. João VI.

Também neste capítulo introduzimos algumas outras referências que recaíram sobre a imagem de D. Pedro como "libertador", uma tendência também na América Latina dos caudilhos, líderes e consumidores das Independências. É importante mencionar que, apesar das referências já encontradas na historiografia nacional sobre as semelhanças iconográficas de D. Pedro com Simon Bolívar, o nosso estudo relacionado ao primeiro Imperador do México Agustín I (Agustín de Iturbide) foi feito na biblioteca central da OHIO STATE UNIVERSITY, nos Estados Unidos. A oportunidade que me foi concedida pela parceria da Unicamp com o programa de bolsas Santander, financiou esta importante parte da pesquisa, que enriqueceu extraordinariamente o estudo iconográfico de D. Pedro I, por possibilitar esta aproximação com a história da arte mexicana. A comparação acabou sendo bastante pertinente, pois Agustín de Iturbide foi o único líder na América Latina, além de D. Pedro, a ser proclamado e coroado Imperador após a Independência.

Neste capítulo, a escolha das imagens de Iturbide foi feita de acordo com a natureza simbólica do evento. No caso da Aclamação de D. Pedro, que foi uma cerimônia de tradição portuguesa e que, como tal, não encontraria um equivalente dentro da tradição monárquica espanhola, tomamos para efeito comparativo a representação do momento do juramento da

Independência do México e da Proclamação de Iturbide como primeiro Imperador. Estes dois eventos trouxeram referências dos cerimoniais espanhóis que já aconteciam nos vice-reinados da colônia, bem como novas características de natureza militar, oriundas dos movimentos de Independência liderados por Iturbide, ele mesmo um militar.

No quarto e último capítulo fazemos uma análise das imagens geradas a partir da cerimônia da Sagração e Coroação de D. Pedro como Imperador do Brasil. O capítulo apresenta imagens que vão desde um esboço do cortejo, passando pelas representações de D. Pedro coroado, e o célebre quadro de sua Coroação de debate já esgotado pela historiografia, trazendo como novidade um ensaio sobre a numismática, com ênfase nos discursos sobre a "Peça da Coroação".

O capítulo se desenvolve a partir da representação do cortejo, em cuja decoração se nota a influência do estilo neoclássico e os símbolos usados por Napoleão Bonaparte. Apesar de o rompimento com os símbolos do Absolutismo e a criação de novas referências características de uma nova identidade nacional já terem começado a aparecer nos desenhos de Debret da Aclamação (Cap. III), é nas representações da Coroação que sentimos que a influência da propaganda napoleônica se torna parte elementar do programa político de D. Pedro. Isto se justifica na medida em que consideramos que D. Pedro precisava apresentar ao Brasil, e ao mundo, uma proposta que rompesse simbolicamente com o passado Absolutista e colonial, levando a Nação não somente à categoria de Estado independente, mas também buscando legitimar-se a si mesmo como seu líder e defensor. Desta forma, associar a sua imagem à daquele que combateu o Absolutismo na Europa, era uma forma de se legitimar como um "Napoleão dos trópicos". A isto acresce-se o fato de que os artistas de D. Pedro haviam trabalhado para Napoleão Bonaparte, antes de sua queda.

Mais uma vez, a figura de Iturbide do México é bastante evocada e comparada ao nosso objeto. Como já mencionado, o México foi a única Nação americana, à parte o Brasil, que também levou ao trono um Imperador, Agustín I, coroado apenas cinco meses antes de D. Pedro. Desta forma, o debate sobre as representações iconográficas da coroação de D. Pedro se enriquece com a pesquisa sobre Iturbide, que foi feita nas bibliotecas da OSU sob a orientação da professora catedrática Lúcia Costigan.

A comparação com as imagens de Agustín I é também bastante pertinente pelo fato de que o México não contava na época com uma estrutura artística tecnicamente treinada, como



fora o caso de D. Pedro I. As questões técnicas enriquecem o nosso debate político, fazendo com que os quadros das coroações dos três imperadores dialoguem em seus diversos aspectos.

A questão de que a cerimônia da coroação de D. Pedro tenha sido pautada principalmente pela de Napoleão Bonaparte, retoma o debate de alguns especialistas como Elaine Dias e Iara Lis Schiavinatto, ambas adeptas desta teoria, mas traz também a controvertida opinião do estudioso Monsenhor Guilherme Schubert, e do seguidor de sua hipótese, o historiador Eduardo Romero de Oliveira, ambos defensores da teoria de que o cerimonial teria seguido os rituais de Sagração e Coroação, segundo as regras do Pontifical Romano, buscando, sobretudo, uma cerimônia de características litúrgicas.

Neste mesmo capítulo, e seguindo as imagens do livro de Herstal, exploramos algumas questões sobre as imagens na numismática, a partir do evento da Coroação. O debate traz um pouco da história da numismática e de sua importância como documento revelador de questões e programas políticos de um governo ou de uma nação. No caso de D. Pedro, analisamos alguns ensaios, medalhas e moedas produzidos e emitidos como parte de sua propaganda política. O destaque maior é dado à célebre "Peça da Coroação", cuja história envolve questões que transcendem seu papel durante a solenidade e, por isso, recebeu um debate mais aprofundado nesta dissertação. Neste subcapítulo as comparações com a numismática napoleônica e iturbidiana foram indispensáveis.

Respeitando a importância de Herstal dada à coleta das imagens de miniaturas e objetos de uso pessoal, discorreremos um pouco sobre este tipo de retrato, tão pouco debatido, mas de extrema importância para os estudos ligados à monarquia. Escolhemos, dentre os objetos, aqueles que trariam informações iconográficas enriquecedoras e que contribuíssem para nossa análise de D. Pedro I como figura política. Para que este subcapítulo se desenvolvesse, tivemos que contar com a ajuda da equipe do Arquivo Histórico do Museu Imperial do Rio de Janeiro. Eles não somente nos ajudaram na aquisição das imagens como forneceram todo o material escrito para a pesquisa acerca das miniaturas, leques e numismática da família Imperial. O grande interesse pela realização desta dissertação veio da parte da Sra. Thais C. Martins, do Arquivo Histórico, que contribuiu ativamente, resolvendo todas as questões sobre as obras cujas informações não poderiam ser encontradas fora do Museu.

O capítulo se encerra com a análise de uma gravura de Debret datada de 1823 que, apesar de não ter sido produto direto da cerimônia da coroação, sintetiza alguns elementos importantes

da propaganda política de D. Pedro I e faz menção, pela primeira vez neste estudo, ao evento do Brado do Ipiranga como um dos grandes feitos de D. Pedro I, juntamente com referências à sua Aclamação e à sua Coroação.

O recorte que fizemos e a opção pelo estudo iconográfico desses três eventos acontecidos no período de D. Pedro I no Brasil acabou por nos desviar da intenção original de fazer um estudo comparativo entre a imagem de D. Pedro I do Brasil e IV de Portugal. No entanto, a aproximação aprofundada com as imagens brasileiras incitou a nossa curiosidade em seguir estudando esta figura de imagem tão rica e controvertida, além ter solidificado nossos conhecimentos sobre a imagem de D. Pedro. Isto nos dará subsídios para, num futuro doutorado, fazer um trabalho mais completo, e desvendar as questões que envolveram a sua imagem após seu retorno como rei de Portugal.

## CAPÍTULO 1 – AS IMAGENS DE STANISLAW HERSTAL

O estudioso polonês naturalizado brasileiro Stanislaw Herstal elaborou, em 1972, uma compilação iconográfica do primeiro Imperador do Brasil e 26º Rei de Portugal, D. Pedro I (IV para os portugueses). A obra<sup>9</sup> é composta por três grossos volumes que apresentam imagens de todas as peças encontradas pelo autor com suas devidas descrições<sup>10</sup>.

Este capítulo discorre sobre as imagens produzidas desde o nascimento até a morte do primeiro imperador do Brasil, pontuando alguns aspectos iconográficos que foram relevantes para ilustrar os objetivos políticos de sua campanha. Nosso texto está ilustrado por algumas imagens da compilação, com o objetivo de trazer à luz alguns retratos menos conhecidos e que não farão parte de nossa análise.

Na compilação de Herstal, a primeira imagem de D. Pedro como “infante” data de 1799, quando o pequeno príncipe tinha apenas um ano de idade. O retrato é um esboço feito a lápis pelo célebre pintor português Domingos António Sequeira<sup>11</sup> que, décadas mais tarde, voltaria a representar D. Pedro, após seu retorno a Portugal, como o libertador Rei Soldado. Quando pequeno, D. Pedro não era ainda visto e nem retratado como futuro Rei, pois o primogênito D. António<sup>12</sup> ainda não havia morrido, como preconizava a antiga lenda portuguesa que o primogênito dos Bragança jamais empunharia o cetro<sup>13</sup>. Desta forma, suas imagens não divergem de quaisquer retratos de infantes e infantas da corte portuguesa. Há gravuras, óleos, algumas miniaturas e um baixo-relevo que citam D. Pedro como “Senhor Infante D. Pedro Grão-Prior do Crato” ou como “Príncipe da Beira” sempre informando o local e a data de seu nascimento. A maior parte das reproduções de D. Pedro como infante circulou dentro da própria corte, tendo um dos óleos sido pintado pela sua tia-avó, D. Maria Francisca Benedita, em 1804.

---

<sup>9</sup> HERSTAL, *op cit.*

<sup>10</sup> O critério para as descrições feitas por Herstal abrange autoria, procedência, técnica de execução, dimensões, localização e bibliografia. Nesta dissertação apresentaremos as imagens de acordo com a descrição do autor.

<sup>11</sup> Domingos António Sequeira (1768-1837) foi um dos mais importantes pintores portugueses do século XIX. Estudou em Roma e desenvolveu sua pintura dentro do estilo neoclássico em voga, executando diversas pinturas de história e retratos. Foi primeiro pintor da corte dos Bragança durante o reinado de D. Maria I. FRANÇA, José Augusto. *História da Arte em Portugal: O Pombalismo e o Romantismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2004. Pp. 68 a 78.

<sup>12</sup> D. António morre em 1801, aos 6 anos de idade.

<sup>13</sup> LUSTOSA, 2006 *op cit.* P. 24.

Ainda criança, D. Pedro volta a aparecer nas imagens sobre o embarque da família real para o Brasil em 1807, e citamos como a mais famosa<sup>14</sup> e mais reproduzida dessas obras a de título “*Embarquement du Prince Regent de Portugal, au quai de Belem, avec toute la Famille Royale. Le 27 Novembre 1807 a 11 heures du Matin*” feita pelo pintor, editor e gravador italiano Francesco Bartolozzi<sup>15</sup> que, na época, trabalhava para o príncipe regente D. Joao VI. De acordo com Herstal, esta gravura apresenta elementos fieis aos relatos, mas também algumas construções. Há diversos exemplares modificados e desenhos feitos a partir desta gravura, também executada segundo o desenho de Henri Lévêque<sup>16</sup>, que teria sido o autor original da composição. A gravura deve ter circulado também na Inglaterra e na França, tendo em vista que algumas de suas versões possuíam títulos traduzidos em ambos os idiomas.

Domingos Sequeira<sup>17</sup> também deu a sua versão à partida, mas em forma de alegoria, executando-a dois anos após o evento, e já sob ocupação francesa de Portugal.

D. Pedro começa a despontar como foco principal de "propaganda" iconográfica a partir de seu primeiro casamento, com D. Maria Leopoldina Carolina Josefa de Habsburgo, filha de Francisco I da Áustria, em 13 de maio de 1817. Não era para menos. D. João VI casara seu filho e futuro herdeiro da coroa com a Arquiduquesa austríaca, estreitando laços com um dos monarcas católicos mais poderosos da Santa Aliança. Para os Habsburgo, as núpcias significavam uma forma de estender seu poder e influência sobre o Novo Mundo.<sup>18</sup>

É então devido à grande importância política e estratégica das núpcias de D. Pedro com D. Leopoldina que dedicamos um capítulo desta dissertação a uma análise mais aprofundada desta iconografia. Observamos, no entanto, que desde a chegada da Princesa foram produzidos medalhas e leques comemorativos, gravuras, reproduções do casal em objetos de uso pessoal e

---

<sup>14</sup>HERSTAL, *op cit.* vol. 1, p. 30.

<sup>15</sup> Francesco Bartolozzi (1727 (?)-1815) foi um grande artista e gravador italiano nascido em Florença. Trabalhou em Veneza como editor e, mais tarde, montou um estúdio em Londres a convite do bibliotecário de George III. Em 1801, aos 73 anos, Francesco Bartolozzi foi trabalhar para o príncipe regente em Lisboa, onde se tornou diretor da Academia de Artes. In: <http://www.art-directory.info/fine-art/francesco-bartolozzi-1728/> Acesso em: 07/01/12.

<sup>16</sup>Henri Lévêque (1769-1832) foi um pintor suíço que esteve em Portugal na época da invasão das tropas napoleônicas.

<sup>17</sup> De acordo com a historiografia portuguesa, Sequeira, na época, simpatizava ideologicamente com os invasores, e teria feito alegorias lisonjeiras às tropas. Esta atitude o levou à prisão por nove meses e, após o perdão, ele regressou ao Porto mudando seu discurso e produzindo alegorias favoráveis à resistência de Lisboa. FRANÇA, Jose-Augusto. *A Arte portuguesa de oitocentos*. Vol. 28. Lisboa: Biblioteca Breve, 1992. P. 22.

<sup>18</sup> Portugal não tinha acento entre as Nações que compunham o congresso de Viena devido à sua insignificância territorial e política. Com a elevação do Brasil a Reino, Portugal passa a interessar à Áustria que o vê como uma ponte para sua entrada no Novo Mundo. Para Portugal, a aliança com a Áustria reduziatambém o opressivo domínio Inglês sobre a colônia. LUSTOSA, 2006. *Op cit.*Pp. 76, 77, 78.

miniaturas, até a arquitetura triunfal de recepção e homenagem produzida pelos mesmos artistas responsáveis pela divulgação das núpcias.

Das obras mais importantes destaca-se o óleo de Jean-Baptiste Debret<sup>19</sup> "Desembarque de Sua Alteza Real a Arquiduquesa D. Carolina Leopoldina, princesa real do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves no Rio de Janeiro em 5 de novembro de 1817"<sup>20</sup>. A obra mostra um cuidado especial com a perfeição das figuras e do detalhamento da decoração e da indumentária. O mesmo artista também faz um desenho que foi posteriormente reproduzido em litografia em sua obra, *Voyage Pictoresque et Historique au Bresil*, mostrando a rica decoração da cidade em uma vista panorâmica do evento, incluindo também os diversos personagens do entorno. Thomas-Marie Hippolyte Taunay<sup>21</sup> também pintou a cena, mas, conforme anotações de Herstal, a obra foi perdida. O autor também afirma que se sabe da existência deste trabalho devido à litografia de nome "Desembarque de S. A. a Princesa Real do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves no Rio de Janeiro, no Arsenal Real da Marinha"<sup>22</sup> que foi feita a partir da dita obra. Há também um óleo feito pelo pintor Domingos Clementino que será analisado no capítulo referente às primeiras núpcias.

Do período que antecede a Independência do Brasil, verificamos uma série de retratos gravados de D. Pedro, em trajes militares e com ornamentos que o caracterizam como o futuro herdeiro da coroa portuguesa, ainda sem elementos que remetam ao novo mundo. Os retratos foram executados pelos artistas da Missão Artística Francesa<sup>23</sup>, mais particularmente por Debret, que acrescenta à legenda o título de "S. A. R. O Príncipe D. Pedro". No entanto, há uma gravura a buril de D. Pedro datada de 1820<sup>24</sup>, feita por Manoel Antonio de Castro<sup>25</sup>, que já apresenta o

---

<sup>19</sup> Jean-Baptiste Debret (1768-1848) foi um dos integrantes da Missão Artística Francesa de 1816 e foi o principal pintor da corte dos Bragança no Brasil.

<sup>20</sup> Essa tela encontra-se no Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

<sup>21</sup> Thomas Marie Hippolyte Taunay (1793- 1864) foi um dos integrantes da Missão Francesa de 1816. Ficou no Brasil somente até 1821, quando retorna para a França com seu pai e publica "Le Brésil" em seis pequenos volumes.

<sup>22</sup> Encontra-se no Arquivo Histórico Militar da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

<sup>23</sup> A primeira leva de artistas que compunham a Missão Artística Francesa chegou ao Brasil em 1816. Dentre suas obrigações estava a de organizar um sistema de ensino artístico, bem como elaborar a cenografia para os eventos e festas da corte, e retratar os momentos de maior importância política, assim como realizar os retratos oficiais.

<sup>24</sup> Reproduções dessa gravura encontram-se nas seguintes coleções: Biblioteca Nacional de Lisboa, Museu Imperial, Palácio do Itamaraty, Sociedade Martins Sarmento, Stanislaw Herstal, Helena de Araújo Jorge- D. Pedro Gastão de Orléans e Bragança.

<sup>25</sup> As informações e a dedicatória aparecem na própria composição. O artista é mencionado na Gazeta de Lisboa da seguinte forma: "Manoel Antonio de Castro, Alumno de Aula de Gravura desta Corte, e morador na Calçada da Estrella nº 70, tem dedicado á Nação Portuguesa debaixo dos auspícios dos Illustrissimos e Excellentissimos Governadores do Reino, hum quadro que representa gravada a Effigie de S. A. R. a Sereníssima Senhora D. Carolina Josefa Leopoldina, e espera que não só merecerá o acolhimento do Publico illustrado, esta primeira

príncipe entre os ramos de café e tabaco, elementos que o identificam com o Brasil. Das obras relacionadas por Herstal, esta é a primeira representação de D. Pedro que insere alguns elementos nacionais. Esta gravura foi dedicada e oferecida à princesa real pelo próprio artista. Entretanto, Castro havia executado em 1819 uma gravura retratando D. Leopoldina nos mesmos moldes da de D. Pedro, já emoldurada pelos ramos das plantas brasileiras, e esta havia sido oferecida e dedicada ao governo de Portugal. Segundo Herstal, a mesma gravura, gravada por Castro, com brasão e datas alterados, teria sido publicada na "rara edição da Carta Constitucional da Monarquia Portuguesa"<sup>26</sup>. Importante salientar que existem diversas gravuras de D. Pedro e D. Leopoldina que se "emparelham", produzidas entre as núpcias e a Independência, o que reafirma a importância da figura da princesa austríaca como elemento legitimador de D. Pedro como futuro monarca, tanto dentro quanto fora do Brasil.

Herstal inclui em sua compilação alguns eventos políticos em que D. Pedro é representado como figura coadjuvante, como durante a Aclamação de seu pai D. João VI, que aconteceu no dia 6 de fevereiro de 1818. Debret esmerou-se em reproduzir a cena em croquis, desenhos, e aquarelas com pormenores. D. Pedro é sempre retratado ao lado pai representando a continuidade da linhagem. As imagens ainda não trazem novidades iconográficas, mas é importante notarmos como a presença do clero é ostensiva, demonstrando a importância da religião na política dos Bragança como era de costume.

Debret registrou uma cena interna apresentando D. João VI já aclamado, sentado sobre o trono e rodeado de personagens da nobreza e do clero, e uma cena externa em que inclui o povo e a burguesia durante a cerimônia da sua Aclamação. A partir da representação externa feita por Debret produziu-se um leque<sup>27</sup> um tanto quanto curioso, pois a fisionomia dos personagens é de caráter oriental, aproximando-se da ilustração chinesa. Havia nesta época o costume de mandar desenhos feitos no Rio de Janeiro por algum artista da corte para serem reproduzidos em leques na China.<sup>28</sup>

---

produção do seu mediocre talento, mas que também se dignará animallo com seu auxilio, assignando, pelo mesmo preço de 800 reis, para outro igual quadro que se intenta offerecer aos seus compatriotas, em que representará a Effigie de S. A. o Principe real, do reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves." *Gazeta de Lisboa*. Nº. 91, 17 de abril de 1819, em "Avisos". *Library of Princeton University*. (página não numerada).

<sup>26</sup> Da Impressão Regia – Lisboa 1826. HERSTAL, *op cit*. Vol. 1. P. 161.

<sup>27</sup> Este leque encontra-se no Museu Imperial do Rio de Janeiro.

<sup>28</sup> Os desenhos eram encomendados nas "Casas das Índias" que se localizavam na Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro. Essas casas transmitiam as encomendas às cidades chinesas como Cantão e Nanquim, cujos artistas especializados confeccionavam os leques às suas maneiras.

Para o bailado que aconteceria no teatro da corte em comemoração à Aclamação, Debret executou um pano de boca em que personagens da mitologia clássica louvavam o novo rei fazendo referência à ligação entre o novo reinado e a tradição europeia. Thomas Marie Hippolyte Taunay também fixou a cena da Aclamação em litografia<sup>29</sup>, dando à sua representação um tom mais dramático do que aquele presente na obra de Debret.

Em 4 de abril de 1819 nasce a princesa Maria da Glória que, mais tarde, viria a ser D. Maria II, rainha de Portugal. Seu nascimento ganha um belo painel alegórico<sup>30</sup> executado por Manuel Dias de Oliveira, O Brasiliense<sup>31</sup>. Debret executou algumas gravuras sobre o cortejo do batismo. Neste painel D. Pedro I é representado de forma alegórica com os grandes navegadores e soberanos, heróis da História portuguesa.

Com a eclosão da Revolução do Porto de 1820, e a conseqüente exigência do retorno de D. João VI a Portugal reivindicando a soberania portuguesa sobre o Brasil, D. Pedro começa a aproximar-se do cenário político nacional, e seu primeiro ato foi o juramento da aceitação da Constituição em nome de seu pai. Este momento foi eternizado por Debret sob o título "*Acceptation Provisoire de La Constitution de Lisbonne à Rio de Janeiro, en 1821*"<sup>32</sup>. O mesmo assunto foi retratado por Félix Emile Taunay<sup>33</sup> em aquarela<sup>34</sup> e, em 1822, Francisco Pedro do Amaral elaborou um desenho do prospecto e planta do que haveria de ser um monumento em memória da Aceitação, a ser erguido na Praça da Constituição, no Rio de Janeiro (figura 1).

---

<sup>29</sup> Obra encontra-se na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

<sup>30</sup> Encontra-se no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, no Rio de Janeiro.

<sup>31</sup> Manuel Dias de Oliveira (1764 -1837) foi um artista brasileiro pensionista na Academia Portuguesa em Roma. No Brasil, foi o primeiro a introduzir os preceitos Neoclássicos na arte, antes mesmo da chegada da Missão Artística Francesa. Perdeu um pouco de prestígio quando chegou ao Brasil a Missão Artística Francesa, em 1816. CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. "A pintura de história no Brasil do século XIX: Panorama introdutório". *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*. CLXXXV 740, noviembre-diciembre, 2009. Pp. 1147-1168. doi: 10.3989/arbor.2009.740n1082. Disponível em: [http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/diaadia/diadia/arquivos/File/conteudo/artigos\\_teses/2010/Arte/artigos/arte\\_br\\_as\\_imp.pdf](http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/diaadia/diadia/arquivos/File/conteudo/artigos_teses/2010/Arte/artigos/arte_br_as_imp.pdf)

Acesso em: 10/01/2012.

<sup>32</sup> A litografia desta obra encontra-se também no livro: DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Milliet. 3 volumes em 2, XVIII, 291 p. Ilust. (Biblioteca Histórica Brasileira) Martins, MEC. Tomo 1 Volumes I e II, [S.d]. Tomo II P. 266.

<sup>33</sup> Félix-Émile Taunay (1795 - 1881) veio ao Brasil acompanhando seu pai, o pintor de história Nicolas-Antoine Taunay, um dos integrantes da Missão Artística Francesa de 1816. Começa a produzir desenhos e aquarelas de paisagens do Rio de Janeiro e, mais tarde, substitui o pai na cadeira de pintura de paisagem da Academia Imperial de Belas Artes. DIAS, Elaine Cristina. *Paisagem e Academia: Félix-Emile Taunay e o Brasil (1824-1851)*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009.

<sup>34</sup> A aquarela faz parte da coleção do Museu Histórico Nacional do RJ e uma de suas reproduções pode ser encontrada em MATHIAS, Herculano Gomes. *Viagem Pitoresca ao Velho e ao Novo Rio*. Rio de Janeiro: Olimpica, 1965. Reprodução P. 125. *Apud in*: HERSTAL, *op cit.*, Vol. 1, P. 166.

O evento do "Fico", em 9 de janeiro de 1822, gerou manifestações iconográficas já com forte apelo propagandístico. De todas, uma das mais pretenciosas foi o desenho do projeto para a elaboração de um monumento feito por Manuel Dias de Oliveira, *O Brasiliense*<sup>35</sup>. O autor, segundo suas próprias descrições, propõe uma estátua de D. Pedro assentada sobre um globo, ladeado por duas figuras alegóricas representando a União e a Tranquilidade. A coroa e o cetro já estariam presentes e, no pedestal, seriam lembrados os quatro eventos que, segundo o artista, deveriam ser posterizados: O 16 de dezembro de 1815, quando El-Rei eleva o Brasil à categoria de Reino, a Aclamação de D. João VI em 6 de fevereiro de 1818, o juramento da Constituição da Monarquia Portuguesa, de 26 de fevereiro de 1821, e o dia em que D. Pedro decide ficar no Brasil. Importante salientar que o monumento é uma manifestação iconográfica que conduz a memória do evento a todas as esferas da sociedade, sendo o receptor principal o público.

No universo da monarquia começava uma luta simbólica entre o Antigo Regime e algo novo, que neste momento ganhava uma tonalidade nacionalista representada pela atitude de D. Pedro de não retornar a Portugal. Legitimar este momento significava acalmar, temporariamente, os ânimos liberais e republicanos que afloravam já há algum tempo. Por outro lado, D. Pedro em sua carta ao pai justificando o "Fico" defende que a atitude garantiria a união de Brasil a Portugal, o que não aconteceu. De qualquer forma, a conexão do Fico com atos protagonizados por D. João VI a favor do Brasil e da Carta Constitucional Portuguesa, simbolizavam um avanço em direção ao liberalismo.

Há também uma curiosa litografia do período do Fico<sup>36</sup> (desaparecida, segundo Herstal) que representa um evento que nunca teria acontecido: o Príncipe Regente D. Pedro a bordo da fragata "União", que partiria para Portugal no dia 9 de fevereiro de 1822. Esta mesma imagem foi reproduzida em óleo, algumas décadas mais tarde, pelo pintor Oscar Pereira da Silva.<sup>37</sup> Do Fico foram também produzidos três leques comemorativos, e um curioso relicário em ouro que associa o "Fico" com o futuro título de imperador<sup>38</sup>.

---

<sup>35</sup> Segundo Herstal o desenho desapareceu, mas há um manuscrito do próprio artista com as descrições do que teria sido o monumento, que encontra-se no arquivo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

<sup>36</sup> O livro "Nobreza de Portugal e do Brasil" traz uma reprodução desta litografia. *Apud in: HERSTAL, op cit.* Vol. 1. P. 184.

<sup>37</sup> A obra é uma pintura a óleo representando o Príncipe Regente D. Pedro a bordo da fragata "União" na hora da partida para Portugal. HERSTAL, *op cit.* Vol. 1. P. 184. Encontra-se no acervo do Museu Paulista, em São Paulo.

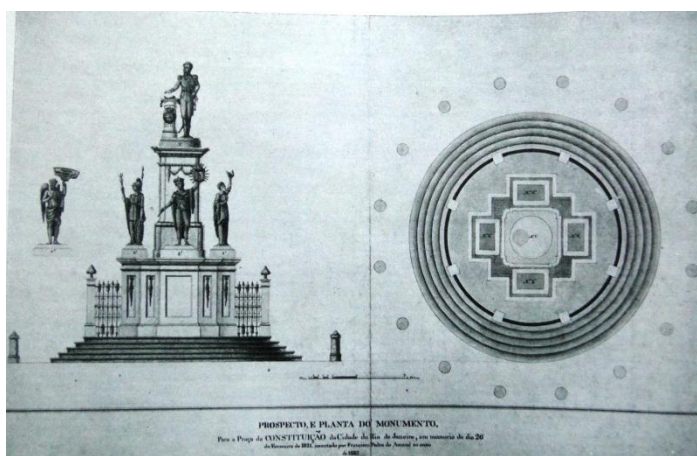
<sup>38</sup> Encontra-se na coleção de Carlos Gomes Cyrillo.



Não relacionada ao "Fico", mas comemorativa de restituição da província da Bahia ao Reino Unido, há uma alegoria em desenho a sépia<sup>39</sup> feita por Auguste Marie Taunay datada de 1822 que diz:

"Ao Genio do Brasil, o Regente do Brasil sabeis quem hé, que firme resoluto, e aguerrido, a discórdia suplanta da Bahia, restituindo a provincia ao Reino Unido...". "... Se victimas fomos, Genio amado, vingança não pedimos, so piedad. Evitar sim que a discórdia continue a exercer o furor da iniquidade."<sup>40</sup>

Tanto pelo texto quanto pela imagem notamos a elaboração de um D. Pedro heroico que luta pelos interesses do Brasil e de sua unidade territorial, ao mesmo tempo em que é benevolente e piedoso com os derrotados. Na imagem (figura 2), D. Pedro é representado pela figura de Minerva, que combate os revoltosos com a cabeça da Medusa desenhada no escudo. Atrás deste grupo, uma figura feminina coroada representando a província da Bahia, que segura e protege uma espécie de pedestal que contem as palavras: "paz, a união he a cabeça de medusa sobre os mãos."



**Figura 1 – Desenho de prospeto e planta de monumento comemorativo por Francisco Pedro do Amaral.**

Nanquim e sépia (feito em 1822) - Dim.: 467 mm x 712 mm- Col.: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

**Figura 2 – Alegoria aos acontecimentos de 1822 na Bahia por Auguste Marie Taunay**

Desenho a sépia e carvão - Dim.: 850 mm x 680 mm - Museu Imperial, Rio de Janeiro.

Seguindo cronologicamente a sua compilação, Herstal distribui as mais de 50 imagens feitas a partir do evento do Grito do Ipiranga. Imagens tardias, pois a mais recente data de 1844,

<sup>39</sup> Encontra-se no Museu Imperial do Rio de Janeiro.

<sup>40</sup> HERSTAL, *op cit.* Vol. 1 P. 186.

já no reinado de D. Pedro II. Não foram encontradas imagens comemorativas do Brado que fossem contemporâneas ao fato.

Representativas do evento há os célebres óleos de François René Moreaux<sup>41</sup> e de Pedro Américo<sup>42</sup>, além de gravuras, medalhões, esculturas, medalhas comemorativas, objetos de uso pessoal como botões de lapela, alfinetes, etc. Na contra propaganda e atuando de forma severamente crítica, há as charges, de Ângelo Agostini<sup>43</sup> e Cândido Aragões de Faria<sup>44</sup>, ambos grandes ilustradores de periódicos do final do século XIX. Como podemos notar, nenhum desses chargistas era nascido quando do Grito do Ipiranga, mas eles conseguiram referir-se ao fato com criticismo feroz, colocando D. Pedro como um negociador que entrega a carta da liberdade ao Brasil, ao mesmo tempo em que submete o país ao seu próprio despotismo.

Devemos fazer especial menção ao Monumento à Independência, do Rio de Janeiro. Conforme a pesquisa de Herstal, a concorrência para a execução do monumento foi lançada em 1824 e, em 1825, foi nomeada a comissão encarregada de selecionar o projeto do monumento. Diversos artistas da época submeteram seus projetos dentre eles o arquiteto Grandjean de Montigny<sup>45</sup>, e Manuel de Araújo Porto-Alegre<sup>46</sup>, cujos projetos não foram encontrados, e os de Pierre Magni<sup>47</sup>.

---

<sup>41</sup> A Proclamação da Independência, 1844, óleo sobre tela, François-René Moreaux (1807 – 1860). Museu Imperial, RJ.

<sup>42</sup> Independência ou Morte, 1886-88. Pedro Américo (1843 – 1905). Museu Paulista, SP.

<sup>43</sup> Ângelo Agostini (1843–1910) foi um caricaturista italiano, com propensões abolicionistas e liberais. Viveu em Paris e acompanhou de perto as transformações da velha capital em uma cidade moderna. Nesta época o meio artístico fervilhava e com ele as charges em jornais se multiplicavam. Trabalhou na imprensa paulista por alguns anos fazendo charges para o periódico abolicionista "O Diabo Coxo". Mais tarde, no ano de 1866, Agostini fundou em parceria com seus amigos "O Cabrião", periódico alinhado com sua forma de pensar e que tinha como prioridade a charge e o humor cáustico. Na época em que trabalhou em São Paulo, D. Pedro II ainda era bastante preservado das críticas, mas quando Agostini mudou-se para o Rio de Janeiro, D. Pedro II caiu no foco da chacota. No Rio de Janeiro o caricaturista trabalhou no periódico "Arlequim", que mudou de nome diversas vezes, até que em 1876 Agostini fundou a "Revista Ilustrada", que teve grande e reconhecida importância documental. Foi esta revista que ilustrou as maiores e mais severas críticas e denúncias à situação do negro no Brasil, propondo debates sobre um novo projeto político-social para o país. SILVA, Rosângela de Jesus. *Angelo Agostini: crítica de arte, política e cultura no Brasil do Segundo Reinado*. Disponível em:

<http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%206%20-%20artigo%209.pdf>

Acesso em: 12/01/2012.

<sup>44</sup> Cândido Aragonês de Faria foi caricaturista contemporâneo de Agostini. Para mais informações sobre sua produção ler: LOPES, Aristeu Elisandro Machado. "A República nos traços do humor: a imprensa ilustrada e os primeiros anos da campanha republicana no Brasil". Disponível em: <http://www.ufjf.br/virtu/files/2009/11/2-Republica-e-Humor-UFRGS.pdf>

Acesso em 21/11/2012.

<sup>45</sup> Grandjean de Montigny (1776 – 1850) era arquiteto e foi um dos artistas vindos com a Missão Artística Francesa de 1816.

<sup>46</sup> Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806 – 1879).

<sup>47</sup> Encontram-se na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Novamente, em 1854, a Câmara Municipal retomou a concorrência, os projetos foram julgados, como deixou registrado em palavras o artista e membro da comissão julgadora Manoel de Araújo Porto-Alegre:

"... na Academia de Bellas- Artes se fez a publica exhibição, e se julgou da primazia dos concorrentes. Ao Sr. Luiz Rochet coube o primeiro premio e o direito de executar a estatua; ao Sr. Joao Maximiliano Mafra o segundo, pela ideia do pedestal; e a um artista de Hamburgo, o terceiro premio, não sabemos porque, a não ser pelo mérito de um bonito desenho."<sup>48</sup>

Os projetos que não foram premiados ficaram no anonimato, mas alguns constam da compilação de Herstal.

Do monumento foram produzidas gravuras que circularam pela Europa e estamparam livros sobre o Brasil, cédulas do tesouro nacional (emitidas em 1889 e até mesmo no período da República em 1891), louças, objetos decorativos etc. A contra propaganda não poupou o monumento de sua crítica viperina, e uma série de charges, em sua maioria por Ângelo Agostini, tomaram os periódicos da época. Dentre elas há uma em que Agostini desenha D. Pedro montado sobre um negro escravo, chicoteando-o e com os dizeres: "Escravidão ou Morte!".

A ideia do resgate iconográfico do Grito da Independência numa época em que aflorava o dilema entre a questão da República ou da permanência da velha ordem, nos revela uma necessidade de folego por parte de D. Pedro II, que vai buscar no ato de seu pai uma legitimação do sistema monárquico. De todos os eventos ligados à criação do Brasil como Nação, o Grito foi o mais rebelde e liberal, aquele que simbolizou o verdadeiro rompimento com a Metrópole. De nada serviria a D. Pedro II, naquele momento, buscar referências que remetessem à tradição europeia, como a cerimônia da Aclamação, ou da Coroação de seu pai. Do outro lado, os republicanos chargistas souberam utilizar o monumento como maquete para o desenvolvimento de uma luta político-ideológica no campo das representações, aterrorizando as autoridades com sua contrapropaganda impiedosa.

A iconografia da Aclamação de D. Pedro em 12 de outubro de 1822 como primeiro Imperador do Brasil será também um dos objetos de análise desta dissertação (capítulo 3). Na compilação de Herstal há por volta de oito imagens comemorativas da Aclamação: a célebre aquarela<sup>49</sup> de Debret que serviu para a litografia<sup>50</sup> em sua obra posteriormente publicada na

---

<sup>48</sup>HERSTAL, *op cit.* Vol.1.P. 224.

<sup>49</sup> A aquarela "*Acclamation de Don Pédro 1er Empereur de Brésil*" encontra-se na Fundação Castro Maya.

França, um esboço em óleo representando "*a feliz aclamação de S. M. I (D. Pedro Iº), no Campo de S.<sup>ta</sup> Anna*"<sup>51</sup> que, conforme a pesquisa de Herstal, figurou na exposição da "*Classe de Pintura Historica na Imperial academia de Bellas-Artes de 1829*".

Há também, da mesma cena, uma gravura em água-forte por Félix-Émile Taunay. O artista desenvolve uma vista panorâmica da cena da Aclamação, e coloca o povo em primeiro plano, contrariamente a Debret, que priorizou o enfoque e o detalhamento da sacada onde estão D. Pedro, sua família e os outros políticos<sup>52</sup>.

Há ainda três leques, um óleo de pintor anônimo e uma gravura, julgada por Herstal como um exemplar "*avant-lettre*".

A criação da Ordem Imperial do Cruzeiro fez parte do conjunto iconográfico comemorativo da criação da nova nação. A insígnia foi criada no mesmo dia da Sagração, 1º de dezembro de 1822, e teve como modelo as ordens criadas por Napoleão<sup>53</sup>. Herstal encontrou diversas variações da insígnia, algumas em detalhes da legenda, outras no número de estrelas, ou na posição da cruz. Ele observou que a maior variedade, no entanto, encontra-se na efígie do Imperador, e nos apresenta em sua compilação por volta de dez imagens de algumas delas. Acredita-se que o projeto da insígnia tenha ficado a cargo de Debret e de Armand Julien Pallière<sup>54</sup>, pois consta do acervo do Museu Imperial do Rio de Janeiro um desenho de uma placa com a insígnia assinado por Pallière. Como este desenho se diferencia do projeto final, acredita-se que Debret tenha ganhado a concorrência para a elaboração da nova Ordem.

De todas as comemorações, a da Sagração e Coroação de D. Pedro I foi a que mais gerou imagens, inclusive dando origem à primeira tela de grandes dimensões feita por Debret, que está hoje no Palácio do Itamaraty, em Brasília.<sup>55</sup>

Os debates sobre a natureza do cerimonial divergem. Alguns pesquisadores afirmam que houve um rompimento simbólico com o passado e uma nítida aproximação com a cerimônia da coroação de Napoleão Bonaparte. Outros acreditam que a cerimônia obedece fielmente os

---

<sup>50</sup> Encontra-se em DEBRET, *op cit.* Tomo II V. 3. P. 270.

<sup>51</sup> Encontra-se no Museu Nacional de Belas Artes.

<sup>52</sup> CHRISTO, *op cit.* P. 1151.

<sup>53</sup> COSTA, Sergio Corrêa da. *As Quatro Coroas de D. Pedro I*. São Paulo: Paz e Terra, 1996. P. 42.

<sup>54</sup> Armand Julien Pallière (1784-1862) foi pintor, desenhista, gravador, urbanista e professor francês que veio radicar-se no Brasil em 1817. Chegou ao Brasil um ano após a primeira Missão Artística Francesa.

<sup>55</sup> "Coroação de D. Pedro I", 1828 por Jean-Baptiste Debret. Óleo sobre tela, 340 × 640 cm.

Localização atual: Acervo Artístico do Ministério das Relações Exteriores - Palácio Itamaraty, Brasília.

preceitos da "Benção e Coroação dos Reis" do livro 1º do Pontifical Romano<sup>56</sup>. Estas questões serão aprofundadas no capítulo referente à Coroação (capítulo 4).

Constam da compilação de Herstal o desenho do alemão Johann Moritz Rugendas<sup>57</sup> representando o cortejo a lápis e bico de pena<sup>58</sup> e, de Debret, um estudo em aquarela<sup>59</sup> e um esboço<sup>60</sup> representando o "Juramento de fidelidade ao Imperador D. Pedro 1º no ato de sua coroação na Capela Imperial", ambos para a pintura a óleo do "Quadro da Coroação". Ainda de Debret há o croqui<sup>61</sup> preparatório para a litografia de sua obra "Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil".

Um curioso e controvertido retrato feito em aquarela pelo pintor viajante inglês Augustus Earle "Don Pedro as he appeared on the day of his coronation", datado de 1822 apresenta uma imagem bastante diferente e um tanto caricatural do Imperador coroado. Há discussões também sobre a possibilidade de Earle ter pintado do vivo ou mesmo a partir da obra de Debret. Diversos estudiosos se debruçam ainda hoje sobre este debate que também será por nós retomado no capítulo da Coroação.

Debret também produziu um retrato em aquarela de D. Pedro em trajes de coroação, que colocou na mesma prancha ao lado do retrato que havia feito de D. João VI, este último ainda caracterizado como um rei do Antigo Regime<sup>62</sup>. Nesta composição, que mais tarde foi reproduzida em litografia para seu livro, Debret parece fazer um quadro comparativo mostrando todas as diferenças entre o antigo Rei e o novo Imperador. Desta forma, a imagem de D. Pedro após a Independência, ganha uma nova gama de atributos essencialmente brasileiros, como as plantas, a vestimenta, a presença de nativos ou ornamentos dos nativos, as cores, etc.

---

<sup>56</sup> O Pontifical Romano é um livro que reúne as orientações para a celebração dos sacramentos.

<sup>57</sup> Johann Moritz Rugendas (1802 -1858) foi um artista alemão que iniciou seus estudos com pintura de paisagem mas, ao chegar nos trópicos, passou a retratar a natureza, a flora e a fauna, e os aspectos sociais do novo mundo.

<sup>58</sup> Encontra-se na Biblioteca Municipal de São Paulo.

<sup>59</sup> "Estudo para a cena da coroação", em aquarela, por Jean Baptiste Debret. Encontra-se na Fundação Castro Maya do Rio de Janeiro.

<sup>60</sup> O esboço representando o "Juramento de fidelidade ao Imperador D. Pedro 1º no ato de sua coroação na Capela Imperial" encontra-se no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

<sup>61</sup> O croqui preparatório para a litografia da cena da coroação por Jean Baptiste Debret encontra-se na coleção particular de Jean Boghici.

<sup>62</sup> DIAS, Elaine Cristina. "A Representação da Realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret". In: *Anais do Museu Paulista*, vol. 14, n.1, jan.- jun. 2006. Universidade de São Paulo, São Paulo: Nova Série, 2006. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-47142006000100008&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142006000100008&lng=en&nrm=iso)

Acesso em: 29/04/2012.

evidenciando um rompimento com o passado e mostrando que uma nova era estava sendo inaugurada.

Debret também fez um projeto de uma estátua pedestre de D. Pedro em trajes majestáticos, apresentando na mesma página um desenho do manto imperial<sup>63</sup>. A mesma efígie de D. Pedro em trajes de coroação também foi reproduzida em objetos de uso pessoal como tabaqueiras, louças, miniaturas, leques, garrafas de cristal, relógios, etc.

Outros pintores também produziram retratos de D. Pedro I após a sua Aclamação, como a tela de Henrique José da Silva<sup>64</sup> e de José Antônio da Cunha Couto<sup>65</sup>, sem contar os diversos óleos feitos por artistas anônimos que também nos darão subsídios para uma análise comparativa entre as diversas interpretações e linguagens no capítulo sobre a Coroação.

Os ensaios monetários feitos a partir da criação da nova Nação nos fornecem uma excelente base de estudos sobre a propaganda almejada. Há diversas cunhagens que sofrem modificações na legenda e na iconografia, há ensaios não aceitos e produção de novas moedas, sem contar as medalhas comemorativas dos eventos, e a controvertida Peça da Coroação, de que falaremos com detalhes no capítulo referente ao tema.

O segundo volume da compilação de Herstal mostra a iconografia de D. Pedro já como "organizador do Império"<sup>66</sup> a partir de 1824. Nesta época D. Pedro começa a ser retratado predominantemente em trajes militares. Os elementos monárquicos vão dando lugar a uma iconografia enaltecedora das conquistas políticas e militares de D. Pedro, como a outorga da Constituição de 25 de março de 1824, a Confederação do Equador no mesmo ano, a Restauração da Bahia, e o reconhecimento da Independência em 1825.

O retrato feito por Simplício Rodrigues de Sá<sup>67</sup> abre esta fase iconográfica, e Herstal acrescenta dados de outros óleos e gravuras que foram feitos a partir desta obra ao longo dos anos.

---

<sup>63</sup> HERSTAL, *op cit*, Vol. I P. 340.

<sup>64</sup> Encontra-se no Museu Histórico Nacional. A pesquisa de Herstal observa que a tela de José Henrique da Silva foi o retrato mais famoso de D. Pedro Imperador ao longo dos anos, e que tal fato pode ter sido decorrente da numerosa reprodução a partir da gravura feita por Jean-Baptiste Raphael Urbain Massard (1775-1843) com base na tela de Silva.

<sup>65</sup> Encontra-se no Instituto Geográfico e Histórico do Estado da Bahia.

<sup>66</sup> Título atribuído por Herstal em: HERSTAL, *op cit*. Vol. 2, p. 9.

<sup>67</sup> Pintura de Simplício Rodrigues de Sá de 1824, óleo sobre tela, encontra-se na Coleção do Convento de Santo Antônio em Portugal.

Mas é com a outorga da Constituição que D. Pedro consegue dar um salto em sua popularidade, pois daria ao Brasil a sua liberdade e soberania garantidas pelas leis:

"Nenhum Soberano ousara tamanha transformação...". "... nenhum tivera o desprendimento de misturar a sua origem divina à conquista consagrada após a Revolução Franceza nas Constituições de Hespanha e Portugal, obra de duas revoluções contra os seus monarcas."<sup>68</sup>

E sua propaganda iconográfica a partir da Constituinte foi bastante abundante.

Comemorativos da outorga há diversas medalhas e medalhões, objetos de decoração como relógios, cuias, estojos, leques, etc. Destaca-se, no entanto, o "Leque comemorativo da Organização do Império Brasileiro" (figura 3), pois apresenta uma reunião de elementos que definem a nova situação política da Nação. O leque traz ao centro um medalhão com o retrato de D. Pedro em trajes militares. A coroa está sobre o retrato, como parte integrante da moldura, mas o Imperador não está coroado. Sob o retrato a figura de uma Hidra, devora uma personificação representada por uma mulher semi-despida, o que poderia ser uma alegoria à nova situação política. Acima da composição as palavras "Constituição" e "Judiciário" intitulam a alegoria, numa provável referência à ordem institucional e à organização do poder previsto pela constituição e moderado pelo soberano que aparece na figura central. Ao lado de D. Pedro, nas colunas redondas, há os escritos: "Câmara dos Senadores" e "Câmara dos Deputados". Nas colunas piramidais as palavras: "Justiça", "Império", "Finança", "Guerra", "Marinha", "Estrangeiros". Acima do medalhão com D. Pedro há anjos que seguram faixas com as datas: "9 de janeiro", "7 de setembro", "12 de outubro", "1 de dezembro" e "25 de março". Na fita que sustenta o retrato a palavra: "Legislativo" e, no fundo entre as colunas a palavra: "Executivo".

---

<sup>68</sup>MONTEIRO, Tobias. *História do Império – A Elaboração da Independência*. Tomo 2. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Itatiaia, 1981. *Apud in*: HERSTAL, *op cit*. Vol. II. Pp. 18 e 19.



**Figura 3 – Leque comemorativo da Organização do Império do Brasileiro.**

Folha de papel pintada varetas de filigrana em prata dourada e esmalte.

Dim.: 315 mm x 590 mm

Col.: Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro

Há também, deste período, diversas gravuras de D. Pedro Imperador que devem ter circulado na Europa, pois D. Pedro aparece na legenda algumas vezes como "Kaiser von Brasilien" e outras como "Empereur du Brésil". Destas, há uma<sup>69</sup> em que a legenda vem em alemão e francês, e foi publicada no "Almanach de Gotha pour l'année 1828". Este almanaque trazia informações sobre as monarquias europeias.<sup>70</sup>

Das obras descritivas da nova ordem política do Império destaca-se também uma estátua feita em mármore (figura 4)<sup>71</sup> pelo escultor italiano Francesco Benaglia, aluno de Antonio Canova, que a executou em Roma sob a supervisão de Domingos Sequeira. De acordo com as anotações de Debret, esta obra seria uma cópia do modelo feito por Zephirin Ferrez em bronze, cujo paradeiro hoje é desconhecido. O que se destaca nesta obra é que D. Pedro volta a ser retratado em trajes majestáticos (e não militares, portanto sem as botas), enquanto traz a placa que menciona o "poder moderador": é um retorno iconográfico à figura inviolável e sagrada do Imperador, a figura que alude ao poder quase absoluto do soberano no equilíbrio dos poderes constitucionais.

<sup>69</sup> Encontra-se na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

<sup>70</sup> Uma parte do Almanach é dedicada ao "Império do Brasil", com uma descrição da dinastia dos Orleans e Bragança. Disponível em: <http://www.almanachdegotha.org/> Acesso em: 20/01/2012.

<sup>71</sup> Encontra-se no Museu Nacional de Belas Artes, RJ. Conforme a pesquisa de Herstal, a obra havia sido encomendada pelo Visconde de Pedra Branca e pelo vereador José Marcellino Gonçalves para decorar a Biblioteca Imperial.



A placa que D. Pedro segura na mão esquerda contém os escritos: "POLITICA / DO BRASIL. / TITULO 5. / ART 98 / O PODER MODERADOR / TITULO 6. / ART 151 / O PODER JUDICIAL / TITULO 8. / ART 173. / ASSEMBLEIA GERAL" E, NA BASE, "D. PEDRO I / IMPERADOR DO BRASIL".



**Figura 4 – Estátua em mármore por Francesco Carrara, 1830. "política / do Brasil. / título 5. / art 98 / o poder moderador / título 6. / art 151 / o poder judicial / título 8. / art 173. / assembleia geral" e, na base, "D. Pedro I / Imperador do Brasil"**  
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

**Figura 5 – Medalha de ouro da Pacificação de Pernambuco.**

Exemplar usado no pescoço em prata dourada. Dim. 125mm x 55mm. Col.: Museu Imperial

Com a reação nordestina às atitudes despóticas de D. Pedro I, a chamada "Confederação do Equador" e a consequente derrota dos insurgentes, D. Pedro criou uma série de títulos honoríficos em forma de moedas e medalhas, distribuindo-as aos militares que lutaram pela manutenção da ordem. As medalhas foram feitas em forma de cruz, a "Cruz Pernambucana" (figura 5), em ouro, prata ou bronze, para serem distribuídas de acordo com a posição hierárquica de quem as recebia. Todas traziam a data da vitória 17 – 09 – 1824 e continham a efígie de D. Pedro no centro com os dizeres "*PETRUS I BRASILIAE IMPERATOR*"<sup>72</sup>. Algumas traziam a coroa imperial, outras, laços para amarrar no pescoço.

<sup>72</sup>HERSTAL, *op cit.* Vol. II P. 53.

Em 1825 foram distribuídas as medalhas comemorativas da restauração da Bahia, que havia acontecido em 1823: as denominadas "medalhas da Independência", que celebravam a expulsão das tropas portuguesas. As medalhas variavam em material e tipo, mas traziam os dizeres "RESTAURAÇÃO DA BAHIA, 1823" e a efígie de D. Pedro I ao centro em um medalhão ovalado, encimado pela coroa imperial.

Das imagens sobre o reconhecimento da Independência do Brasil no ano de 1825 destaca-se a gravura anônima que apresenta "a entrega das credencias de Sir Charles Stuart para o reconhecimento da Independência e o tratado de paz com Portugal", nas palavras de Herstal. O autor acrescenta que não foi localizado nenhum exemplar desta gravura, mas indica que há uma reprodução fotográfica no arquivo do Museu Histórico Nacional. A gravura foi reproduzida em um leque que pertenceu à Viscondessa de Cavalcanti<sup>73</sup> e em uma pintura a óleo (figura 6)<sup>74</sup> feita posteriormente por Léon Tirode<sup>75</sup>.



**Figura 6 – Pintura por Léon Tirode representando a entrega das credenciais do embaixador Charles Stuart. Óleo sobre tela. 470mm x 730mm**

Col.: Ministério das Relações Exteriores, Brasília.

<sup>73</sup> Encontra-se no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

<sup>74</sup> Encontra-se na coleção do Ministério das Relações Exteriores, Brasília.

<sup>75</sup> Léon Tirode (1873 - ?) foi um pintor francês. Produziu inúmeros retratos e foi aluno de Bonnat, tendo participado dos Salões de artistas franceses entre 1897 e 1944. In: [http://ebi.demo.onlinedemocenter.com/files/05-palacio\\_itamaraty-visitacao\\_3andar-dpedro1.pdf](http://ebi.demo.onlinedemocenter.com/files/05-palacio_itamaraty-visitacao_3andar-dpedro1.pdf), Acesso em 24/01/2012.

Há um leque<sup>76</sup>, também comemorativo da Independência, que traz, pela primeira vez, os nomes das províncias reunidas em torno da efígie do Imperador, juntamente com a personificação dos rios Prata e Amazonas. Outra versão do leque<sup>77</sup> traz os dizeres "INDEPENDÊNCIA RECONHECIDA" dentro da mesma composição.

Nos anos de 1825 e 1826 houve uma série de retratos em óleos, gravuras e objetos de uso pessoal que apresentavam D. Pedro como o Imperador constitucional do Brasil. Dentre estes retratos há uma gravura que foi bastante copiada, inclusive em telas a óleo, produzida pelo artista francês Langlumé. Nela, o Imperador é retratado dentro de uma catedral de características góticas, vestido em trajes militares com títulos honoríficos e apresentando a Carta Constitucional. A legenda da gravura<sup>78</sup> de Langlumé apresenta a frase "HAVERÃO AINDA INCRÉDULOS?".

A dissolução da Constituinte em 1823 havia rendido a D. Pedro uma onda de desconfiança por parte dos brasileiros que temiam que esta atitude despótica pudesse ser um prenúncio de uma nova união à coroa portuguesa. Desta forma, a necessidade de legitimação por meio da imagem de um Imperador brasileiro e patriota que realmente rompe com Portugal era pertinente e necessária. Lembremos que enquanto a comissão de "propaganda política" de Pedro buscava representá-lo como um imperador ligado aos interesses da Nação, muitos jornais que circulavam na época identificavam o Imperador como favorável aos interesses portugueses<sup>79</sup>. Portanto, durante o período que vai de 1826 a 1828, a imagem de D. Pedro é extremamente trabalhada e divulgada pelas províncias do Império e pela Europa, como veremos na descrição de algumas imagens da compilação de Herstal.

Dentre alguns retratos de D. Pedro feitos em 1826 destacamos os dois retratos a óleo feitos por Simplício Rodrigues de Sá<sup>80</sup>, e o óleo<sup>81</sup> de Antônio Joaquim Franco Velasco, artista baiano que também retratou o Imperador. Conforme a pesquisa de Herstal, Velasco teria pintado do vivo, quando D. Pedro visitou a escola de desenho na Bahia.

---

<sup>76</sup> Encontra-se na Coleção de D. Pedro Gastão de Orleans e Bragança.

<sup>77</sup> Encontra-se no Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

<sup>78</sup> Encontram-se na coleção de José Armando Vicente de Azevedo, dentre outros.

<sup>79</sup> LUSTOSA, 2006. *Op cit.* P. 175.

<sup>80</sup> Encontram-se no Museu Imperial do Rio de Janeiro (retrato da cintura pra cima) e na Coleção Pce. J. L. de Faucigny-Lucinge (retrato de dois terços do corpo). Este segundo foi oferecido por D. Pedro II ao Marquês de Olinda, regente do Império e trisavô da Princesa Sylvia de Faucigny-Lucinge. HERSTAL, *op cit.* Vol. II. P. 156.

<sup>81</sup> Encontra-se no Museu do Estado da Bahia.

Um dos óleos de Rodrigues de Sá, acima mencionados, mostra o Imperador em trajes militares com a mão direita apoiada sobre uma mesa onde constam papeis e penas. No fundo, a cidade do Rio de Janeiro. Este retrato, de acordo com Herstal, teria sido feito do vivo, e foi diversas vezes reproduzido em gravura. Uma delas<sup>82</sup> foi gravada em Liverpool, na Inglaterra, pelo artista Edward Smith, outra<sup>83</sup> foi gravada pelo artista francês Sebastien Auguste Sisson, que a publicou em seu álbum "Galeria dos Brasileiros Ilustres"<sup>84</sup> no ano de 1859.

O outro óleo de Sá foi feito a pedido do Imperador para substituir a tela de José Leandro de Carvalho que decorava a "Casa dos Expostos"<sup>85</sup>. A pesquisadora Rosana de Albuquerque Porto menciona um episódio narrado por Sebastião Fabregas Surigué em que D. Pedro teria ido visitar a Instituição e, ao ver seu retrato e o de sua mulher na parede da Casa dos Expostos, teria dito que o quadro "não era bom e não estava bem feito". Determinou então que um novo retrato fosse feito pelo pintor Simplício de Sá. Acrescenta a pesquisadora o dado de que o painel teria sido patrocinado pela própria instituição, não tendo saído um centavo do bolso do Imperador<sup>86</sup>. Nesta obra, D. Pedro aparece ao lado de sua mulher e rodeado por crianças que homenageiam o casal entregando-lhes flores e beijando as mãos da Imperatriz. Esta ostenta um broche com a miniatura do Imperador. D. Pedro estende sua mão direita sobre a ama de leite como se a abençoasse. O quadro busca promover o caráter caridoso do Imperador e, por estar exposto em tal Instituição, sugere D. Pedro como o real promotor do bem e do cuidado com aqueles que teriam sido abandonados.

Ainda propagando a imagem de D. Pedro como um bem feitor e patrocinador das artes e da ciência, foi cunhado um ensaio de uma medalha comemorativa da Academia Médico-Cirúrgica<sup>87</sup> feito pelo artista Zéphirin Ferrez. O anverso desta medalha foi reutilizado quatro anos mais tarde para a medalha da Sociedade de Medicina. Nela, D. Pedro aparece em trajes militares

---

<sup>82</sup> Encontra-se na Biblioteca Nacional de Lisboa, dentre outros.

<sup>83</sup> Encontra-se na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, dentre outros.

<sup>84</sup> HERSTAL, *op cit.* Vol. II, pl. 4 e P. 160.

<sup>85</sup> A "Casa dos Expostos" (hoje denominada Fundação Romão Duarte) foi uma instituição de caridade criada no século XVIII para abrigar crianças abandonadas. Para maiores detalhes sobre a "Casa dos Expostos" vide: GANDELMAN, Luciana Mendes. "A Santa Casa da Misericórdia do Rio de Janeiro nos séculos XVI a XIX". *História, Ciência, Saúde*, vol. VIII(3). Rio de Janeiro, Set-Dez, 2001. Pp. 613-630. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v8n3/7647.pdf>

Acesso em 26/01/2012.

<sup>86</sup> PORTO, Rosane de Albuquerque. *A roda dos expostos e o jogo no discurso de Vieira Fazenda*. Dissertação (Mestrado). Palhoça: UNISUL, 2006. P. 131.

<sup>87</sup> Exemplares dessa medalha encontram-se na Biblioteca Nacional de Paris, Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro e no Museu Paulista. HERSTAL, *op cit.* Vol. II, P. 155.

com condecorações e envolto em uma legenda que diz "D. PEDRO I - IMPERADOR CONSTITUCIONAL DO BRASIL".

Com a morte de D. João VI em 10 de março de 1826, uma comissão é enviada ao Brasil para saudar D. Pedro como D. Pedro IV de Portugal<sup>88</sup>. Apesar de D. Pedro ser, aos olhos da Constituição, considerado estrangeiro em Portugal, foi para ele que os olhos se voltaram como o futuro herdeiro da coroa. A partir daí, D. Pedro começa a ser representado na iconografia portuguesa como D. Pedro IV, o Rei de Portugal. Curioso o fato de que esta denominação começa a se manifestar na mesma época em que, no Brasil, as imagens retratavam o Imperador como o "organizador do Império", numa tentativa ostensiva de legitimá-lo como um monarca alinhado com os interesses da nova Nação, e não com a coroa portuguesa, como acreditavam e propagavam muitos de seus opositores. Desta forma, nesta época poderemos observar um impasse nas manifestações imagéticas do Imperador.

Alguns dias após a morte de D. João VI, D. Pedro outorga a Carta Constitucional de Portugal, tendo como modelo a Constituição brasileira. Portugal nutria sentimentos ambíguos por D. Pedro, pois, apesar de ser o próximo monarca na linha sucessória, ele também tinha desafetos por ter sido o "traidor que lhe tirara o Brasil e renegara a pátria de origem"<sup>89</sup>. Portugal jamais iria aceitar ser governado a partir do Brasil, e D. Pedro decide assim abdicar da coroa portuguesa em nome de sua filha, D. Maria da Glória.

O que recai sobre sua iconografia portuguesa deste período controvertido são imagens com a legenda "D. Pedro IV Imperador do Brasil e Rei de Portugal e dos Algarves" (figura 7) e imagens que associam a outorga das duas cartas Constitucionais: a de 1824, do Brasil, e a de 1826 em Portugal.

---

<sup>88</sup> LUSTOSA, 2006. *Op cit.* P. 220.

<sup>89</sup> *Id ibid.* P. 222.



**Figura 7 - Litografia por Joao de Deus de Afonseca**

"D. Pedro, / Imperador do Brazil / e Rey de Portugal"

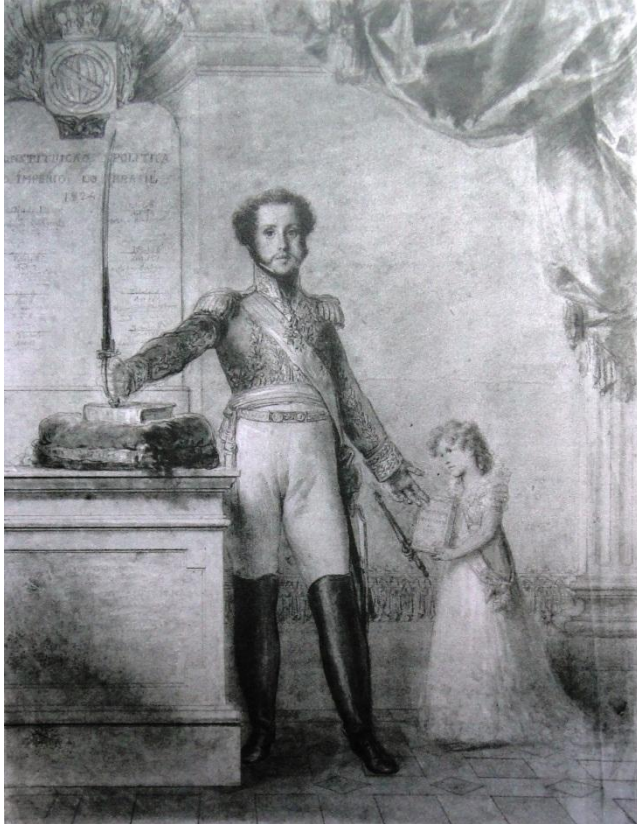
Col.: Biblioteca Nacional de LisboaIn HERSTAL, S. Vol. II P. 179.

Da outorga da carta portuguesa em 26 de abril de 1826 destaca-se a gravura do Juramento da Constituição (figura 8)<sup>90</sup> feita pelo célebre pintor português Domingos António de Sequeira<sup>91</sup>, em que D. Pedro IV estende a mão à sua filha e rainha de Portugal Maria II, enquanto empunha a espada com a mão direita. As imagens de D. Pedro ao lado da rainha Maria II reverberaram em gravuras, objetos de uso pessoal como leques, miniaturas, tabaqueiras, ornamentos, etc.

---

<sup>90</sup> Exemplos dessa gravura encontram-se no Museu Imperial do Rio de Janeiro, no Museu de Arte Antiga de Portugal, dentre outros.

<sup>91</sup> Domingos António Sequeira foi um importante pintor português de tradição neoclássica franco-romana que, a partir da revolução de 1820, produziu alguns trabalhos que exaltavam a Constituição. Por seu envolvimento com a causa liberal, acaba exilado na França durante o retorno absolutista liderado por D. Miguel, onde expõe no Salão de 1824 juntamente com os pintores da escola davidiana Gros e Gerard. FRANÇA, 2004. *Op cit.* P. 78.



**Figura 8 – Desenho a lápis realçado de branco, para a gravura do Juramento da Constituição, por Domingos António de Sequeira.**

(na tábua): “CONSTITUIÇÃO POLITICA / DO IMPÉRIO DO BRASIL / 1824 /” (seguem em duas colunas os títulos e artigos da Constituição)

(no livro): “CONTITUICAO/ PORTUGUEZA/ ANNO 1826”

Col. Museu Nacional de Arte Antiga

In HERSTAL, S. Vol. II P.191.

Uma medalha comemorativa da outorga da Carta Constitucional<sup>92</sup> portuguesa também merece menção especial. A medalha foi feita por Jean Joseph Dubois, artista francês, e apresenta no anverso a efígie de D. Pedro laureado, com os dizeres: PETRUS IV PORTUG. REX. No reverso, uma alegoria e dizeres em latim alusivos à restituição da liberdade (REGN.LIBERT.RESTITVTA).

Outra imagem comemorando a constituição portuguesa que foi bastante reproduzida foi o desenho de Paul Tassaert. Neste desenho há uma mistura de elementos simbólicos do Brasil e de Portugal, e as duas constituições são apresentadas por D. Pedro. A do Brasil é entregue por D. Pedro a uma figura com ornamentos indígenas, e a de Portugal é segurada por sua filha ainda

<sup>92</sup> Encontra-se na Casa da Moeda de Lisboa, dentre outros.



criança e amparada pela figura alegórica da deusa Minerva, que ainda coroa D. Pedro. Esta mesma estampa de Tassaert serviu de tema para a confecção de um leque comemorativo da Constituição Portuguesa<sup>93</sup>. Da mesma temática há ainda algumas gravuras, óleos anônimos e estatuetas. A estatueta de D. Pedro com os dizeres "carta Brasileira e Portuguesa" D. Pedro I Imperador, foi reproduzida em diversas peças. Outra estátua em bronze teria ornado o Pátio da Artilharia em Lisboa, e hoje consta da coleção do Museu Militar (sala D. Pedro IV), em Lisboa.

94

No Brasil, na mesma época, D. Pedro era ainda retratado como o portador da Constituição, e a tela de Manoel Araújo de Porto Alegre<sup>95</sup> bem exprime o perfil iconográfico da época (figura 9). D. Pedro é mostrado em trajes imperiais com a mão direita sobre o livro da Constituição que está apoiado sobre folhas de um periódico apresentando as palavras "Diário" e "Senador" interrompidas.



**Figura 9- Pintura por Manoel de Araújo Porto-Alegre, assinada e datada de 1826.**

Óleo sobre tela. 1100 mm x 920 mm - Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

Entre os anos de 1826 e 1828 também foram cunhados na Casa da Moeda de Lisboa diversos ensaios monetários e suas variantes. O averso dos ensaios traziam a efígie de D. Pedro

<sup>93</sup> Encontra-se no Museu Imperial do Rio de Janeiro. HERSTAL, *op cit.* Vol. II.P. 204.

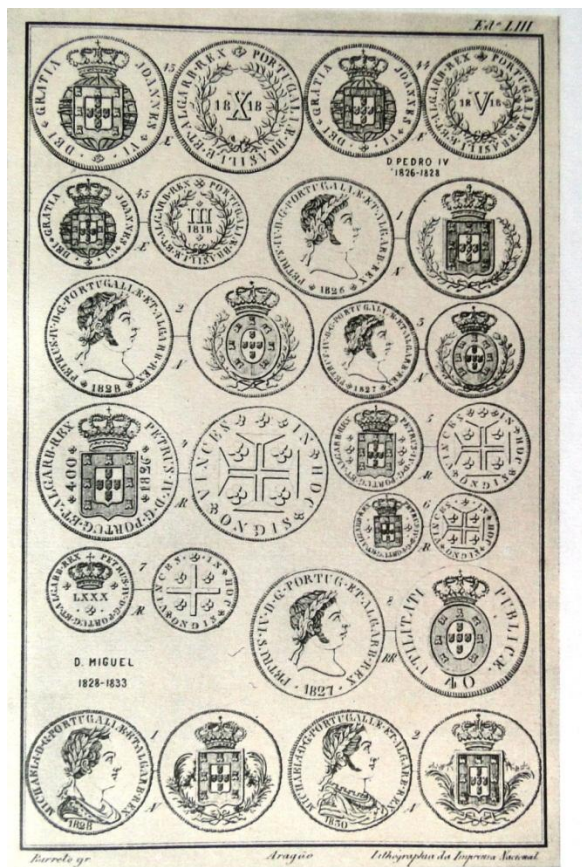
<sup>94</sup> HERSTAL, *op cit.* Vol, II P. 236.

<sup>95</sup> Encontra-se no Museu Histórico Nacional. HERSTAL, *op cit.* Vol. II P. 227.



com a coroa de louros e os dizeres: "PETRUS IV D. G.PORTUGALIAE ET ALGARB REX, 1826" (há também ensaios de 1827 e 1828), somente relacionando-o como Rei de Portugal e do Algarves. O reverso trazia o escudo dos Bragança, por vezes em uma variante de forma ovalada, ladeado por dois ramos de carvalho<sup>96</sup> e encimado pela coroa real.

A gravura abaixo (figura 10) mostra os ensaios de D. Pedro IV, de 1826 a 1828, e os de D. Miguel, de 1828 a 1833.



**Figura 10 – Gravura por Barreto**

(em cima): “EST<sup>A</sup> LIII”

(na mancha): “D.PEDRO IV / 1826-1828 D. MIGUEL / 1828-1833”

(em baixo): “Barreto gr Aragao Litographia daImprensa Nacional”

Dim.: 216 mm x 131 mm

In A. C. Teixeira de Aragão, *Descricao... das Moedas ... de Portugal*, tomo II

Há diversas gravuras que teriam sido originadas a partir de uma tela de Simplício Rodrigues de Sá que, conforme Herstal, está desaparecida. No retrato, D. Pedro aparece em

<sup>96</sup>HERSTAL, *op cit.* Vol. II.P 258.

trajes imperiais, com a coroa depositada sobre uma almofada de veludo do seu lado direito e, ao fundo, a natureza da cidade do Rio de Janeiro. A mais importante delas é a gravura pontilhada<sup>97</sup> feita por Francisco António da Silva Oeirense, dedicada à "A.S.A. Serenissima a Senhora Infanta Regenta D. Izabel Maria". Há também, do mesmo tema, uma litografia feita pelo artista Giannie em Londres na oficina *Ingrey & Madeley* e ainda outra de Sebastien Auguste Sisson. Todas se referem a D. Pedro como Imperador do Brasil e Rei de Portugal, mas a de Sisson conta a história de D. Pedro até a sua morte, o que indica que tenha sido feita posteriormente. A composição destaca-se por ter retomado os moldes de retratística real que havia sido utilizada em retratos de D. Pedro logo após sua Aclamação e Coroação, em 1822. Como as gravações presentes na compilação de Herstal foram feitas por artistas europeus a partir da tela de Simplício, é possível que, na Europa da época, tenha havido uma preferência pela representação do "Rei de Portugal e Imperador do Brasil" naqueles moldes.

Destaca-se ainda do ano de 1826 um Calendário Perpétuo Alegórico<sup>98</sup> dedicado a D. Pedro I, feito por autor anônimo. O calendário tem ao centro o busto de D. Pedro I em sua farda militar. Envoltura de sua figura a frase "Pedro ensina a ser Rey aos reis do mundo", acima de sua cabeça o olho maçônico da sabedoria, e fechando hermeticamente esta composição, a serpente que devora a própria cauda (Ouroborus), símbolo de origem grega utilizado pela Maçonaria. No calendário aparecem os nomes de autoridades governantes da época, e D. Pedro é referido como "Imperador Constitucional e Defensor Perpétuo do Brasil". O calendário faz referência escrita aos eventos do Fico, da Independência e às cartas constitucionais do Brasil e de Portugal.

Outro importante evento do ano de 1826 foi a inauguração da Academia Imperial de Belas Artes, que aconteceu no dia 5 de novembro, e Zéphérin Ferrez foi o artista responsável pela execução da medalha comemorativa<sup>99</sup>. Herstal suspeita que a efígie de D. Pedro presente no anverso tenha sido reaproveitada a partir daquela que havia sido projetada, pelo mesmo artista, para a "Peça da Coroação", que não chegou a ser feita<sup>100</sup>.

Há registros de três telas feitas por Henrique José da Silva apresentando o retrato de D. Pedro I, duas de corpo inteiro e uma de meio corpo, que foram destinadas às Salas de Governo

---

<sup>97</sup> Reproduções dessa gravura encontram-se na Biblioteca Nacional de Lisboa, no Museu da Cidade do Rio de Janeiro, dentre outros.

<sup>98</sup> Presente nos acervos da Biblioteca Nacional de Lisboa, da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e do Palácio Itamaraty. HERSTAL, *op cit.* Vol. II P. 281.

<sup>99</sup> Exemplares dessa medalha encontram-se em diversas coleções como: Banco Econômico da Bahia, Biblioteca Nacional de Paris, Casa da Moeda do Rio de Janeiro, dentre outros.

<sup>100</sup> O assunto será retomado no capítulo 3, dedicado à Coroação.

das Províncias da Bahia, Cisplatina e do Ceará, que estão desaparecidas. Sabe-se da existência dessas telas, pois há um requerimento que consta do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro<sup>101</sup> que diz que foram encomendadas ao pintor Henrique Jose da Silva retratos de D. Pedro para serem enviados às Salas de Governo das províncias do Brasil<sup>102</sup>.

No período compreendido entre 1826 e 1828 muitas imagens de D. Pedro circularam pelas províncias do Brasil e pela Europa, principalmente Portugal. Há diversas gravuras, óleos, retratos equestres, bustos, estátuas, louças e objetos de uso pessoal. A iconografia, no geral, apresenta o Imperador em sua farda militar, com todas as suas insígnias e, muitas vezes, defronte a uma paisagem brasileira mostrando a sua soberania frente ao vasto território. Nesta época foram publicadas diversas charges.

A Partir das segundas núpcias de D. Pedro I com a princesa D. Amélia Eugenia Napoleona de Leuchtemberg, no ano de 1829, são produzidas diversas obras. São, em sua maior parte, pinturas de história que retratam desde o momento do pedido de casamento feito pelo Marquês de Barbacena em nome do Imperador D. Pedro, até alegorias e aquarelas da chegada de D. Amélia ao Rio de Janeiro. A arte deste período se torna mais enfeitada e alegórica. Debret retratou a cerimônia do segundo casamento e, mais tarde, publicou em litografia na sua obra. Há também uma aquarela representando a chegada da princesa, feita por Pallière.

Em homenagem à chegada da princesa e à sua cor favorita, D. Pedro instituiu uma nova honorificação denominada "A Ordem do Rosa"<sup>103</sup>, em 17 de outubro de 1829. Pedro é representado utilizando a nova Ordem na pintura feita por Manoel de Araújo Porto-Alegre para a Academia Médico-Cirúrgica (figura 11).

---

<sup>101</sup> Arquivo Nacional 1. E<sup>7</sup> – 10 – folha 13. In HERSTAL, *op cit.* Vol. II, P. 289.

<sup>102</sup> O documento não é datado, mas os recibos das molduras que seriam encomendadas para os retratos datam do dia 15 de julho de 1826. HERSTAL, *op cit.* Vol. II.P. 289.

<sup>103</sup> LUSTOSA,2006. *Op cit.* P. 285.



**Figura 11 – Pintura por Manoel de Araujo de Porto-Alegre**

(assin.): "OFFERECIDO A ACADEMIA POR SEU / ALUNO CLAUDIO LUIZ DA COSTA / EM 1830

M. DE ARAUJO PORTO-ALEGRE / DISCIPULO DE J. B. DE BRET / PINTOU EM 1829."

Óleo s/ tela. 1440 mm x 1780 mm

Col.: faculdade de Medicina do Rio de Janeiro (Salão Nobre)

Em outra tela de Porto-Alegre há somente o busto do Imperador de maneira semelhante a como aparece no quadro acima. Este busto, por sua vez, foi reproduzido em diversas miniaturas.<sup>104</sup>

Nesta fase entre as núpcias e sua abdicação, em 1831, a iconografia de D. Pedro ganha bastantes representações em conjunto com as da Imperatriz. Diversos retratos, miniaturas, broches, bustos e até baixos-relevos são produzidos em pares, representando as duas personalidades.

Há alguns retratos a óleo por Simplício Rodrigues de Sá e algumas litografias publicadas no Brasil e em Portugal durante este período. Destaca-se uma tela feita por Sá que teria sido pintada do natural em 1830, e que foi reproduzida em Portugal em litografia por Maurício José do Carmo Sendim, em 1835<sup>105</sup>. Neste retrato D. Pedro aparece vestindo trajes comuns segurando seu chapéu de cavaleiro. Há outras réplicas e gravuras de D. Pedro usando os mesmos trajes, mas com pequenas modificações.

---

<sup>104</sup>HERSTAL, *op cit.* Vol. II P. 384.

<sup>105</sup> Conforme anotações na própria gravura feitas por Sendim. In HERSTAL, *op cit.* Vol. II, P. 418.

Do período da Abdicação em 7 de abril de 1831 destaca-se uma tabaqueira em ouro (figura 12) que, conforme nos conta Herstal ao ler os escritos de Francisco Marques dos Santos sobre o objeto, teria sido feita por um ourives mineiro de Sêro. Como podemos observar no desenho, um cavaleiro da ordem de Cristo coroa o Imperador que, ao mesmo tempo, coroa com a mão direita seu filho, futuro imperador D. Pedro II do Brasil, e com a esquerda, sua filha, futura rainha de Portugal D. Maria II. A composição é uma alegoria à passagem das coroas e à continuidade da tradição monárquica portuguesa no Brasil e em Portugal.



Figura 12 – Tabaqueira em ouro por monogramista L.T.M.

Dim.: 51mm x 80mm

Col.: Museu Imperial

Após a abdicação, D. Pedro é retratado em diversas gravuras que teriam circulado na Europa e no Brasil na época. Algumas dessas gravuras apresentavam os dizeres "EX-IMPERADOR DO BRASIL" e outras "EX-IMPERADOR DO BRASIL E GLORIOSO REI DE PORTUGAL".

Quando de seu retorno a Portugal em 1831, D. Pedro foi retratado diversas vezes em trajas civis e esta imagem foi sistematicamente aplicada em miniaturas e litografias por artistas



franceses e portugueses. Algumas vezes sua gravura emparelhava com a de sua mulher, em outras com a de D. Maria II, sua filha.

Destaca-se uma litografia de 1832 do artista francês de Nicolas Eustache Maurin, que executou diversos retratos de D. Pedro neste período. Nela, o artista retrata D. Pedro IV restituindo a sua filha D. Maria II e a Carta Constitucional aos portugueses no ano de 1832 com os dizeres "Eu desta glória só fico contente, que liberdade dei à minha gente". A gravura foi impressa no Porto e em Paris<sup>106</sup>. Há diversos retratos produzidos entre 1831 e 1832 que mostram D. Pedro conduzindo a sua filha, a rainha D. Maria II, e estes estamparam tabaqueiras, medalhões, e diversos objetos de uso pessoal. Com os mesmos retratos de D. Pedro e D. Maria II, destacam-se os vasos em estilo Impériode porcelana francesa (figura 13).

Importante considerar que na mesma época em que D. Pedro abdicou da coroa brasileira, a França entrava em uma nova onda liberal, marcada pela ascensão ao trono do monarca Luis Filipe de Orleans (Luis XVIII). Isso fez com que muitos franceses se voltassem com simpatia à figura do Imperador, que afinal teria conseguido implantar uma monarquia liberal em uma nação na "selvagem e primitiva América do Sul"<sup>107</sup>. Desta forma, a produção de imagens recepcionando e divulgando a história de D. Pedro foi bastante abundante na França do período.

Observamos que na maioria dos retratos após o retorno de D. Pedro a Portugal, ele volta a ser denominado "Duque de Bragança". Seu estilo de barba e de penteado ganham ares mais austeros; sua farda também é despida de ornamentos e de quase todas as condecorações que ornamentavam suas representações brasileiras, conservando-se apenas a "Ordem do Tosão de Ouro" e a "placa das Três Ordens"<sup>108109</sup>, que se revezava com a "Imperial Ordem do Cruzeiro", sua insígnia brasileira. Também observamos que D. Pedro passa a ser retratado com uma banda tricolor de seda que sai do ombro direito e cruza atravessando seu peito até a altura da cintura

---

<sup>106</sup>HERSTAL, *op cit.* Vol. II.P. 494b.

<sup>107</sup>LUSTOSA, 2006, *op cit.* P. 305.

<sup>108</sup> Condecoração instituída pela rainha D. Maria I em 1789 que unia numa insígnia as Grã-Cruzes das Antigas Ordens Militares de Cristo, de Avis e de Santiago da Espada. Disponível em: <http://www.ordens.presidencia.pt/?idc=105> Acesso em: 06/03/2012.

<sup>109</sup> "Eis assim uma prova iconográfica que vem documentar de forma clara e concreta o nascimento com D. Pedro I das novas insígnias das Imperiais Ordens de Cristo, de Avis e de Santiago. Uma insígnia de tal modo brasileira que, após a abdicação do imperador e do seu regresso a Portugal em 1832, nunca mais voltou a usar, sendo retratado desde 1833 como duque de Bragança, com a mesma banda tricolor de seda, mas com uma placa das Três Ordens de formato regulamentar português." TRIGUEIRO, António Miguel. *As Ordens Militares Portuguesas No Império Do Brasil 1822 – 1889*. Disponível em:

[http://www.conteudos.easysite.com.pt/files/48/ficheiros/emblematica/AsOrdens\\_MilitaresPortuguesasnoImperioDoBrasil\\_revistaMoeda.pdf](http://www.conteudos.easysite.com.pt/files/48/ficheiros/emblematica/AsOrdens_MilitaresPortuguesasnoImperioDoBrasil_revistaMoeda.pdf)  
Acesso em 03/02/2012.

esquerda. Em relação à iconografia brasileira, destaca-se também o uso de sapatos ao invés das botas de cavaleiro.

Na contrapropaganda, ainda na França, atuavam os artistas de pendores republicanos, que atacavam D. Pedro em suas charges, como foi o caso do artista Honoré Daumier.<sup>110</sup> Na Inglaterra as charges sobre a questão sucessória portuguesa foram também implacáveis.



**Figura 13 – Vaso estilo *Empire* em porcelana francesa com miniaturas de D. Pedro e de Maria da Glória.**

Col.: Amaral de Figueiredo. In HERSTAL, Stanislaw. Vol. III. P. 20

Do "Desembarque em Arnosa de Pampelido", que aconteceu em 8 de julho de 1832, foram produzidas algumas gravuras e óleos, ora mostrando a vista da praia onde desembarcou D. Pedro frente ao exército libertador, ora em forma de alegoria do desembarque. Há também alguns retratos desta fase que o caracterizam como um libertador, por vezes na legenda, ou mostrando-o erguendo a bandeira da vitória. Esta é a época em que D. Pedro aparece com a luneta nas mãos e, na maior parte do tempo, ao lado de um canhão. Há uma litografia anônima, datada do ano do desembarque, de um projeto de monumento comemorativo, que foi de fato erigido, para a praia de Arnosa de Pampelido. A pedra fundamental foi lançada em dezembro de 1840<sup>111</sup>.

<sup>110</sup> Honoré Daumier foi um artista francês e crítico social republicano que, em suas charges, não poupou nem o absolutista D. Miguel e nem tampouco o "liberal" D. Pedro I, representando-os como marionetes de aspectos infantis que disputavam a coroa portuguesa.

<sup>111</sup>HERSTAL, *op cit.* Vol. III.P. 70.

As representações de D. Pedro após o embarque, já configurado como o "Rei Soldado", nome que o caracterizaria a partir do evento, mostram a fase de uma nova tipologia iconográfica que recai sobre a sua imagem. Diversos retratos mostram D. Pedro, "O Duque de Bragança" em sua farda militar característica de sua fase portuguesa, sem botas e desprovido de condecorações que não sejam as duas acima mencionadas, e tendo uma das mãos sobre o punho da espada, e a outra sobre o canhão, ao seu lado. Diversos bustos de D. Pedro com a mesma farda são também produzidos em gesso nesta época. Muitos deles se apoiam sobre pedestais que trazem referências iconográficas às armas de Portugal.

Do "Cêrco do Porto" há diversas representações históricas, no entanto, destaca-se a litografia por Francisco de Paulla Graça que, de acordo com Herstal é uma folha rara (figura 14). D. Pedro aparece, montado em seu cavalo que empina, tendo na mão direita a sua luneta e apontando com esta mesma mão para o caminho a seguir. No fundo da representação no canto direito há um morro com uma Igreja. A imagem é curiosa por ser uma representação que lembra muito a composição feita pelo pintor francês Jacques Louis David para Napoleão Bonaparte em 1801 intitulada "Napoleão atravessando os Alpes" de 1801 (figura 15). Ambos são representados heroicamente sobre seus cavalos cavalgando sobre terras conquistadas e apontando para o próximo destino. Apesar da simplicidade da representação pedrina, fica clara a mensagem dada pelo artista português que compara D. Pedro ao herói Napoleão, mostrando D. Pedro como aquele que combate o Absolutismo.





**Figura 14 – "D. Pedro IV na Serra do Pilar" Litografia de Francisco de Paulla Graca.**

Col.: Arthur Gouveia de Carvalho

**Figura 15 – "Napoleão atravessando os Alpes", 1801. Jacques-Louis David. Museu do Louvre, Paris, França.**

Herstal nos conta que há registros de que no ano de 1833 a Câmara Municipal do Porto abriu um concurso para erguer um monumento equestre a D. Pedro IV. Houve alguns modelos escolhidos, um até teria sido premiado, mas o monumento acabou não sendo construído.<sup>112</sup>

O pintor português João Batista Ribeiro<sup>113</sup> merece destaque nesta fase histórica, após o ano de 1833, por ter executado diversos retratos de D. Pedro I. Destacam-se dois óleos, encomendados pelo próprio Imperador, em tamanho monumental sobre os quais falaremos um pouco. A primeira tela (figura 16) apresenta D. Pedro sentado sobre uma poltrona de espaldar elevado<sup>114</sup>, ornamentada ao estilo Império, e encimada pela coroa real. D. Pedro tem a mão esquerda apoiada sobre a espada, enquanto a direita escora seu queixo, dando ao monarca um ar de dignidade, controle e tranquilidade. D. Pedro aparece em sua farda de General do "Exército Libertador"<sup>115</sup>, sem a presença ostensiva de honorificações, somente com a "Banda das Três Ordens", com a banda tricolor de seda, características de sua iconografia portuguesa. Seu cotovelo está apoiado sobre uma mesa que contém um mapa, um chapéu e um livro aberto com os dizeres "PAÇO DO PORTO EM 9 DE JULHO DE 1833 / D. PEDRO, DUQUE DE

<sup>112</sup> PASSOS, Carlos de. *Guia Histórico e Artístico do Porto*. Apud in: HERSTAL, *op cit.*

<sup>113</sup> João Batista Ribeiro (1790 – 1868) foi um pintor português que executou diversos retratos de D. Pedro após seu retorno a Portugal em 1832. O artista também teve um papel importante na criação do Museu Portuense e na organização da Academia Portuense de Belas-Artes. MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS. *As belas-artes do Romantismo em Portugal*. Catálogo. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis. 1999. P. 130.

<sup>114</sup> *Id ibid.* P. 130.

<sup>115</sup> Termo tirado de *Id ibid.* P. 130.

BRAGANÇA, CANDIDO JOSE XAVIER<sup>116</sup>". A segunda tela (figura 17) exhibe D. Pedro em pé em sua farda bicolor, com as mesmas condecorações da primeira tela. Ele está envolto num manto branco, e tem ao lado dos pés as duas coroas reais. O braço direito se estende apresentando ao observador a Carta Constitucional. Conforme Herstal, esta obra se emparelha com um retrato de D. Maria II e teria sido inaugurada no ano de 1835. A assinatura do retrato traz o nome do pintor e as informações: "DO VIVO PINT." e "Porto 1835".



**Figura 16 –D. Pedro, Duque de Bragança / Cândido José Xavier. Por João Baptista Ribeiro**  
Óleo sobre tela Dim.: 2700 mm x 1200 mm. Biblioteca Nacional do Porto (sala de Leitura)

**Figura 17 – D. Pedro IV por João Baptista Ribeiro**

Óleo sobre tela. Dim.: 2370 mm x 1420 mm. Universidade de Coimbra (Sala dos Capelos)

Entre os anos de 1833 e 1834 foram cunhadas medalhas comemorativas da vitória liderada por D. Pedro. Apesar de algumas variações, a legenda do anverso continha: "PETRUS IV P REX – BRASILIAE IMPER" e, no reverso, uma referência à libertação de Portugal por meio das palavras "D PEDRO LIBERTADOR DA LUSITANIA NA RESTAURAÇÃO DE MDCCCXXXIII". O artista responsável pelo projeto foi Luiz Gonzaga Pereira.

<sup>116</sup> Cândido José Xavier Dias da Silva (1769 —1833), foi oficial do exército português durante as Guerras Liberais e secretário de D. Pedro IV, além de um destacado membro da maçonaria. Disponível em: <http://www.arqnet.pt/dicionario/xavierdias.html> Acesso em 06/02/2012.



**Figura 18 – Medalha comemorativa por Luiz Gonzaga Pereira**

Cunhada em prata, bronze e estanho. Col. Casa da Moeda de Lisboa

Como pudemos observar na efígie da medalha (figura 18) e nos retratos das figuras 16 e 17, D. Pedro está com uma barba bastante cheia e já perdeu o frescor da juventude. Sua iconografia parece acompanhar sua mudança de personalidade. Os ares da guerra sopraram cansaço sobre seu semblante, apesar de ter sido vitorioso e conseguido grandes realizações: concedeu a Constituição aos seus dois países, derrotou as tropas Miguelistas, restituiu a coroa portuguesa à sua filha D. Maria da Glória e conseguiu legitimar a sua imagem como um rei liberal perante a Europa.

Das imagens de D. Pedro produzidas em 1833 destacam-se ainda algumas gravuras feitas pelo artista Maurício José do Carmo Sendim<sup>117</sup> entre 1832 e 1839 (figura 19). Nelas D. Pedro é representado com armadura, em notória referência aos antigos reis libertadores de Portugal, como D. Afonso Henriques (1108/9?-1185) e D. Manuel I (1469-1521). Este tipo de representação pode ser vinculado a uma linguagem romântica que se desenvolveu a partir da vitória das forças liberais, dando impulso a uma nova era de representação iconográfica de tendência mais nacionalista e dramática, por vezes ligada "à retórica das alegorias do final dos Setecentos."<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> Maurício José do Carmo Sendim (1786-1870) foi um dos mais importantes e reputados gravuristas de Portugal. Foi também pintor e discípulo de Domingos António Sequeira. Atuou como professor de desenho e fez parte da comissão encarregada da criação da Academia de Belas Artes de Lisboa. Envolvido também com as questões políticas, até 1829 foi primordialmente propenso ao absolutismo, tendo desenvolvido diversos retratos e alegorias favoráveis a D. Miguel. Mais tarde tornou-se Liberal, e voltou sua arte para a glorificação dos atos do Duque de Bragança e de sua filha, a rainha D. Maria II. MESQUITA, João Carlos de Vilhena e César. *A ilustração nas publicações periódicas portuguesas: 1820-1850*. Dissertação (Mestrado) Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto, 1997. Ps. 111 e 112. Disponível em: [http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/19448?mode=full&submit\\_simple>Show+full+item+record](http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/19448?mode=full&submit_simple>Show+full+item+record) Acesso em: 07/02/2012.

<sup>118</sup>FRANÇA, 2004. *Op cit.* P. 83.

Nas composições alegóricas de Sendim, D. Pedro se reveste das armas antigas trazendo a força dos grandes reis do passado e a proteção divina, agindo como justiceiro e libertador de Portugal das garras da traição e da injustiça.



**Figura 19 – Alegoria à Restauração de Portugal [Lisboa? : s.n., 1839]** por Maurício José do Carmo Sendim

Dim.: 450 mm x 331 mm

Biblioteca Nacional de Lisboa

Entre 1826 e 1834 foram cunhadas na Casa da Moeda de Lisboa medalhas comemorativas das "Campanhas da Liberdade", com o objetivo de premiar os militares (e alguns civis) que se destacaram durante este período<sup>119</sup>. As medalhas traziam no anverso as efigies de D. Pedro IV e de D. Maria II, ambas coroadas, ele com louros em primeiro plano e ela com uma diadema, logo atrás. No reverso a legenda "Campanha da Liberdade 1826/1834".

De acordo com Herstal, o último retrato de D. Pedro feito do vivo (figura 20) teria sido executado em março de 1834 por um pintor anônimo. D. Pedro é representado com feições

<sup>119</sup>HERSTAL, *op cit.* Vol. III.P. 231.



sóbrias e olhar perdido. Os trajes são os costumeiros de seus retratos pós 1833, em que é ornamentado com a banda de seda (neste retrato, de cor azul), a Ordem do Tosão de Ouro e a Placa das Três Ordens.



**Figura 20 - D. Pedro IV, 1834. Pintor anônimo**

Óleo sobre tela – Dim. : 790 mm x 610 mm Col.: Stanislaw Herstal (Proced. da coleção Caetano de Portugal).

Das imagens póstumas de D. Pedro destacam-se dois retratos a óleo feitos pelo retratista inglês John Simpson<sup>120</sup>. Os retratos são idênticos, mas em um D. Pedro é retratado do joelho para cima e, no outro, em meio corpo (figuras 21 e 22). D. Pedro veste uma "casaca de farda com dragonas de cacho"<sup>121</sup> e traz no peito a insígnia do Tosão de Ouro, duas comendas e a banda das Três Ordens. Herstal comenta que o retrato é uma "pintura tipicamente inglesa com sua característica frescura do colorido e leveza da técnica"<sup>122</sup>, e acrescenta que foram encontradas 12 telas com o mesmo retrato, mas nenhum de qualidade técnica superior à de Simpson, cujo retrato o autor entende como sendo o original.<sup>123</sup>

---

<sup>120</sup> John Simpson (1782-1847) retratista inglês que estudou na Royal Academy e foi pupilo de Thomas Lawrence. Atuou em Portugal em 1834.

<sup>121</sup> INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS: "Inventário e Gestão de Coleções Museológicas – Informação completa sobre peças". In: *Roteiro da Coleção, Museu Soares dos Reis* (Instituto Português de Museus) Catálogo. No do Inv.: 504 A Pin MNSR.

<sup>122</sup> HERSTAL, *op cit.* Vol. III.P. 258.

<sup>123</sup> O retrato original atribuído a John Simpson faz parte da coleção do Duque de Palmela. No entanto, há cópias no Museu Nacional Soares dos Reis em Lisboa, no Museu Imperial do Rio de Janeiro, na Torre do Tombo em Lisboa,



**Figura 21 – D. Pedro IV por John Simpson**

Óleo sobre tela. Dim.: 1292 mm x 1015 mm – Museu Nacional dos Coches, Lisboa.

**Figura 22 – D. Pedro IV atribuída a John Simpson.** Óleo sobre tela. Dim.: 780 mm x 632 mm –Col. Duque de Palmela.

O momento da morte de D. Pedro, em 24 de setembro de 1834, foi retratado em gravura por diversos artistas que o desenharam em seu leito de morte, ainda vivo e rodeado por familiares, ministros e religiosos. A litogravura feita por Nicolas Eustache Maurin (figura 23)<sup>124</sup> apresentava também uma narrativa, em francês e em português, do que teriam sido as suas últimas palavras ao sentir que iria morrer. Parte deste discurso é dirigido à sua filha D. Maria, aconselhando-a a seguir a Carta Constitucional "seu único porto de salvamento", em suas palavras.

Da mesma cena há também uma gravura feita por Constantino de Fontes em 1837 que apresenta motivos alegóricos e legenda enaltecedora que relembra os feitos de D. Pedro em vida, bem como uma litogravura de C. Legrand.

---

no Palácio Nacional de Queluz, na Igreja de Santo António dos Portugueses em Roma, no Paço Ducal de Vila Viçosa, na coleção de Sylvia Lacerda Martins, na Academia das Ciências de Lisboa (este oferecido por D. Amélia no ano de 1836) e na Coleção de Hélio Mendes de Almeida Leite. O retrato foi também reproduzido em litografias. HERSTAL, *op cit.* Vol. III. P. 258.

<sup>124</sup> Um exemplar encontra-se no Museu da Cidade do Rio de Janeiro, no Palácio do Itamaraty. In HERSTAL, *op cit.* Vol. III. P. 283.

Um desenho a partir do natural em carvão e giz de D. Pedro no leito de morte foi feito pelo artista José Joaquim Rodrigues Primavera<sup>125</sup> serviu de base para diversas gravuras feitas por outros artistas (figura 24).



**Figura 23- Litografia por Nicolas Eustache Maurin**

Col.: Museu Nacional Soares dos Reis

**Figura 24 – Desenho a carvão e giz por José Rodrigues Primavera, 1834.**

Col.: Museu Imperial do Rio de Janeiro.

Do *post mortem* há também algumas gravuras alegóricas feitas por Legrand e por Sendim, representando a memória de D. Pedro. Na gravura de Sendim<sup>126</sup> D. Maria II chora suas saudades agarrada a um busto laureado do pai.

Por fim, coroando a história iconográfica de D. Pedro, permanecem os monumentos. Menos de um mês após a morte do Imperador a Câmara dos Deputados solicita junto ao Ministério do Reino o projeto de um monumento que seria erigido na Torre da Marca da cidade do Porto<sup>127</sup>. O artista Joaquim Rafael<sup>128</sup> projeta um modelo em que D. Pedro está sobre uma

---

<sup>125</sup> José Joaquim Rodrigues Primavera (1793-?) foi um artista português nascido em Lisboa em 1793 que foi miniaturista e litografo além de politicamente ligado à causa liberal. Disponível em: [http://www.apa.pt/public/catalogo\\_IXBienalAPA.pdf](http://www.apa.pt/public/catalogo_IXBienalAPA.pdf) Acesso em: 30/11/2012.

<sup>126</sup> Encontra-se na Biblioteca Nacional de Lisboa.

<sup>127</sup> HERSTAL, *op cit.* Vol. III.P. 330.

<sup>128</sup> "Joaquim Rafael (Porto, 1783 — 1864) foi um pintor, cenógrafo e escultor, discípulo de Vieira Portuense e professor de desenho da Academia de Belas-Artes de Lisboa e primeiro-pintor da Câmara e Corte. Pintou diversos painéis, entre os quais os painéis das igrejas de Santa Clara, dos Clérigos e da Lapa, todas no Porto, e esculpiu, entre

coluna, caracterizado como um militar, concedendo a paz e a liberdade à Nação portuguesa.<sup>129</sup> Joaquim Rafael também foi incumbido do projeto para o monumento que abrigaria o coração de D. Pedro IV<sup>130</sup>. Ainda no mesmo ano foram apresentados projetos para um monumento a ser erigido na Praça do Rocio em Lisboa. Nenhum deles chegou a ser executado.

Novas comissões foram feitas ao longo dos anos e, em 1858, Célestin Anatole Calmels apresentou um modelo para uma estátua equestre para a Praça do Rocio em Lisboa que, apesar de não ter sido realizada, abriu caminho para conseguir a aprovação para a execução de sua proposta para uma estátua pedestre a ser feita em mármore de Carrara e colocada na mesma Praça. O modelo de Calmels foi bastante elogiado pela imprensa<sup>131</sup> mas, devido à troca da comissão julgadora em 1864, todos os projetos foram abortados.

A comissão abre, por fim, um novo concurso em 1864, defendendo que o monumento a D. Pedro IV em Lisboa deveria ser pedestre e não equestre, alegando que este tipo de modelo deveria ser somente "...reservado para os conquistadores, para os guerreiros famosos, homens que se ilustram sobretudo pelas façanhas militares..."<sup>132</sup>, enquanto que D. Pedro deveria ser lembrado mais como um Soberano de virtudes cívicas do que militares, aquele que teve a importância maior de legar à Nação sua mais importante aquisição, a Carta Constitucional. Esta decisão evitaria também trazer a memória das guerras civis<sup>133</sup>. (Interessante notar que, no Porto, prevaleceu a encomenda da estátua equestre, o que pode ser compreendido como mais um sintoma das diferenças político-ideológicas entre a conservadora e monarquista Lisboa, e o Porto, Liberal).

Foram enviados 87 projetos (somente sete de artistas nacionais<sup>134</sup>) que foram expostos publicamente no dia 22 de março de 1865 nas salas da Academia Real de Belas Artes. Cinco

---

outros, os bustos de D. João VI e de Carlota Joaquina existentes no Palácio da Ajuda. Também se dedicou à arte funerária." In LIMA, Henrique de Campos Ferreira. *Joaquim Rafael, Pintor e Escultor Portuense, Breves notas biográficas e compilação dos seus escritos* (colecção: Subsídios para a história da arte portuguesa, n.º 7). Coimbra: Imprensa da Universidade, 1923.

<sup>129</sup> HERSTAL, *op cit.* Vol. III. P. 336.

<sup>130</sup> O Monumento é um Mausoléu que contém o escrínio com o coração de D. Pedro IV e se encontra na "Venerável Irmandade de Nossa senhora da Lapa" no Porto em Portugal. VIEIRA, Maria de Fátima S. B.; REBELO, Maria Manuela Maia O. *Venerável Irmandade de Nossa Senhora da Lapa*. Porto: Largo da Lapa. Abril de 2001.

<sup>131</sup> Para os protestos da imprensa em relação à rejeição do projeto de Calmels vide: HERSTAL, Vol. III, p. 340.

<sup>132</sup> HERSTAL, *op cit.* Vol. III. P. 363.

<sup>133</sup> MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS. *As belas-artes do Romantismo em Portugal*. Catálogo. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis. 1999. P. 144.

<sup>134</sup> *Ib ibid.* P. 144.



projetos foram premiados. O registro dos projetos foi feito em fotografia por João Victor Pereira Guimarães, e em gravura por E. F. Le Preux.

O projeto vencedor foi o de Jean Antoine Gabriel Davioud<sup>135</sup> e Louis Valentin Elias Robert<sup>136</sup>. O monumento começou a ser construído em 29 de abril de 1867, e a inauguração aconteceu três anos mais tarde. Na obra, D. Pedro aparece em pé vestindo uniforme de general e com a coroa de louros sobre a cabeça. Sobre os ombros, um manto que estrategicamente cobre somente o lado esquerdo do Imperador, deixando o direito à mostra, para que fique visível a Carta Constitucional, ostentada pela sua mão direita. A mão esquerda apoia-se sobre a espada numa discreta referência à reconquista militar da Carta. D. Pedro assenta-se sobre uma colossal coluna coríntia cujo capitel é decorado com as armas nacionais. No pedestal quadrado as inscrições: "A D. PEDRO IV / OS PORTUGUEZES/ 1870 / NASCEU / EM 21 D'OUTUBRO / DE 1798 / FALECEU / EM 24 DE SETEMBRO/ DE 1834 / OUTORGOU/ A CARTA CONSTITUCIONAL / EM 29 D'ABRIL DE 1826" (figuras 25 e 26).

Diversas gravuras foram feitas a partir desse monumento e uma medalha comemorativa da inauguração foi cunhada em 1870.

---

<sup>135</sup> Jean Antoine Gabriel Davioud (1824-1881) foi um importante arquiteto francês e um dos responsáveis pelos desenhos de alguns dos espaços públicos a partir do novo projeto urbano do Barão Haussmann para Paris. STEVENS, James. "Davioud, Gabriel-Jean-Antoine", In: *A Dictionary of Architecture and Landscape Architecture*. 2000. Disponível em: <http://www.encyclopedia.com/doc/1O1-DavioudGabrielJeanAntoine.html> Acesso em 14/02/2012.

<sup>136</sup> Escultor francês que viveu entre 1821 – 1874.



**Figura 25 – Monumento na praça D. Pedro IV (Rossio) em Lisboa, por Jean Antoine Gabriel Davioud e Louis Valentin Elias Robert**

Altura: 27,50 m (estátua): 3,70 m Dim. Base: 9,49 m x 9,49 m

**Figura 26– Monumento na praça D. Pedro IV (detalhe).**

Foi um dia após a morte de D. Pedro que D. Filipe de Souza Holstein propôs a construção de um monumento comemorativo da concessão da Carta de 1826 e da restituição das liberdades e do trono a D. Maria II, conquistados após as guerras iniciadas em 1832. A ideia foi aprovada por unanimidade e a proposta era a de uma coluna colossal de granito, encimada por uma estátua pedestre feita a partir do bronze extraído das armas dos rebeldes do exército miguelista. Dentro da coluna seria guardado o coração de D. Pedro que havia sido doado à cidade. O local reservado para o monumento seria a Praça D. Pedro IV, local onde, em 9 de julho de 1832, o Imperador entrou na cidade.<sup>137</sup> Porém, o projeto não se concretizou.

Somente no ano de 1861 foi promovido o concurso que deu ao Porto a estátua de seu maior herói. Foram apresentados sete modelos<sup>138</sup> e o vencedor foi o do arquiteto francês Célestin Anatole Calmels, cujo talento já havia conseguido primeiro lugar no concurso para o monumento a D. Pedro IV em Lisboa. Seu projeto começou a ser erigido em 9 de julho de 1862, aniversário da entrada do exército libertador na cidade, e foi inaugurado em 19 de outubro de 1866. O

<sup>137</sup> MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS. *As belas-artes do Romantismo em Portugal*. Catálogo. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis. 1999. P. 146.

<sup>138</sup> *Diário de Lisboa*, nº 195. *Apud in*: HERSTAL, *op cit*. Vol. III. P. 343.

monumento (figura 27) apresenta uma base sobre a qual se assenta um pedestal de pedra decorado lateralmente por dois baixos-relevos em mármore branco de Carrara, contendo cenas descritivas da entrega do coração de D. Pedro à cidade do Porto<sup>139</sup>. Nas faces frontal e posterior constam as armas dos Bragança e da cidade do Porto.<sup>140</sup> A estátua equestre apresenta D. Pedro vestido com sua farda do batalhão de Caçadores 5 e uma sobrecasaca<sup>141</sup>. O herói doma o cavalo com sua mão esquerda e, com a outra, oferece a Carta Constitucional à Cidade.



**Figura 27 – Monumento na Praça da Liberdade (antiga Praça D. Pedro) no Porto por Célestin Anatole Calmels, 1866.**  
Det. Baixos-relevos em mármore de Carrara.

Os baixos-relevos apresentam as cenas da entrega da bandeira constitucional por D. Pedro IV aos voluntários da rainha, e a entrega de seu coração à cidade do Porto, situações representativas do primeiro e o último ato das campanhas de D. Pedro pela liberdade.

Deste monumento também foram produzidas diversas gravuras e duas medalhas comemorativas de sua inauguração, uma do ano de 1866 e outra de 1867.

<sup>139</sup> Os relevos originais foram substituídos, na praça, por cópias feitas em bronze e atualmente se encontram no quartel general do Porto.

<sup>140</sup> "Estátua equestre de D. Pedro IV" Governo de Portugal. Disponível em: <http://www.igespar.pt/en/patrimonio/pesquisa/geral/patrimonioimovel/detail/73484/> Acesso em: 14/02/2012.

<sup>141</sup> MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS. *As belas-artes do Romantismo em Portugal*. Catálogo. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis. 1999. P. 146.

Herstal fecha sua pesquisa iconográfica apresentando algumas poucas representações de D. Pedro produzidas no século XX. Destacamos a pintura a óleo feita por Augusto Bracet "Primeiros Sons do Hino da Independência", no Brasil, e o retrato de corpo inteiro feito por Ernesto Ferreira Condeixa<sup>142</sup> em Portugal.

Como vimos ao longo deste texto, Herstal agrupou as imagens de D. Pedro respeitando a cronologia dos eventos mais marcantes de sua história, possibilitando uma leitura bastante didática das transformações que sua imagem sofreu desde seu nascimento, até a sua morte em Portugal.

---

<sup>142</sup> Ernesto Ferreira Condeixa (1858 – 1933) foi um pintor português especializado em retratos e pintura de história. Foi também professor e diretor da Escola de Belas-Artes de Lisboa. Disponível em: <http://www.arqnet.pt/portal/biografias/econdeixa.html> Acesso em: 16/02/2012.

## CAPÍTULO 2 – PRIMEIRO CASAMENTO

### 2.1 O Casamento em Viena

"A Áustria foi durante o século XIX a encarnação do Velho Mundo, o coração da Europa, o centro da tradição ocidental. Nela confluíram as várias correntes culturais dos séculos passados. O Brasil era novo, imenso, recém-nascido e pouco conhecido fora de suas fronteiras. Tinha fracas raízes na cultura europeia e estava exposto a todas as influências e impulsos.

"O Império Austríaco, poder central da Santa Aliança, via no Brasil o veículo para uma política continental, parte essencial para sua política internacional, uma vez que era tanto de interesse desse país, como da Inglaterra, manter a única monarquia ainda existente na América, visando preservar o princípio monárquico europeu, que era considerado a melhor forma de poder organizado."<sup>143</sup>

O interesse mútuo entre as coroas da Áustria e do Brasil resultou nas bodas entre os filhos de seus reis, D. Pedro e D. Maria Leopoldina. O enlace aconteceu primeiramente na Áustria, em 29 de novembro de 1816, e foi seguido por duas celebrações religiosas que tomaram lugar em Viena, no dia 13 de maio de 1817, e um dia após a chegada da arquiduquesa austríaca no Brasil, em 6 de novembro do mesmo ano.

A coleção de Herstal apresenta apenas duas imagens relativas ao evento acontecido na Áustria, uma medalha e um leque. As demais imagens deste capítulo foram feitas a partir do episódio brasileiro, que incluiu a chegada da arquiduquesa e a cerimônia religiosa.

A "medalha do casamento" apresenta, no anverso, os bustos conjugados do Príncipe Real D. Pedro e de sua mulher, a Arquiduquesa da Áustria D. Maria Leopoldina, cujo casamento havia acontecido na Áustria, por procuração, em 13 de maio de 1817. A orla traz as inscrições: "D. PEDRO. PORT. BRAS. ALG. R. H. P. ET LEOP. AVST". Esta peça é conhecida nos meios numismáticos como "medalha do casamento", e é considerada raríssima (figura 28)<sup>144</sup>.

---

<sup>143</sup>CARRION, Michelle Karine Muliterno; CLEMENTE, Fabiana Brett; DEDECEL, Thiago Schenkel. "Relações diplomáticas entre Brasil e Áustria, no período de 1822 e 1889". In: *Revista Relações Internacionais no Mundo Atual*. V.1, N.1. Curitiba: Unicuritiba, 2000. P. 89. Disponível em: [http://200.186.183.74/sites/default/files/publicacoes/edicoes/1-sumario\\_0.pdf#page=89](http://200.186.183.74/sites/default/files/publicacoes/edicoes/1-sumario_0.pdf#page=89)  
Acesso em 06/04/2012.

<sup>144</sup> HERSTAL, *op cit.* vol. I. P. 82 e 83.



**Figura 28 – Medalha comemorativa do casamento de D. Pedro I com D. Maria Leopoldina.** Anônima. Diâm.: 12 mm. Cunhada em prata.

A imagem do anverso não apresenta novidades iconográficas e segue o modelo napoleônico, como podemos verificar na medalha de seu casamento com Maria Luiza, irmã de Maria Leopoldina (figura 29). A diferença está na coroa de louros que decora a efígie de Napoleão, mas não a de D. Pedro, pois este ainda não era Imperador. O desenho do reverso de Napoleão apresenta o Imperador conduzindo a sua noiva e as inscrições: "NAPOLEON EMP. ET ROI. – M. LOUISE D'AUTRICHE Lavril MDCCCX", enquanto que o reverso de D. Pedro apresenta somente as inscrições em latim "NUPT. CELEB VIENNAE D XIII MAII – MDCCCXVII" (celebração das núpcias).



**Figura 29 – Medalha comemorativa do casamento de Napoleão I com a princesa Maria Luiza, 1810.** Por Bertrand Andrieu e Denon.

Nos estudos numismáticos de Solano Barros<sup>145</sup>, há descrições da medalha comemorativa da chegada de Maria Leopoldina no Rio de Janeiro em 5 de novembro de 1817 (figura 30) que se acreditava, erroneamente, ser alusiva ao casamento. A medalha traz no reverso uma imagem alegórica do navio que conduziu a Arquiduquesa, sendo dirigido pelo Cupido "(...) simbolizando

<sup>145</sup> BARROS, Alfredo Solano de. "Estudo Crítico e doutrinário sobre 'Medalhas militares brasileiras'". In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional. Vol. 2. 1941. P. 85-127.



o amor, em face dos esposais celebrados por via diplomática."<sup>146</sup> Na vela do navio aparece a palavra "FELICITAS" e, no exergo, a data "MDCCCXVII". O anverso traz o busto da Arquiduquesa usando um medalhão com o retrato do príncipe D. Pedro e, na orla, as inscrições: "LEOPOLDINA CAROL. IOS ARCHIDVX AVSTRIAE".



Figura 30 – Medalha comemorativa da Vinda da Arquiduquesa Leopoldina para o Brasil, 1817<sup>147</sup>.  
Por J. Lang

O leque comemorativo do casamento (figura 31) reconstrói a cena dentro de um imaginário que remete à Roma Antiga. No centro da composição D. Pedro toma D. Leopoldina pela mão direita, como se a conduzisse em direção à coroa imperial, apoiada sobre uma almofada localizada do lado direito do Príncipe.

<sup>146</sup> BARROS, *id ibid.*

<sup>147</sup> Consta nos catálogos: As Medalhas Referentes ao Império do Brazil – Julio Meili nº1., As Medalhas Referentes ao Império do Brazil – Julio Meili II, Catálogo de Medalhas brasileiras – Viscondessa de Cavalcanti – nº 17 pág. 16., Catálogo das Medalhas Comemorativas Colônia à Regência – Série Cadernos Museológicos 1 – Nº5., Banco Econômico Catálogo Inventário – Medalhas Brasil Império pg. 14. SCHULMAN, leilão *Coins, Medals and Decorations of Brasil From Imperial Estate*. Catálogo. Nº 330 Pp. 10 e 24. Disponível em: <http://www.mpmilitaria.com.br/produtos.asp?produto=3097>  
Acesso em: 06/04/2012.



**Figura 31 – Leque comemorativo do casamento de D. Pedro com D. Maria Leopoldina**  
Folha de papel apergaminhado, pintado à mão. Varetas de madrepérola.  
Dim.: 280 mm 530 mm. Col.: Newton Carneiro.



**Figura 32 – Pormenor da cena central do leque da figura 31**

A cena central acontece num ambiente de arquitetura e decoração clássicas, mas tem como pano de fundo o que aparenta ser uma batalha, com a presença de alguns soldados e, ao fundo, a frente de um templo. D. Pedro aparece no centro da composição, vestido de imperador romano, e tem sobre a sua cabeça uma coroa de louros. Com a mão esquerda o Príncipe toma Leopoldina pelos braços e, com a outra, aponta para a coroa Imperial e o cetro que se apoiam sobre a almofada ao seu lado direito. Leopoldina utiliza um traje com elementos da indumentária



dos casamentos da Roma Antiga, como a túnica branca franzida pelo cinto com nó duplo, e o manto "açafraão" sobre os ombros, as sandálias e o cabelo preso em coque<sup>148</sup>.

A reconstrução de uma cena com elementos que nos transportam ao imaginário da Roma Antiga faz parte de uma tendência iconográfica utilizada desde o Renascimento, e foi uma constante nas festas das cortes barrocas<sup>149</sup>.

O estudioso português Joaquim Jaime B. Ferreira-Alves, em seu ensaio "Formas de arte efêmera no duplo consórcio Bragança – Bourbon 1785", descreve as complexidades que tomaram lugar nos cerimoniais e festas da corte espanhola e portuguesa a partir do retorno das negociações matrimoniais entre os dois países no ano de 1783<sup>150</sup>. O autor discorre sobre os elementos efêmeros utilizados nas festas com o intuito de criar um "espetáculo de poder", e categoriza-os em três tipos: "O efêmero e a imagem do 'triunfo do antigo'", "O efêmero e a arte do fogo", e o "efêmero utilitário". A presença dos elementos triunfais da Antiguidade no que o autor entende como "o efêmero e a imagem" aparecerão enfaticamente na decoração da solenidade para a recepção da Arquiduquesa no Brasil, como veremos no próximo subcapítulo.

O leque é normalmente interpretado como sendo alusivo à cerimônia do casamento do príncipe Dom Pedro com a Arquiduquesa Leopoldina. Certamente, o traje de noiva romana da figura feminina autoriza a pensar que se trate de uma comemoração ligada às bodas. No entanto, a presença da coroa e do cetro imperiais, confeccionados somente no ano da coroação de Dom Pedro como imperador do Brasil, e o fato dele ser figurado com barba e bigode – feição que adotou a partir do mesmo evento – e seu aspecto mais maduro, visível nesta reprodução e não frequente nas representações de 1817, poderiam sugerir outra leitura da imagem. A figura do jovem imperador romano estaria indicando a sua esposa o surgimento de um novo Império, o Brasil, e a arquitetura triunfal poderia aludir à Independência e ao poder no novo estado surgido nas Américas. Por sua vez, como um novo Napoleão, Dom Pedro ofereceria à filha do imperador da Áustria, Francisco I, uma nova coroa, tal qual o imperador dos franceses havia oferecido à sua irmã, Maria Luísa. Neste sentido, o leque transmitiria uma dupla mensagem política: Dom Pedro, Napoleão dos trópicos, erguia-se como perpetuador da virtude militar do império napoleônico, de que seria fruto a coroa, mas também estabeleceria a continuidade da aliança com a Áustria dentro

---

<sup>148</sup> BOUCHER, François. *História do Vestuário no Ocidente*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

<sup>149</sup> FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime B. "Formas de arte efêmera no duplo consórcio Bragança – Bourbon 1785". In: *Revista de Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Patrimônio*. Porto, 2004. Ia. Serie Vol. III. Pp. 95-108.

<sup>150</sup> Para mais detalhes sobre as negociações e sobre o "duplo consórcio", verificar em FERREIRA-ALVES, *id ibid*. P. 99.

de um quadro de legitimidade, e não de força, como havia acontecido no caso de Napoleão e Maria Luísa.

## 2.2 – O Desembarque da Arquiduquesa no porto do Rio de Janeiro em 5 de novembro de 1817.

"Quarta-feira 5 do corrente pela manhã recebendo-se a mui grata noticia de se avistarem as Naus e Fragata, que compunhão a esquadra, que conduzia Sua Alteza Real a Serenissima Senhora Princeza Real do reino Unido de Portugal, do Brazil e dos Algarves, encherão-se logo de alvoroço os ânimos de todos os Portuguezes, e os montes sobranceiros a esta Cidade começarão desde logo a cobrir-se de imenso povo, que com os olhos pregados no horizonte, aguardava impaciente a chegada da afortunada Nau, que trazia o complemento dos mais ardentes dezejos [sic]."<sup>151</sup>



**Figura 33 - Desembarque da princesa Leopoldina, 1817.** Aquarel de Jean-Baptiste Debret. Dim.: 25.7 × 34.9 cm. Museu Cstro Maya, Rio de Janeiro.

<sup>151</sup> Gazeta do Rio de Janeiro. Sabbado 8 de Novembro de 1817. No. 90. P.1.



**Figura 34- Solene Desembarque de S. A. R. A. S. D. Leopoldina Carolina Josefa, Princesa Real do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves no Rio de Janeiro a 6 de Novembro de 1817.**

Pintado e gravado por Jean-Baptiste Debret em aquaforte.

Col.: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro dentre outros.

**Figura 35 – Solene Desembarque (detalhe)**

Debret produziu uma vista panorâmica do momento em que a Arquiduquesa austríaca foi recebida pela família real portuguesa no porto do Rio de Janeiro (figuras 33 e 34). Ao centro da composição (ver detalhe) o artista reproduziu o arco do triunfo de "estilo português"<sup>152</sup> encimado pelo escudo do novo Reino Unido, sob o qual se encontram o príncipe D. Pedro e a Arquiduquesa Leopoldina, ambos de costas para o observador, e andando em direção às pessoas que se aglomeram e se inclinam numa tentativa de observar a nova Princesa. Ao fundo, a imponente arquitetura do Convento de São Bento<sup>153</sup>, com suas janelas decoradas com tecidos coloridos, demonstra a magnitude do desenvolvimento arquitetônico que se sobrepõe à natureza selvagem, discretamente aludida pela presença das palmeiras, caracterizadoras da identidade nacional.

Debret, ao apresentar a sua obra, dedica um parágrafo à descrição nada enaltecida do arco do triunfo, erguido pelos oficiais da Marinha. O artista deixa claro seu desgosto pela arquitetura do arco, criticando a sua estrutura desarmônica, seus detalhes "extravagantes" e sua "estranha ornamentação".

<sup>152</sup> DEBRET, *op cit.* Vol. III P. 231

<sup>153</sup> DIAS, Elaine Cristina. *Debret, a pintura de história e as ilustrações de corte da "Viagem pitoresca e histórica ao Brasil"*, Dissertação (Mestrado em História) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas: UNICAMP, 2001. P. 98.

Elaine Dias, em sua análise da mesma obra de Debret, levanta a questão da hostilidade que tomou lugar entre os recém-chegados artistas franceses da Missão Artística de 1816, e os já estabelecidos artistas portugueses que trabalhavam para a corte no Brasil.

A autora escreve:

"Os franceses recém-chegados encontravam, além dos reflexos da efervescência anti-napoleônica, por parte dos portugueses, outrora com suas terras invadidas pelo general francês, os impasses artísticos entre as duas nações, isto é, artistas e engenheiros portugueses ameaçados em suas funções, principalmente no que diz respeito à organização das festas comemorativas e da produção oficial para a corte, e franceses recém-chegados para a Missão Artística, novos concorrentes dessas atribuições."<sup>154</sup>

Mas voltemos à obra. As embarcações que rodeiam o Porto levam pessoas que também acenavam em comemoração ao desembarque sendo que, do lado direito, Debret desenhou o grande navio D. João VI, que atua como um pilar visual de sustentação para toda a composição. Debret desenha, no ponto do desembarque, ao centro, a galeota que teria trazido a família real, toda ornamentada com detalhes dourados.

A descrição da entrada da Baía do Rio de Janeiro feita pela Princesa em uma carta ao seu pai, datada do dia 8 de novembro de 1817, confirma alguns elementos da paisagem desenhada por Debret "(...) na entrada da Baía há três belos fortes, além de vários grupos de ilhas; ao longe vislumbram-se altíssimas montanhas cobertas de palmeiras e muitas outras espécies de árvores."<sup>155</sup>

A chegada da Princesa no Brasil concretizava a aliança política entre D. João VI e Francisco I da Áustria, e significava a vitória do poder monárquico que se estendia também pelo Novo Mundo. Sendo assim, a reprodução sistemática das imagens deste acontecimento, serviram para divulgar e legitimar o sucesso da aliança e, sobretudo, para demonstrar que a monarquia portuguesa teria trazido civilização, progresso e ordem para suas colônias.

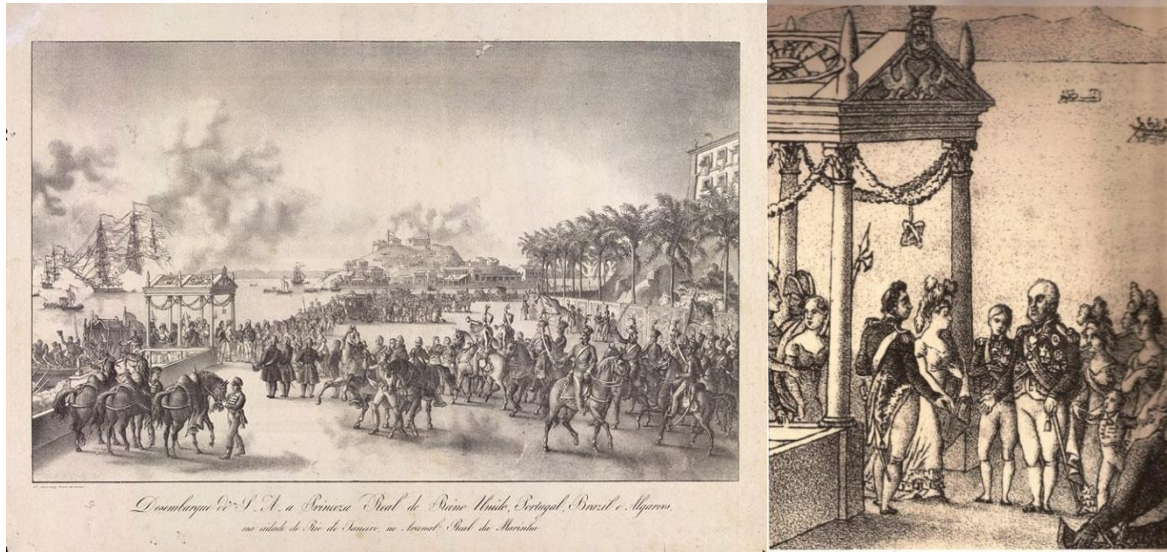
Outro artista que retratou o desembarque foi Thomas Marie Hippolyte Taunay (figura 36). O artista reproduziu o momento em que D. Leopoldina foi recebida pela família Real, já havendo passado sob o arco triunfal do porto, conduzida pelas mãos do Príncipe D. Pedro.

---

<sup>154</sup> DIAS, *Id ibid.* P. 102.

<sup>155</sup> "Cartas de Arquiduquesa, Cartas de Imperatriz". In: KANN, Betina; LIMA, Patrícia Souza. *Cartas de uma imperatriz - D. Leopoldina*. São Paulo: Estação Liberdade, 2006. P. 313.





**Figura 36 - Solene Desembarque de S. A. R. A. S. D. Leopoldina Carolina Josefa, Princesa real do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves na cidade do Rio de Janeiro, no Arsenal Real da Marinha. Por Thomas Marie Hippolyte Taunay.**

Col.: Arquivo Histórico Militar e Biblioteca do Rio de Janeiro. <sup>156</sup>.

**Figura 37 – Solene Desembarque (detalhe)**

O ângulo escolhido por Hippolytte Taunay privilegia o movimento do público e dos militares sobre seus cavalos do lado do continente. Contrariamente a Debret, que desenhara as embarcações em primeiro plano, Taunay utiliza o mar e os barcos para fechar o horizonte de sua composição, mostrando a grande embarcação em retirada. Taunay também mostra o elemento nacional nas palmeiras enfileiradas à direita da obra, e a arquitetura do Convento surge discretamente por trás das árvores. Nota-se que Taunay, bem como Debret, desenha o arco do triunfo da entrada da baía, mas o faz em estilo neoclássico e de proporções menores, reduzindo a imponência e os elementos lusos da cerimônia. <sup>157</sup>.

O desenho do artista alemão Franz Fruhbeck<sup>158</sup> (figura 38), que representa o desembarque da comitiva austríaca no Rio de Janeiro, mostra o arco do triunfo da entrada do Porto no mesmo estilo em que Debret representara, com a cobertura arqueada, as duas pirâmides das pontas e o escudo dos Braganças no centro do frontão.

<sup>156</sup> O quadro de Thomas Marie Hippolyte Taunay não é conhecido.

<sup>157</sup> Para um debate mais completo sobre as divergências entre os artistas portugueses e os recém chegados artistas neoclássicos vindos com a Missão Francesa de 1816, vide DIAS, *op cit*, pp. 90-100.

<sup>158</sup> Franz Fruhbeck foi um artista alemão que fez parte da expedição científica que acompanhou a Princesa Leopoldina em sua chegada ao Brasil em 1817.





**Figura 38 – O desembarque da comitiva austríaca no Rio de Janeiro. Franz J. Frühbeck, 1817**  
Col.: Biblioteca Nacional da Áustria.



**Figura 39 – Passagem de „S,, M,, M,, e A,, A,, R,, por debaixo do arco da rua Direita. Em frente da rua do Ouvidor. Por Thomas Marie Hippolyte Taunay**  
Col.: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

A obra da figura 39 é atribuída a Hippolyte Taunay, embora não esteja assinada. Herstal escreve que esta litografia faz par com a anterior do mesmo artista (figura 36). Nota-se que a obra apresenta semelhanças com a figura 36 no que concerne ao estilo da composição onde, no terço inferior, acumulam-se em movimento os militares da escolta, pessoas do povo, cavaleiros e carruagens. O artista faz questão de retratar o entusiasmo da população, que acena das ruas e das janelas em regozijo pela passagem da Princesa, o que é confirmado pelas descrições publicadas na gazeta do Rio de Janeiro: "He impossível descrever o alvoroço, com que o povo corria pelas ruas como transportado, e o imenso concurso, que juncava o Arcenal Real da Marinha [sic]".<sup>159</sup>

A obra da figura 39 apresenta dois elementos daqueles descritos por Ferreira-Alves como "O efêmero e a imagem do 'triumfo antigo'" que, aplicados às festas de corte, utilizavam o imaginário imperial romano para engrandecer o espetáculo e a glória da ocasião. São eles o arco do triunfo e o Coche.

De acordo com as descrições da Gazeta, os arcos construídos para a chegada da Princesa "desafiavam a atenção" [sic]. O primeiro foi erigido na esquina da Rua dos Pescadores e apresentava dois pedestais sustentando, de um lado, a figura do Rio de Janeiro com as armas do reino Unido e, do outro, a do Danúbio com as "Águias do Império". O arco era composto por três aberturas, sendo que a maior delas era sustentada por oito colunas romanas de estilo dórico. Conforme as descrições, o arco possuía baixos relevos com motivos do velho e do novo mundo, além de emblemas do amor e do casamento, e as iniciais do Príncipe e da Princesa, SS. MM e AA. RR. O segundo arco era sustentado por oito colunas e continha três pedestais, sobre os quais se apoiavam as figuras de Himeneu, da Glória e da Fama. As iniciais P. L. – J. VI foram colocadas em baixo de uma coroa. Dois grandes vasos localizados sobre pedestais entre as colunas lançavam perfumes durante a passagem dos coches. Flores também eram lançadas deste arco. O terceiro arco descrito pela Gazeta é o arco representado por Hippolyte-Taunay. Cabe aqui reproduzirmos parte da descrição do periódico:

"O terceiro não era propriamente hum arco. O seu autor diz que 'parece ser hum triunfo *Romano* feito á pressa. Oito estandartes fincados em terra são presos por grinaldas e flores: a nobre folhagem de palmas se espalha por toda a parte e coroa toda a obra. Em vez do *General Romano*, festeja-se huma filha dos *Césares*: a águia de duas cabeças tem feito as vezes da *Aguia Romana*. Os medalhões não trazem á memoria victorias sanguinolentas, mas sim as graças, e

---

<sup>159</sup> Gazeta do Rio de Janeiro. Sabbado 8 de novembro de 1817. N° 90. P. 1.



os talentos de uma Princesa adorável.' He esta a idéia, que podemos dar daquela obra com as mesmas palavras do seu architecto. [sic]"<sup>160</sup>

Os três arcos foram elaborados por Grandjean de Montigny e Jean-Baptiste Debret, artistas pensionistas da corte.<sup>161</sup> Debret escreve em seu álbum:

"Uma das princesas reais brasileiras acabava de chegar de Madrid para casar com o rei da Espanha e os ecos das festas que aí se realizaram incitou os negociantes brasileiros, no Rio de Janeiro, a rivalizarem com os espanhóis; resolveram por isso erguer arcos do triunfo para a passagem da arquiduquesa, que deveria desembarcar no Arsenal da Marinha."<sup>162</sup>

Hippolyte Taunay escolheu o momento em que o Coche Real passava sob o "terceiro" arco do triunfo rumando em direção à Real Capela. O arco estava decorado com medalhões que traziam palavras de virtude da Princesa como "bondade", "sensibilidade", "espírito", "encantos", "amabilidade", "beneficencia", "talentos", "graça", "doçura", "constância", "sciencia", "Modestia", sendo que no medalhão superior apareciam entrelaçadas as iniciais de D. Pedro e D. Leopoldina, "P C"<sup>163</sup>. Dentro da carruagem (detalhe), distinguem-se os busto de D. Pedro, D. Leopoldina, e D. Joao VI, enquanto que de D. Carlota vê-se somente uma sombra de seu perfil ao lado de D. João VI. A Gazeta assim descreve o Coche Real: "(...) Excedia a todos em riqueza, e puxado por 8 formosíssimos cavalos, com arreios de veludo e ouro, conduzia a SS. MM. ELREI e a RAINHA e a SS. AA. RR. O sereníssimo Senhor Principe Real, e Sua Augustíssima Esposa."<sup>164</sup>

---

<sup>160</sup> Gazeta do Rio de Janeiro. Sabbado 8 de novembro de 1817. N° 90. P. 3 e 4.

<sup>161</sup> Gazeta do Rio de Janeiro. Sabbado 8 de novembro de 1817. N° 90. P. 3.

<sup>162</sup> DEBRET, *op cit.* Vol. III. P. 60.

<sup>163</sup> A Inicial "C" para a Arquiduquesa refere-se ao seu segundo nome, Carolina, como era conhecida no Brasil da época. HERSTAL, *op cit.* Vol I. P. 104.

<sup>164</sup> Gazeta do Rio de Janeiro. Sabbado 8 de novembro de 1817. N° 90. P. 2.



Figura 40 – Detalhe da figura 39.

O coche também faz parte do aparato que Ferreira-Alves entende como o "efêmero e a imagem do 'triunfo antigo'", pois deriva dos antigos carros triunfais que traziam os Imperadores romanos e que, ao longo do tempo, foram sendo utilizados pelos reis como instrumentos legitimadores de poder. Desta forma, os coches, bem como os arcos triunfais, utilizavam a linguagem alegórica e as cenas mitológicas para representar e legitimar o que se desejava celebrar. A obra de Hippolyte Taunay também revela em imagem as decorações descritas pela Gazeta "Apressarão-se logo os moradores das ruas, por onde se anunciara a passagem de SS. MM. E Altezas Reaes, a ornar as frentes de suas cazas com cortinas e colchas de varias sedas, de diferentes cores e com diversos matizes (...) [sic]".<sup>165</sup>

Das obras que retratam o desembarque, a que mais nos oferecem detalhes sobre os personagens é o óleo de Debret, representativo do momento em que a Arquiduquesa foi conduzida por D. Pedro em direção à carruagem real (figura 41).<sup>166</sup> Como nota Elaine Dias, Debret pratica, nesta obra, os preceitos compositivos neoclássicos que seu mestre e tio Jacques-Louis David teria aplicado no quadro da Coroação de Napoleão, demonstrando assim "(...) a preocupação do pintor de história com a exatidão na descrição da cena observada, em que

---

<sup>165</sup> Gazeta do Rio de Janeiro. Sabbado 8 de novembro de 1817. N° 90. P. 2.

<sup>166</sup> O desenho original da cena do qual partiram as reproduções apresentadas neste trabalho é um desenho a sépia, feito por Debret e que consta da coleção da Fundação Castro Maya no Rio de Janeiro. HERSTAL, *op cit.* Vol. 1. P. 93.

recupera todos os detalhes da composição individualmente, para depois reconstruí-los à sua maneira (...)" <sup>167</sup>.



**Figura 41 – Chegada de Leopoldina ao Rio de Janeiro em 5 de novembro de 1817.** Por Jean Baptiste Debret.  
Óleo sobre tela.  
Col.: Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

De acordo com a pesquisa de Herstal, foi pedido ao gravador Charles Simon Pradier que gravasse a imagem para que "o quadro se vulgarizasse" (figura 42) <sup>168</sup>. A gravura possui um mapa de identificação dos personagens, como podemos ver na figura 43.

---

<sup>167</sup> DIAS, *op cit.* P. 97.

<sup>168</sup> A figura foi concluída em Paris no ano de 1818 e figurou no *Salon* de 1822. HERSTAL, *op cit.* Vol. 1. P. 90.

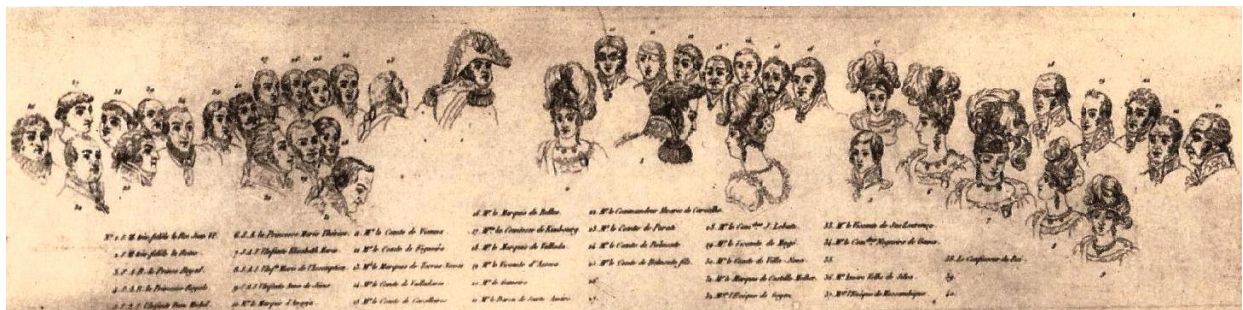




**Figura 42 - Desembarque de Sua Alteza real a Arquiduqueza D. Carolina Leopoldina, Princeza – Real do Reino Unido de Portugal, Brazil e Algarves no Rio de Janeiro em 5 de novembro de 1817.**

Por Jean-Baptiste Debret. Gravura a Buril.

Col.: Biblioteca Nacional de Lisboa dentre outros.



**Figura 43 – Mapa de identificação dos personagens da figura 41.** Gravado a traço.

Col.: Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek

Com este recorte da cena focado nos personagens do evento, Debret evidencia a importância do registro e da legitimação de um momento político que, de certa forma, simbolizava a continuidade e a inviolabilidade dessa monarquia, que se reestabelecia após o desmoronamento do Império Napoleônico.



**Figura 44 – Pintura por Domingos Clementino<sup>169</sup>**

(no verso) Domingos Clementino / o fes em 1820 dia 28 de / Junho do 3º anno p<sup>a</sup> aceitar à festa / de q S<sup>as</sup> Altezas são Juizes por / Instrução de Felipe Neri

Óleo sobre tela

Col. Museu Histórico Nacional

Das imagens feitas alguns anos após o matrimônio, destaca-se aquela que se acreditava ser uma alegoria do casamento, feita pelo pintor Domingos Clementino e datada de 1820 (figura 44). Na imagem D. Pedro está ajoelhado ao lado da Arquiduquesa. Ele encara o espectador, ao passo que ela olha para frente e cruza os antebraços em frente ao peito, postura utilizada na iconografia da Virgem Maria. No canto direito, no alto, um oratório com a imagem da Virgem enfatiza ainda mais o caráter religioso da obra. Entretanto, esta leitura foi contradita ao tomarmos conhecimento das descrições que constam no dossiê da peça, que nos foram concedidas pela equipe da reserva técnica do museu que abriga a obra:

"O quadro representa os príncipes ajoelhados junto a um altar enquanto Cupido se aproxima de D. Pedro, trazendo uma salva com várias condecorações. Durante muito tempo este curioso quadro foi considerado como alegoria ao casamento dos príncipes, que na realidade foi feito por procuração. Reparando com mais vagar se nota que Cupido traz comendas e não alianças.

---

<sup>169</sup> Sem título.

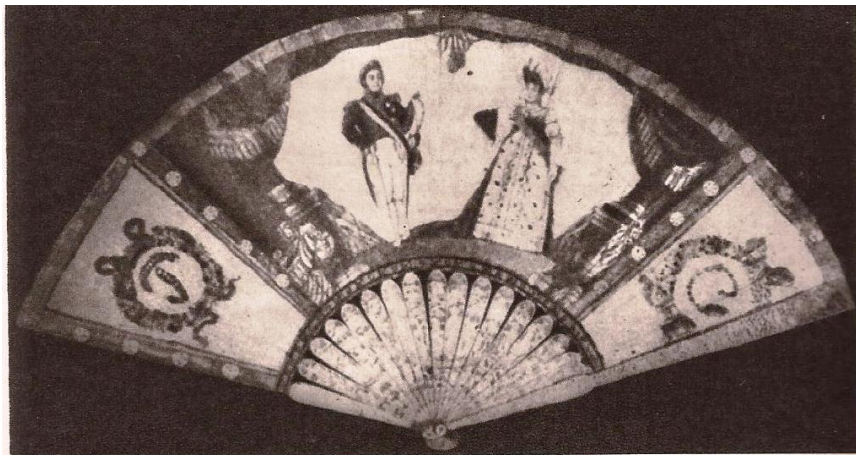


Uma hipótese a ser levantada seria a do Príncipe D. Pedro estar condecorando D. Leopoldina com a Ordem de Conceição de Vila Viçosa confirmada por D. João para comemorar sua aclamação como rei de Portugal, Brasil e Algarves 1818."<sup>170</sup>

A hipótese da condecoração da D. Leopoldina é bastante pertinente, sobretudo se analisarmos a figura da Santa, que corresponde iconograficamente com as imagens da Nossa Senhora da Conceição. Também devemos lembrar que 1820 foi o ano do estouro da Revolução do Porto, que acabou resultando no retorno de D. João VI a Portugal, um ano mais tarde. Desta forma, esta obra pode ter sido encomendada com o intuito de celebrar a Aclamação de D. João VI utilizando uma simbologia que significaria a continuidade da monarquia nas figuras de D. Pedro e D. Leopoldina, com a benção religiosa da Nossa Senhora da Conceição, Padroeira do Reino desde 1646.<sup>171</sup>

O leque comemorativo da figura 45 é também alusivo ao primeiro casamento de D. Pedro. No entanto, segundo as palavras de Herstal:

"Na exposição de leques, de 1944, no Museu Nacional de Belas Artes, o leque figurou como alusivo a D. João VI e D. Carlota Joaquina. As letras P C (iniciais de Pedro e Carolina) foram erroneamente lidas com J C (João e Carlota), o que, em consequência, levou à imprópria identificação das figuras..."<sup>172</sup>.



**Figura 45- Leque comemorativo**

Folha de papel pintada e varetas de marfim trabalhado." (HERSTAL)

Col.: Antônio Joaquim Peixoto de Castro.

Lit.: Catálogo de exposição de leques, no. 17 reprodução. P. 12.

<sup>170</sup> Informações concedidas pela Sra. Maria De Simone Ferreira da Reserva Técnica/Depto. de Acervo/Coordenadoria Técnica Museu Histórico Nacional/IBRAM/MinC.

<sup>171</sup> Para maiores informações sobre a ordem de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa verificar: [http://www.hmmb.com.br/imperio/nossa\\_senhora\\_vicosas.html](http://www.hmmb.com.br/imperio/nossa_senhora_vicosas.html) Acesso em 26/01/2013

<sup>172</sup> HERSTAL, *op cit.* Vol. 1, P. 11.

Na noite do mesmo dia 7 de Novembro, D. João VI estabeleceu uma comemoração para a solene recepção do corpo diplomático austríaco que chegara ao Brasil acompanhando a Princesa Leopoldina. A "serenata" tomou lugar na Casa da Audiência do Paço da Real Quinta da Boa Vista.



**Figura 46 – Aquarela por artista não identificado (assim. Ilegível)**

"Recessão da Real Quinta da Boa Vista na memorável noite de 7 de Novembro / de 1817 em que os Augustos e Sereníssimos Príncipes abrem / o "Augurio de Felicitá" tocado pella Augusta Princesa D. Maria Thereza."

Dim.: 182 mm x 236 mm

Col.: Stanislaw Herstal

A aquarela da figura 46 retrata o momento solene em que a Princesa D. Leopoldina e o Príncipe D. Pedro dançam ao som do piano tocado pela Princesa D. Maria Tereza, na abertura da performance "Augurio di Felicità".

"Dignou-se então o Sereníssimo Príncipe Real de cantar huma aria com as formalidades seguidas em semelhantes circumstancias, repetindo este mesmo obsequio as Sereníssimas Senhoras Princeza D. Maria Thereza e Infanta D.

Izabel Maria. Depois destas Reaes demonstrações de jubilo, seguiu-se a execução do Dramma intitulado – *Augurio di Felicità*, arranjado pelo celebre Marcos Portugal, compositor de excellente musica, desempenhada perfeitamente pelos músicos da Real Camera, terminando este mesmo Dramma com hum Elogio também em italiano, recitado por hum dos mais insignes Musicos da Real Camara." <sup>173</sup>.

É bastante notório, ao observarmos as imagens coletadas por Herstal, que a ênfase iconográfica foi dada à chegada da Arquiduquesa, mais do que aos festejos do casamento. Isto pode se dever à necessidade de enfatizar a imponente paisagem do porto, com seu espetáculo de natureza tropical revestido pela destacada arquitetura do Convento de São Bento, e decorada pelos artistas contratados da corte. O registro dos aspectos externos da cerimonia mostravam uma paisagem "revisada" do desconhecido país para o qual a Arquiduquesa da Áustria havia embarcado, dando à histórica cena um toque de formalidade e *glamour*, demonstrando que, mesmo no longínquo país tropical e selvagem, havia uma estrutura "civilizadora", pronta para receber e dar continuidade à monarquia e à religião católica.

---

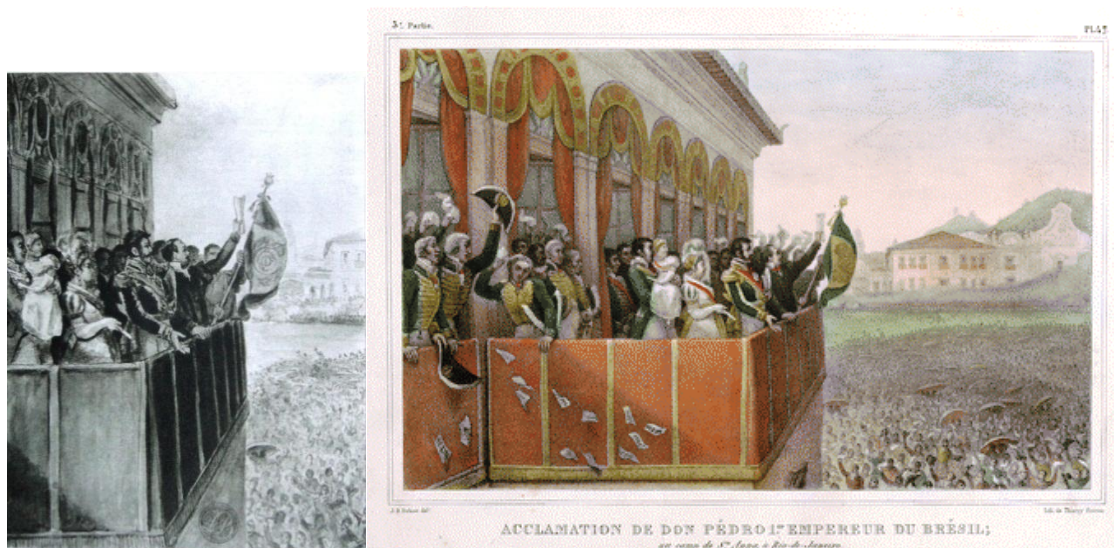
<sup>173</sup> A Gazeta do Rio de Janeiro no. 91, de 12 de novembro de 1817. P. 1.



### CAPÍTULO 3 –ACLAMAÇÃO

A Aclamação de D. Pedro de Alcântara como primeiro Imperador Constitucional do Brasil aconteceu no dia 12 de outubro de 1822 na varanda do Palacete do Campo de Santa Anna. A Ata da Aclamação, publicada na edição extraordinária da Gazeta do Rio de Janeiro do dia 22 de outubro de 1822, descreve os detalhes da cerimônia e dos presentes, referindo-se ao dia da Aclamação como "o primeiro da Independência do Brasil". A cerimônia incluía a "Mensagem do Povo da Província" lida pelo Presidente do Senado da Câmara e representativa da aceitação dos povos de todas as províncias do Brasil, e a conseguinte aceitação do título de Imperador Constitucional e Defensor Perpétuo do Brasil por D. Pedro I.

Na esteira de documentação dos eventos da corte para os quais os artistas eram comissionados, Jean-Baptiste Debret produziu uma aquarela do momento da solene Aclamação, que serviu de base para sua obra em litografia, publicada na França em 1834 (figuras 47 e 48).



**Figura 47 – Aquarela por Jean Baptiste Debret**

Dim.: 253 mm x 185 mm Col.: Fundação Castro Maya

**Figura 48 – Litografia da obra de Debret *Acclamation de Don Pedro 1.er Empereur du Brésil; / au Camp de S.ta Anna, à Rio-de-Janeiro.***

3. °. Partie Pl. 47. J. B. Debret del.<sup>1</sup> Lith. De Thierry Frères

Dim.: 230 mm x 313 mm (mancha: 192 mm x 300 mm)

Ambos os desenhos das figuras 47 e 48 se diferenciam das demais representações de Aclamação, tanto de D. Pedro como de D. João, devido ao ângulo escolhido para o registro. O artista optou pela vista lateral da varanda da Aclamação e o detalhamento de seus personagens políticos, relegando à multidão um papel secundário.

Debret dividiu seu desenho em duas partes: na primeira metade à esquerda, o artista apresenta uma ritmada sequência de pórticos a partir dos quais se projeta a varanda do palacete onde se localizavam os personagens do poder. D. Pedro encontra-se estrategicamente no centro absoluto da composição. Ao seu lado esquerdo está o presidente do Senado da Câmara, o procurador da mesma corporação segurando o estandarte e, ao lado direito, sua mulher – a Imperatriz Leopoldina – e o capitão da guarda, que traz no colo a princesa D. Maria da Glória. O povo que o aclama vem distribuído no quarto inferior direito da obra, respondendo aos vivas levantados pelo presidente do Senado na seguintes palavras:

"VIVA A NOSSA SANTA RELIGIÃO. - VIVA O SENHOR D. PEDRO PRIMEIRO IMPERADOR CONSTITUCIONAL DO BRAZIL E SEU DEFENSOR PERPETUO. - VIVA A IMPERATRIZ CONSTITUCIONAL DO BRAZIL E A DYNASTIA DE BRAGANÇA IMPERANTE NO BRAZIL. - VIVA A INDEPENDENCIA DO BRAZIL. - VIVA A ASSEMBLÉA CONSTITUINTE E LEGISLATIVA DO BRAZIL. - Viva o Povo Constitucional do Brazil."<sup>174</sup>

Notamos que, pela ordem dos vivas, a religião é glorificada em primeiro lugar, sendo seguida pela figura do monarca e sua dinastia, a Independência do Brasil, a Assembleia e, por último, o povo. Conforme a Ata, após receber os vivas, D. Pedro se dirigiu à Capela Imperial onde escutou um *Te Deum* em Ação de Graças.<sup>175</sup> Observamos assim que o evento, por um lado, segue a tradição portuguesa que legitima a monarquia aproximando-a das monarquias europeias e, por outro, exalta a Independência e a nova organização política do Brasil.

A historiadora Lucia Bastos Pereira das Neves entende que as festividades para a Aclamação de D. Pedro I tenham buscado se distanciar das comemorações de caráter predominantemente religioso que aconteciam durante o Antigo Regime. A obra de Debret confirma este distanciamento ao representar o momento da Aclamação de forma didática e com características de uma comemoração cívica<sup>176</sup>.

Debret parece ter sido incumbido de eternizar as inovações do novo sistema, legitimando o Brasil como Nação soberana perante o mundo. Isto se nota em sua (re)construção pictórica da cena da Aclamação, pois o artista adota um ângulo de representação que centraliza a figura do "rei-soldado" em uniforme militar, destacando também a comitiva imperial com suas novas

---

<sup>174</sup> Gazeta do Rio de Janeiro. N. 127. Terça-feira, 22 de outubro de 1822.

<sup>175</sup> *Id ibid.*

<sup>176</sup> NEVES, Lucia Bastos Pereira das. "A Vida Política". In: *Historia do Brasil Nação: 1808 – 2010*. Vol. 1. Crise Colonial e Independência 1808 – 1830. P. 97.

fardas "verde garrafa" e as insígnias que representam o "estilo nacional" <sup>177</sup>. Esta forma de representação bastante didática do que viria a ser o novo Império vem legitimar a afirmação na Ata da Aclamação como "o primeiro dia da Independência do Brasil".

Com relação à arquitetura, fica claro que Debret busca também atualizar o cenário artístico brasileiro ao evidenciar a imponência da arquitetura Imperial que, com sua grandeza, devora visualmente o ultrapassado estilo barroco colonial que se apresenta no último plano da obra, dentro de tímida e bucólica composição arquitetônica que fecha o montanhoso horizonte carioca.

Em suas próprias notas Debret explica algumas mudanças arquitetônicas:

"(...) a arte presidiu a sua construção e, às suas arcadas em ogiva, de um estilo bárbaro, substituíam-se cimbres, adaptando-se também os detalhes a uma arquitetura mais simples. A decoração interna atendia igualmente, pelos seus ornatos mais grandiosos, à dignidade do edifício."<sup>178</sup>

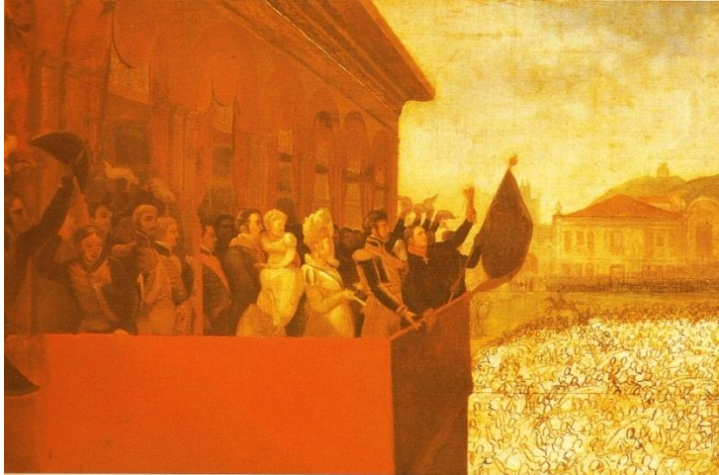
De acordo com as anotações de Herstal, o esboço abaixo (figura 49), também representativo da Aclamação de D. Pedro I, figurou na "Exposição da Classe de Pintura Histórica na Imperial Academia de Belas-artes de 1829". No entanto, este esboço não consta da relação de Debret onde, no lugar, aparece um quadro a óleo feito pelo mesmo artista e sob o título "*cérémonie de l'acclamation de l'empereur au Campo Santa-Anna, plus petite dimension*" que nunca foi encontrado.<sup>179</sup>

---

<sup>177</sup> RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros. *Os Símbolos do Poder*. Brasília: UNB, 1995.

<sup>178</sup> DEBRET, *op cit.* Prancha 47.P. 265.

<sup>179</sup> HERSTAL, *op cit.* Vol. I, P. 300.



**Figura 49 – Esboço por Jean Baptiste Debret "A feliz aclamação de S. M. I (D. Pedro 1º), no Campo de S. ta Anna".**  
Óleo sobre tela. Dim.: 480 mm x 700 mm  
Col.: Museu Nacional de Belas Artes

Para efeito de comparação não podemos deixar de mencionar as representações de Debret por ocasião da Aclamação de D. João VI no Largo do Paço (figura 50). Debret reproduziu uma vista frontal externa do Rei sendo aclamado pelo "povo", e uma vista interna do Rei já aclamado, sentado sobre o trono. Esta última repleta de referências à religião católica.



**Figura 50 – Litografia da obra de Debret – vista externa da Cerimônia da Aclamação de D. Joao VI**  
3º partie PL: 38  
J. B. Debret. Del.t Lith. De Thierry Frères Succ. Rs de Engelmann  
Vue de L'Exterieur de la galerie de L'Aclamation. / du Roi D. Jean VI. / (à Rio de Janeiro)  
Dim.: 238 mm x 335 mm (mancha: 192 mm x 322 mm)

Mas falemos sobre a vista externa. Observamos que, ao representar a Aclamação de D. João VI no Largo do Paço, Debret se concentrou prioritariamente na representação da imponente e faustosa decoração da fachada do Paço e na descrição do público ali presente. Não há referência visual ao novo, não há necessidade de introduzir uma nova tendência. Pelo contrário, aqui se busca suplantar quaisquer resquícios tropicais, estabelecendo recursos simbólicos que fundamentem a tradição portuguesa. Esta colocação já se faz notar a partir da data do evento, o "6 de fevereiro", mesmo dia em que D. Afonso Henriques, primeiro rei de Portugal, teria recebido as chagas de Cristo no Campo de Ouriques. A isso se somam o cortejo, os rituais da Aclamação, as roupas de Sua Majestade decoradas com as "Reais Quinas", as referências decorativas que aliavam personagens portugueses à mitologia clássica<sup>180</sup> e a notória presença do clero na cerimônia. A Ata assim descreve que: "(...) El Rei (...) Acompanhado dos Grandes Titulos Seculares e Ecclesiasticos, e dos Officiaes da Sua Real Caza."<sup>181</sup>

Nas palavras de Pedro Calmon, a população carioca frente ao espetáculo da Aclamação de D. João VI foi transportada para "a França de 1811, para a Prússia de Frederico, para a Viena de Metternich", e segue com a descrição:

"O Largo do Paço transformara-se numa praça imperial: à beira do cais um templo de Minerva, construído por Grandjean de Montigny, em frente do chafariz o arco do triunfo, desenhado por Debret, no centro um obelisco imitando granito vermelho, levantado por Taunay. Grécia, Roma, Egito, a mitologia napoleônica, as linhas divinas da civilização imortal, amesquinhavam o paço acaçapado (...)." <sup>182</sup>

Apesar da imponentia de todo este "teatro", Debret produz uma composição contida, simétrica e organizada, valendo-se dos preceitos neoclássicos de sua formação para elaborar uma cena de dimensões absolutistas.

O nicho em que D. João se encontra está localizado no centro da composição e o público que o aclama é composto por senhores e senhoras bem nascidos, militares e cavaleiros que se distribuem diante do palacete em grupos organizados e detalhados pelo desenho de Debret. Nota-se que a ideia desta comemoração e de sua representação era apresentar um ambiente civilizado e limpo, desprovido de referências e símbolos locais. Não havia um rompimento, como depois no caso de D. Pedro, que necessitava de reconhecimento e legitimação de seu poder para garantir a

---

<sup>180</sup>CHRISTO, *op cit.* P. 1150.

<sup>181</sup> Gazeta do Rio de Janeiro. N. 127. Terça-feira, 22 de outubro de 1822.

<sup>182</sup>CALMON, Pedro. *O Rei do Brasil – Vida de D. Joao VI.* 2ª ed. Aumentada. Vol. 228. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1943. P 219.

união do Brasil e evitar a fragmentação de seu império. D. Pedro legitimaria uma monarquia constitucional, enquanto que seu pai buscava estabelecer a continuação da soberania e da tradição das monarquias europeias em solo brasileiro, suplantando a selvageria. O poder do monarca era absoluto e isto se verifica no seguinte trecho da descrição da cerimônia: "Para que o Povo tivesse a satisfação de ver a Sua Magestade, se retirarão para a parte da parede as pessoas, que estão junto à grade."<sup>183</sup>

A representação feita por Debret da vista interna da Aclamação de D. João VI, com o monarca sentado sobre o trono real, será abordada no capítulo referente à Coroação de D. Pedro, por ser este o momento com uma correspondência mais próxima à Sagração que, no caso de D. Pedro, aconteceu em outra cerimônia, caracterizando assim o rompimento com a tradição bragantina.<sup>184</sup>

Voltemos às obras da Aclamação de D. Pedro. A mesma cena do momento dos vivas foi gravada por Felix-Emile Taunay<sup>185</sup>, que o fez em uma vista frontal levemente deslocada para a direita (figura 51). A escolha do ângulo enriqueceu a percepção visual da cena, pois proporcionou ao observador uma visão tridimensional da arquitetura e do público que se distribuía ao redor do palacete.

---

<sup>183</sup> In Gazeta do Rio N. 127. Terça-feira, 22 de outubro de 1822.

<sup>184</sup> D. Joao foi Aclamado rei em uma única cerimonia, que tomou lugar no dia 6 de fevereiro de 1818. D. Pedro foi Aclamado no dia 12 de outubro de 1822, e Sagrado no dia 1 de dezembro do mesmo ano, rompendo com a antiga tradição de que os reis não poderiam ser coroados, somente aclamados.

<sup>185</sup> De acordo com Herstal a gravura é "raríssima". HERSTAL, *op cit.* Vol. 1.P. 100.





**Figura 51 – Aclamação de S. M. D. Pedro I Imperador C.al do Brasil no dia 12 de outubro de 1822, Félix Emile Taunay.**  
Dim.: 300 mm x 443 mm (mancha: 280 mm x 443 mm)  
Col.: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (exemplar colorido a pincel)

A cena mostra o público em primeiro plano aclamando seu novo Imperador, como Debret havia feito para a Aclamação de D. João VI. Taunay elabora um céu que subitamente nos vem aos olhos. O céu representa por volta de 50% da cena e o tratamento dado ao movimento das nuvens, que se misturam com a fumaça dos fogos, engrandece a dramatização do momento. Nota-se que o artista representa cuidadosamente os personagens do público no primeiro plano, dando-lhes mais cor e forma do que o fez Debret em sua versão da Aclamação de D. Pedro, que representou o público como mero elemento acessório. O artista também parece se preocupar com a representação do entusiasmo de forma mais elaborada, tirando-os do papel de "multidão" e elevando-os à posição de protagonistas. Sua obra dá ênfase ao mote político do "tornar-se Imperador pela unânime aclamação do povo". D. Pedro é destacado pela cor mais clara de suas vestimentas, e também por localizar-se novamente no centro da composição, onde se cruzam as diagonais, como em Debret. A bandeira do Brasil aparece aqui do lado oposto ao da obra de Debret, o que pode indicar que este tenha optado por não sobrepor a bandeira à figura de D. Pedro quando construiu a sua cena da Aclamação.

A obra de Taunay também parte dos preceitos neoclássicos da ordem, da composição geométrica, do cuidado com a elaboração de cada personagem, da organização do espaço e da

cuidadosa distribuição dos volumes<sup>186</sup>. A obra tem o efeito de uma pintura de história mas destaca sobretudo, na vista, o contraste entre a multidão e a nova e imponente arquitetura imperial do edifício da Aclamação. A imponência desta arquitetura, que centraliza os olhares, mostra o Brasil agora como um país independente, com uma capital que era o novo centro de poder, com um regime político próprio e a presença de um povo. Não devemos esquecer que, na mesma época, Taunay trabalhava na elaboração iconográfica do panorama do Rio de Janeiro, que seria apresentado em Paris em 1824 e, posteriormente, publicado em uma série de litografias autônomas<sup>187</sup>.

É pertinente fazermos menção à representação da Aclamação de D. João VI feita pelo irmão de Felix-Emile Taunay, o pintor Thomas Marie Hippolyte Taunay (figura 52). Sua obra<sup>188</sup> se destaca em relação às demais por alguns aspectos não clássicos. Thomas-Marie inova a representação da cena ao deslocar o Rei do centro da tela, desestabilizando também a simetria arquitetônica e promovendo uma desordem na demonstração dos vivos. Sua composição apela para os efeitos dramáticos do impacto que a Aclamação promoveu no público, mostrando a exaltação representada na da família com a escrava africana que conforta uma menina, no primeiro plano à esquerda, e dos cavaleiros que celebram como se tivessem apenas chegado de uma batalha de reconquista, no primeiro plano à direita.

Nas diversas representações das aclamações até aqui consideradas, os artistas destacam preferencialmente a relação entre arquitetura comemorativa e entusiasmo popular. No caso de Felix-Émile Taunay, a ênfase recai não somente sobre os aspectos inflamados da manifestação popular, com a presença do elemento militar, mas também sobre a sensação de centralidade e firmeza provocada pela arquitetura. Pelo contrário, em Debret é dado maior destaque aos retratos dos protagonistas e da corte, e aos novos símbolos da nação.

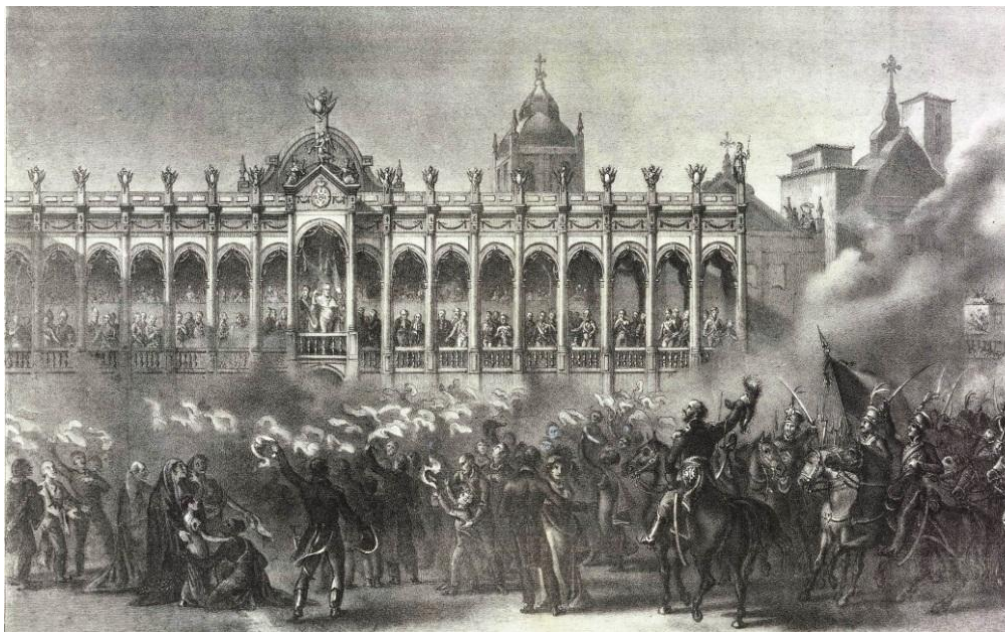
---

<sup>186</sup> Importante salientar que os irmãos Felix-Emile Taunay e Thomas Marie Hippolyte Taunay tiveram como maior referência nas artes seu pai, Nicolas-Antoine Taunay.

<sup>187</sup> Referência bibliográfica

<sup>188</sup> De acordo com Herstal esta litografia não é assinada e seu único exemplar se encontra na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. HERSTAL, *op cit.* Vol 1.P. 104.





**Figura 52 – Litografia da "Memorável Aclamação do Senhor D. Joao VI - Rey do Reino Unido Portugal, Brazil e Algarve" por Thomas Marie Hippolite Taunay**

Dim.: 360 mm x 500 m (mancha: 318 mm x 500 mm)

Col.: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Outra referência iconográfica à Aclamação de D. Pedro I aparece na gravura alegórica anônima da figura 53. Esta obra traz novidades iconográficas ao incluir diferentes grupos e raças do Brasil, como indígenas, nobres portugueses e caboclos.



**Figura 53 - Gravura anônima, julgando por seu enquadramento, trata-se de um exemplar avant-lettre.**

Dim.: 94 mm x 145 mm (chapa: 98 mm x 149 mm)

Col.: Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Rio de Janeiro (arquivo)

D. Pedro aparece no centro da composição em trajes militares e escoltado pela imponente figura de um indígena que deposita uma mão sobre seu ombro enquanto segura sua lança com a outra. Do lado direito de D. Pedro, a deusa Nike vem dos céus trazendo duas coroas de louros e depositando - as sobre sua cabeça, como rezava a iconografia clássica do imperador vitorioso presente também nas moedas romanas da antiguidade. Atrás do Imperador vemos o encosto do trono que ele irá ocupar e, à sua volta, pessoas das diversas raças que compõem o povo brasileiro conforme o imaginário da época. Curiosamente o artista acrescentou as figuras do paulista, do indígena e dos portugueses, mas não a do negro escravo. Debret, alguns meses mais tarde ao elaborar o seu *Pano de boca executado para a representação extraordinária dada no Teatro da corte por ocasião da Coroação do imperador D. Pedro I* (figura 54) incluirá os negros em seu discurso.



Figura 54 – Pano de boca do Teatro da Corte, 1822. Jean-Baptiste Debret.

No primeiro plano, correntes rompidas aludem à liberdade conquistada, e as armas, ao poderio militar. Bem como nas representações da Aclamação, nobres reverenciam o Imperador erguendo seus chapéus.

Cabe aqui fazermos uma comparação iconográfica entre a gravura da Figura 53 e celebração do herói da Independência Simón Bolívar, intitulada "Homenagem a Bolívar".



Figura 55– Tema alegórico: Homenagem a Bolívar. Séc. XIX  
Gravura anônima.  
Fundación John Bulton, Caracas.

O tema alegórico da figura 55 apresenta uma cena em que diversos personagens de diferentes grupos raciais como indígenas, mestiços e *criollos* dançam em torno do busto de Simon Bolívar<sup>189</sup>. No pedestal que sustenta o busto consta a frase "Viva Bolivar". Apesar de todas as diferenças históricas que envolvem as figuras de D. Pedro e Bolívar, devemos considerar que os elementos que recaíram sobre suas iconografias têm origem em um lugar comum.

D. Pedro era um monarca português, legítimo herdeiro da coroa bragançana e filho do absolutismo. Sua conquista da Independência foi uma consequência de uma mudança político-estrutural que já vinha acontecendo no Brasil desde a chegada da corte em 1808. Bolívar, por sua

<sup>189</sup> ADES, Dawn. *Art in Latin America. The Modern Era 1820 – 1980*. New haven and London: Yale University Press, 1989. P. 16.



vez, foi um dos diversos caudilhos que conquistaram a Independência através de lutas sangrentas que, em alguns lugares da América Espanhola, como no México e no Peru, já vinham se desenvolvendo há décadas.<sup>190</sup>

Contrariamente ao caso do Brasil, cujas origens políticas derivavam da monarquia portuguesa, a América espanhola e seus líderes discutiam a possibilidade do restabelecimento de uma monarquia Inca, buscando no glorioso passado as raízes para a construção de uma nova ordem nacional. Portanto, ao observarmos as imagens de D. Pedro e de Bolívar após a Independência, percebemos que em ambas se utilizam as gentes e símbolos do novo mundo como elementos incorporados à antiga estrutura iconográfica europeia. No entanto na imagem bolivariana é incorporado também o antigo símbolo do império Inca: o sol, para reforçar a legitimação do novo poder. Mais um exemplo pode ser verificado no "Escudo alegórico em honra a Bolívar" (figura 56), em que o Libertador é representado dentro de uma retórica associada à ideia da restauração do império Inca.<sup>191</sup> Portanto, esta iconografia, além de servir para legitimar os heróis da Independência, garantia aos mesmos um mito de origem. Ou ainda: ao forjar o mito de origem, ela legitima os heróis. As duas coisas não se somam lado a lado, mas estão intimamente relacionadas.

---

<sup>190</sup> No Peru houve o levante contra os espanhóis liderado por Tupac-Amaru II em 1780, e outro liderado por Pumacahua em 1814. Entre os séculos XVIII e XIX os líderes *criollos* daquela região consideravam a hipótese de estabelecer uma monarquia nos moldes do que havia sido o império Inca. A ideia de um "novo império Inca" permeou os discursos políticos que buscavam uma solução política para as regiões após a expulsão dos espanhóis. HEMMING, John. *The Conquest of the Incas*. New York: Harcourt, Brace Jovanovich, Inc., 1970.

<sup>191</sup> ADES, *op cit.* P. 14.



**Figura 56 – Escudo Alegórico em homenagem a Bolívar, 1825. Artista anônimo.**  
Col.: Instituto Nacional de Cultura-Cusco; Museu Histórico regional.

No caso do Brasil, o indígena e seus elementos característicos passaram a fazer parte do repertório iconográfico a partir da necessidade da criação de uma identidade nacional, e eles são agregados à iconografia como representantes da Nação brasileira, juntamente com outros tipos como o negro, o paulista, o caboclo, etc. Não havia, no caso do Brasil, uma antiga e consolidada sociedade indígena, como foi o caso dos Incas, sobre a qual se almejava construir uma "continuação". Desta forma, a iconografia pós-independência utiliza as gentes brasileiras como testemunhas legitimadoras dos eventos políticos que, na verdade, fazem parte da tradição monárquica portuguesa e europeia como Aclamação, Sagração e Coroação, etc.

Desta forma, é possível que a gravura de D. Pedro da figura53 esteja traduzindo para o contexto português uma tendência iconográfica iniciada na elaboração da iconografia dos libertadores das Américas como Bolívar, San Martín e Agustín de Iturbide.

O caso do México traz ainda maiores semelhanças com o Brasil do que qualquer outra nação da América Latina, pois a luta pela Independência também levou ao poder um monarca. O

*criollo* Augustin Iturbide<sup>192</sup> marchou sobre a Cidade do México em setembro de 1821, um ano antes da Independência do Brasil. Bem como D. Pedro, Iturbide foi coroado Imperador Agustín I, e foi representado nos diversos momentos da sua ascensão política, inclusive num retrato no momento de sua coroação.

Iturbide, diferentemente de Bolívar, que não queria ser entendido como um "novo Napoleão"<sup>193</sup>, estabeleceu para si um cenário que incluía festas, cerimoniais, desfiles, arquitetura triunfal e imagens derivadas das festas europeias e napoleônicas. Paradoxalmente, há relatos de que após ser eleito Imperador, Agustín I teria mandado abolir quaisquer símbolos que remetessem "aos velhos tempos", tendo até mandando apagar os escudos espanhóis das fachadas das casas. Nem mesmo os artistas da Academia de San Carlos foram poupados de seu "iconoclasmo", tendo sido todos banidos em favor de novos e inexperientes artistas que deram início ao novo programa iconográfico do primeiro Império.<sup>194</sup> Entretanto, a estudiosa das festas de Iturbide, Maria Mantecón<sup>195</sup> contradiz esta hipótese e afirma que no que tange às celebrações legitimadoras do primeiro Império, estas teriam sido sustentadas sobre os antigos símbolos usados pela corte espanhola. Não é de se admirar que esta dicotomia tenha regido a carreira de Iturbide. Afinal, apesar da criação de um estado independente nas Américas, a estrutura monárquica se manteria, e sua legitimação só poderia ser encontrada no berço da tradição europeia. Estas questões demonstram como a preocupação com a imagem de um Império era maior do que a execução do Império em si, que no final das contas acabou se estruturando sobre os restos do sistema que já existia.

---

<sup>192</sup> As guerras pela Independência do México haviam começado em 1810 com levantes de camadas populares lideradas pelo Padre Miguel Hidalgo y Costilla. A Espanha conseguira sufocar as manifestações e executara a maior parte de seus líderes. No entanto, o *criollo* e general Agustín de Iturbide, que lutava contra os levantes ao lado da coroa espanhola, decidiu aliar-se ao último dos rebeldes, Vicente Guerrero, numa tentativa de conquistar a Independência em benefício da elite *criolla*. Sua manobra diplomática, somada à distração espanhola por conta das questões políticas que culminaram na deposição do rei Fernando VII, foram suficientes para que o poder finalmente caísse nas mãos dos *criollos*, e Iturbide foi declarado Imperador Agustín I.

<sup>193</sup> A estudiosa Dawn Ades nos conta que Simón Bolívar admirava Napoleão e foi bastante retratado com base em sua iconografia, mas rejeitava ser comparado a ele. Ades menciona em seu livro a frase que Bolívar teria dito: "Não sou Napoleão, e nem quero sê-lo. Nem tampouco quero imitar um César... o título de Libertador é superior a quaisquer outros que eu poderia ter recebido". Ela também menciona que Bolívar preferia tomar emprestadas referências da linguagem dos ideais republicanos Clássicos como, por exemplo, a ideia de um líder que fez o papel de Brutus para salvar seu país. ADES, *op cit.* P. 12.

<sup>194</sup> HACES, Juana Gutiérrez. *Cuando el arte ayudó a la Nación*. México: Fomento Cultural Banamex, 2006. Pp. 12 e 13.

<sup>195</sup> MANTECÓN, María del Carmen Vázquez. "Las Fiestas para el Libertador Y Monarca de México Agustín de Iturbide, 1821 – 1823". *Estudios de Historia Moderna Y Contemporánea de México*. ISSN 0185-2620, n 36. Julio-diciembre 2008. Disponível em: <http://www.ejournal.unam.mx/ehm/ehm36/EHM000003602.pdf>  
Acesso em: 12/03/2012.

Se compararmos o caso mexicano com o brasileiro, veremos que D. Pedro I jamais buscou apagar a essência portuguesa da nova iconografia Imperial. Pelo contrário: apesar de também ter bebido em fontes napoleônicas, e de ter inserido uma nova gama de elementos nacionais, D. Pedro manteve a estrutura da tradição portuguesa em suas festas e representações. Houve alguns rompimentos simbólicos, como o retorno à cerimônia da coroação, que não acontecia na corte portuguesa desde o século XVI, mas este ainda o vincula ao passado português e à monarquia como um todo. Há também, em diversas imagens de D. Pedro, referências ao Império marítimo português, simbolizado pelas divindades romanas e pelas naus, como podemos verificar também na figura53. Sem contar que a própria bandeira brasileira recebeu as cores que faziam referência às casas reinantes em Portugal.

Para nossa análise comparativa entre D. Pedro e Iturbide, devemos ter em mente que no México não houve uma Aclamação como aconteceu no caso dos reis brasileiros, pois esta era um tipo de celebração portuguesa. Mas não podemos deixar de lado as imagens de Iturbide que, bem como as de D. Pedro I, retratam o início da construção de um sistema simbólico legitimador de um Império nas Américas.

Começamos então com a análise de duas obras representativas de momentos políticos da carreira de Iturbide. A primeira representa o Juramento à Independência, feito um mês após a marcha vitoriosa do exército de Iturbide sobre a capital, no dia 27 de outubro de 1821 (figura57).



**Figura 57– O juramento da Independência. Autor Anônimo.**  
Colección del Museu de Historia de La Ciudad de México.

A cena reconstrói o momento do Juramento da Independência que tomou lugar na Praça das Armas, no Coração da Cidade do México. Segundo Mantecón, o ritual foi inteiramente pautado pelos dos antigos juramentos dos vice-reis espanhóis, tendo, como era de costume, reverberado pelas outras províncias ao longo do território mexicano.

No primeiro plano está retratado o público que vem representado por uma mistura de pessoas de diversos estratos sociais, que se aglomeram ao redor de um coreto construído para a solenidade. Portanto, o que vemos aqui é uma nova estrutura arquitetônica, carregada de recursos simbólicos, e que foi implantada em meio à tradicional e barroca Praça das Armas. O coreto foi estrategicamente erigido sob a estátua equestre do rei Carlos IV<sup>196</sup> e sua decoração introduzia símbolos e alegorias que faziam referência aos novos valores do que seria o México a partir de então.

Mantecón descreve a decoração do coreto:

"Em sua base puseram algumas telas cheias de figuras alegóricas que representavam 'a elevação da América setentrional à categoria de nação independente livre', simbolizada por um trono sobre o qual estavam o cetro e a coroa imperial. Também 'a América que subia alguns degraus conduzida por Iturbide' e outra com os generais do Exército Trigarante com plumagem e banda tricolor. Por último pintaram vários 'gênios' com arco, flechas e *macana*<sup>197</sup> – em alusão aos guerreiros do México antigo – que sustentavam um letreiro que dizia: 'Al solio augusto ascende, que ya de nadie tu corona pende'.<sup>198</sup>

É possível observar que o cenário montado para a celebração do juramento assemelha-se, de certa forma, àquele que será desenvolvido pelo programa iconográfico de D. Pedro I a partir de sua Aclamação, como veremos mais detalhadamente a partir do próximo capítulo. A presença de divindades da antiguidade clássica que se misturam aos elementos nacionais, a alusão à figura do Libertador, a nova arquitetura que se sobrepõe ao estilo colonial demonstram o rompimento simbólico com a monarquia metropolitana, mas ainda perpetuam a alusão à continuação do regime. A novidade iconográfica em relação ao Brasil surge na inclusão dos antigos guerreiros indígenas, que, nesta nação, só irá aparecer na varanda para a aclamação de Dom Pedro II em 1831. Bem como vimos no debate sobre Bolívar e os Incas, o México também buscava em seus antigos povos o seu mito de origem, utilizando-o para legitimar a (re)criação do novo Império.

---

<sup>196</sup> MANTECÓN, *op cit.* P. 53.

<sup>197</sup> Arma feita de madeira com a ponta afiada usada por antigos povos indígenas do México e do Peru.

<sup>198</sup> MANTECÓN, *op cit.* P. 53.



No caso de D. Pedro I, o indígena parece ser somente mais um elemento representativo dos povos nacionais, como o caboclo, o paulista e o negro, que também é agregado à iconografia a partir da coroação.

Não podemos deixar de fazer menção à imponente catedral barroca que, apesar de ser parcialmente escondida pela nova decoração, ainda se apresenta nesta obra como pano de fundo para a estrutura que se criava, indicando que o poder da religião católica ainda permeava quaisquer propostas para o novo Império<sup>199</sup>.

Tanto a cerimônia como sua representação pictórica demonstram o início de uma transformação visual que Iturbide levaria a cabo um ano mais tarde ao tornar-se Imperador, elaborando um sistema legitimador que demandava uma nova linguagem arquitetônica e artística. Portanto, a obra do Juramento pode ser considerada como o início deste novo sistema, ao sintetizar uma série de elementos simbólicos que viriam fazer parte do cenário iconográfico do novo Império mexicano, bem como aconteceu na representação da Aclamação de D. Pedro feita por Debret. No entanto, acredita-se que esta obra tenha sido feita alguns anos após o evento.

A obra seguinte retrata o momento em que Iturbide foi proclamado Imperador Agustín I na noite de 18 de maio de 1822 (figura 58).

---

<sup>199</sup> Em seu plano de governo para a Nova Nação do México, o "Plano de Iguala" Iturbide defendia a religião católica, a Independência e a União dos povos do México. O Novo Império deveria tornar-se uma monarquia constitucional e ter um rei da corte bourbonica espanhola. No entanto, não houve nenhum príncipe que tomasse a posição, e Iturbide acabou sendo escolhido como Imperador do México com o apoio dos militares, dos religiosos, de alguns congressistas e do povo. MANTECÓN, *op cit.* P. 46.



Figura 58– "Es proclamado Iturbide Primer Emperador de México", 1822. Artista anônimo.  
Col.: Museu Nacional de Historia de la Ciudad de México

O artista anônimo apresenta uma vista em perspectiva da rua em frente ao *Palácio de Jaral y Berrio*<sup>200</sup> na Cidade do México. Do lado direito da tela na varanda do Palácio, o novo soberano recebe os vivas do povo e de seu exército, aceitando o título de Imperador Agustín I. Contrariamente às representações das Aclamações de D. Pedro I e de D. João VI, que mostravam em primeiro plano o público bem nascido em meio a alguns militares, aqui vemos um público majoritariamente militar, ainda em formação, e representantes de camadas populares que agitam bandeiras e comemoram a proclamação. A cena se passa de madrugada e a representação deixa claro o caráter inesperado e imprevisto do acontecimento. Contrariamente à ordem e ao cuidado na construção dos detalhes do público e dos personagens políticos no caso da Aclamação dos monarcas do Brasil, a imagem de Iturbide demonstra um descuido no tratamento anatômico dos personagens e dos cavalos, mas ainda assim consegue desenvolver com acuidade a arquitetura do entorno e o céu que prenuncia o nascimento dos novos tempos<sup>201</sup>. Há um notório

<sup>200</sup> O Palácio de Jaral y Berrio, "Palacio de Iturbide" (hoje denominado Palacio da Cultura Banamex) é um prédio em estilo barroco mexicano (de influência italiana) construído no séc. XVIII. Foi em uma de suas varandas que Iturbide foi proclamado primeiro Imperador do México (Agustín I). O palácio se localiza no centro histórico da Cidade do México na Rua Madero, n. 17. Disponível em:

[http://www.sic.gob.mx/ficha.php?table=museo&table\\_id=854&estado\\_id=9&municipio\\_id=15](http://www.sic.gob.mx/ficha.php?table=museo&table_id=854&estado_id=9&municipio_id=15)

Acesso em: 13/03/2012.

<sup>201</sup> Moya afirma em seu estudo iconográfico que a priorização da perspectiva e da arquitetura em detrimento dos personagens e a pouca qualidade pictórica eram características das produções plásticas que representaram os fatos

contraste entre a rigidez dos militares e da arquitetura e a desordem dos manifestantes do público civil, que transmitem ao observador a imprevisibilidade do momento político, como se as pessoas da redondeza tivessem sido chamadas às ruas de última hora.

Esta obra parece ter sido produzida como um registro do momento da proclamação enfatizando o peso da estrutura militar por trás da escolha de Iturbide e contribuindo para a construção do novo mito. A obra não dialoga com o espetáculo das cerimônias que tomaram lugar a partir da conquista da Independência, e que engrandeceram após a proclamação de Agustín I, por ser um simples registro do momento, e não uma obra construída com símbolos e alegorias, como será o caso das representações Iturbidianas a partir de então.

As imagens legitimadoras da Independência do México entre 1821 e 1822 consagram Iturbide como seu grande consumidor<sup>202</sup>, e ele ganha uma série de pinturas históricas que representam desde a marcha pela liberdade, passando pelos momentos cruciais de sua proclamação como Imperador, sua coroação, seus retratos, miniaturas, numismática, etc. Essas imagens serão abordadas e analisadas no decorrer desta dissertação, sempre que houver pertinência em sua comparação com as imagens de D. Pedro I, objeto principal desta investigação. Vemos aqui um debate bastante frutífero entre a construção de dois imaginários da Independência: a de Agustín I do México, e a de D. Pedro I do Brasil.

O caso de Iturbide era muito mais complexo do que de D. Pedro. Primeiro porque no caso do México não havia uma estrutura monárquica com palácios, festas, pintores de corte, nobreza e o mais importante: uma casa reinante, como foi no caso do Brasil que teve a corte transferida para seu território em 1808. Nem tampouco havia como transplantar uma estrutura como aconteceu no Brasil, pois o novo Imperador era apenas um *criollo*, sem nenhuma ascendência real lítica. Portanto, a necessidade de construir uma iconografia que justificasse este poder conquistado de maneira pouco legítima<sup>203</sup> era uma questão vital para a carreira do novo Imperador. Iturbide teve uma monarquia inventada, algo que o aproxima a Napoleão Bonaparte

---

históricos do ano de 1821 e 1822. Ela acrescenta que as telas eram em sua maioria de pequenas dimensões, e os personagens ficavam localizados numa pequena faixa na parte inferior, enquanto que a arquitetura e a perspectiva recebiam maior ênfase e tratamento. A estudiosa ainda observa que essas obras buscavam refletir a "euforia do momento". MOYA, Inmaculada Rodríguez. *El Retrato En Mexico, 1781-1867: heroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nacion*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006. P. 288.

<sup>202</sup> A memória histórica mexicana, no entanto, preferiu consagrar Hidalgo como o pai da Independência. Inclusive a data de comemoração da Independência Mexicana é a de 16 de Setembro, data do "Grito de Dolores" proclamado pelo padre Miguel Hidalgo y Costilla em seu primeiro levante em 1810.

<sup>203</sup> MOYA, *op cit.* P. 24.

por um lado, mas por outro o distancia, pois Napoleão conquistou seu título ao longo do tempo e por meio de suas conquistas militares, enquanto que Agustín teve somente o feito de estar à frente do exército libertador num momento crucial. Ambos, no entanto conquistaram o poder legitimamente como militares e depois tiveram que forjar a sua autenticidade real na coroação, como imperadores. Suas imagens refletem este despreparo, e a figura<sup>58</sup> nada mais é do que uma das representações que contribuíram para a formação do "culto a Iturbide"<sup>204</sup>. A ênfase de suas representações, no entanto, foi na proclamação da Independência, nas marchas militares, em sua entrada triunfal na Cidade do México, etc., contrariamente às obras realizadas para D. Pedro I, que buscaram as representações ligadas à tradição da corte portuguesa como Aclamação, Sagração e Coroação, em detrimento das manifestações de cunho nacionalista como do Grito da Independência, que só começou a ser retratado décadas mais tarde.

Outra questão que merece atenção é a pouca qualidade pictórica das obras do período da Independência do México. A nova Nação não possuía um grupo de artistas organizados e especializados como foi o caso do Brasil com a Missão Artística Francesa. A pesquisadora Immaculada Moya nos conta que o período entre 1810 e 1824, foi uma época de crise na arte mexicana, e tanto a Academia de São Carlos como a atividade artística nos ateliês acabaram sobrevivendo com um nível mediano, apesar de muitos desses artistas terem ido estudar na Europa. O México também buscava um estilo mais coerente com sua realidade política que suplantasse os modelos espanhóis da corte dos Bourbon. Desta forma, após o conturbado período das guerras da independência, a Academia "renasceu"<sup>205</sup> em 1824 e buscou implantar o Neoclassicismo decorrente de Jacques Louis David que já permeava a arte brasileira desde a chegada da Missão em 1816. Isso acabou fazendo com que as primeiras obras da construção do mito de Iturbide tivessem qualidade pictórica fraca, mas ainda assim, de grande valor documental.

O leque da figura<sup>59</sup> traz mais uma vez a figura do indígena de joelhos perante D. Pedro I. No entanto, aqui o indígena entrega a coroa ao Imperador. Na composição há a bandeira com as armas do Império, anjos que tocam trombetas, e a presença das palmeiras. Herstal indica que em outros exemplares há algumas variações do desenho, mas a figura central se mantém. Há também

---

<sup>204</sup> MOYA, *id ibid.* P. 292.

<sup>205</sup> A palavra "renascer" foi acrescentada, pois o México teve uma importante, elaborada e muito reconhecida escola de artes que se perdeu durante os movimentos pela Independência.

uma pintura anônima com a mesma temática do indígena que oferece a coroa a D. Pedro, mas este está com as suas botas de cavaleiro (figura60).



**Figura 59– Leque comemorativo da proclamação de D. Pedro I como Imperador**

Fôlha de papel pintada

Varetas em marfim trabalhado, com incrustações em ouro.

Dim.: 310 mm x 570 mm

Col.: Museu Histórico Nacional



**Figura 60 - Pintura anônima**

Óleo sobre tela

Dim.: 17090 mm x 1240 mm

Col. Galeria Brasileira em Belo Horizonte

A Aclamação faz parte das comemorações tradicionais da monarquia portuguesa e tem como objetivo principal legitimar a aceitação do novo monarca pela "graça de Deus e pela unânime aclamação dos povos". No caso de D. João VI, a Aclamação seguiu o rito antigo e recebeu um tratamento de grande efeito simbólico, minuciosamente arquitetado pelos artistas da

Missão Artística Francesa, que transformaram o Largo do Paço numa praça imperial<sup>206</sup>. O ostentoso cortejo fazia referências à mitologia clássica e aos deuses do Olimpo, ao mesmo tempo em que buscava na religião católica e nos símbolos sagrados a legitimação do poder divino do monarca.

Nas palavras de Lucia Bastos, a Aclamação também foi um "momento-chave para demonstrar o peso político da parte brasileira no interior do Império português e a ascendência do próprio Rio de Janeiro sobre as demais províncias."<sup>207</sup> Na Aclamação de D. Pedro I a simbologia utilizou elementos novos retirados da iconografia criada para os libertadores, destacando a centralidade do elemento indígena como símbolo da nova colocação americana da Nação sem, por outro lado, romper definitivamente com o cerimonial tradicional de origem portuguesa. Essa escolhas refletem o caráter ambíguo do nascimento desse Império: por um lado, queria-se novo e independente; por outro, precisava a sua existência política através de tradições iconográficas distantes.

---

<sup>206</sup> CALMON, *op cit.*

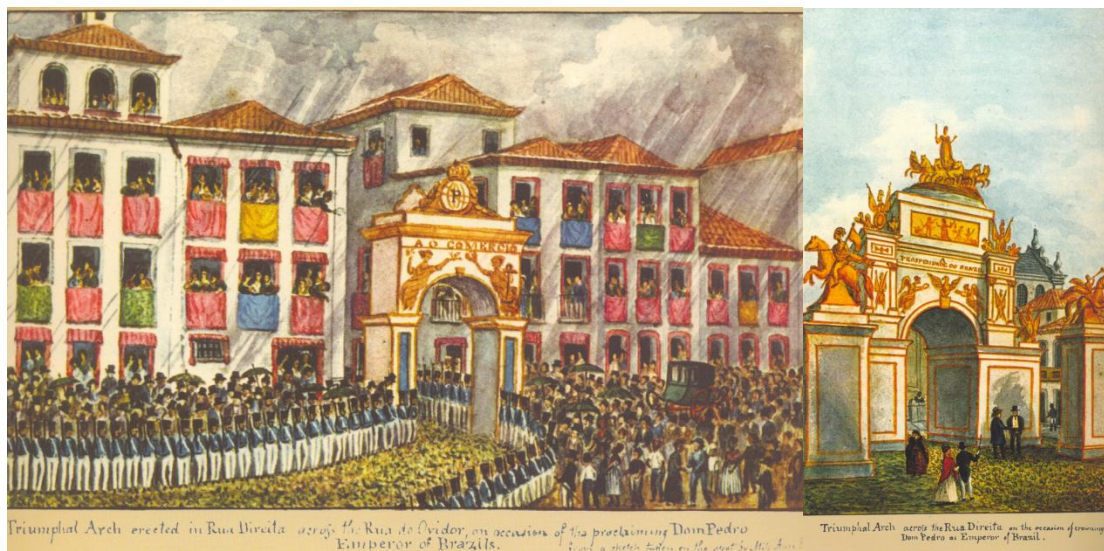
<sup>207</sup> NEVES, Lucia Bastos Pereira das. "A Vida Política", *op cit.* Pp. 87-88.



## CAPÍTULO 4 - SAGRAÇÃO E COROAÇÃO

As cerimônias de Sagração e Coroação de D. Pedro I aconteceram no dia 1 de dezembro de 1822, pouco mais de um mês após sua Aclamação. De acordo com a descrição da Gazeta do Rio de Janeiro do dia 3 de dezembro de 1822, o evento aconteceria no mesmo dia em que Portugal teria se libertado "(...) do jugo opressivo dos intrusos Felippes reis da Hespanha (...)"<sup>208</sup>, o que havia acontecido três séculos antes. O cerimonial foi publicado e organizado pela comissão nomeada pelo próprio D. Pedro, que contava com o ministro José Bonifácio de Andrada e Silva, o Bispo Capellão Mor (celebrante no Pontifical da cerimônia), o Barão de Santo Amaro, o Monsenhor Fidalgo e o Senhor Antônio d'Arrabida.

A cerimônia de coroação era inexistente no interior da realeza portuguesa. Desta forma, ela aconteceu somente no Rio de Janeiro, dando início ao novo momento político e caracterizando um soberano distinto do português. Foi assim que D. Pedro I se diferenciou da dinastia dos "Bragança instaurando-se aí uma descontinuidade nos sentidos das cerimônias monárquicas."<sup>209</sup>



**Figura 61– Arco Triunfal erguido na Rua Direita por ocasião da coroação de D. Pedro I como Imperador do Brasil.** Aquarela feita *in loco* por Miss Ann Pepin. Universidade de Cornell, Ithaca, Nova Iorque, EUA<sup>210</sup>.

**Figura 62– Ibid**

<sup>208</sup> In Suplemento no. 145 da Gazeta do Rio de Janeiro de 3 de dezembro de 1822.

<sup>209</sup> SOUZA, Iara Lis Carvalho de. *Pátria Coroada. O Brasil como Corpo Político Autônomo 1780-1831*. São Paulo:Unesp, 1998. P. 259.

<sup>210</sup> BANDEIRA, Julio; XEXÉO, Pedro Martins Caldas; CONDURU, Roberto. *A Missão Francesa*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 2003. P. 51.

Durante a cerimônia, o cortejo também se deu à moda neoclássica: passou por baixo de arcos de triunfo, em meio à artilharia, e o Imperador estava vestido em trajes militares (figuras 61 e 62). Depois de terminado o *Te Deum*, D. Pedro seguiu para a sala do trono a fim de dar o primeiro beija-mão imperial e assistir o desfile das tropas sobre a praça ornamentada." <sup>211</sup>

Johann Moritz Rugendas<sup>212</sup>,ue estava presente na solenidade, fez um desenho do momento do cortejo da coroação.



**Figura 63 – Desenho a lápis e bico de pena representando o cortejo da coroação, por Johann Moritz Rugendas**

Dim.: 230 mm x 369 mm (mancha: 223 mm x 363 mm)

Col.: Biblioteca Municipal de São Paulo

Rugendas não era um artista contratado pela corte, como era o caso de Debret. Ele fora contratado em 1821 como desenhista da missão científica liderada pelo médico alemão Georg Heinrich von Langsdorff, que havia sido comissionada pelo Czar da Rússia para coordenar uma expedição com o objetivo de fazer um retrato da natureza e da sociedade brasileiras. No entanto, por questões burocráticas, a expedição tardou a acontecer e Rugendas começou a produzir esboços próprios com a pretensão de um dia publicá-los em um livro sobre o Brasil. O esboço da figura62 coincide com este período de aguardo, que foi também o momento em que Rugendas se

<sup>211</sup> "Os arcos triunfais de madeira de inspiração napoleônica foram introduzidos nas ruas do Rio em 1817 pelo francês Grandjean de Montigny. Alguns, como este mostrado ao lado, foram utilizados em três ocasiões ao longo de meia década: na chegada de D. Leopoldina, na aclamação de D. João e na coroação de D. Pedro". *Id ibid*, p. 51.

<sup>212</sup> Johann Moritz Rugendas (1802-1858) foi pintor, gravador e desenhista alemão. Em 1822 esteve pela primeira vez no Brasil como desenhista e documentarista da expedição do Barão de Langsdorff. ZENHA, Celeste. "O Brasil de Rugendas nas edições populares ilustradas". In: *Topoi*. Rio de Janeiro, dezembro 2002. Pp. 134-160.

Disponível em: <http://www.ifcs.ufrj.br/~ppghis/pdf/topoi5a5.pdf>  
Acesso em 26/03/2012.

envolveu com os artistas da Missão Artística Francesa e com o processo da Independência Brasileira.

"A influência desse grupo (Missão), unida à rica experiência que significaria presenciar a efervescência política do processo da independência, indubitavelmente ampliou de forma decisiva seus horizontes para uma recepção mais completa do país, e que iria além do mero interesse pelos temas científico-naturais."<sup>213</sup>

O Cortejo foi o evento em que a procissão saiu do Paço em direção à Capela Imperial e Rugendas executou um desenho do momento em que D. Pedro acabara de passar sob um dos diversos arcos triunfais de inspiração Napoleônica que decoravam o caminho da procissão. Apesar de ser apenas um esboço a lápis, nota-se que o artista conseguiu apresentar os diversos tipos que compunham o público por meio da caracterização das vestimentas e da anatomia. A arquitetura do entorno é representada de forma bastante crua, mas a referência ao arco do triunfo com a quadriga napoleônica não deixa dúvidas a respeito da natureza da solenidade.

O desenho não possui descrição e tampouco foi inserido no álbum ilustrado sobre o Brasil "Voyage Pittoresque dans le Brésil" que Rugendas publicou na Europa em 1835. Isso nos leva a pensar que este trabalho não chegou a ser considerado suficientemente interessante.

A importância deste desenho reside no fato de ele ser apenas um esboço do cortejo, o que pode significar que nos encontremos aqui diante de uma imagem ainda desprovida das idealizações e construções iconográficas elaboradas a partir do momento em que o artista realiza a tela acabada. Soma-se a isso o fato de que Rugendas participava de uma missão científica, com propósitos diferentes da Missão Artística Francesa, o que também indica que este desenho não deve ter sido submetido aos rigores dos esquemas compositivos pré-determinados<sup>214</sup>. No entanto, a composição apresenta referências às pinturas de história que representam entradas triunfais, o que pode ser verificado nas obras "Napoleão em Brandemburgo", de 1810 e na obra mexicana datada de 1822 "Solene e Pacífica entrada do exército das três Garantias na capital do México no dia 27 de setembro do memorável ano de 1821" (figuras 64 e 65).

---

<sup>213</sup> COSTA, Maria de Fátima e DIENER, Pablo. *A América de Rugendas – Obras e Documentos*. São Paulo: Kosmos, 1999.

<sup>214</sup> *Id ibid.*



**Figura 64 – Napoleão em Brandemburgo, 1810.** Charles Meynier

Óleo sobre tela - Versailles-Musée National du Châteaux et des Trianons

**Figura 65 - Solene e Pacífica entrada do exercito das três Garantias na capital do México no dia 27 de setembro do memorável ano de 1821.** Século XIX, anônimo.

Apesar da semelhança estrutural entre as três representações, devemos considerar que no caso de Napoleão e de Iturbide, os personagens são representados como heróis de guerra que marcham vitoriosos sobre seus cavalos e são seguidos pelos seus exércitos e generais após passarem sob os arcos triunfais. No caso de D. Pedro, o "herói" não estava vindo de uma guerra ou da conquista de uma cidade. Entretanto, a mesma tipologia foi utilizada na decoração de suas festas públicas com o intuito de engrandecer e legitimar a sua figura.

A obra mexicana faz parte de uma série de pinturas da época que constituem a história ilustrada dos acontecimentos e que destacam Iturbide como o consumidor da Independência. Esta série é, de forma geral, representada por pintores anônimos, e retrata desde a entrada do exército Trigarante na Cidade do México até a coroação de Iturbide como Imperador do México Augustin I, como veremos ao longo desta dissertação. A estrutura da obra segue a mesma já vista anteriormente nas representações mexicanas mencionadas no capítulo da Aclamação, onde a perspectiva é bastante ressaltada e os personagens, em tamanho diminuto, se localizam na parte inferior da tela<sup>215</sup>. Como podemos verificar na figura 65, as três cores nacionais, representativas das "três garantias" (verde, vermelho e branco)<sup>216</sup>, estão presentes nas bandeiras e na decoração, bem como os novos símbolos do Império localizados sobre o arco do triunfo.

<sup>215</sup> MOYA, *op cit.* P. 288.

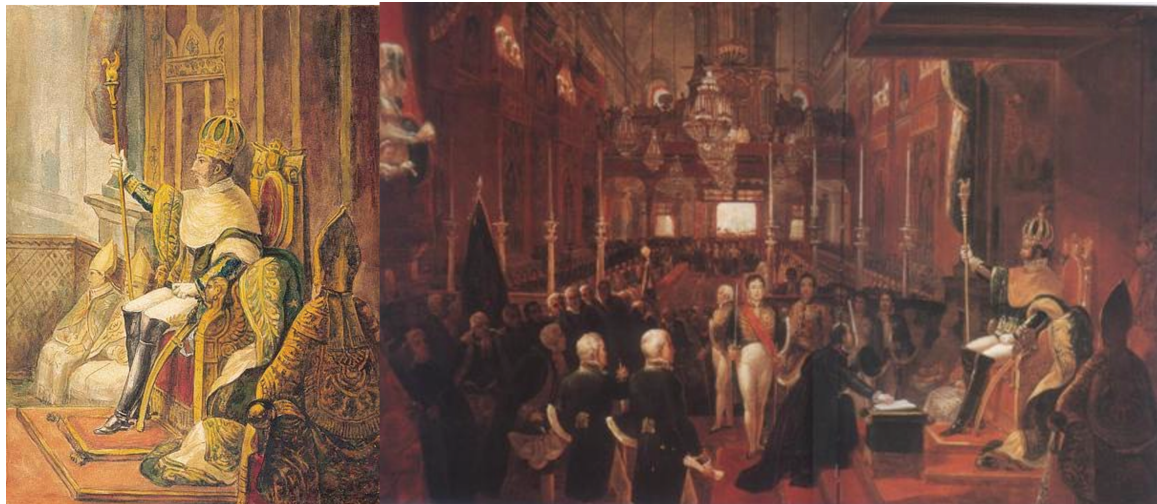
<sup>216</sup> O verde representa a Independência, o branco a religião e o vermelho a união dos povos. In CORDINACH, Guadalupe Jiménez. *México: su tiempo de nacer, 1750-1821*. México: Fomento Cultural Banamex, 2001. P. 254.

Os arcos do triunfo são utilizados desde o período da Roma Antiga como símbolos arquitetônicos comemorativos das vitórias dos grandes Imperadores e, no século XIX, Napoleão mandou construir diversos deles para legitimar suas conquistas. Tanto o México independente (figura 65) quanto o Brasil de D. Pedro (figuras 61, 62 e 63) apropriaram-se dos elementos utilizados na *propaganda* napoleônica e acrescentaram símbolos e alegorias definidores de suas novas políticas nacionais.

Mas voltemos ao Cortejo de Rugendas. O fato de o desenho não ter sido desenvolvido futuramente em uma tela e de tampouco constar do livro "*Voyage Pittoresque dans le Brésil*" nos sugere algumas hipóteses. A primeira e mais pertinente é que o pintor tenha preferido levar adiante seus trabalhos de natureza científica, como as representações dos diversos tipos humanos, as reproduções das espécies vegetais e animais e também das diferentes paisagens que conheceu. Outra possibilidade é Rugendas ter percebido que seu trabalho sobre a natureza do novo mundo seria mais interessante para o público receptor do que se ele realizasse mais uma reprodução de uma festa da corte portuguesa no além-mar. Essa poderia ser retratada de forma ainda mais elaborada pelos artistas contratados pela corte. Outra hipótese é a de que o próprio Rugendas tenha perdido o interesse pelas questões políticas com as quais se envolvera temporariamente, tendo, então, voltado ao seu projeto inicial de retratar a natureza e os costumes do Brasil.

No entanto, qualquer que seja a razão, o que nos interessa aqui é que Rugendas contribuiu, a seu modo, com a memória deste momento de extrema importância para a história política brasileira, legando-nos uma imagem que, apesar de inacabada, tem grande valor documental.





**Figura 66 - “Cérémonie du Sacre et du Couronnement de D. Pedro I er, Empereur du Brésil”, 1822.** Jean-Baptiste Debret. Aquarela 25,7 x 34,9cm. Col. Fundação Castro Maya, Rio de Janeiro.

**Figura 67 – Esboço por Jean-Baptiste Debret, representando o "Juramento de fidelidade ao Imperador D. Pedro I no ato de sua coroação na Capela Imperial", denominado “o quadro da coroação”.**

Óleo sobre tela. Dim.: 450 mm x 685 mm. Col.: Museu Nacional de Belas Artes

O esboço de Debret (figura 66) resultou na execução de um grande quadro (figura 67) que era destinado à sala do trono do Paço da Cidade. Herstal nos conta que em 1829 um desenho deste quadro, também feito por Debret, foi apresentado na Exposição de Classe de Pintura Histórica na *Imperial Accademia de Bellas Artes* de 1829 sob o nº 10. No entanto, ele nunca mais foi encontrado<sup>217</sup>.

A obra de Debret apresenta o momento em que o Presidente do Senado da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, Lucio Soares Teixeira de Gouveia, presta o juramento de fidelidade, em nome do povo, à D. Pedro I. D. Pedro aparece coroado, entronizado e revestido de todas as insígnias imperiais:

"À esquerda do quadro vê-se, de pé na tribuna da Corte, a Imperatriz Leopoldina com a sua filha D. Maria da Glória. No trono pontifício, à esquerda do Imperador, acha-se sentado o Bispo, capelão-mor (...). Os dois bispos assistentes, de frente para o povo, estão sentados nas extremidades do degrau superior do altar-mor"<sup>218</sup>.

De acordo com as descrições do cerimonial, D. Pedro recebeu os símbolos da realeza que provinham de Deus através da benção do sacerdote, foi unguido com os óleos santos que o

<sup>217</sup>HERSTAL, *op cit.* Vol.I P. 332.

<sup>218</sup>DEBRET, *op cit.* Prancha 48. P. 323.



tornariam sagrado e, por fim, recebeu extraordinariamente a coroa que, desde a lenda de D. Sebastião que acontecera dois séculos antes, não pousara sobre a cabeça de nenhum outro monarca português. Nas palavras de Lilia Schwarcz:

"(...) desejando romper com o costume português, de um lado, e influenciado pela sagração e coroação de Napoleão, em 1804, de outro, D. Pedro I envolve-se na realização de uma importante cerimônia religiosa, de origens bíblicas, e regida, com detalhes, pelo livro I do antigo 'Pontifical romano'<sup>219</sup>".

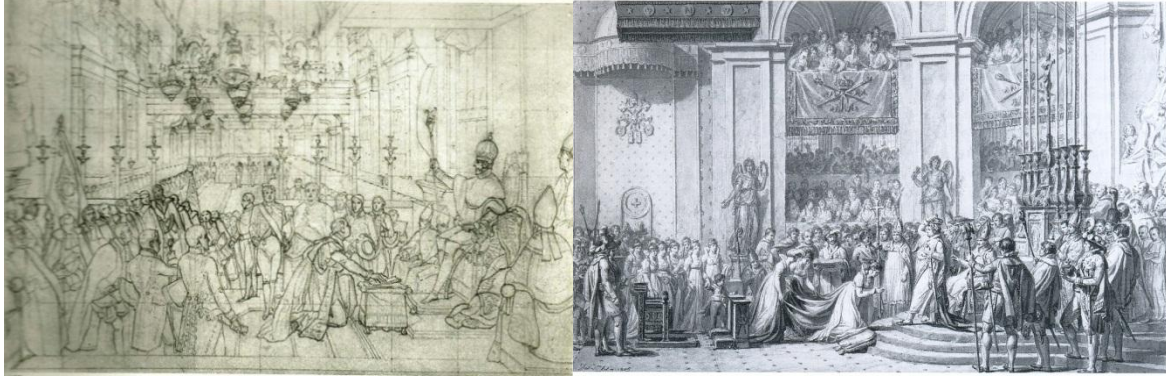
Como pintor histórico e artista de corte, Debret se serviu do modelo napoleônico utilizado por seu tio e professor Jacques-Louis David na monumental tela da Coroação de Napoleão (figura68), atribuindo à cena de D. Pedro toda a grandiosidade e detalhamento que este gênero de pintura costumava apresentar.



**Figura 68- A Coroação de Napoleão e Josephine, 1806/07. Jacques-Louis David. Óleo sobre tela (621 x 979cm.). Museu do Louvre, Paris, França.**

---

<sup>219</sup> Era um documento que estabelecia que os soberanos deveriam ser ungidos e sagrados no contexto solene da missa pontifical, costume que os reis portugueses haviam abolido havia muito tempo. SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As Barbas do Imperador. D. Pedro II, um Monarca nos Trópicos*. 2ª Edição. São Paulo: CIA das Letras, 1998. P. 39.



**Figura 69 – Croqui para a cena da coroação, por Jean Baptiste Debret, preparatório para a litografia.**

Desenho a lápis

Dim.: 225 mm x 330 mm

Col.: Jean Boghici

**Figura 70 -Desenho preparatório para A Coroação de Napoleão e Josephine, 1805. Jacques-Louis David.**

Pena, tinta marrom e aquarela marrom sobre papel (25,8 x 40,5cm). Fundação Napoleão, Paris, França.

A tela de Debret (figura71) exhibe características inegáveis de uma obra neoclássica. A composição é dividida em planos e a ordem dos personagens se mantém. A profundidade é obtida através do uso da perspectiva que nos transporta até o fundo da Igreja. A iluminação difusa nos faz perceber cada detalhe da decoração das paredes laterais bem como cada personagem que participa da cerimônia. Todos os ornamentos são cuidadosamente desenhados e se apresentam de forma clara, organizada e definida. Nota-se também uma maior preocupação com a linha do que com a cor, apesar de que esta última surge com o objetivo didático de mostrar as matizes do que seria a nova Nação.

Observa-se que, apesar das dificuldades técnicas encontradas no Novo Mundo<sup>220</sup>, Debret conseguiu transmitir ao expectador o "caráter rigoroso e fiel do ritual"<sup>221</sup>, demonstrando sua habilidade em adaptar o estilo neoclássico à hostil realidade brasileira.

A vista foi desenhada a partir da parte mais alta do altar-mor e o espectador tem a entrada da igreja como ponto de fuga. A composição é rigorosamente simétrica e estática. Os lustres, os candelabros, os detalhes das paredes, as colunas da entrada, as armas e o cetro compõem as verticais de forma semelhante a que David já usara em seu quadro.

---

<sup>220</sup> As dificuldades se referem à falta de materiais adequados para se trabalhar, à ausência de uma Academia de Belas Artes que seria inaugurada somente em 1826 e, também, às dificuldades e atritos com os artistas portugueses que já produziam retratos da corte antes da chegada da Missão Artística em 1815.

<sup>221</sup> SCHWARCZ, *op cit.* P. 39.

D. Pedro não está em pé como Napoleão mas, mesmo sentado, também tem um dos pés projetado para frente. Sua localização na tela assemelha-se à de Napoleão, à direita do quadro. A coroa já pousa sobre a sua cabeça e o cetro é segurado na mão direita. Importante destacar que o cetro de D. Pedro lembra aquele usado por Napoleão, sendo ambos bem maiores do que os dos reis absolutistas.



**Figura 71 – A Coroação de D. Pedro I 1828 por Jean Baptiste Debret**

Óleo sobre tela.

Dim.: 3870 mm x 6400 mm. Col.: Palácio do Itamaraty (doação de Assis Chateaubriand)

A obra feita de Debretenquanto trabalhava para Napoleão Bonaparte na França "Primeira Distribuição das Cruzes da Legião de Honra na Igreja dos Inválidos"é muito importante para nosso estudo, devido às semelhanças compositivas com seu quadro daCoroação de D. Pedro. (figura 72)





**Fig. 72 – Primeira Distribuição das Cruzes da Legião de Honra na Igreja dos Inválidos, 1812.** Jean-Baptiste Debret. Óleo sobre tela (403 x 531cm.). *Musée National du Château*, Versalhes, França.

Jean-

Napoleão encontra-se sob o foco de luz, e bem como D. Pedro, localiza-se do lado direito e acima da maioria dos personagens. Todos estão voltados para o Imperador, e apesar de ele estar distribuindo a condecoração aos seus soldados, Debret consegue fazer entender que Napoleão é a figura mais importante. Os vetores imaginários desta pintura se equilibram para todos os lados com igual força, mas o olhar do espectador vai diretamente de encontro à figura do Imperador, o objeto principal desta obra. Assim, o "Primeira distribuição" nos mostra que Debret não somente seguiu o modelo davidiano do quadro da Sagração, como também reutilizou seu próprio modelo napoleônico ao elaborar a cena da Coroação de D. Pedro I.

Com relação à representação de D. Pedro I, ficava também evidente o rompimento simbólico com a tradição portuguesa. D. Pedro tinha a coroa depositada sobre sua cabeça, e não mais sobre a almofada, ao lado do trono. Ele também vestia um manto imperial de características brasileiras, pois tinha a forma de um poncho, item tradicionalmente utilizado no sul do Brasil, que era coberto por murças de plumas de tucano, uma ave brasileira<sup>222</sup>. Mas de todos os itens que

---

<sup>222</sup> DIAS, Elaine Cristina. "A Representação da Realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret". In: *Anais do Museu Paulista*, vol. 14, n.1, jan.- jun. 2006. Universidade de São Paulo,

o imperador usou no dia da coroação, as botas de cavaleiro foram os mais inusitados, dando um ar militar à tradicional cerimônia monárquica.

Assim como David exaltou a arquitetura da catedral de Notre-Dame ao detalhar suas esculturas, crucifixos e ornamentos internos, reforçando a importância da religião na composição de sua tela da coroação de Napoleão, Debret também percebeu a importância política da religião no Brasil, e dedicou-se às figuras e aos símbolos religiosos presentes na cerimônia.

Outra visível característica davidiana na obra de Debret é a expressão frígida dos personagens. A razão se impõe sobre o sentimento e o momento dramático é petrificado, o que faz com que a composição se torne uma "ideia simbólica". Apesar da importância do momento político, a composição neoclássica domina os impulsos e a natureza, fazendo com que a harmonia e a racionalidade predominem.

Em Debret também é possível perceber o conceito elaborado por Annateresa Fabris da "Ideia simbólica" em suas representações da Aclamação de D. João VI. Ao elaborar uma vista interna e outra externa do momento da aceitação de D. João VI como novo soberano, assim como da nova condição da colônia, Debret cristaliza a ideia de uma nação em progresso.

A representação dentro do ambiente privado (figura73) mostra D. João sendo aprovado pela elite, pelo clero e pela nobreza. A representação externa mostra sua aprovação no ambiente público<sup>223</sup>.

---

São Paulo: Nova Série, 2006. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-47142006000100008&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142006000100008&lng=en&nrm=iso)

Acesso em: 29/04/2012. P. 253.

<sup>223</sup> SILVA, Emília Maria Ferreira da, *Representações da Família Real Portuguesa na Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil de Jean-Baptiste Debret*. Disponível em: [http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/02\\_2010/05\\_dossie\\_emilia\\_ferreira\\_da\\_silva.pdf](http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/02_2010/05_dossie_emilia_ferreira_da_silva.pdf) Acesso em: 29/05/2012.



**Figura 73 – Aclamação do rei D. João VI. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Tomo. III**



**Figura 74 – Litografia da Cerimônia da Sagração de D. Pedro I como Imperador do Brasil**

3º Partie PL.: 48

J. B. Debret. Del. <sup>1</sup> Lith: de Thierry frères

Dim.: 247mm x 339 mm (mancha: 209 mm x 327 mm)

Cabe aqui trazermos o México para este debate, por ter sido este o único país nas Américas, além do Brasil, a coroar dois Imperadores após as guerras pela Independência: Agustín I e Maximiliano I. Para a comparação com a coroação de D. Pedro I falaremos sobre a



coroação de Agustín de Iturbide, devido à maior semelhança com relação aos aspectos históricos, temporais e iconográficos entre essas duas personagens.

Agustín de Iturbide também teve a cerimônia de sua coroação registrada em uma aquarela sobre seda, datada de 1822, por pintor anônimo (Figura 75). Na parte inferior da imagem há uma legenda com inscrições que dizem: "Solene Coroação de Yturbide na Catedral do México dia 21 de Júlio de 1822".



**Figura 75 – Solene Coroação de Iturbide na Catedral do México, 1822. Anônimo.**

Aquarela sobre seda, 49 x 63,5cm. Museu Nacional de Historia, INAH, México DF.

É importante salientar que Iturbide, na época de sua proclamação como imperador, não contava com um pintor de corte, e a Academia de São Carlos encontrava-se fechada devido às guerras pela Independência que se arrastavam desde 1810<sup>224</sup>. Desta forma, a obra representativa

---

<sup>224</sup> O processo de emancipação da Nação mexicana teve reflexo direto nas artes. Até o início das lutas pela Independência em 1810, a Real Academia de São Carlos vinha começando a implementar os estudos do Neoclassicismo no México. No entanto, devido às transformações políticas e sociais decorrentes das lutas pela Independência, os estudos estagnaram e as artes pararam de florescer. É por esta razão que as artes que retrataram os

da coroação de Iturbide apresenta técnica e detalhamento rudimentares, mas ainda assim possui grande valor documental.

Estudiosos como Mantecón afirmam que a coroação de Iturbide foi pautada nos cerimoniais de coroação da corte espanhola, seguindo as etapas do Pontifical Romano e com alguns elementos imitados do ritual napoleônico como, por exemplo, o fato de Iturbide ter coroado a sua mulher<sup>225</sup>.

O quadro da coroação de Iturbide também traz referências à obra de J. L. David no que concerne à representação da arquitetura grandiosa e dos arcos e colunas da igreja que ocupam pelo menos dois terços do quadro, assim como à escolha do momento em que a coroa é depositada: no caso de Napoleão, sobra a cabeça de Josephine e no caso de Iturbide, sobre sua própria cabeça, por Don Rafael Mangino.

A clara diferença jaz no detalhamento do público. David se esmerou na representação dos personagens e das vestimentas, bem como fez Debret no quadro da coroação de D. Pedro I. O anônimo pintor da coroação de Iturbide, por sua vez, privilegiou a arquitetura e a narrativa histórica, muito provavelmente devido ao fraco domínio técnico.

De acordo com a descrição da estudiosa Inmaculada Moya, a tela nos proporciona uma vista em perspectiva da nave da Catedral onde, ao fundo, em frente ao célebre "ciprés barroco"<sup>226</sup>, Agustín I, vestido em um manto de pele de arminho, ajoelha-se para receber a coroa do presidente do Congresso, Don Rafael Mangino<sup>227</sup>. Sob os dosséis vermelhos colocados ao longo da nave vemos, ao lado esquerdo, a família de Iturbide, ao direito, os deputados do Congresso, "reafirmando que se tratava de uma monarquia constitucional"<sup>228</sup>.

A historiadora da arte Elaine Dias em seu artigo "A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret" aborda os aspectos iconográficos inovadores que vieram construir a imagem do que seria o novo monarca brasileiro

---

eventos cruciais do período compreendido entre 1821 e 1824 são consideradas por especialistas como de "nível mediano". MOYA, *op cit.* P. 23.

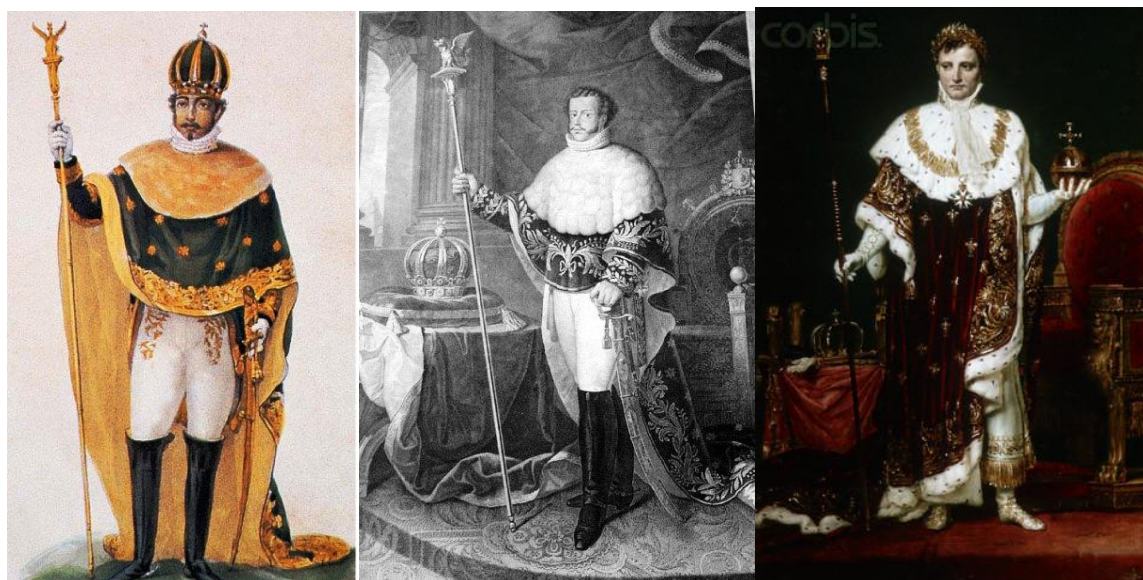
<sup>225</sup> MANTECÓN, *op cit.* P. 62.

<sup>226</sup> O "Ciprés" barroco (altar mor) ficava sob a cúpula da Catedral Metropolitana do México. Ele havia sido feito no século XVII e, mais tarde, reformado em estilo barroco. Após a coroação de Iturbide, o ciprés barroco foi demolido para dar lugar ao de novo gosto Neoclássico, representativo da nova mentalidade do México independente, projetado pelo arquiteto espanhol Lorenzo de la Hidalga em 1838. FERNANDEZ, Justino. "El Ciprés de la catedral Metropolitana". In: *Historia Mexicana* Vol. 6, No. 1 (Jul. – Sep. 1956). Mexico: El Colegio De Mexico. Pp. 89-98.

<sup>227</sup> Don Rafael Mangino foi militar do Exército Trigarante, deputado, secretário e presidente do Congresso Constituinte de 1822, e teve o importante papel de coroar o Imperador. In <http://www.cultura.buap.mx/arquitectonico2.html> Acesso em: 24/04/2012.

<sup>228</sup> MANTECÓN, *op cit.* P. 65.

a partir da Independência. Em seu ensaio, Dias detalha as mudanças que ocorreram na elaboração do retrato de D. Pedro (figura76) em relação ao de seu pai, D. João VI, ambos feitos pelo mesmo artista de corte, Jean-Baptiste Debret, no Brasil. A estudiosa nota que as inovações iconográficas no retrato de D. Pedro tendem a se relacionar com as mudanças políticas que aconteceram no Brasil quando este se tornou um império independente de Portugal, em 1822. Dias discorre sobre os novos atributos das vestimentas, entendendo que muitos ornamentos são recuperados de elementos brasileiros, como as novas cores, as plumas das aves, o formato do manto da coroação que remete ao poncho, e principalmente o uso das botas de cavaleiro.



**Figura 76 – Coroação de D. Pedro I por Jean-Baptiste Debret. Gravura. Viagem Pitoresca e histórica ao Brasil.**

**Figura 77 – Retrato do Imperador em trajes majestáticos c. 1822. Por Henrique José da Silva. Reprodução em gravura sobre metal feita por Urbain Massard. Acervo do Museu Imperial.**

**Figura 78 - Napoleão em trajes de coroação, 1807. Jacques-Louis David.**

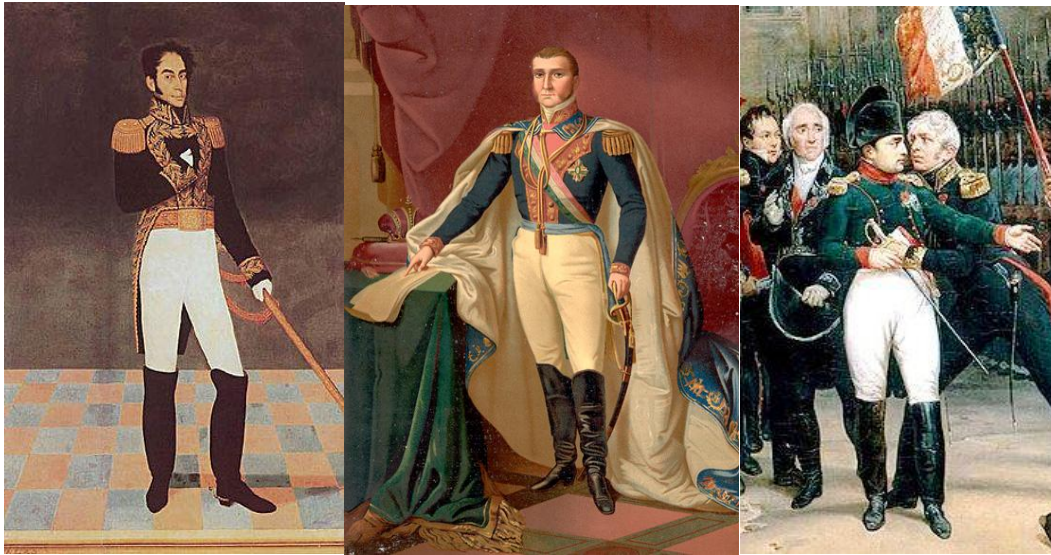
Dias entende que as botas proporcionem o aspecto inovador de representar D. Pedro como um rei libertador e guerreiro, reforçando um rompimento simbólico com o passado absolutista português, e aproximando-o de Napoleão Bonaparte, como a figura de um governante militar. O uso das botas também aproxima D. Pedro do estilo dos caudilhos libertadores da América, como Simon Bolívar (figura 79) e Iturbide<sup>229</sup> (figura80):

---

<sup>229</sup> Este retrato de Iturbide da figura 78 foi feito posteriormente, durante o reinado de Maximiliano de Habsburgo.



"(...) suas botas revelam a personalidade ativa do jovem imperador, simbolizando a "força" com que conseguiu tornar o Brasil independente. Era o imperador americano, e caudilho, não se separando de suas botas nem mesmo nas ocasiões solenes da realeza. Foi também a marca registrada de sua coroação e algo que era aceito pelo Rio de Janeiro e pelos estrangeiros que aqui viviam, como Debret, por exemplo. (...)".<sup>230</sup>



**Figura 79 – Retrato de Simon Bolívar, 1825. Por José Gil de Castro.**

**Figura 80 – Agustín de Iturbide, 1865. Por Petronilo Monroy. Óleo sobre tela. Palácio Nacional, México, DF.**

**Figura 81 – Pormenor da obra: Adeus de Napoleão à Guarda Imperial na *Cour du Cheval-Blanc du Château de Fontainebleau*, 1814. Antoine Montfort. Óleo sobre tela. Museu do Louvre, Paris.**

Dias também nos chama a atenção para o fato de que na obra "Retrato do Imperador em trajes majestáticos"<sup>231</sup> (figura 77), feita pelo artista de origem portuguesa Henrique José da Silva, D. Pedro ainda é retratado dentro da retórica sebastianista (como Debret retratara D. João VI), pois a coroa pousa sobre a almofada, ao invés de sobre a sua cabeça. Debret legitima o rompimento com a tradição ao retratar D. Pedro coroado.

“Debret, como pintor de história interessado não somente na exatidão do cerimonial, reforça os atributos de D. Pedro, utilizando-os como instrumentos de persuasão a partir de uma composição calculada, de modo a construir a cena, associando-a ao elemento verossímil. Reforça, portanto, as características de D. Pedro associadas à história da

<sup>230</sup> DIAS, “A Representação...”, 2006. *op cit.*

<sup>231</sup> A pintura a óleo foi feita por Henrique José da Silva e pertence à coleção Newton Carneiro. A obra ficou conhecida devido à uma reprodução em gravura feita por Urbain Massard e que mencionam o pintor Henrique da Silva (pois o óleo original não foi assinado). Há outra cópia desta mesma obra feita em óleo pelo pintor Rodolfo Amoedo que pertence à coleção do Palacio do Itamaraty. Herstal suspeita que a tela não assinada de Henrique Jose da Silva tenha sido feita a partir de uma outra que está desaparecida. HERSTAL, *op cit.* Pp. 286 e 287.

ruptura entre Brasil e Portugal, isto é, através de elementos como o manto, as botas e a coroa à cabeça. Além disso, Debret encontra em D. Pedro a grande promessa de inovação e progresso que os partidos liberais viam como saída para o Brasil. Silva, ao contrário, nega-se a colocar D. Pedro como o homem que se tornou imperador de um país independente de Portugal e que leva sua coroa, estando o pintor ainda intimamente ligado ao reino português. Podia, ainda, achar-se convicto da volta de uma soberania portuguesa; ou simplesmente acreditar na figura de D. Pedro como aquele que, ao invés de romper, deu continuidade ao reino português, ainda que agora o Brasil se encontrasse numa posição política autônoma."<sup>232</sup>.

No que concerne às vestimentas de Iturbide, podemos verificar em seus retratos (figuras 82 e 83) que seus trajes majestáticos se assemelham sobremaneira aos usados por Napoleão Bonaparte, de tal forma que o estudioso Lucas Alamán afirma que eles teriam sido "inteiramente copiados" dos do Imperador francês.



**Figura 82** - Retrato de meio corpo do Imperador mexicano Agustín I, 1822. Atribuído a Josephus Arias Huerta.

**Figura 83** - Iturbide com traje de Imperador, 1823. Anônimo. Óleo sobre tela. Col. Museu Nacional de Historia, Cidade do México.

Contrariamente ao Brasil, que tinha uma monarquia residente e legítima, e contava com uma comissão de artistas a serviço da corte, o México teve que construir sua própria monarquia. Agustín era apenas um *criollo* que foi convertido em Imperador porque o novo Império não conseguira respaldo dos príncipes espanhóis<sup>233</sup>. Desta forma, a partir da proclamação de Iturbide,

<sup>232</sup> DIAS, "A Representação...", 2006. *Op cit.*

<sup>233</sup> Após a Independência do México, optou-se pelo sistema monárquico moderado, constitucional e hereditário, que teria a regência de um príncipe da corte bourbônica escolhido pela recém criada *Junta Provisional Gubernativa*. No

foram criadas uma série de celebrações de cunho legitimador que se refletiram nas artes, inaugurando uma nova "cultura patriótica" <sup>234</sup>. Os retratos de Iturbide confirmam este caminho, pois, enquanto D. Pedro construía uma nova iconografia brasileira unindo elementos de diversas frentes, Iturbide copiava aquele que fora a referência mais próxima daquilo que ele mesmo era: um destacado militar de origem não real que conquistara a Independência através da força e da luta, e que agora receberia a coroa imperial.

Não somente no modelo dos trajes teria Iturbide se assemelhado mais à Napoleão do que D. Pedro, mas também na escolha do momento do registro histórico da cerimônia, o momento da coroação. É sabido que Napoleão teria coroado a si mesmo e logo depois à sua mulher, a Imperatriz Josephine, rompendo de forma ousada e brutal com a tradição secular segundo a qual o Imperador era sempre coroado pelo papa. Nesse caso, Napoleão legou ao papa Pio VII o secundário papel da bênção aos ornamentos imperiais e da consagração e entrega do anel ao novo Imperador<sup>235</sup>. O pintor Jacques-Louis David produziu alguns esboços da cena da autocoroação de Napoleão como podemos verificar na figura 70. No entanto, na execução final, optou por imortalizar a cena da coroação de Josephine<sup>236</sup>. Iturbide, por sua vez, foi retratado no momento em que recebeu a coroa das mãos de Mangino, rompendo também com o ritual que determinava que a autoridade eclesiástica devia coroar o monarca: "O bispo celebrante devia entregar a coroa ao presidente do Congresso, para que este a colocasse sobre a cabeça do Imperador"<sup>237</sup>. Em ambas as cerimônias das coroações, de Napoleão e de Iturbide, observa-se que houve mudanças e cortes simbólicos na natureza do ritual, que ainda foram repensados e reprogramados não momento da representação iconográfica. Ambos os novos Imperadores precisavam construir uma identidade real, pois nenhum dos dois era um monarca legítimo como era o caso de D. Pedro. Desta forma, a coroação de D. Pedro aconteceu de forma mais natural e branda, e suas imagens revelam a inclusão de elementos característicos da nova Nação, sem a

---

entanto, não houve um príncipe que se disponibilizasse a governar o México e, desta forma, converteu-se o herói militar *criollo* que fora líder da luta pela Independência, Agustín de Iturbide, em Imperador.

<sup>234</sup> MANTECÓN, *op cit.* P. 47.

<sup>235</sup> BORDES, Philippe. *Jacques-Louis David: Empire to Exile*. New Heaven and London: Yale University Press, 2005. P. 95.

<sup>236</sup> Phillippe Bordes entende que a escolha do momento da coroação de Josephine tenha sido devida ao fato de que a imagem da autocoroação de Napoleão teria sido entendida como provocativa, arrogante e brutal em meio à sociedade francesa que, apesar da Revolução, nutria bons e respeitosos sentimentos pela religião, e principalmente pela figura papal. Desta forma, David achou melhor mudar a cena a ser retratada, representando finalmente o momento em que Napoleão coroou Josephine. BORDES, *op cit.* P. 94.

<sup>237</sup> ALAMÁN, Lucas. *Historia de Méjico desde los primeros movimientos que prepararon su independencia en el año de 1808, hasta la época presente*. Méjico: Impr. de J. M. Lara, 1849. P. 625.



rudeza da atitude despótica de um Imperador que coroa a si mesmo, como foi o caso de Bonaparte, e sem a ilegítima escolha de um militar como depositário da coroa, no caso de Iturbide.

Mas lembremos que as três obras (a Coroação de Napoleão, por David, a Coroação de D. Pedro, por Debret, e a Coroação de Iturbide, por pintor anônimo) não podem dialogar no que concerne à técnica e à qualidade. Nos casos de Napoleão e de D. Pedro, tanto David como Debret partiram da escola neoclássica e da experiência em retratar as cenas históricas representando-as a partir de (re)construções com enfoque político. Ademais, ambos eram pintores com sólida formação acadêmica e experiência em retratar este tipo de solenidade. No caso de Iturbide, a obra fazia parte de uma série de imagens produzidas com o intuito de registrar os acontecimentos a partir da Independência, e não havia uma estrutura artística sólida e adequada em que os artistas, quase todos anônimos, pudessem se apoiar.

Mas voltemos a D. Pedro. A cerimônia de sua Sagração e Coroação tem sido, ao longo dos anos, comparada à Sagração de Napoleão. Esta comparação não é um despropósito, pois além da declarada admiração que D. Pedro nutria por Napoleão, sabemos que os artistas que agora trabalhavam para a corte dos Bragança, haviam também trabalhado para Napoleão. Também devemos considerar que os organizadores do cerimonial de D. Pedro tinham conhecimento da Sagração que acontecera em 1804. Portanto, não há dúvidas de que um dos pontos de partida para a elaboração dos rituais e da construção da imagem de D. Pedro I como Imperador tenha sido os rituais realizados por Napoleão Bonaparte. Há, no entanto, estudiosos que se colocam contra esta teoria, alegando que a comissão encarregada do programa da Sagração e Coroação imperial utilizou outros elementos e referências para representar e legitimar a ascensão do Imperador. Cabe aqui explorarmos um pouco mais este debate.

Em 1972 o Monsenhor Guilherme Schubert<sup>238</sup> produziu uma monografia sobre a Sagração de D. Pedro I a partir de uma pesquisa minuciosa com documentos de fonte

---

<sup>238</sup> Especialista em Arte Sacra e, na época do lançamento do livro, Presidente da Comissão de Arte Sacra e Membro do Conselho Estadual da Cultura da Guanabara. Schubert pesquisou nas fontes primárias que se encontram no Arquivo Nacional da cidade do Rio de Janeiro (códex 569). Os documentos referentes ao “Cerimonial da Sagração e da Coroação do Imperador D. Pedro I, na Capela Imperial de Nossa Senhora do Monte do Carmo do Rio de Janeiro pelo Bispo Capelão-Mor no dia 25 de novembro”, escritos por José Bonifácio de Andrada e Silva, o Bispo Capelão-Mor, Monsenhor Fidalgo e Frei Antônio d’Arabida traziam detalhes minuciosos sobre o cerimonial da Coroação.

primária<sup>239</sup>. Em seus escritos, Schubert descreve as diversas etapas da solenidade, desde os preparativos, cortejo, insígnias e pessoas nomeadas, enfatizando os aspectos litúrgicos da cerimônia. No final de seu texto o autor insere o Sermão do Frei Sampaio, proferido no dia da coroação e publicado dia 11 de dezembro de 1822 no periódico “O Regulador Brasileiro”<sup>240</sup>. Em seus escritos, Schubert anexou também alguns textos originais que nos possibilitam verificar algumas de suas colocações sobre a importância da religião na cerimônia da Coroação.

O historiador Eduardo Romero de Oliveira<sup>241</sup> está de acordo com Schubert, defendendo a hipótese de que não haveria motivo para que a cerimônia de D. Pedro tivesse sido pautada na de Napoleão. Oliveira e Schubert entendem que a imagem do Imperador da França era, naqueles tempos, extremamente negativa dentro da corte portuguesa. Desta forma, acreditam que, no caso de D. Pedro, os organizadores buscaram retomar o cerimonial nos moldes da Sagração dos antigos reis, como rezava o Pontifical Romano do final do século XVI. Na defesa de sua hipótese, Oliveira discorre sobre as insígnias imperiais usadas por D. Pedro, como o cetro que se assemelharia a um cajado, e a coroa Imperial a uma mitra, concluindo que o Imperador estava sendo apresentado como um Sacerdote que ao mesmo tempo é soldado e defensor, e que a Solenidade teria sido, acima de tudo, um ato litúrgico:

“Enfim, a idéia de representação política traz consigo um forte teor religioso, na medida em que a sanção política confirma a decisão divina – aos moldes da idéia de que a dinastia regente materializa na dimensão temporal o desígnio de Deus. Caráter ambíguo da eleição de D. Pedro, que teria sido aclamado pela vontade do povo e ao mesmo tempo pela vontade divina – em que esta se materializa naquela.”<sup>242</sup>.

Oliveira vai ainda mais longe em sua defesa da importância política que os símbolos religiosos alcançaram no cerimonial da Sagração de D. Pedro I, e discorre sobre o conteúdo religioso do discurso proferido *in loco* pelo Frei Sampaio, legitimando-o em sua análise das insígnias usadas por D. Pedro que o estariam caracterizando por um lado como “Rei Soldado”,

---

<sup>239</sup> Principais fontes de pesquisa: “O Arquiocesano – Mariana, 16 de julho de 1872”, “Pontifical Romano – Texto em latim e tradução portuguesa”, “Arquivo Nacional – cód. 569”, “O Regulador Brasileiro – nº 21 – Art. XLIII”, “Cabido Metropolitano – Rio de Janeiro”.

<sup>240</sup> O “Regulador Brasileiro” foi um periódico que circulou no Rio de Janeiro de 1822. LUSTOSA, Isabel. *O Nascimento da Imprensa Brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

<sup>241</sup> Eduardo Romero de Oliveira é Doutor em História pela UNESP e professor Assistente na mesma instituição.

<sup>242</sup> OLIVEIRA, Eduardo Romero de. “O império da lei: ensaio sobre o cerimonial de sagração de D. Pedro I (1822)”. In: *Tempo*, Niterói: Universidade Federal Fluminense. V. 13, n. 26, 2009. doi: 10.1590/S1413-77042009000100008. Disponível em:

<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-77042009000100008&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-77042009000100008&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 09/06/2011.

defensor dos interesses da Nação e do povo e, por outro, como "Rei Sacerdote", munido de cetro em forma de cajado e de coroa imperial em forma de mitra .

Ao lermos o sermão proferido pelo Frei Sampaio no dia da coroação verificamos que ele busca fundamentar a importância do Imperador como o representante de Deus na terra:

“Nunca a religião se apresenta com maior Soberania, com todos os atributos de seu Poder e da sua glória do que quando os Reis, os Poderosos do mundo, conhecendo a sua fraqueza vão procurar aos pés dos altares esta força, que nem o nascimento, nem a política, nem o entusiasmo dos povos lhes podem comunicar.”<sup>243</sup>

E segue com uma comparação da coroação de D. Pedro com a do rei Salomão que, após ser ungido, conseguiu promover um estado de paz e prosperidade, garantindo a felicidade dos povos. Ainda em seu sermão, o frei eleva D. Pedro ao status de um salvador, ligado aos interesses da Nação, defensor perpétuo do Brasil e da Constituição, promotor de uma "era de ouro" que iria enterrar "este infame sistema de escravidão". Com esta frase ele sugere que, com o novo Soberano, a situação e o sistema mudariam. Ele também defende uma monarquia regulada pelas Leis, e vocifera contra a tirania absolutista, mas ao mesmo tempo lembra como a Revolução que prega a “Liberdade indefinida”, na verdade, pode levar ao terror, acabando como a França, onde:

“(…) os proclamadores da Liberdade democrática, os inimigos dos Tiranos, lançando-se aos pés dum Déspota, dum soldado intruso na hierarquia dos reis, que escreveu o Código de suas leis com a ponta da espada; levado ao trono Imperial pela força, ungido por uma criminosa, e fatal condescendência do Chefe da igreja; legítimo Tirano pela usurpação dos direitos de tantos Cidadãos, honrados, que o terror fazia aparecer em silêncio à roda de seu trono; eis aqui, senhores, os resultados das mudanças; ou melhor, eis aqui, como o supremo árbitro dos Impérios castigou à face do Universo aquelas Nações, que se atreveram a levantar as mãos sobre seus ungidos, julgando que se poderiam regenerar, e que seriam mais felizes, depois que se embriagassem com o sangue dos reis.”<sup>244</sup>

Este trecho do sermão de Sampaio comprova a hipótese de Eduardo Romero e demonstra como Napoleão, aqui referido de forma nada lisonjeira, é usado no discurso da Sagração como

---

<sup>243</sup> O Sermão repetido pelo Padre Mestre Frei Francisco de Sampaio foi publicado no jornal do Rio de Janeiro "O Regulador Brasileiro" n° 21 - artigo XLIII. Encontra-se no IHGB. SCHUBERT, M. Guilherme. *A coroação de D. Pedro I*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1973. Pp. 81 – 83.

<sup>244</sup> SCHUBERT, *op cit.* P. 85.

um exemplo a não ser seguido. No entanto, não há evidências em seu discurso de que o cerimonial e sua arquitetura não tenham sido pautados pelo de Napoleão.

Iara Lis Schiavinatto, em seu livro "Pátria Coroada", caracteriza a solenidade como "(...) um misto do cerimonial usado na sagração de Napoleão em Notre Dame e dos imperadores da Áustria em Frankfort, combinação portanto de tradicionalismo e de modernismo revivido dos romanos [sic]".<sup>245</sup> Devemos considerar também que o cetro alongado que Romero entende como "em forma de cajado" também foi o modelo de cetro usado por Napoleão Bonaparte em sua coroação.

Após mencionar as desventuras oriundas dos sistemas que se estabeleceram pela Europa, onde "monarquias degradadas" ou "governos populares" teriam gerado mais horror e desequilíbrio às Nações, Frei Sampaio propõe para o Brasil um governo sem vícios, equilibrado, gerido por um Imperador que com sua espada sustenta a Lei e defende o direito "das gentes" como aconteceu em Roma com Otaviano Augusto, aquele que:

“ (...) foi mais admirável no seio de Roma tranqüila, do que nos campos de Acio; o seu século não se fez célebre com as riquezas da antiga Monarquia dos Ptolomeus, porém pelos progressos da civilização, pela cultura das artes, pela sabedoria das Leis, que terminando as vertigens da República, dilataram por todo o mundo a glória do Império Romano.”<sup>246</sup>

Com um discurso apaixonado e cheio de esperanças, Frei Sampaio anuncia que nascia naquele momento a Nação ideal, com o sistema perfeito: um Império regido por Leis. Situação que, naquele momento histórico, era ansiada por muitos países da Europa.

No final, Sampaio conclui com a frase:

“Dias 12 de outubro (data da Aclamação), e 1º de dezembro (data da Coroação), a Religião se ligou com a política, o Império Constitucional do Brasil será inabalável; quem duvidar venha fazer a experiência, e ou voltará confundido, ou ficará no campo da batalha: um povo, que combate por sua Independência, é um povo de heróis.”

Seu discurso foi também publicado na Imprensa nacional no dia 11 de dezembro de 1822.

Quaisquer que sejam os pontos de vista sobre a origem e os objetivos almejados pelo suntuoso cerimonial de Aclamação e Coroação do Imperador D. Pedro I, as narrações

---

<sup>245</sup>SCHIAVINATTO, Iara Lis Franco. *Pátria Coroada. O Brasil como corpo político autônomo, 1780-1831*. São Paulo: Editora Unesp, 1999. P. 263.

<sup>246</sup>SCHUBERT, *op cit.* P.87.

encontradas nos arquivos históricos e as imagens produzidas a partir dos eventos demonstram que o “esteio do sistema”<sup>247</sup> buscava, sobretudo, atrelar o poder à fé. Havia também o cuidado para que esta fórmula não resultasse no já conhecido Absolutismo. Para isso, absorver também o modelo napoleônico, aquele que suplantou o sistema absolutista na Europa, iria compor as novas características iconográficas da Nação. Tudo isso unido a uma forte assimilação dos elementos nacionais configurariam o novo sistema para o início da campanha política de D. Pedro I na política e nas artes.

Outro retrato de D. Pedro coroado foi feito pelo artista viajante inglês Augustus Earle<sup>248</sup> (1793-1838), contemporâneo de Rugendas e de Debret.

---

<sup>247</sup>CALMON, Pedro. *Vida de D. Pedro I – O Rei Cavaleiro*. 2ª ed. Aumentada e Ilustrada. Vol. 226. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1943.

<sup>248</sup> Augustus Earle esteve duas vezes no Brasil, a primeira entre 1821 e 1824 e a segunda em 1832. Em sua primeira vinda, Earle esteve em Pernambuco, onde produziu sua obra “A Porta de Pernambuco no Brasil”, exposta na Academia Real de Londres em 1824 e que foi também reproduzida no “Diário de uma Viagem ao Brasil”, escrito por Maria Graham e publicado em Londres também no ano de 1824. De acordo com a pesquisa de David James, Graham teria mencionado em seu diário, sob a data de 24 de setembro de 1823, o fato de ter recebido um retrato feito pelo “engenhoso jovem artista” (Earle) da Senhora Alerez, dona Maria de Jesus, que hoje consta da coleção Nan Kivell pertencente à Biblioteca Nacional da Commonwealth em Camberra, Austrália. Neste mesmo local encontram-se as 21 obras (aquarelas e desenhos) produzidas no Brasil em sua primeira vinda. A obra “Um Mercado de Escravos no Rio”, também de Augustus, foi gravada por Edward Finden para o frontispício do livro de Maria Graham. JAMES, David. “Um pintor Inglês no Brasil do Primeiro Reinado”. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: IPHAN. N.º. 12. Ano 1955. Pp. 159 – 202. P. 159-202.



National Library of Australia nla.pic-an2822677-v

**Figura 84 - “Don Pedro as he appeared on the day of his coronation at Rio de Janeiro”, 1822. Augustus Earle (1793-1838). Aquarela 15.5 x 11.2 cm. Commonwealth National Library, Canberra, Australia. <http://nla.gov.au/nla.pic-an2822677>**

Earle é considerado o primeiro artista viajante autônomo que se empenhou em retratar, à sua maneira, as diferentes realidades dos lugares por que passou, sem obedecer às regras e exigências de patronos como acontecia com os demais pintores viajantes contratados<sup>249</sup>. É principalmente devido a esta liberdade de criação que escolhemos a sua reprodução de D. Pedro coroado para fazermos uma comparação com a já conhecida obra de Debret do mesmo tema.

Earle apresenta D. Pedro em trajes majestáticos: com a murça de plumas de papo de tucano que cobre e ornamenta o luxuoso poncho verde bordado em ouro. Sobre a cabeça, a coroa imperial de ouro e brilhantes, na mão direita o cetro, também de ouro, encimado pelo dragão, símbolo dos Bragança. Na representação de Earle, o soberano tem uma aparência cansada, como se tivesse há algum tempo sentado sobre um trono que já havia sido despido de toda a decoração simbólica, contra um fundo abstrato, sem cenário nem personagens. Earle parece ter privilegiado seus próprios sentimentos em relação ao personagem, mostrando um D. Pedro coroado de forma nada lisonjeira, um tanto quanto pueril.

<sup>249</sup> HACKFORTH-JONES, Jocelyn. *Augustus Earle Travel Artist: Paintings and drawings in the Rex Nan Kivell collection National Library of Australia*. London: Scholar Press: 1990. P.1.



Apesar de o diário de viagem de Earle com a descrição desta ocasião ainda não ter sido encontrado, a pesquisadora australiana Mary Eagle<sup>250</sup>, estudiosa do tema, acredita que a informalidade do estudo do pintor sugere que o retrato deve ter sido produzido dentro de um clima mais intimista, em uma pequena sala e não durante a cerimônia pública. A pesquisadora ainda acrescenta: “uma pequena mesa ao lado da poltrona revestida de veludo vermelho e coberta por uma almofada também de veludo com passamanarias douradas, pode ter sido o móvel sobre o qual a coroa normalmente ficava”. A pesquisadora também observa que, nos retratos feitos por Debret, D. Pedro adquire feições mais ‘europeizadas’, como um cabelo mais liso e claro, uma tez de pele mais clara e traços finos. De fato, se observarmos o D. Pedro de Earle veremos que o artista não se intimida em representar D. Pedro com traços mais grosseiros, lábios mais carnudos, uma tez de pele que nos remete a um português com características mouras, e um cabelo notadamente mais crespo e escuro.

A pesquisadora Jocelyn Hackforth-Jones escreveu em seu ensaio sobre a vida e a obra de Earle que o tratamento que o pintor deu às suas aquarelas, que representam os negros e os portugueses no Brasil, lembram os retratos expressivos que William Daniell<sup>251</sup> fizera dos Boeres em suas imagens sobre a África e seus animais. Esta observação nos leva a considerar que o D. Pedro de Earle pode ter recebido alguns atributos que exacerbavam ou até caricaturavam a sua natureza.

David James, um dos primeiros a escrever sobre a presença de Earle no Brasil, fez uma comparação entre os estilos de Earle, Debret e Rugendas:

“Seu estilo [de Earle] é mais pungente e mais vigoroso do que se revela na arte um tanto pálida do desenho de Debret. É evidente que Earle não se sentia tolhido nem contrafeito pelas concepções e preconceitos neo-clássicos que David havia imposto a Debret e que por vezes impedia o artista francês de desenhar com perfeita liberdade as cenas que se apresentavam a seus olhos.

Há maior similaridade entre a obra de Earle e a de Rugendas. Ambos êsses artistas estiveram no Rio de Janeiro no momento da coroação de D. Pedro I, em 1822, e registraram a cena (como, aliás, o fez Debret) à sua maneira.”<sup>252</sup>

---

<sup>250</sup>Dr Mary Eagle, Australian National University, '*author of a comprehensive catalogue of the works of Augustus Earle (1793-1838), still in draft.*'

<sup>251</sup> William Daniel (1769–1837) foi um pintor e gravador inglês que também viajou retratando o cotidiano dos lugares exóticos pelos quais passou.

<sup>252</sup> JAMES, *op cit.* P. 161.

Pela observação de James, podemos notar que sua crítica recai sobre a tradição neoclássica de Debret, pois o autor parece encontrar a verdade na paleta de Earle, que teria produzido de “forma mais livre”, o que pode não ser verdade.

É importante acrescentarmos que não foram encontrados relatos de encomendas por parte da monarquia, e tampouco menções de que Earle tenha servido à corte portuguesa no Brasil. O pintor também estava no Brasil no momento da coroação, e deu a sua versão à solenidade, reproduzindo-a de forma livre e caricatural sob sua própria perspectiva “na sua mescla de ilustratividade irônico-jocosa e sugestões crítico-sociais<sup>253</sup>” A “ilustratividade irônico-jocosa” que James coloca se reflete na postura desengonçada, no rosto muito mais pueril e no olhar nada majestático de D. Pedro I. Portanto, podemos estar diante de mais um registro pessoal do artista viajante, como pode ter acontecido no caso do desenho do Cortejo de Rugendas (figura 63).

---

<sup>253</sup>*Id ibid.*

#### 4.1 A coroação e a numismática

Após a coroação de D. Pedro I, alguns projetos de medalhas e moedas foram encomendados. Para nossa análise, começemos com a litografia da medalha comemorativa feita pelo artista francês Armand Julien Pallière<sup>254</sup> (1784 – 1862), datada do dia 1º de abril de 1822 (figura85). Conforme o estudioso Francisco Marques dos Santos, esta medalha é desconhecida nos meios numismáticos<sup>255</sup>.



**Figura 85 – Reprodução fotostática da litografia do anverso da medalha comemorativa da coroação de D. Pedro I.**

Inscrições: PETRU I. D. Gr. BRASILLIAE IMPERATOR COROATUS 1º DE BRIS 1822. Diâm.: 147mm por ARMAND JULIEN PALLIÈRE. Arquivo Sérgio Corrêa da Costa.

**Desenho a bico de pena do reverso da medalha.**

Inscrições: EM NOVUM SUMMI PIGNUS AMORIS. ACCLAMATUS UNANIMI POPULORUM / Do XII octobris. Por ARMAND JULIEN PALLIÈRE. Col. Stanislaw Herstal (proced. da col. Antônio Santamarina). Diâm.: 146 mm

Pallière é tido como o primeiro litógrafo do Brasil e teria chegado ao país um ano após a Missão Artística de Lebreton, trazido pelo vapor de Guerra *D. João*, mesma embarcação em que se encontrava a Imperatriz Leopoldina Josefa Carolina.<sup>256</sup> Conta-nos o historiador e ex-diretor do

<sup>254</sup> Mais informações sobre o artista podem ser encontradas em SANTOS, Francisco Marques dos. “Dois Artistas Franceses no Rio de Janeiro”. In: *Revista do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1939.

<sup>255</sup> *Id ibid.* P. 131.

<sup>256</sup> *Id ibid.* P. 131.

Museu Imperial, Francisco Marques dos Santos, que Pallière teria produzido uma série de litografias da família real portuguesa sendo que, de D. Pedro I, ele havia feito um esboço para a litogravura denominada “*Portrait au Crayon de D. Pedro I*”, uma litografia obtida a partir do retrato anterior e um desenho preparatório, e a litografia completa do retrato<sup>257</sup>. Santos acredita que Pallière tenha sido o responsável pelo desenho da condecoração da Ordem de Cristo e, de fato, há no Museu Imperial uma aquarela da Placa da Ordem assinada por Pallière. Herstal acrescenta: “Diverge, porém do projeto definitivo, que provavelmente ficou a cargo de Debret.”<sup>258</sup>

A litografia do averso da medalha traz o rosto de D. Pedro I em perfil com as inscrições “PETRUS I. D. Gr. BRASILIAE IMPERATOR - COROATUS 1º DE BRIS 1822 –”. Ele é retratado de acordo com o modelo de representação iconográfica dos grandes imperadores romanos da Antiguidade, como vemos no aureus de Nero (figura 86), e também na medalha de Alexandre, o Grande (figura 87), o fundador de um novo Império. Ambas possuem igualmente um reverso estampado com uma figura alegórica feminina.

As feições de D. Pedro em sua efígie são bastante realistas, não são feições clássicas. Se observarmos a boca do Imperador, veremos que ela está aberta, talvez levemente caída. Novamente encontramos aqui uma reprodução do Imperador com feições naturalistas, bem como o fez Earle em seu *D. Pedro as he appeared on the day of his coronation at Rio de Janeiro* (figura 84). No entanto, devemos lembrar que Pallière foi um artista de corte originário da tradição neoclássica francesa e, por isso, incumbido de trabalhar na elaboração da imagem do novo Imperador. Nesse sentido, o que teria levado Pallière a produzir uma efígie não idealizada para D. Pedro I?

Os estudos de numismática nos mostram que a representação dos antigos imperadores romanos em moedas e medalhas era, tradicionalmente, fidedigna à natureza do retratado. Na figura 86 podemos verificar que a efígie de Nero não foi idealizada, pois seu perfil, diferentemente do de Alexandre Magno (figura 87), mostra uma gorda papada que termina em um queixo pequeno. O imperador também apresenta um nariz grande e uma boca pequena demais, o que indica feições não clássicas.

---

<sup>257</sup> Esses e outros trabalhos teriam sido produzidos na oficina litográfica do Arquivo Militar. *Id ibid.* P. 128.

<sup>258</sup> HERSTAL, *op cit.* Vol. 1. P. 313.



**Figura 86 – Aureus de Nero** cunhada em Lyon<sup>259</sup> por volta do ano 60 d.C. (MONNAIES V, 200)



**Figura 87– Medalha Alexander III** em ouro, 336-323 aC.

O reverso da medalha de D. Pedro I apresenta semelhanças com os reversos das medalhas de Nero e de Alexandre. Como podemos observar, ambas trazem em seus reversos figuras parecidas com a de Pallière. Enquanto a deusa no reverso de Alexandre é Nike, que personifica a vitória, na da D. Pedro é uma Minerva que personifica o Brasil, com atributos da Sabedoria. Ambas seguram coroas na mão direita: Nike, a coroa de flores e Minerva, a coroa Imperial. Em ambas as alegorias há a presença de tochas iluminadas. No caso da figura feminina da medalha de Nero, trata-se também de uma Minerva com os atributos iconográficos que representam Roma. As inscrições do entorno fazem referência ao poder de Nero como o "magistrado supremo", o sucessor da República<sup>260</sup>.

Pallière, portanto, projeta uma alegoria política em que esta figura feminina, com a lança na mão esquerda e com a coroa imperial na direita, dá um passo em direção ao grupo de personagens que representa o Brasil, fazendo sobre este grupo um gesto, como se o estivesse coroando. No grupo há uma figura alegórica representada por uma criança (D.Pedro?) que

<sup>259</sup> Durante o reinado de Augusto, Lyon era a cidade onde se cunhava a maior parte das moedas e medalhas imperiais. Disponível em: <http://www.cgb.fr/monnaies/articles/monnaiesfrance/franceromainegb.html> Acesso em 31/10/2011.

<sup>260</sup> MIGLIACCIO, Luciano. *A Escultura Monumental no Brasil do Século XIX. A Criação de uma Iconografia Brasileira e as suas Relações com a Arte Internacional*. São Paulo: Desígnio, v. 3, n. 3, 2005. Pp. 37-44.

poderia estar simbolizando o futuro da Nação. Esta criança segura a Constituição, uma tocha iluminada e, ao mesmo tempo, parece conduzir, por uma corda, uma onça pintada numa provável referência à luz da razão que domina o selvagem. Ao fundo do grupo representativo do Brasil há uma palmeira em tamanho reduzido que, envolta numa cornucópia, simbolizava a idéia do Brasil do selvagem que ficava para trás e era "regenerado" pela presença da corte.

Este tipo de abordagem iconográfica também foi utilizado por Debret na execução de seu Pano de Boca (fig. 54). Ali, elementos iconográficos buscavam construir um ideal de Nação, excluindo a ideia de um Estado selvagem <sup>261</sup>. Desta forma, tanto Pallière quanto Debret cumpriam seus papéis de artistas de corte.

A figura feminina dirige-se com a coroa ao grupo "selvagem", mas tem sua lança fincada no lado da composição que simboliza Portugal, representado pela figura de Oceanus, à maneira das divindades fluviais dos romanos e, portanto, ligado à imagem do Império marítimo dos portugueses. A nau fecha o horizonte da composição, entre a deusa e Oceanus.

Com esta litografia, Pallière sintetiza a chave do programa político de Dom Pedro I: como Imperador constitucional do Brasil, e também como soberano do Império português. A alegoria no reverso da medalha conta a história de D. Pedro (cujo perfil está no anverso) e caracteriza o novo Imperador como alguém ligado aos interesses da nova Nação, e defensor da Constituição. "A medalha tem o valor de um manifesto e é uma típica alegoria política da época entre meados do século XVIII e a primeira metade do XIX." <sup>262</sup>. Não se sabe se esta estampa foi cunhada, pois não foi encontrado nenhum exemplar.

O medalhão uniface da figura 88 foi gravado e cunhado pelo medalhista, escultor e gravador francês Zéphirin Ferrez, que chegou ao Brasil no ano de 1817, juntamente com seu irmão fotógrafo Marc Ferrez. Pelo desenho da efígie, trata-se de mais uma medalha comemorativa da coroação do novo Imperador, pois além de apresentá-lo em trajes majestáticos, a legenda traz as palavras em latim: PETRUS. I. D. G. BRAS IMPERATOR.

---

<sup>261</sup> José Bonifácio promoveu um programa iconográfico que buscava desconstruir a imagem de um "estado selvagem" no Brasil. Desta forma, o Pano de Boca de Debret também sofreu mudanças, como o artista mesmo explica em suas memórias: "A composição [Pano de Boca] foi submetida ao primeiro ministro José Bonifácio que a aprovou. Pediu-me apenas que substituísse as palmeiras naturais por um motivo de arquitetura regular a fim de não haver nenhuma idéia de estado selvagem. Coloquei, então, o trono sob uma cúpula sustentada por estátuas douradas". DEBRET, *op cit*, tomo II, v. III, p. 326.

<sup>262</sup> MIGLIACCIO, *op cit*.





**Figura 88 – Medalhão uniface por ZÉPHIRIN FERREZ**

(inscrições a tinta): PETRUS. I. D. G. BRAS IMPERATOR. Assinada: Zeferino/ Ferrez Diâm.: 135 mm Fundido em gesso.

Col.: Museu Nacional de Belas Artes – Gilberto Ferrez

**Figura 89 – Pormenor do desenho da medalha da Academia de Belas Artes de 1826 por Jean-Baptiste DEBRET baseado no medalhão uniface por Zéphirin Ferrez. Lit.: Jean Baptiste Debret, *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, tome III. P. 155.**

De acordo com os escritos de Debret em seu "Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil", a primeira produção de numismática gravada e cunhada no país se deveu "à colônia de artistas franceses" chegada em 1816. O artista também acrescenta que a primeira ocasião em que o Senado da Câmara do Rio de Janeiro teria encomendado uma medalha comemorativa teria sido para celebrar a criação do novo reino, cabendo esta execução a Zéphirin Ferrez<sup>263</sup>. "O artista [Ferrez] iniciou a gravura da efígie real, enquanto *Grandjean*, nosso arquiteto, se ocupava, por seu lado da composição do reverso representando um templo dedicado à Minerva, onde se via um busto do Rei coroado pela deusa."<sup>264</sup> O "artista" a quem se refere Debret teria retornado à França antes de concluir o trabalho, pois fora acometido por "alienação mental".

Curiosamente, a estampa da efígie de D. Pedro de Ferrez foi reproduzida em diversas outras medalhas, medalhões, projetos para cunhagem de moedas, objetos de uso pessoal, e principalmente em objetos que muitos anos mais tarde seriam encomendados por D. Pedro II para presentear seus súditos. Essa mesma efígie também serviu de modelo para a medalha da Academia Imperial de Belas Artes de 1826. (Figura 89).

Esta mesma representação da efígie do Imperador aparece ainda no projeto de duas moedas, uma de oito mil e outra de quatro mil réis (figura 90) nos desenhos de Debret. De acordo com a pesquisa de Herstal, não foram encontrados ensaios nem exemplares destas moedas. Suspeita-se que Debret teria registrado em suas anotações somente por volta de 1822 a

<sup>263</sup> Debret se refere a ele como "um francês gravador de medalhas".

<sup>264</sup> DEBRET, *op cit.* Tomo II. Vol. III. Prancha 17.P. 187.

futura cunhagem que acabou não acontecendo. Em seus escritos, Debret diz que o Imperador encarregou Ferrez da execução do projeto para a cunhagem da nova série de moedas do Império, que deveriam trazer estampados os novos símbolos, com as novas armas, a coroa imperial e a legenda apropriada. No entanto, “o projeto não foi realizado, pois quando se iniciou, um ano depois, a cunhagem regular de moedas de ouro do Império, a apresentação da efígie do Imperador em trajes de coroação não era mais atual.”<sup>265</sup>.



**Figura 90 – 2..<sup>e</sup> Partie PL:31**

J. B. Debret del. <sup>1</sup> Lith de Thierry Freres Succ. <sup>ts</sup> de Engelmann & C. <sup>ie</sup> MONNAIES BRESILIANNES DE DIVERSES EPOQUES. / 1 Cuivre. 2 Cuivre, 3 ARGENT, 4 OR, 5 Argent, 6 Cuivre. (na própria mancha as fileiras são numeradas de 1 até 7)

Dim.: 355 mm x 221 mm (mancha: 290 mm x 197 mm)

Lit.: Jean Baptiste Debret, Voyage Pittoresque et Historique au Bre'sil, tome II, p. 95.

A.: \*PETRUS . I . DG . CONS . IMP . ET . PERP . BRAS . DEF . ( 1822 . R

Rv.: .IN .HOC . SIG NO VINCES . ( 80 00

Resp.

Av.: PETRUS I . D G .CONST .IMP .ET .PERP .BRAS .DEF .( 1822 R

Rv.: .IN .HOC .SIG NO . VINCES . ( 4000

A tabaqueira (figura 91) traz novamente a efígie de D. Pedro I a partir do medalhão feito por Zephirin, e Herstal acredita que, mesmo não havendo assinatura, este trabalho também teria sido feito pelo escultor. O autor também afirma que D. Pedro II teria dado esta tabaqueira ao brigadeiro Bernardo José Pinto Gavião Peixoto, presidente da Província de São Paulo, em 1845. O copo de cristal da Fábrica de Vista Alegre de Portugal (figura92) também traz o mesmo tipo de retrato e, de acordo com Herstal, teria sido feito entre 1837 e 1846.

<sup>265</sup>HERSTAL, *op cit.* Vol. 1 P. 197.

A reprodução sistemática da efígie desenhada por Zephirin confirma o agrado que ela proporcionou, o que nos leva a concluir que ela sintetiza o perfil do monarca conforme ele quis disseminar publicamente durante determinado período.



**Figura 91 – Tabaqueira em ouro com esmalte.** Diâm.: (calota): 47 mm (caixa: 87 mm)

Col.: Carlos Gavião Monteiro Lit.: *Catálogo da 1ª exposição de “Vestes e Objetos Imperiais”...* Nº 102. P. 99

**Figura 92 – Copo de cristal lapidado**

Alt.: 106 mm Diam.: 85 mm

Col.: Museu imperial (proced. da col. Pinto Basto)

Zéphirin Ferrez foi também o responsável pela cunhagem do anverso da Peça da Coroação<sup>266</sup>, tendo ficado com o reverso Thomé Joaquim da Silva Veiga (figura93). A importância da Peça da Coroação se dá não somente pelo papel que desempenhou na solenidade, mas sobretudo pelas questões que envolvem sua história e que deram vazão a uma série de pesquisas e especulações que perduram até os dias de hoje. Dentre essas questões está a raridade de exemplares existentes<sup>267</sup>, a reduzida cunhagem da época, a incerteza sobre a classificação técnica (moeda, medalha, ensaio) e, não menos importante, o misterioso desagrado imperial.

---

<sup>266</sup> Designação atribuída pelos colecionadores e numismatas. Disponível em: <http://www.snb.org.br/boletins/pdf/57%20-%20A%20Pe%C3%A7a%20da%20Coroa%C3%A7%C3%A3o.pdf>  
Acesso em: 24/05/2011.

<sup>267</sup> Há somente dezesseis exemplares existentes hoje em dia. Para saber o paradeiro vide: LEITE, Rodrigo Oliveira de. "A Peça da Coroação a mais desejada moeda da numária brasileira". Disponível em: <http://www.wikimonedas.com/OMNI/revues/OMNI2/A%20PE%C7A%20DA%20COROA%C7%C3%20A%20MAIS%20DESEJADA%20MOEDA%20DA%20NUM%C1RIA%20%20BRASILEIRA.pdf>  
Acesso em: 21/05/2012.



Figura 93 – Peça da Coroação por Zephirin Ferrez

A cunhagem e distribuição de moedas de ouro com a efígie do monarca no dia de sua coroação fazia parte da tradição dos governantes do Antigo Regime, mas havia sido iniciado na Roma Antiga como uma forma de divulgar a efígie do novo Imperador aos seus súditos.<sup>268</sup>

O anverso desenhado por Ferrez apresenta a efígie do imperador D. Pedro I laureada e de busto nu. A Peça está datada de 1822 e traz a letra R, o que significa que foi cunhada na Casa da Moeda do Rio de Janeiro. Na orla há a inscrição: "PETRUS.I.D.G. BRASILIAE.IMPERATOR"<sup>269</sup>, e logo abaixo do busto vem a assinatura do gravador "Z. Ferrez".

De acordo com os escritos do Sr. Luiz Marques Poliano<sup>270</sup>, não foi encontrado nenhum documento que atestasse uma ordem oficial para a cunhagem da Peça da Coroação, como aconteceu no caso dos demais objetos feitos para a solenidade. A ausência da ordem oficial levou os estudiosos a concluir que a cunhagem se deu por meio de uma ordem verbal vinda do próprio Imperador. Esta "desorganização" teria ocorrido devido à escassez de tempo entre a Aclamação de 12 de outubro de 1822 e o evento da Coroação, que aconteceria dois meses mais tarde, e que deveria apresentar transformações cerimoniais e iconográficas que fizessem jus à nova situação política brasileira:

<sup>268</sup> MOYA, *op cit.* P. 306.

<sup>269</sup> Pedro I pela graça de Deus Imperador do Brasil. Disponível em: <http://aamuseuvalores.blogspot.com/2011/03/peca-da-coroacao.html> Acesso em: 26/05/2011.

<sup>270</sup> O Sr. Luiz Marques Poliano foi Conservador do Museu Histórico Nacional e autor de: POLIANO, Luiz Marques. "O Primeiro Cunho das Armas do Império". In: *Revista Numismática*, Ano XII, n.ºs. 1-4, do ano de 1944. Edição n.º. 57.



“Nem se compreendia que, numa tal festividade, se utilizassem peças com as armas do regime anterior e a efigie do Rei Velho. E, num trabalho de rotina, a Casa da Moeda tratou de mudar esses dois símbolos pelos novos, além da data, e o objetivo imediato estava Alcançado.”<sup>271</sup>.

No que concerne ao número de peças feitas para a solenidade, apesar de haver afirmações de que não haviam sido cunhadas "senão 64 moedas de ouro de 6.400 rs." <sup>272</sup>, um documento da própria Casa da Moeda afirma que foram "batidas" 71 peças. No entanto, teriam sido "emitidas" (entregues para circulação) somente as 64 conhecidas no meio numismático. Ou seja, aqui se confrontam uma afirmação oficial e uma anotação técnica feita dentro da Casa da Moeda. Os estudiosos acreditam que, muito provavelmente, a segunda seja a verdadeira, e que as outras sete peças podem ter voltado à fundição por defeito ou algo do gênero.

Poliano considera a hipótese de que, das 64 peças cunhadas, algumas tenham sido lançadas à circulação e outras "distribuídas aos altos dignitários da corte e aos membros do corpo diplomático". Uma delas, hoje em dia a de maior valor, não teria participado da cerimônia da coroação, pois teria sido recolhida pelo medalheiro da Casa, ou sido dada diretamente ao próprio Imperador.

Quanto à classificação da Peça como medalha, ensaio ou moeda, Poliano não deixa dúvidas em seus escritos de que a última é a verdadeira, e acrescenta que uma moeda deveria necessariamente reunir três aspectos principais: título, peso e tipo, todos existentes na Peça:

“Quanto ao primeiro caso – peso, título e tipo – filia-se à “Peça da Coroação”, ao sistema monetário anterior à Independência, sistema este que, embora inexplicavelmente, vigorou no Brasil até 1833, e se pautava pelo preço da oitava de ouro a 1.600 rs., ao título de 22 quilates e, como já notamos, ao próprio tipo – ressalvadas, é claro certas mudanças impostas pela nova situação política da nação. Além disso, apresenta serrilha, que é sem dúvida uma das mais fortes características da moeda.”<sup>273</sup>

O autor também nos lembra que a Peça foi feita para circular e não para celebrar, apesar da importância histórica do evento. Logo, não a considera uma medalha. Tampouco acredita que se trate de um ensaio, tendo em vista que as moedas do Império que foram produzidas a partir de 1823 não a utilizaram como modelo.

---

<sup>271</sup> POLIANO, *op cit.* P. 21.

<sup>272</sup> A resposta ao provedor José Maria da Fonseca Costa, presente em POLIANO, *op cit.* P. 22.

<sup>273</sup> POLIANO, *op cit.* P. 24.

Com relação ao "desagrado imperial" que a moeda recebeu e à conseqüente suspensão de sua cunhagem, existe um consenso entre autores modernos. Segundo os estudiosos, isto teria acontecido devido à ausência da palavra "CONSTITUTIONALIS" na legenda do anverso feito por Zephirin Ferrez, o que distanciaria a imagem do Imperador daquela que se queria promover, como escreveu Azererredo Coutinho em suas anotações: "A inscrição D. Pedro I, Imperador do Brasil, posta no anverso, dando a pensar que só direito divino elevara o Príncipe ao trono, acabava com a trindade – Independência, Constituição e Império, símbolo da nação brasileira."<sup>274</sup>

No entanto, Poliano se pauta principalmente nos ignorados escritos em língua alemã deixados pelo colecionador suíço Julius Meili que afirmava que se o "desagrado" era decorrente da falta da palavra CONSTITUCIONALIS, "(...) ter-se-ia por certo procurado sanar imediatamente a lacuna, ao se fazerem, no ano seguinte de 1823, os ensaios que, evidentemente procuravam o caminho para o tipo definitivo (...)" o que não aconteceu.

Na verdade, como podemos notar no quadro comparativo abaixo, o que mudou no desenho das moedas a partir de 1823 foi a efígie de D. Pedro I, que não mais apareceu como a de um imperador romano, mas ganhou um uniforme de Almirante<sup>275</sup>; a coroa, que se tornou imperial e não mais real, e o reposicionamento do lema IN HOC SIGNO VINCES, que saiu do escudo de armas e foi para a orla. Quanto à legenda CONSTITUCIONALIS, esta aparece abreviada no anverso, seguida do complemento ET PERPETUUS BRASILIAE DEFENSOR.

Todas essas diferenças na efígie de D. Pedro e nas legendas amenizavam o vínculo histórico com a ex-metrópole e com o passado absolutista que eram representados no brasão, ainda repleto de elementos lusitanos e composto pela esfera armilar, atravessada pela cruz da Ordem de Cristo de Portugal<sup>276</sup>.

---

<sup>274</sup> LEITE, Rodrigo Oliveira de. *Op cit.*

<sup>275</sup> MEILI, Julius. *O meio circulante no Brasil. Parte III. A moeda fiduciária no Brasil. 1771 até 1900.* Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2005. Também devido à importância da Marinha na luta e expulsão dos portugueses e na manutenção da unidade do território nacional.

<sup>276</sup> Esta combinação já vinha sendo usada no Brasil desde, pelo menos, 1700, no anverso das moedas cunhadas em Salvador, quando a colônia foi elevada a principado.





**Figura 94 – quadro comparativo entre a Peça da Coroação e a Moeda de 6400 Reis por Carlos Augusto Custodio de Azevedo (anverso) e Thomé Joaquim da Silva Veiga (reverso)**

Av.: PETRUS. I. D. G. CONST. IMP. ET. PERP. BRAS. DEF. (+ 1823. R +

Rv.: + IN + HOC + SIGNO + VINCES + ( 6400

Diam. 32.5 mm Cunjada em ouro Serrilha de tulipas

Devido à proximidade dos eventos e ao fato de o cerimonial da coroação de D. Pedro ter sido feita também nos moldes da coroação de Napoleão, cabe aqui fazermos especial menção à moeda comemorativa da coroação de Napoleão.



**Figura 95 – Medalha celebrativa da coroação de Napoleão, 1804.** Anverso: NAPOLEON EMPEREUR.

Reverso: LE SENAT ET LE PEUPLE. Exergue: AN XIII. Br. 329; d'E. 1024; TN. 3.4 x France x 1804 AN XIII x AR x 14 mm.

Como podemos observar no anverso, Napoleão também é retratado como um César, vestindo a coroa de louros e, como na maioria das moedas romanas, voltado para a direita (D. Pedro está voltado para a esquerda em todas as efígies que estudamos). No reverso ele é suspenso por duas figuras, uma representando o Senado e a outra o povo, com inscrições "le Senat et le Peuple", formando um triângulo de poderes em que o vértice é o Imperador. Este reverso desenhado por Chaudet<sup>277</sup> retoma a antiga tradição dos francos de representar seu novo líder sendo elevado sobre um escudo<sup>278</sup>. Simbolicamente esta representação pode ter buscado transmitir a mensagem de um soberano que governa com o apoio de quem ele representa, talvez para tirar o peso da arbitrariedade com a qual ele governou e que foi confirmada pela sua autocoroação.

Não podemos deixar de mencionar o caso de Iturbide no México. Mais uma vez a sua comparação com D. Pedro se faz pertinente, pois seu cerimonial da coroação também incluiu a cunhagem de moedas. Os momentos para os quais se cunharam as medalhas de Iturbide foram os momentos de sua proclamação como Imperador (figura96) e o de seu juramento, quando o ritual reverberou pelos principais povoados do país.

A primeira moeda foi encomendada pelo Congresso para celebrar a proclamação de Iturbide como Imperador do México no dia 21 de Maio de 1822. O anverso traz o busto nu do Imperador e a legenda: "Augustinus Dei Providentia". O reverso traz a águia mexicana coroadada e a legenda: "Mexici Primus Imperator Constitutionalis".



**Figura 96 – Moeda de 8 Reales. Iturbide, 1822.**

<sup>277</sup> Antoine-Denis Chaudet (1763–1810) foi um escultor francês.

<sup>278</sup> Fonte: <http://fortiter.napoleonicmedals.org/medals/history/empire.htm> Acesso em 31/10/2011.

Apesar da simplicidade do desenho e da pouca imponência de uma águia de asas proporcionalmente pequenas, o reverso passa o seu recado ao afirmar o caráter constitucional da monarquia de Iturbide. Contrariamente às medalhas de D. Pedro, que traziam no reverso uma fusão de elementos nacionais e portugueses (esfera armilar e ramos de café e tabaco), as moedas de Iturbide apresentavam em seus reversos variações da águia dourada mexicana, símbolo que já era presente nos antigos códices astecas<sup>279</sup>. Nota-se também que as medalhas de Iturbide sempre continham a palavra "Constitutionalis", o que não acontecia em todas as medalhas de D. Pedro I<sup>280</sup>.

Moya descreve o que teria sido a primeira medalha feita para Iturbide, que traz no anverso a figura de uma mulher indígena, representando a Pátria, que entrega uma espada e uma coroa a Iturbide. Fazem parte da cena alguns símbolos religiosos como o cálice e a cruz, e as inscrições: PRO RELIGIONE ET PATRIA. No reverso, aparece mais uma vez a figura da águia com as asas abertas levando em seu bico uma serpente e um pendente com os dizeres: AUGUSTINO DE ITURBIDE LIBERTATIS PATRIAE VINDICI STRENUO MEXICAN IMPER AN I.<sup>281</sup> A narrativa desta estampa nos remete à medalha desenhada por Pallière (figura 85), onde há uma síntese dos elementos caracterizadores do Império. No caso de D. Pedro, a alusão à Pátria é feita pelos elementos nacionais como a Palmeira, os ornamentos indígenas das figuras da Minerva e do menino, e a onça pintada. Mas dentro do desenho de Pallière há uma forte presença dos elementos europeus, como as divindades clássicas e a nau portuguesa. No caso de Iturbide, nota-se mais uma vez que a iconografia imperial optou por um sistema simbólico ligado às tradições Astecas, unidos aos elementos religiosos europeus, como a presença da cruz, das inscrições e do cálice sagrado.

No quadro comparativo abaixo, emparelhamos uma medalha da Aclamação de D. João VI, uma de D. Pedro de 1822, e uma de Iturbide de 1823 a fim de verificar como cada um dos soberanos soube utilizar o modelo clássico, adaptando-o ao seu próprio momento político.

---

<sup>279</sup> Para detalhamentos sobre os códices e a cultura Asteca verificar: <http://www.latinamericanstudies.org/aztec-origins.htm> Acesso em: 23/05/2012.

<sup>280</sup> Para um maior detalhamento sobre as moedas mexicanas do período, consultar: PÉREZ-MALDONADO, Carlos: *Medallas de México. Commemorativas*. México: Monterrey, 1945.

<sup>281</sup> MOYA, *op cit.* P. 307.



**Figura 97 - Medalhas Comemorativas: Aclamação de D. João VI** por Jean-Baptiste Debret, 1820.

**D. Pedro I em trajés de coroação** por Debret, 1822.

**Juramento de Iturbide como Imperador**, anônimo, 1823.

A medalha de D. João VI apresenta em seu reverso<sup>282</sup> uma composição arquitetônica em forma de templo grego em cujo frontão figuram as armas do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves<sup>283</sup>. Há também a presença de personificações nas colunas laterais e, ao centro, a deusa Minerva coroa o busto do Soberano. Não há, no entanto, novidades iconográficas legitimamente brasileiras como começa a acontecer a partir da Independência, com D. Pedro I. O reverso da medalha de D. Pedro já traz a novidade dos elementos brasileiros, como os ramos de café e tabaco, e o listel azul. Entretanto, D. Pedro mantém a Esfera Armilar e a Cruz da Ordem de Cristo, símbolos nacionais portugueses.

No reverso da medalha de Iturbide cabe considerarmos a seguinte descrição de Moya:

<sup>282</sup> "O desenho do reverso é do arquiteto Grandjean de Montigny, que se inspirou em umas das construções ornamentais (o templo de Minerva), erguidas no Rio de Janeiro pelo Senado da Câmara, para os festejos da Aclamação de D. João VI, nos dias 6, 7 e 8 de fevereiro de 1818." Disponível em: <http://sterlingnumismatic.blogspot.com.br/2011/08/as-medalhas-representadas-por-jean.html> Acesso em 29/05/2012.

<sup>283</sup> Para saber mais sobre a armas na amoedação do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, vide: SEIXAS, Miguel Metelo de. "As Armas do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves". Disponível em: <http://idjoavi.org/ArmasdoReinoUnido.pdf> Acesso em 29/05/2012.

"Não podia faltar além de seu retrato a águia com as asas abertas – agora coroada – olhando sempre em direção ao nascer do sol (recordemos que esta ave pode olhar para o astro sem cegar-se), circundada pela palma (?)e pelo ramo de louros, ambos emblemas da vitória. Ela aparece sobre um nopal (?)nascido de uma pena em meio ao lago, segundo a simbologia fundacional do antigo território antes da conquista da Espanha."<sup>284</sup>

As três medalhas partem do modelo tradicional utilizado também pelos monarcas do Antigo Regime. No entanto, adquirem elementos que configuram as novas realidades políticas. D. João descarta quaisquer referências especiais a elementos brasileiros, pois seu projeto não era o de fundar uma nova Nação, e sim o de legitimar sua Aclamação no além-mar como criador do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, como denota a própria inscrição no anverso. D. Pedro cria uma nova iconografia para se legitimar como Imperador frente à conquista da Independência e o nascimento da nova Nação, e para isso adota símbolos e elementos que caracterizam o Brasil. Quanto a Iturbide, sua medalha indica um rompimento mais brusco com a ex-metrópole ao abolir as referências espanholas e utilizar uma composição simbólica inspirada nas culturas pré-hispânicas.



Figura 98 – Moedas do primeiro Império mexicano, 1822 – 1823.

O interesse pelo estudo das moedas e medalhas como importante fonte de dados históricos começou tardiamente, e um dos primeiros estudiosos de que se tem relato (senão o

<sup>284</sup> MOYA, *op cit.* P. 307.



primeiro) foi o poeta Petrarca<sup>285</sup>. Diz-se que Petrarca, ao ler a biografia dos últimos imperadores romanos, observou que as descrições físicas dos imperadores muitas vezes divergiam daquelas estampadas nas moedas. A partir daí, começou a utilizar a moeda e a medalha como fontes visuais complementares para a análise da aparência dos imperadores romanos.

Com o passar do tempo, a numismática foi sendo utilizada como importante documento histórico e passou a ilustrar manuscritos e livros publicados nas primeiras décadas do século XVI. “Na verdade, a atenção dada ao estudo da numismática durante os séculos XVI e XVII representa uma das maiores (e mais negligenciadas) conquistas dos estudiosos do Renascimento (...)”<sup>286</sup>.

De acordo com Haskell, todos os estudiosos concordavam que a razão principal para o estudo da numismática era o valor que esta agregaria à história, e acrescenta que “se não fosse pela existência das moedas, inscrições e das ‘maravilhosas ruínas’, como escreveu Enea Vico, nós talvez ainda nos encontrássemos duvidando da veracidade dos grandes eventos narrados pelos historiadores de Roma”.<sup>287</sup> Ou seja, foi a partir do século XVI que os estudiosos começaram a valorizar a numismática como fonte de pesquisa elementar para decifrar o passado, elevando a sua importância à altura das esculturas, pinturas e outras relíquias encontradas no subsolo da nossa história, e utilizando seus elementos visuais para questionar ou legitimar as referências escritas.

Um debate que envolve a numismática desde o início de seu estudo e que não será diferente no caso desta pesquisa, é o que contrapõe a moeda que foi cunhada para circulação com valor monetário àquela feita para servir de medalha comemorativa. No caso dos numismatas do século XVI, Vico acreditava que as moedas tinham sempre valor de troca e que eram usadas monetariamente. Já Sebastiano Erizzo entendia que a maior parte do que na época se acreditava ser “moeda” tinha, em tempos imperiais, sido medalhas celebrativas. Essa discussão é relevante para nosso estudo tendo em vista que o dilema sobre a moeda (medalha?) cunhada para a coroação de D. Pedro I se estende até os dias de hoje.

---

<sup>285</sup> Francesco Petrarca (1304 - 1374) humanista e poeta italiano.

<sup>286</sup> HASKELL Francis, *History and its Images: art and the interpretation of the past*. New Haven: Yale University Press, 1993. P. 14.

<sup>287</sup> *Id ibid.* P. 20.



## 4.2 Miniaturas e objetos de uso pessoal

A miniatura que decora a tabaqueira da figura 99 apresenta o retrato de D. Pedro I e de D. Maria Leopoldina. D. Pedro veste farda de gala com honrificações<sup>288</sup> e sua mulher, a Imperatriz, veste um traje de gola alta, branca e rendada, e um toucado azul e branco com as mesmas cores de seu vestido. A estampa foi pintada sobre marfim e decora uma tabaqueira de tartaruga loira com incrustações em ouro<sup>289</sup>. De acordo com os estudos da especialista em miniaturas Haydée de Tommaso Bastos, a peça não está assinada, mas foi identificada como sendo de autoria de Manuel dias de Oliveira Brasiliense<sup>290</sup>.



**Figura 99 - Tabaqueira com as miniaturas de d. Pedro I e d. Leopoldina**, atribuídas a Manuel Dias de Oliveira (Museu Imperial)

**Figura 100 – Tabaqueira Napoleão I** – Miniatura atribuída a Daniel Saint. Tartaruga castanha, ouro amarelo. Fundação Napoleão, Paris.

<sup>288</sup> Ordem Imperial do Cruzeiro, Ordem de Carlos III, Banda das Três Ordens, Ordem de Nossa Senhora da Conceição, Ordem Militar da Torre e da Espada e, pendente da fita vermelha que traz no pescoço, a ordem do Tosão de Ouro.

<sup>289</sup> BASTOS, Haydée de Tommaso. “Algumas Notas sobre Miniaturistas no Brasil” In: *Anuário do Museu Imperial*, vol. VI – 1945. P. 247.

<sup>290</sup> Segundo Bastos, alguns autores acreditam que Manuel Dias de Oliveira Brasiliense (1764-1837), o Romano, tenha sido o primeiro artista que produziu miniaturas no Brasil colônia. Ela acrescenta que Dias de Oliveira estudou em Roma e frequentou o mesmo ateliê que um dos maiores artistas neoclássicos portugueses, Domingos Sequeira, frequentava. Quando de volta ao Brasil, Oliveira trabalhou como decorador para eventos oficiais e, em 1808, foi o responsável pela decoração para a recepção da Corte Portuguesa no Rio de Janeiro. BASTOS, *op cit*.

A primeira miniatura de D. Pedro não nos surpreende com relação aos aspectos de seu retrato. D. Pedro veste farda militar e usa o mesmo estilo de barba de sua coroação. O que nos chama a atenção é a presença da Imperatriz que, como veremos adiante, irá aparecer ao lado do Imperador em alguns objetos de uso pessoal como anéis, medalhas, caixas, leques e trabalhos de ourivesaria. Esses objetos garantiam que o retrato do Imperador circulasse em diversos meios sociais de forma a difundir a sua imagem dentre as camadas endinheiradas e influentes.

A “Tabaqueira Napoleão I” da figura 100 mostra que também Napoleão usava a miniatura para divulgar a sua imagem. O Imperador aparece em trajes oficiais com as honorificações e voltado com o torso para frente, como D. Pedro.

O Imperador do México Agustín de Iturbide também teve a sua efígie estampada em miniaturas que decoravam objetos de uso pessoal. Moya menciona a existência de pratos em que o busto do Imperador aparecia vestindo trajes de coronel e era ornamentado com a banda da Ordem de Guadalupe<sup>291</sup>.

Aproveitemos este momento em que os Imperadores aparecem com as suas honorificações para discorrer um pouco sobre elas. O especialista e estudioso das ordens honoríficas de D. Pedro I, Orlado Guerreiro de Castro<sup>292</sup>, afirma que a condecoração da Cruz oficial da Legião da Honra teria servido de modelo para a Ordem Imperial do Cruzeiro. A primeira fora criada por Napoleão e também marcava “o início de uma nova Nação”. A segunda havia sido criada por D. Pedro I em 1º de dezembro de 1822 para comemorar suas Aclamação, Sagração e Coroação. A Ordem honorífica é formada por uma estrela de cinco raios duplos, cercada por uma coroa de louros e de carvalho (no caso de D. Pedro os ramos são de café e tabaco). De um lado, a efígie do Imperador Napoleão com a legenda: “NAPOLEÃO IMP. DOS FRANCESES” e do outro a águia francesa segurando o raio com a legenda: “Honra e Pátria” (figuras 101 e 102).

---

<sup>291</sup> MOYA, *op cit.* P. 311.

<sup>292</sup>CASTRO, Orlando Guerreiro de. “Influência Napoleônica nas insígnias das ordens honoríficas do Império do Brasil”, In: *Anais do 1º Congresso de Numismática Brasileira*. São Paulo, 1937, vol. 1. P. 383.



**Figura 101 – Ordem Imperial do Cruzeiro**<sup>293</sup>

**Figura 102 – Legião da Honra**

Mas voltemos às miniaturas. No medalhão oval (figura103) temos mais uma miniatura de D. Pedro I, pintada por Simplício de Sá<sup>294</sup>, acredita-se que do ano de 1822, também sobre marfim. D. Pedro aparece em trajes civis sobre um fundo em que se vê uma parte da cidade de São Paulo, e em seu peito há um medalhão com armas<sup>295</sup>.



**Figura 103 - Miniatura de d. Pedro I** assinada por Simplício de Sá, possivelmente pintada em 1822.(Museu Imperial).

<sup>293</sup> Insígnia: anverso - Estrela branca de cinco pontas bifurcadas e maçanetadas, assentada sobre guirlanda de ramos de café e fumo, pendente de coroa imperial. Ao centro, medalhão redondo azul-celeste com cruz latina formada por dezenove estrelas brancas, circundado por orla azul-ferrete com a legenda "BENEMERITIUM PRAEMIUM". Reverso – Igual ao anverso, com alteração no medalhão para a efígie de D. Pedro I, e na legenda para "PETRUS I – BRASILIAE IMPERATOR D". Fita e banda azul-celeste. Graus: cavaleiro, oficial, dignitário e grã-cruz. Disponível em: <http://www.monarquia.org.br/NOVO/obrasilimperial/medalhas.html> Acesso em 02/10/2011.

<sup>294</sup> Simplício de Sá foi mestre em desenho e pintura, um dos discípulos de J. B. Debret. “Nascido na ilha Graciosa, veio para o Brasil e aqui celebrizou-se como retratista. Foi mestre de pintura da rainha d. Maria e de suas irmãs. Em 1834, foi nomeado professor efetivo de desenho, na vaga de Henrique José da Silva. Faleceu cego, em 1839” BASTOS, *op cit.* Vol. 6. P. 250.

<sup>295</sup> *Id ibid.* P. 249.

Algo que nos chama a atenção nesta obra, além do fato de D. Pedro estar vestindo trajes comuns, é o ostensivo símbolo maçônico que envolve hermeticamente o retrato do Imperador: a serpente em metal dourado que devora a própria cauda, ou “Ouroborus”<sup>296</sup>.

Pois foi também no ano de 1822, no dia 13 de julho, que D. Pedro, ainda príncipe regente, reconhecendo a importância e a influência da Maçonaria nos assuntos políticos brasileiros, fora nela admitido e iniciado. Na época da admissão de D. Pedro, a Maçonaria se dividia em duas correntes rivais, sendo que de um lado estava José Bonifácio, e do outro Gonçalves Ledo. Ledo ambicionava uma aproximação do príncipe e acabou “facilitando” a sua entrada e sua rápida ascensão, e para isso acabou desferindo um golpe dentro da própria Associação, que elevou D. Pedro ao posto de Grão-mestre, que até então havia sido ocupado por José Bonifácio.

De acordo com Sérgio Corrêa da Costa, José Bonifácio e D. Pedro eram também afiliados do Apostolado, que se organizava nos moldes da própria Maçonaria, mas com o fim direcionado à promoção da Independência. Ele acrescenta que, tanto o Grande Oriente, quanto o Apostolado representavam as duas alas da Maçonaria brasileira. A primeira, liderada por Ledo, de tendências “liberais quase republicanas” e a segunda, liderada por Bonifácio, de tendências monárquicas.

Com relação ao envolvimento de D. Pedro I na Maçonaria, há diversas especulações. Desde o início do século XIX algumas lojas maçônicas já haviam se espalhado pelas províncias da Bahia, Pernambuco e Rio de Janeiro. No entanto, foi em 28 de maio de 1822 que o grande Oriente do Brasil foi efetivamente criado<sup>297</sup>. Há historiadores que acreditam que o ingresso de D. Pedro na Maçonaria tenha sido mais uma medida pragmática para conter os ânimos (ou aniquilar de vez) da facção maçônica que tinha propensões republicanas, conforme comenta Pedro Calmon: “Só se manteve maçom enquanto a Ordem podia servir-lhe, já para a desviar da sua natural inclinação republicana, já para ensaiar, como num conselho privado, os atos definitivos da independência e da coroação.”<sup>298</sup>.

Partindo deste plausível pressuposto, podemos concluir que a entrada de D. Pedro na Maçonaria, e a conseqüente inserção de uma nova gama de símbolos oriundos dessa associação, que recaíram sobre a sua representação pictórica, legitimavam a sua aproximação de um grupo seletivo, influente, politizado e endinheirado, que estava espalhado por diversas províncias do

---

<sup>296</sup> Ouroborus, do grego ‘Uroborus’, a cobra que morde sua própria cauda, simboliza a natureza cíclica do universo, o eterno retorno, e é também um dos símbolos maçônicos. BIEDERMANN Hans. *Dictionary of Symbolism. Cultural icons & the meanings behind them*. Meridien, 1992. P. 311.

<sup>297</sup> COSTA, Sérgio Corrêa da. *As Quatro Coroas de D. Pedro I*. São Paulo: Paz e Terra, 1996. P. 50.

<sup>298</sup> CALMON, *op. cit.*, P. 111; COSTA, *op. cit.* P. 56.

Brasil. Evidentemente, seria um erro pensar que objetos de uso pessoal com a imagem do Imperador circulariam, naquela época, entre cidadãos comuns e escravos. Mesmo porque, na maior parte das vezes, esses objetos eram encomendados pelo próprio Imperador como regalos para aos seus súditos e/ou pessoas que ele queria agradar.

Cabe agora discorrermos um pouco sobre a origem do retrato em miniatura, de forma a entendermos melhor seu vasto uso entre os monarcas europeus, o que acabou reverberando nas Américas.

Os retratos em miniatura floresceram no século XVI após o contato dos estudiosos com as antigas iluminuras encontradas no Livro dos Mortos no Egito, na Grécia e em Roma. No início as miniaturas eram somente letras produzidas com o “mínio” (deutóxido de chumbo), substância vermelha usada pelos miniaturistas da Idade Média<sup>299</sup>. Com o tempo esta forma de arte foi se desenvolvendo até surgirem as iluminuras, que eram imagens decorativas que ilustravam as letras capitulares de certos textos no período medieval.<sup>300</sup>

Desde o século XIII papas, reis, nobres e até os burgueses abastados encomendavam retratos em iluminuras, mas a partir de um dado momento esses retratos começam a ser produzidos isoladamente, não mais dependendo dos escritos, até chegar ao ponto de maior evolução, no século XVIII<sup>301</sup>, principalmente na França e na Inglaterra, a partir do artista Hans Holbein.

As miniaturas eram geralmente feitas em aquarela, guache ou óleo, e aplicadas sobre pergaminho, metal ou madeira. A técnica era bastante rudimentar e o fundo geralmente abstrato. A partir do século XVIII o marfim também começou a servir de base para a pintura em miniatura.

A miniatura se espalhou pela Europa e, juntamente com a família real, chegou ao Brasil. De acordo com Haydée Bastos, a maior parte das miniaturas que estão no Brasil não tem assinatura, o que dificulta uma pesquisa mais aprofundada. Sobre sua origem no Brasil ela afirma:

"Do período colonial, dizem alguns autores que foi Manuel Dias de Oliveira, o Brasiliense, o primeiro artista que cuidou da miniatura. Esse esplêndido artista

---

<sup>299</sup>BASTOS, *op cit.* P. 247.

<sup>300</sup>*Id Ibid.* P. 240.

<sup>301</sup>*Id Ibid.* P. 240.

fluminense, um dos poucos que estudaram na Europa, foi o primeiro professor de desenho e o instituidor das aulas de modelo vivo em nossa capital." <sup>302</sup>.

Dentre os artistas que vieram com a Missão Artística de 1816, a autora destaca como grande pintor de miniaturas Nicolas-Antoine Taunay.

Outro objeto de uso pessoal que foi um instrumento importante para a difusão da imagem de D. Pedro foi o leque <sup>303</sup>. A imagem abaixo (figura104) apresenta um leque que sintetiza elementos caracterizadores da estrutura política do Império.



**Figura 104 - D. Pedro I - Leque comemorativo da Organização Política do Império do Brasil.** De folha, dupla face, em papel pintado. Varetas de prata dourada, filigranadas, esmaltadas e decoradas com motivos fitomorfos. Século XIX. China. Col. Museu Histórico Nacional, RJ.

Contrariamente às imagens das miniaturas analisadas anteriormente, que apresentam D. Pedro fora do âmbito majestático, este leque retoma os assuntos da Aclamação e da Coroação. No entanto, D. Pedro aparece em trajes militares, e a coroa pousa sobre o medalhão que traz o

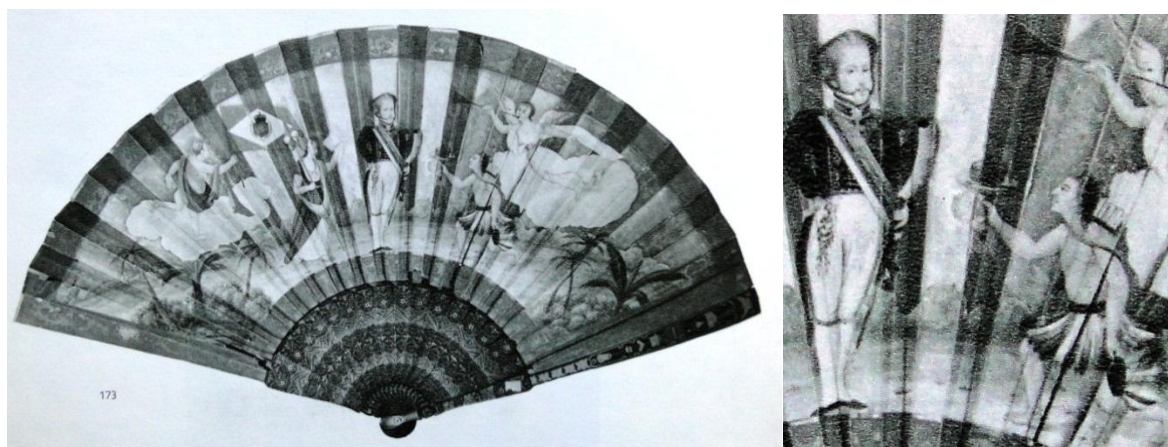
<sup>302</sup> BASTOS, *op cit.* Vol. VI – 1945. P. 242.

<sup>303</sup> Há diversas lendas que tentam explicar a origem dos leques. O traço em comum entre elas é, sem dúvida, a sua essência romântica. A versão espanhola, por exemplo, conta que o Amor teria arrancado uma das asas das costas de Zéfiro para abanar sua amada Psiche. No entanto, o leque já existia antes da narração da lenda de Apuleio da Madaura. Hoje se acredita que o leque tenha surgido na China dos anos 3.000 a.C., embora suas representações iconográficas podem também ser vistas nas artes de diversos outros povos, como os egípcios, os assírios, os etruscos e até, bem mais tarde, os astecas.

De acordo com os estudos de Nilza Botelho, o uso dos leques variava com a época e o local. Na China, os leques eram usados pelos reis e pelos nobres como elemento dignificador, diferenciando-os do resto do povo quando estivessem em meio a ele. Em outros lugares o leque era usado como abanador e até repelidor de insetos. BOTELHO, Nilza. “Ligeiras Notas Sobre Leques”. In: *Anuário do Museu Imperial*. Petrópolis: Museu Imperial, Ano 1942, Vol. 3.



seu busto representado, e não diretamente sobre sua cabeça. Os anjos que flutuam sobre as colunas trazem faixas com as datas dos principais eventos protagonizados por D. Pedro para a política brasileira, como o dia do Fico, da Independência, da Aclamação, da Coroação e, por fim, o dia da Constituição. O medalhão se apoia sobre faixas com as palavras "Constituição" e "Judiciário", mostrando que acima desses poderes vinha a figura Máxima de D. Pedro I, o denominado "Poder Moderador". Os seis obeliscos trazem os nomes das pastas ministeriais, e as duas colunas coríntias carregam os nomes "Câmara dos Senadores" e "Câmara dos Deputados"<sup>304</sup>, todos interligados por guirlandas de flores.



**Figura 105 – Leque comemorativo da Proclamação de D. Pedro I como Imperador**

Folha de papel pintada e varetas de charão

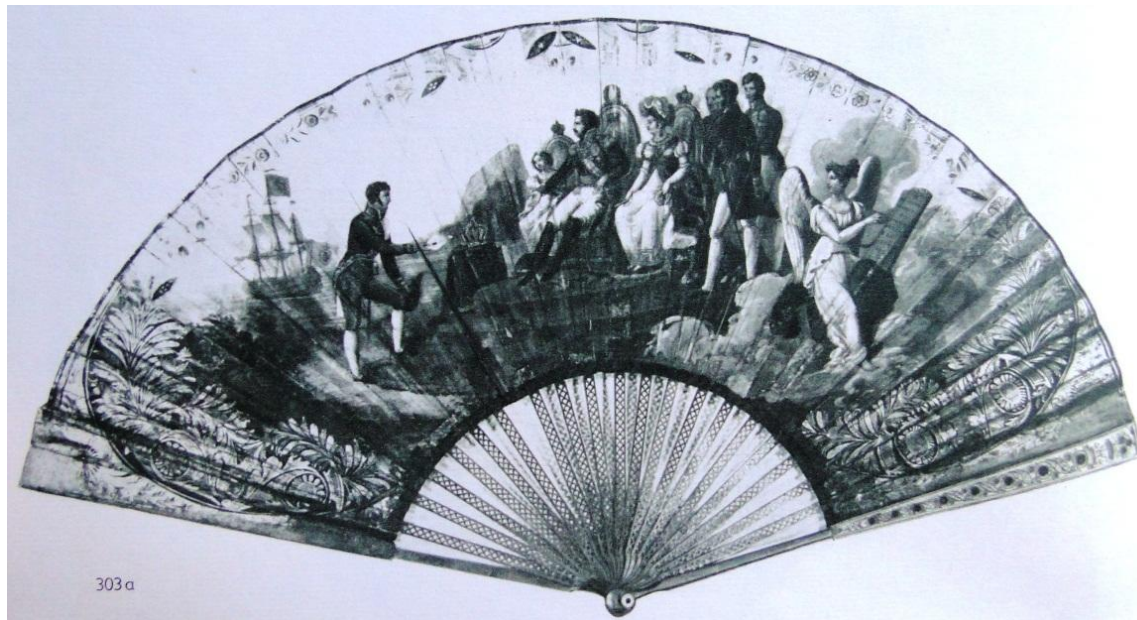
Dim.: 325 mm x 600 mm

Col. Museu Mariano Procópio

O leque da figura 105 mostra D. Pedro de pé, no centro da composição, vestindo trajes aristocráticos e rodeado por figuras que celebram a sua proclamação como Imperador. A figura do indígena já havia aparecido num leque de D. Joao VI, um dos primeiros leques feitos desta forma no Brasil datado de 1808. O leque comemora a entrada de D. João VI na Baía da Guanabara. No desenho, um índio olha para o sol acompanhado dos dizeres “7 de Março de 1808”. Simbolicamente este leque representa o Brasil (índio) olhando com esperanças para a chegada do monarca D. João, representado pelo sol. Outro leque bastante interessante é o leque comemorativo da Aclamação de D. Joao VI em 1818. Nele o artista representa o povo aclamando o rei que está localizado na “varanda da Aclamação”. Nilza Botelho repara que esta

<sup>304</sup>*Id ibid.* Vol. 3.P. 235.

estampa lembra uma aquarela de Debret sobre o mesmo tema, com a diferença de que no leque os personagens têm feições orientalizadas.



**Figura 106 – Leque em folha de papel pintada – varetas em bronze dourado**  
Col. Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

Este leque foi feito a partir de uma gravura anônima a pontilhado que representa a entrega das credenciais do Sr. Charles Stuart para o reconhecimento da Independência do Brasil e o tratado de paz com Portugal (figura107). O Brasil pagou à antiga metrópole, a título e “compensação” pela perda da colônia, o valor de dois milhões de libras<sup>305</sup>. Desta forma, o leque serviu para legitimar, por um lado, o compromisso com Portugal, e por outro, o reconhecimento da Independência.

A cena mostra D. Pedro vestindo farda e botas de cavaleiro e sentado sobre o trono Imperial ao lado de sua esposa, D. Maria Leopoldina, e de sua filha, a infanta D. Maria da Glória. A coroa pousa sobre uma mesa ao lado do tablado que parece ter sido estrategicamente montado para a cena, que acontece numa praia do Rio de Janeiro em meio à característica paisagem. Ao lado esquerdo da composição há uma nau portuguesa que zarpa em direção ao

<sup>305</sup> A necessidade de indenizar Portugal deu origem ao primeiro empréstimo externo feito pelo Brasil, em Londres. In <http://www.obraboronifacio.com.br/cronologia/ano/1825/> Acesso: 27/11/2011.

Atlântico, numa provável referência à da dos portugueses. Do lado direito da composição a divindade Nike escreve numa placa o reconhecimento do Império do Brasil.



**Figura 107- Gravura anônima a pontilhado.**

(na placa): RECONHE- / CIMENTO / DO / IMPERIO / DO BRASIL / E DA SUA / INDEPENDEN- / - CIA

Col. Museu Histórico Nacional

De acordo com Herstal, nenhum exemplar desta gravura foi encontrado, mas há uma reprodução fotográfica no arquivo do Museu Histórico Nacional.



**Figura 108 - Pintura por LEON TIRODE, baseada na gravura precedente.**

Óleo sobre tela

Dim.: 470 mm x 730 mm

Col. Ministério das Relações Exteriores (Brasília)

Os leques caíram no gosto dos Europeus por volta do século XVI, quando começaram a ser trazidos pelos conquistadores portugueses e espanhóis que retornavam das excursões às suas

novas colônias na China e na Ásia. Mas foi na França que os leques entraram em voga, ao serem introduzidos na corte pela rainha Catarina de Médicis. A partir de então, poder-se-ia dizer que enquanto um cavalheiro carregava a sua espada, uma dama trazia seu leque<sup>306</sup>.

A partir do século XVII, os leques começaram a aparecer nos salões e as ornamentações e os assuntos estampados nas folhas variavam conforme a moda e a encomenda do usuário. No século XVIII o uso dos leques atingiu seu apogeu, e o objeto de adorno transformou-se em um poderoso determinador de *status*, fonte de registros de passagens históricas e legitimador de poderes políticos podendo, a partir de certo momento, ser lido com a mesma importância que se dá a uma moeda ou medalha comemorativa. Nilza Botelho resume o panorama da circulação dos leques:

"Os leques orientais, principalmente os chineses, estiveram também em grande moda, porém não conseguiram sobrepujar os europeus, franceses principalmente, pintados muitas vezes por ótimos artistas como Bosse, no século XVII e no XVIII, Boucher, Lancret, Guillot, etc., cujos discípulos e imitadores continuaram representando cenas históricas, mitológicas e galantes, havendo também alusões aos fatos políticos, como o leque da Reunião dos Estados Gerais, em França, sem falar nos leques comemorativos dos casamentos de Luiz XIV, Luiz XV e Luiz XVI."<sup>307</sup>

Nem a Revolução Francesa acabou com a presença generalizada dos leques, e os ideais de Igualdade, Liberdade e Fraternidade, junto com os novos símbolos republicanos, também estamparam suas folhas, o que demonstra a importância política que o ornamento adquiriu.

Durante o Império napoleônico os leques, bem como as artes, tiveram em suas folhas estampas com motivos e cenas da Antiguidade Clássica. Os lanços e guirlandas de flores foram substituídos por Camafeus, cornucópias, grifos e águias. As frágeis figuras femininas de outrora foram substituídas pelas de Minerva, da Fama, da Vitória e das Graças<sup>308</sup>. Esses novos elementos iconográficos também podem ser encontrados na numismática de D. Pedro I, como já vimos anteriormente nas moedas de Pallière.

No Império, a maior parte dos leques era de confecção chinesa, encomendados às chamadas “Casas das Índias”<sup>309</sup>. Os desenhos eram feitos no Brasil e enviados ao oriente para

---

<sup>306</sup> Nilza Botelho, conservadora do Museu Imperial de Petrópolis, nos conta que, nos séculos passados, não havia dama nobre que não estivesse acompanhada por um leque. BOTELHO, *op cit.* Vol. 3.

<sup>307</sup> *Id ibid*, Vol. 3.P. 225.

<sup>308</sup> *Id Ibid.*

<sup>309</sup> As “Casas das Índias” existiam em sua maioria na Rua do Ouvidor e mantinham contato com o Oriente, mais especificamente as cidades de Cantão e Nanquim. A encomenda era feita aos chineses que deveriam reproduzir nos leques os desenhos feitos pelos artistas da corte. *Id ibid.* Vol. 3, P. 233.



serem reproduzidos nas folhas dos leques. No verso dos leques os chineses podiam imprimir sua própria criação, que geralmente variava entre desenhos de pássaros e flores.



**Figura 109 – Lavis a sépia por JEAN BAPTISTE DEBRET**

(na fita): INDEPENDENCIA OU MORTE \*

(nos troféus): ACCLAMADO / ao 12 de 8.º / 1822.

COROADO / ao 1.º de X.º / 1822.

D. PEDRO / I.º. IMPERADOR DO BRASIL.

(assin.): J. B. Debret Rio de Janeiro de 1823 (a insígnia da Ordem do Cruzeiro, colada por cima, cobre parte da assinatura)

(a lápiz): Portrait qui droit etre Gravé, pour paraitre a le Tete d'un ouvrage Pittoresque et Historique Representant les Principaux Evenemens qui ont precedé e suivi la fondation de l'Empire du Bresil / composé e dessine sur les lieux par J. B. De Bret. Professeur de Peinture de L'academie Imperiale de Rio de Janeiro.

Dim.: 362 mm x 280 mm (mancha: 307 mm x 280 mm)

Col.: Fundação Castro Maya

Lit.: Catálogo da Exposição da Missão Artística Francesa, n° 205

Catalogue de L' Exposition 'France et Bresil', n° 170

Catálogo da Fundação Raymundo Otoni de Castro Maya, n° 323

Esta gravura (figura109), feita por Debret no ano de 1823, reúne todos os elementos iconográficos de todas as fases da campanha de D. Pedro I como Imperador do Brasil. Um fato curioso é que esta é a primeira obra de nosso estudo que rememora o evento do Brado do Ipiranga por meio da frase “Independência ou Morte”, que vem escrita na fita “título” logo acima do retrato de D. Pedro I. Como já mencionamos no início desta dissertação, os cerimoniais de Aclamação e Coroação acabaram por suplantam a memória do Sete de Setembro, dominando as representações e os discursos do ano de 1822. Somente um ano mais tarde a expressão “Independência ou Morte” teria sido mencionada pelo próprio D. Pedro I, com o intuito de mobilizar apoio político em torno de sua figura como líder da nova nação que estava sendo construída.<sup>310</sup> Desta forma, Debret vem por meio desta composição legitimar iconograficamente aquilo que D. Pedro começara a expressar, muito provavelmente por razões políticas: seu feito de libertação do Brasil, e não mais somente sua colocação como descendente legítimo da monarquia portuguesa.

Como podemos observar, há uma hierarquia de signos políticos a serem transmitidos: primeiramente, no topo da composição, sob a Palmeira Imperial e encimando o retrato de D. Pedro, está o brasão imperial com a combinação da cruz da Ordem de Cristo sob a esfera armilar, sublinhada pela fita que traz o mote “Independência ou Morte”. Ladeando o retrato, há duas formações verticais semelhantes a candelabros. Formados por diversos elementos simbólicos intercalados, eles se apoiam sobre as bases em forma de dragões (suporte das armas da família Bragança) que trazem sobre suas cabeças abacaxis, espadas e chapéus de guerra. Nesta estrutura, encontram-se dependuradas duas “bandeiras”, uma de cada lado, que celebram os dois eventos que representaram a fundação do Império do Brasil: a Aclamação e a Coroação. As duas inscrições são completadas pela alusão ao grito do Ipiranga, evento que antecedeu a coroação e que recebeu maior destaque pela localização no meio da pirâmide imaginária. Debret produz uma composição bastante didática dos eventos que levaram à formação do Império, trazendo no meio da composição a efígie de D. Pedro I, vestido como soldado e ostentando no peito as insígnias e honrificações, como a da ordem do Tosão de Ouro. Em baixo de toda a composição e dependurada na placa que traz os escritos “D. Pedro I<sup>o</sup> Imperador do Brasil”, destaca-se a insígnia criada por ele próprio, de dignitário da Ordem Imperial do Cruzeiro, com cruz e placa.

---

<sup>310</sup>OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles: *7 de Setembro de 1822, A Independência do Brasil*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 2005. P. 33.



Nesta obra fica claro que um ano após a Independência do Brasil, os cerimoniais da carreira de D. Pedro, as representações das celebrações tradicionais da monarquia, já não bastavam.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

D. Pedro!  
Tiveste duas pátrias e foste por elas renegado.  
O Brasil te repeliu porque eras português.  
E Portugal não te quis porque eras brasileiro.  
Hoje, porém, pelos mesmos motivos,  
Ambas as pátrias celebram a tua memória.  
Soubeste fundir na tua alma  
As duas nacionalidades e provar  
Que se pode ser brasileiro sem deixar  
Nunca de ser português.<sup>311</sup>

As imagens coletadas por Herstal nos mostraram como a figura de D. Pedro I esteve em constante revisão. Desde sua infância, ainda primogênito presuntivo, D. Pedro era retratado como Príncipe da Beira, passando em seguida a ser a Príncipe Real do Reino Unido de Portugal, Brasil Algarves e, sucessivamente, Imperador do Brasil e, por fim, Rei de Portugal. Desta forma, o primeiro capítulo desta dissertação atendeu ao propósito de trazer à tona, de forma sucinta, todas as passagens da vida de D. Pedro que tiveram algum reflexo em sua iconografia.

As mudanças geográficas e políticas pelas quais D. Pedro passou desde a sua infância resultaram em uma composição iconográfica bastante complexa. Vimos, ao longo do primeiro capítulo, como os primeiros retratos em que D. Pedro aparecia estavam ainda vinculados ao tradicional e consolidado modelo de representação iconográfica das monarquias europeias. Apesar da mudança para o Brasil, pudemos observar que os Bragança se preocuparam em transportar para os trópicos a grandiosidade e a majestade deste modelo europeu que, na verdade, já estava ultrapassado devido ao fenômeno Napoleão Bonaparte.

A chegada da Missão Artística Francesa ao Rio de Janeiro no ano de 1816 tornou possível a realização de trabalhos voltados para a celebração da imagem da família real, não somente no que concerne à produção de retratos, mas também das decorações para as celebrações das solenidades públicas. Apesar dos artistas pensionistas conhecerem e aplicarem o modelo de representação derivado da tradição monárquica francesa, eles haviam participado ativamente das representações napoleônicas, o que fez com que, aos poucos, implantassem as inovações estéticas desta nova vanguarda.

Os artistas da Missão Artística envolveram-se na decoração e na representação do casamento de D. Pedro com a arquiduquesa da Áustria em 1817, cujo tema é título do segundo

---

<sup>311</sup> COSTA, Sérgio Corrêa da. "As Quatro Coroas de D. Pedro I". São Paulo: Paz e Terra, 1996. P. 15.

capítulo desta dissertação. As imagens da solenidade demonstram como esses artistas se dedicaram na elaboração faustosa para a recepção da Princesa Real, construindo efêmeros arcos de triunfo e colunas decoradas, ornamentando as fachadas e representando tudo isso em suas pinturas de história. A grandiosidade da festa e as descrições em palavra nos periódicos demonstram a importância da divulgação deste evento que colocou D. Pedro, pela primeira vez, como o protagonista de um cenário político. A chegada da arquiduesa significava a continuidade e a inviolabilidade da monarquia que se estendia aos trópicos, e este processo precisava ser legitimado aos olhos do mundo.

Por ser o Brasil, naquele momento, a sede do império luso-brasileiro, pudemos notar que não havia ainda uma preocupação da corte e de seus artistas em criar uma nova identidade nacional, como aconteceu após a Independência. Pelo contrário. As imagens nos mostram a necessidade da criação de uma arquitetura que, mesmo que efêmera, desse uma roupagem civilizadora ao então "selvagem" cenário tropical, como pudemos observar nas imagens produzidas por Jean-Baptiste Debret e Thomas Marie Hippolyte Taunay (figuras 33 e 36). Também vemos em suas representações uma tentativa de sobrepor os elementos neoclássicos aos antigos elementos lusos da cerimônia, considerados por eles "de mau gosto" e "exagerados".

A magnitude do evento da chegada da Princesa e de seu matrimônio com o príncipe D. Pedro demonstra a importância da união das duas coroas no cenário da política internacional, ao mesmo tempo em que evidencia o peso político do Brasil em relação ao Império e atesta a supremacia do Rio de Janeiro sobre as demais províncias brasileiras.<sup>312</sup>

Após a análise da iconografia do Primeiro Casamento onde o Brasil era ainda parte de um reino unido e D. Pedro somente o seu futuro rei, passamos a analisar as imagens de D. Pedro já como Imperador da nova Nação.

Os eventos da Aclamação em 12 de outubro de 1822 e da Coroação em 1º de dezembro do mesmo ano, estabeleceram os fundamentos do que seria a nova Nação. A iconografia que analisamos nos capítulos 3 e 4 passou a mensagem da configuração simbólica do Império que

---

<sup>312</sup>Lúcia Bastos Pereira das Neves assim conclui sobre os efeitos da Aclamação de D. João VI no qual nos conta que os artistas franceses foram incumbidos de elaborar cerimoniais com forte carga simbólica que reforçassem a imagem do Rei como soberano do Reino Unido de Portugal Brasil e Algarves, além de evidenciar o peso político do Brasil dentro do Império e do Rio de Janeiro sobre as demais províncias. NEVES, Lucia Bastos Pereira das. "A Vida Política". In: *Historia do Brasil Nação: 1808 – 2010*. Vol. 1. Crise Colonial e Independência 1808 – 1830. Coordenação Alberto da Costa e Silva. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011. P.98.

nascia, estabelecendo uma nova gama de símbolos, cores, decorações e arquitetura inaugurando, desta forma, uma nova era na representação e nas artes visuais.

A comparação que fizemos da representação Debretiana das aclamações de D. João VI e D. Pedro I evidencia observações emblemáticas. Apesar de somente quatro anos distanciarem uma da outra, as diferenças iconográficas são substanciais. Vimos, por exemplo, que na vista externa da Aclamação de D. Joao VI, Debret aplica os mesmos preceitos representativos que aplicara no quadro do desembarque da princesa Leopoldina (Capítulo 2), onde o objetivo é a representação da história em seus mínimos detalhes, dando especial ênfase à imponência e ao fausto da arquitetura e da decoração que suplantam os resquícios tropicais. Neste capítulo também observamos a cena da Aclamação de D. Pedro feita por Félix Emile Taunay, que também transforma a cena valendo-se dos preceitos neoclássicos que compartilhava com Debret.

Tanto no capítulo da Aclamação quanto no da Coroação introduzimos algumas obras representativas dos "libertadores" das Américas, os caudilhos, aqueles como Simon Bolívar, libertador da "Gran Colombia" e Agustín de Iturbide, libertador do México, que teriam também elementos iconográficos em comum com algumas representações de D. Pedro. Nessas obras vimos que, apesar das diferenças e peculiaridades de cada nova nação independente, tanto D. Pedro quanto Iturbide e Bolívar foram retratados dentro de uma estética que fundia elementos europeus com elementos locais, trazendo a figura do indígena como elemento simbólico e legitimador da nova Nação.

Em 1º de dezembro de 1822, aconteceu a segunda cerimonia de inauguração da nova Nação: a Coroação de D. Pedro I. Apesar do rompimento com a tradição portuguesa que não coroava seus reis, e de algumas diferenças nas roupas de D. Pedro, como as botas de cavaleiro e as insígnias, a iconografia nos mostra que o ritual também foi pautado com base em alguns elementos herdados das práticas do Antigo Regime. No debate sobre a cerimonia confrontamos a opinião de alguns estudiosos que divergem sobre o fato de D. Pedro ter seguido o modelo napoleônico ou ter feito uma cerimonia de ordem litúrgica, seguindo o pontifical e buscando a religião e a tradição como estrutura simbólica para o novo Império. A conclusão a que chegamos é que houve uma mistura de elementos, o que condizia com a política pragmática de D. Pedro I que, apesar de governar dentro de um ideário do Antigo Regime, utilizou a iconografia para propagar sua imagem como a de um monarca liberal ligado aos interesses da nova pátria.

Por fim voltamos aqui a comentar o primeiro capítulo, pois cabe discorrermos rapidamente sobre o que aconteceu com a iconografia de D. Pedro após seu retorno a Portugal.

O que torna nosso objeto ainda mais interessante, é seu retorno como futuro monarca ao seu país de origem. Uma figura que recebeu tantas características americanas sobre a representação de sua imagem e que transitou intensamente pela iconografia napoleônica, termina seus dias como Rei-Soldado libertador de Portugal. Poderíamos dizer que Portugal também deu a sua versão a D. Pedro, uma versão liberal do monarca, em que sua figura adquire elementos que o diferem das representações dos monarcas absolutistas como seu pai, e ganham ares mais austeros, inspirados em antigos monarcas portugueses: D. Afonso Henriques e D. Sebastião, reis que ficaram na memória.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADES, Dawn. *Art in Latin America. The Modern Era 1820 – 1980*. New haven and London: Yale University Press, 1989.

ALAMÁN, Lucas. *Historia de Méjico desde los primeros movimientos que prepararon su independencia en el año de 1808, hasta la época presente*. Méjico: Impr. de J. M. Lara, 1849.

ARAGÃO, Augusto Carlos Teixeira de. *Descrição geral e historica das moedas cunhadas em nome dos reis: regentes e governadores de Portugal*. Imprensa Nacional, 1880.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: Do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos*. Tradução: Denise Bottmann e Federico Carotti. 10ª reimpressão. [S.l]: Cia. das Letras, [S.d].

ARMITAGE, João. *História do Brasil*. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1943.

BANDEIRA, Julio; XEXÉO, Pedro Martins Caldas; CONDURU, Roberto. *A Missão Francesa*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 2003.

BARRIELLE, Jean François. *A Gramática dos Estilos; O Estilo Império*. [S.l]: Martins Fontes, 1982.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo: Metalivros, 1994. V. 3: A construção da paisagem.

BIEDERMANN Hans. *Dictionary of Symbolism. Cultural icons & the meanings behind them*. Meridien, 1992.

BORDES, Philippe. *Jacques-Louis David: Empire to Exile*. New Heaven and London: Yale University Press, 2005.

BOUCHER, François. *História do Vestuário no Ocidente*. São Paulo: Cosac & Naïfy, 2010.

BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia. 10ª Edição*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

CALMON, Pedro. *O Rei do Brasil – Vida de D. Joao VI*. 2ª ed. Aumentada. Vol. 228. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1943.

- CALMON, Pedro. *Vida de D. Pedro I – O Rei Cavaleiro*. 2ª ed. Aumentada e Ilustrada. Vol. 226. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1943.
- CAMPOFIORITO, Quirino. *A Missão Artística Francesa e Seus Discípulos 1816 – 1940, vol. II. História da Pintura Brasileira no Século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1983.
- CARLTON, R. Scott. *The International Encyclopaedic Dictionary of Numismatics*. Wisconsin: Krause Publications, 1996.
- CASEY, P.J. *Understanding Ancient Coins*. London: Billings Ltd. Worcester, 1986.
- CICENTINO, Cláudio. *História Geral – Ensino Médio*. 9ª Edição. [S.l]: Scipione, Edição Atual: 2002.
- COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* Série 17, Livre Pensar. São Paulo: Senac, 2005.
- COSTILHES, Alain Jean. *O que é numismática*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Milliet. 3 volumes em 2, XVIII, 291 p. Ilust. (Biblioteca Histórica Brasileira) Martins, MEC. Tomo 1 Volumes I e II, [S.d].
- DIAS, Elaine Cristina. *Debret, a pintura de história e as ilustrações de corte da “Viagem pitoresca e histórica ao Brasil”*, Dissertação (Mestrado em História) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas: UNICAMP, 2001.
- DIAS, Elaine Cristina. *Paisagem e Academia: Félix-Emile Taunay e o Brasil (1824-1851)*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009.
- CORDINACH, Guadalupe Jiménez. *México: su tiempo de nacer, 1750-1821*. México: Fomento Cultural Banamex, 2001.
- COSTA, Maria de Fátima e DIENER, Pablo. *A América de Rugendas – Obras e Documentos*. São Paulo: Kosmos, 1999.
- COSTA, Sergio Corrêa da. *As Quatro Coroas de D. Pedro I*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- FONSECA, Raphael. *Francisco de Holanda: ‘Do Tirar pelo Natural’ e a Retratação*. Dissertação (Mestrado de História) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas: UNICAMP, 2010.

FOX-DAVIES, Arthur Charles. *A Complete Guide to Heraldry*. New York: Bonanza Books, 1973.

FRANÇA, Jose-Augusto. *A Arte portuguesa de oitocentos*. Vol. 28. Lisboa: Biblioteca Breve, 1992.

FRANÇA, José Augusto. *História da Arte em Portugal: O Pombalismo e o Romantismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2004.

FRANCO, Pablo Endrigo. *O riacho do Ipiranga e a independência nos traços dos geógrafos, nos pincéis dos artistas e nos registros dos historiadores (1822-1889)*. Dissertação (Mestrado). Brasília: Universidade Nacional de Brasília, 2009.

FRIEDLANDER, Walter. *De David a Delacroix*. Título original: *David to Delacroix*. Edições, 2001. Tradução: Luciano Vieira Machado. São Paulo: Cosac & Naify, [S.d].

GOMBRICH, E.H. *A História da Arte*. Tradução: Álvaro Cabral. 16ª Edição, [S.l]: LTC, [S.d].

GRAHAM, Maria. *Diário de uma viagem ao Brasil: de uma estada nesse país durante parte os anos de 1821, 1822 e 1823*. Trad. Américo Jacobina Lacombe. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.

GRAHAM, Maria Dundas. *Journal of a Voyage to Brazil and Residence There, During Part of the Years 1821, 1822, 1823*. New York: Frederick A, Praeger, 1969.

HACES, Juana Gutiérrez. *Cuando el arte ayudó a la Nación*. México: Fomento Cultural Banamex, 2006.

HACKFORTH-JONES, Jocelyn. *Augustus Earle Travel Artist: Paintings and drawings in the Rex Nan Kivell collection National Library of Australia*. London: Scolar Press: 1990.

HASKELL Francis, *History and its Images: art and the interpretation of the past*. New Haven: Yale University Press, 1993.

HEMMING, John. *The Conquest of the Incas*. New York: Harcourt, Brace Jovanovich, Inc., 1970.

HERSTAL, Stanislaw. *D. Pedro: estudo iconográfico*. Lisboa: Casa da Moeda de Lisboa/ São Paulo: MEC, 1972. 3 vol.

HOBBSAWN, Eric J. *A era das Revoluções*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

HONOUR, Hugh. *Neoclassicism*. New York: Penguin Books, 1986.

IRWIN, David. *Neoclassicism*. Coleção *Art & Ideas*. [S.l]: Phaidon, 1997.

KANN, Betina; LIMA, Patrícia Souza. *Cartas de uma imperatriz - D. Leopoldina*. São Paulo: Estação Liberdade, 2006.

LEHMAN, H. “Environmental ethics and pesticide use”. In: *PIMENTEL, D.* (Ed.). *Techniques for reducing pesticide use: economic and environmental benefits*. Chichester: John Wiley, 1997. Pp. 35-50.

LEVER, Evelyne. *Maria Antonieta a Última Rainha da França*. Biografia. Tradução de: Marie Antoinette: *The Last Queen of France* por S. Duarte, Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

LEVEY, Michael. *Pintura e Escultura na França 1700 – 1789*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura – Textos Essenciais. Vol. 1: O Mito da Pintura*. Direção geral de Jacqueline Lichtenstein. [S.l]: Editora 34, [S.d].

LIMA, Henrique de Campos Ferreira. *Joaquim Rafael, Pintor e Escultor Português, Breves notas biográficas e compilação dos seus escritos* (colecção: Subsídios para a história da arte portuguesa, n.º 7). Coimbra: Imprensa da Universidade, 1923.

LIMA, Valéria. *Uma Viagem com Debret. Coleção Descobrimos o Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

LUSTOSA, Isabel. *D. Pedro I: Um Herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2006.

LUSTOSA, Isabel. *O Nascimento da Imprensa Brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

MATHIAS, Herculano Gomes. *Viagem Pitoresca ao Velho e ao Novo Rio*. Rio de Janeiro: Olimpica, 1965.

MEILI, Julius. *O meio circulante no Brasil. Parte III. A moeda fiduciária no Brasil. 1771 até 1900*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2005.

MIGLIACCIO, Luciano. *A Escultura Monumental no Brasil do Século XIX. A Criação de uma Iconografia Brasileira e as suas Relações com a Arte Internacional*. São Paulo: *Desígnio*, v. 3, n. 3, 2005. Pp. 37-44.

MITFORD, Nancy. *Madame de Pompadour*. New York: NYRB, 1953.

MONNERET, Sofie. *David and Neo-Classicism*. Paris: Terrail, 2004.

MONTEIRO, Rodrigo Bentes. *O Rei no Espelho – A Monarquia Portuguesa e a Colonização da América 1640 – 1720*. São Paulo: Editora Hucitec, 2002.

MONTEIRO, Tobias. *História do Império – A Elaboração da Independência*. Tomo 2. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Itatiaia, 1981.

MOYA, Inmaculada Rodríguez. *El Retrato En Mexico, 1781-1867: heroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nacion*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006.

NEVES, Lucia Maria Bastos Pereira das. “Napoleão Bonaparte - Imaginário e política em Portugal”. São Paulo: Alameda, 2008.

NORTON, Luiz. *A corte de Portugal no Brasil*. Série 5.a a Brasileira. Vol. 124, 1938.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles: *7 de Setembro de 1822, A Independência do Brasil*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 2005.

PANOFSKY, Erwin. *Idea: A Evolução do Conceito de Belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

PANOFSKY, Erwin. *O Significado nas Artes Visuais*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

PÉREZ-MALDONADO, Carlos: *Medallas de México. Commemorativas*. México: Monterrey, 1945.

PONNEAU, Dominique. *Figuras de Deus: A Bíblia na Arte*. São Paulo: Unesp, 2006.

PORTO, Rosane de Albuquerque. *A roda dos expostos e o jogo no discurso de Vieira Fazenda*. Dissertação (Mestrado). Palhoça: UNISUL, 2006.

RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros. *Os Símbolos do Poder*. Brasília: UNB, 1995.

RUGENDAS, Johan Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. Trad. Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1979.

RUGENDAS, Johan Moritz. *Viagem Pitoresca Através do Brasil*. Rio de Janeiro: Technoprint, 1968.

SCHAMA, Simon. *Cidadãos, Uma Crônica da Revolução Francesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SCHIAVINATTO, Iara Lis Franco. *Independência do Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

SCHIAVINATTO, Iara Lis Franco. *O Rei na América*. São Paulo: Espaço Plural, 2001.

SCHIAVINATTO, Iara Lis Franco. *Pátria Coroada. O Brasil como corpo político autônomo, 1780-1831*. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

SCHLICHTA, Consuelo Alcioni Borba Duarte. *A pintura histórica e a elaboração de uma certidão visual para a Nação no século XIX*. Tese (Doutorado). Curitiba, 2006.

SCHUBERT, M. Guilherme. *A coroação de D. Pedro I*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1973.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As Barbas do Imperador. D. Pedro II, um Monarca nos Trópicos*. 2ª Edição. São Paulo: CIA das Letras, 1998.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Sol do Brasil. Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João VI*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2008.

SILVA, Emília Maria Ferreira da, *Representações da Família Real Portuguesa na Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil de Jean-Baptiste Debret*. Disponível em: [http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/02\\_2010/05\\_dossie\\_emilia\\_ferreira\\_da\\_silva.pdf](http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/02_2010/05_dossie_emilia_ferreira_da_silva.pdf)  
Acesso em: 29/05/2012.

SILVA, Guilherme A.; GONÇALVES, William. *Dicionário de Relações Internacionais*. 2ª ed. Barueri: Manole, 2010.

SILVA, Rosângela de Jesus. *Angelo Agostini: crítica de arte, política e cultura no Brasil do Segundo Reinado*. Disponível em:

<http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%206%20-%20artigo%209.pdf>

Acesso em: 12/01/2012.

SOUZA, Iara Lis Carvalho de. *Pátria Coroada. O Brasil como Corpo Político Autônomo 1780-1831*. São Paulo: Unesp, 1998.

SOUZA, Manuel de. *Reis e Rainhas de Portugal*. [S.l.]: SporPress, 1ª Edição dezembro de 2000.



SOUZA, Octavio Tarquínio de. *História dos Fundadores do Império do Brasil: A Vida de D. Pedro I*. Coleção documentos brasileiros, 71. TOMO I. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1972.

STAROBINSKY, Jean. *1789 Os Emblemas da Razão*. Tradução: Maria Lúcia Machado. [S.l.]: Cia das Letras, [S.d].

SUMMERSON, John. *A Linguagem Clássica da Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

TRIGUEIRO, António Miguel. *As Ordens Militares Portuguesas No Império Do Brasil 1822 – 1889*. Disponível em:  
[http://www.conteudos.easysite.com.pt/files/48/ficheiros/emblematica/AsOrdens\\_MilitaresPortuguesasnoImperioDoBrasil\\_revistaMoeda.pdf](http://www.conteudos.easysite.com.pt/files/48/ficheiros/emblematica/AsOrdens_MilitaresPortuguesasnoImperioDoBrasil_revistaMoeda.pdf)  
Acesso em 03/02/2012.

TURNER, Jane. *From David to Ingres – Early 19<sup>th</sup> Century French Artists*. St. Martin's Press, Scholarly and Reference Division. Printed in Great Britain: Groveart, 2000.

VICENTINO, Cláudio. *História Geral*. 9ª Edição. São Paulo: Scipione, 2003.

VIEIRA, Maria de Fátima S. B.; REBELO, Maria Manuela Maia O. *Venerável Irmandade de Nossa Senhora da Lapa*. Porto: Largo da Lapa. Abril de 2001.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte. O Problema da Evolução dos Estilos na Arte mais Recente*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006.

WIE, Paul D. van. *Image, History and Politics*. New York: University Press of America, 1999.

WINCKELMANN, Johann Joachim. *Reflexões Sobre a Arte Antiga*. Estudo introdutório de Gerd A. Bornheim. Trad. de Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. 2ª Edição, Porto Alegre: Movimento, 1975.

XAVIER, Leopoldo Bibiano. *Revivendo o Brasil-Império*. [S.l.]: Artpress, 1991.

## ARTIGOS E CATÁLOGOS

ALMEIDA, Jaime de. “Um lugar de memória e de esquecimento: Santa Librada, padroeira da Independência da Colômbia“. In: Revista Brasileira de História [online]. 2011, vol.31, n.61, Pp.

41-60. ISSN 1806-9347. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882011000100003>. Acesso em: 12/01/2012.

BARROS Alfredo Solano de. "Estudo Crítico e doutrinário sobre 'Medalhas militares brasileiras'". In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional. Vol. 2. 1941. Pp. 85-127.

BASTOS, Haydée de Tommaso. "Algumas Notas sobre Miniaturistas no Brasil" In: *Anuário do Museu Imperial*, vol. VI – 1945.

BISPO, A. A. "Relações pacífico-atlânticas numa História das Artes em contextos globais I Augustus Earle (1793-1838). In: *Revista Brasil Europa*. Trabalhos da A.B.E. pelo Ano Darwin, sob a direção de A.A.Bispo. Reflexões em museus de arte da Austrália, 2009. Disponível em: <http://www.revista.brasil-europa.eu/119/Earle.html> Acesso em 30/05/2011.

BOTELHO, Nilza. "Ligeiras Notas Sobre Leques". In: *Anuário do Museu Imperial*. Petrópolis: Museu Imperial, Ano 1942, Vol. 3.

BRAZ, Augusto A. Brancato. "D. Pedro I do Brasil e IV de Portugal e o Constitucionalismo Ibérico". In: *História Constitucional* (revista electrónica). Nº5, 2004. Disponível em: <http://hc.rediris.es/05/indice.html> Acesso em: 30/05/2011.

CARRION, Michelle Karine Muliterno; CLEMENTE, Fabiana Brett; DEDECEL, Thiago Schenkel. "Relações diplomáticas entre Brasil e Áustria, no período de 1822 e 1889". In: *Revista Relações Internacionais no Mundo Atual*. V.1, N.1. Curitiba: Unicuritiba, 2000. Disponível em: [http://200.186.183.74/sites/default/files/publicacoes/edicoes/1-sumario\\_0.pdf#page=89](http://200.186.183.74/sites/default/files/publicacoes/edicoes/1-sumario_0.pdf#page=89) Acesso em 06/04/2012.

CASTRO, Orlando Guerreiro de. "Influência Napoleônica nas insígnias das ordens honoríficas do Império do Brasil", In: *Anais do 1º Congresso de Numismática Brasileira*. São Paulo, 1937, vol. 1.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. "A pintura de história no Brasil do século XIX: Panorama introdutório". *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*. CLXXXV 740, noviembre-diciembre, 2009. Pp. 1147-1168. doi: 10.3989/arbor.2009.740n1082. Disponível em: [http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/diaadia/diadia/arquivos/File/conteudo/artigos\\_teses/2010/Arte/artigos/arte\\_bras\\_imp.pdf](http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/diaadia/diadia/arquivos/File/conteudo/artigos_teses/2010/Arte/artigos/arte_bras_imp.pdf) Acesso em: 10/01/2012.

COLI, Jorge; XEXÉO, Mônica F. Braunschweiger. *Vitor Meireles, um artista do império*. Catálogo. Rio de Janeiro: MNBA; MON, 2004.

COSTA E SILVA, Alberto da. “As Marcas do Período” In: *Historia do Brasil Nação: 1808 – 2010. Crise Colonial e Independência 1808 – 1830*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

CUNHA, Paulo Ferreira da. “Do Constitucionalismo Brasileiro: Uma introdução histórica (1824-1988)”, In: *História Constitucional* 8 (2007).

Disponível em: <http://works.bepress.com/pfc/27>

Acesso em: 01/06/2011.

DIAS, Elaine Cristina. “A Representação da Realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret”. In: *Anais do Museu Paulista*, vol. 14, n.1, jan.-jun. 2006. Universidade de São Paulo, São Paulo: Nova Série, 2006. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-47142006000100008&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142006000100008&lng=en&nrm=iso)

Acesso em: 29/04/2012.

DIAS, Elaine Cristina. “Correspondência entre Joachim Le Breton e corte portuguesa na Europa. O nascimento da Missão Artística de 1816”. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo: Museu Paulista, v. 14, n. 2, jul.-dez. 2006.

DIENER, Pablo. “O Catálogo Fundamentado da obra de J. M. Rugendas e algumas ideias para a interpretação de seus trabalhos sobre o Brasil”. In: *Brasil dos Viajantes*. N. 4. *Revista USP*. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/30/04-diener.pdf>

Acesso em: 02/04/2012.

FERNANDEZ, Justino. “El Ciprés de la catedral Metropolitana”. In: *Historia Mexicana* Vol. 6, No. 1 (Jul. – Sep. 1956). Mexico: El Colegio De Mexico. Pp. 89-98.

FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime B. "Formas de arte efêmera no duplo consórcio Bragança – Bourbon 1785". In: *Revista de Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Patrimônio*. Porto, 2004. Ia. Serie Vol. III. Pp. 95-108.

FUNDAÇÃO CASA FRANÇA BRASIL, *Missão Artística e Francesa e Pintores Viajantes: França e Brasil no séc. XIX*. Catálogo. Rio de Janeiro: Fundação Casa França Brasil (Secretaria de cultura do Rio de Janeiro); Livraria Kosmos Editora Ltda, Novembro/Dezembro de 1990.

FUNDACIÓN JOHN BULTON. *Colección Bolivaria – Ano bicentenario del natalicio del Libertador Simón Bolívar* (catálogo), 2003. Disponível em:

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/ven/53557394219083851193346/index.htm>  
Acesso em: 23/11/2011.

GANDELMAN, Luciana Mendes. “A Santa Casa da Misericórdia do Rio de Janeiro nos séculos XVI a XIX”. *História, Ciência, Saúde*, vol. VIII(3). Rio de Janeiro, Set-Dez, 2001. Pp. 613-630. Disponível em:<http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v8n3/7647.pdf>  
Acesso em 26/01/2012.

HENRY, Bruno Roy. “A Segunda Morte do Imperador”. In: *História Viva*. Duetto, nov. de 2003.

INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS: “Inventário e Gestão de Coleções Museológicas – Informação completa sobre peças”. In: *Roteiro da Coleção, Museu Soares dos Reis* (Instituto Português de Museus) Catálogo. No do Inv.: 504 A Pin MNSR.

JAMES, David. “Um pintor Inglês no Brasil do Primeiro Reinado”. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: IPHAN. N°. 12. Ano 1955. Pp. 159 – 202.

LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. “O Rio de Janeiro dos viajantes: (o olhar britânico 1800-1850)”. *Revista de Antropologia*. São Paulo, v. 44, n. 2, 2001. doi: 10.1590/S0034-77012001000200013. Disponível em:  
[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0034-77012001000200013&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000200013&lng=en&nrm=iso).

Acesso em: 13/06/2011.

LEITE, Rodrigo Oliveira de. "A Peça da Coroação a mais desejada moeda da numária brasileira". Disponível em:  
<http://www.wikimoneda.com/OMNI/revues/OMNI2/A%20PE%C7A%20DA%20COROA%C7%20C3O%20A%20MAIS%20DESEJADA%20MOEDA%20DA%20NUM%C1RIA%20%20BRASILSILEIRA.pdf>

Acesso em: 21/05/2012.

LOPES, Aristeu Elisandro Machado. “A República nos traços do humor: a imprensa ilustrada e os primeiros anos da campanha republicana no Brasil”. Disponível em:  
<http://www.ufjf.br/virtu/files/2009/11/2-Republica-e-Humor-UFRGS.pdf>  
Acesso em 21/11/2012.

LOPES, Reinaldo; CAVALCANTE, Rodrigo. “A Volta do Imperador”. In: *Revista de História*. Disponível em: <http://guiadoestudante.abril.com.br/aventuras-historia/dom-pedro-i-volta-imperador-434850.shtml> Acesso em: 24/02/2012.

MANTECÓN, Maria del Carmen Vázquez. “Las Fiestas para el Libertador Y Monarca de México Agustín de Iturbide, 1821 – 1823”. *Estudios de Historia Moderna Y Contemporánea de México*. ISSN 0185-2620, n 36. Julio-diciembre 2008. Disponível em: <http://www.ejournal.unam.mx/ehm/ehm36/EHM000003602.pdf> Acesso em: 12/03/2012.

MARINS, Paulo César Garcez. “Nas matas com pose de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica europeia”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 44, fev. 2007. Disponível em: [http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0020-38742007000200005&lng=pt&nrm=iso](http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742007000200005&lng=pt&nrm=iso) Acesso em: 29/11/2010.

MARTINS, L. L., “A Naturalist's Vision of the Tropics: Charles Darwin and the Brazilian Landscape”. In: *Singapore Journal of Tropical Geography*. 2000. 21: 19–33. doi: 10.1111/1467-9493.00061

MATTOS, Cláudia Valadão de. “‘Independência ou Morte!’ de Pedro Américo: reflexões sobre a construção do imaginário da Independência no Brasil do século XIX”. In: Fernando Guzmán e Juan Manuel Martínez. (Org.). *Arte Americano e Independencia. Nuevas Iconografías*. 1 ed. Santiago: Andros Impresores, 2010, v. 1, p. 93-101.

MATTOS, Cláudia Valadão de. “Independência ou Morte! O Quadro, a Academia e o projeto nacionalista do Imperador”, In: *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: Edusp, 1999.

MATTOS, Cláudia Valadão de. “Artistas viajantes nas fronteiras da História da Arte”. In: *Anais do XXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA, 2008. v. 1. Pp. 283-291.

MESQUITA, João Carlos de Vilhena e César. *A ilustração nas publicações periódicas portuguesas: 1820-1850*. Dissertação (Mestrado) Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto, 1997. Ps. 111 e 112. Disponível em: [http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/19448?mode=full&submit\\_simple>Show+full+item+record](http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/19448?mode=full&submit_simple>Show+full+item+record) Acesso em: 07/02/2012.

MIGLIACCIO, Luciano. *Mostra do Redescobrimento: Arte do século XIX - 19th-Century Art*. Catálogo. 1. ed. São paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

MIGLIACCIO, Luciano. “O Império Português do OCIDENTE”. *História Viva* (São Paulo), v. 1, 2008, Pp. 76-81.

MUSÉE JACQUEMART- ANDRÉ, *Jacques-Louis David, 1748-1825*. Catálogo de Exposição de 4 de outubro de 2005 a 31 de janeiro de 2006. Paris: Institute de France. 2006.

MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS. *As belas-artes do Romantismo em Portugal*. Catálogo. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis. 1999.

NEVES, Lucia Bastos Pereira das. "A Vida Política". In: *Historia do Brasil Nação: 1808 – 2010*. Vol. 1. Crise Colonial e Independência 1808 – 1830.

OLIVEIRA, Eduardo Romero de. "O império da lei: ensaio sobre o cerimonial de sagração de D. Pedro I (1822)". In: *Tempo*, Niterói: Universidade Federal Fluminense. V. 13, n. 26, 2009. doi: 10.1590/S1413-77042009000100008. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-77042009000100008&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-77042009000100008&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 09/06/2011.

PEIXOTO, José Maria Pinto. "Duas Palavras sobre D. Pedro I na época da Independência". In: *Revista do Instituto Histórico*, 1893, vol. 56, parte II, p. 13.

PILAGALLO, Oscar. "Obra exhibe o 'neoclassicismo despedaçado'". In: *Folha de São Paulo*. Sábado, 30 de setembro de 2006.

POLIANO, Luiz Marques. "O Primeiro Cunho das Armas do Império". In: *Revista Numismática*, Ano XII, nºs. 1-4, do ano de 1944. Edição nº. 57.

PRADO, Maria Emilia. "Abolicionismo de Última Hora". In: *Nossa História*. Ed. Abril. Agosto de 2006.

RIBEIRO, Monike Garcia. "A arte no século XIX: Um estudo da peculiar obra artística no Brasil do pintor francês J. B. Debret". *19&20*, Rio de Janeiro, v. V, n. 3, jul. 2010. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/obras/jbd\\_monike.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/jbd_monike.htm)>. Acesso em: 01/10/2011.

SANTOS, Francisco Marques dos. "Dois Artistas Franceses no Rio de Janeiro". In: *Revista do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1939.

SANTOS, Francisco Marques dos. "O Ambiente Artístico Fluminense à Chegada da Missão Artística de 1816". In: *Revista do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Nº 05 – ano de 1941.

SCHIAVINATTO, Iara Lis. "A praça pública e a liturgia política". Caderno CEDES, Campinas, v. 22, n. 58, Dec. 2002. doi: 10.1590/S0101-32622002000300006. Disponível em:



[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-32622002000300006&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-32622002000300006&lng=en&nrm=iso)  
Acesso em: 05/06/2011.

SCHULMAN, leilão *Coins, Medals and Decorations of Brasil From Imperial Estate*. Catálogo. Nº 330 Pp. 10 e 24. Disponível em:  
<http://www.mpmilitaria.com.br/produtos.asp?produto=3097>  
Acesso em: 06/04/2012.

SEIXAS, Miguel Metelo de. "As Armas do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves". Disponível em: <http://idjoaovi.org/ArmasdoReinoUnido.pdf>  
Acesso em 29/05/2012.

SILVA, Alberto Júlio. "Modelos e Modas – traje de corte em Portugal nos séculos XVII e XVIII". In: *Revista de Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*. Anexo V – espiritualidade e corte em Portugal, sécs. XVI – XVIII, Porto, 1993.

SILVA, Emília Maria Ferreira da. "Representações da Família Real Portuguesa na Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil de Jean-Baptiste Debret". In: *Labirintos*. Disponível em:  
[http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/02\\_2010/05\\_dossie\\_emilia\\_ferreira\\_da\\_silva.pdf](http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/02_2010/05_dossie_emilia_ferreira_da_silva.pdf)  
Acesso em 29/05/2012.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. "O sagrado e o profano nas festas do brasil colonial". In: *Revista de Ciências Históricas Universidade Portucalense*. Vol. VIII., 1993. Pp. 105-110.

STEVENS, James. "Davioud, Gabriel-Jean-Antoine", In: *A Dictionary of Architecture and Landscape Architecture*. 2000. Disponível em: <http://www.encyclopedia.com/doc/1O1-DavioudGabrielJeanAntoine.html>  
Acesso em 14/02/2012.

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](http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_jbd_art.htm)>.  
Acesso em: 12/03/2012.

ZENHA, Celeste. "O Brasil de Rugendas nas edições populares ilustradas". In: *Topoi*. Rio de Janeiro, dezembro 2002. Pp. 134-160.  
Disponível em: <http://www.ifcs.ufrj.br/~ppghis/pdf/topoi5a5.pdf>  
Acesso em 26/03/2012.

## **JORNAIS:**

*Gazeta de Lisboa*. N<sup>o</sup>. 91, 17 de abril de 1819, em “Avisos”. *Library of Princeton University*. (página não numerada).

*Gazeta do Rio de Janeiro*. No. 91, de 12 de novembro de 1817. P. 1.

*Gazeta do Rio de Janeiro*. No. 90, Sabbado 8 de novembro de 1817. P. 1.

*Gazeta do Rio de Janeiro*. No. 127. Terça-feira, 22 de outubro de 1822.

*Gazeta do Rio de Janeiro*. Suplemento no. 145, de 3 de dezembro de 1822.

### **DEMAIS FONTES ELETRÔNICAS**

AGENCE PHOTO de la Réunion des musées nationaux RMN - Banque d'images d'art, reproductions de tableaux, phototèque.

Disponível em < [www.photo.rmn.fr](http://www.photo.rmn.fr) > Acesso em 26 jun. 2007.

MUSÉE DU LOUVRE - Collections database.

Disponível em < [http://www.louvre.fr/llv/commun/home\\_flash.jsp?bmLocale=en](http://www.louvre.fr/llv/commun/home_flash.jsp?bmLocale=en) > Acesso em 12 jan. 2007.

### **FOLHA ONLINE**

Disponível em < [http://www1.folha.uol.com.br/fof/brasil500/dc\\_6\\_2.htm](http://www1.folha.uol.com.br/fof/brasil500/dc_6_2.htm) >

Artigo por: CARVALHO, José Murilo de. Os esplendores da imortalidade

Acesso em 21/02/2011.

Disponível em < <http://chc.cienciahoje.uol.com.br/noticias/2009/outubro/a-cara-do-brasil-imperial> >

Artigo por: Camilla Muniz, Instituto Ciência Hoje.

Acesso em 21/02/2011.

Disponível em < <http://portodesempre.pt/freguesia.php?freguesia=134&info=50> >

Acesso em 28/02/2011.

“O Rio de Janeiro na Rota dos Mares do Sul”

Disponível em < <http://www.revistamuseu.com.br/emfoco/emfoco.asp?id=10993> >  
Acesso em 09/05/2011.

“Artistas Viajantes”

<[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=3778](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3778) >  
Acesso em 09/05/2011.

Commonwealth National Library of Australia, Canberra.

< <http://nla.gov.au/nla.pic-an2822677> >  
Acesso em 09/05/2011.

< <http://www.jeanpaulleblanc.com/Brazil.htm> >  
Acesso em: 16/05/2011

< [http://www.medalnet.net/brazil\\_rose.htm](http://www.medalnet.net/brazil_rose.htm) >  
Acesso em: 16/05/2011

< <http://blackwatch.napoleonicmedals.org/Empire/1804-1808.htm> >  
Acesso em: 16/05/2011

<http://www.snb.org.br/boletins/pdf/57%20-%20A%20Pe%C3%A7a%20da%20Coroa%C3%A7%C3%A3o.pdf>  
Acesso em: 24/05/2011

“Moedas que contam a História” por Rafael Capanema

< <http://www.cfnu.org/almanaque.html> >  
Acesso em: 26/05/2011

“The origin of the portrait miniature” Victoria and Albert Museum

< <http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/origin-of-portrait-miniature/> >

Acesso em: 25/09/2011

“Casa Imperial do Brasil”: Medalhas do Brasil Real e Imperial (1808- 1889). Disponível em:

<http://www.monarquia.org.br/NOVO/obrasilimperial/medalhas.html>

Acesso em 02/10/2011.

“Artigo sobre Joaquim António de Aguiar”

< <http://www.arqnet.pt/dicionario/aguiarjoaqant.html> >

Acesso em 21/11/2011.

“Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto - João Baptista Ribeiro”

< [http://sigarra.up.pt/up/web\\_base.gera\\_pagina?P\\_pagina=1000681](http://sigarra.up.pt/up/web_base.gera_pagina?P_pagina=1000681) >

Acesso em 21/11/2011.

“Sala dos Capelos da Universidade de Coimbra”

<<http://www.regiao centro.net/lugares/coimbra/universidade/salacapelos.html>>

Acesso em 27/11/2011

"O ensino de arte no Império e na República do Brasil"

<[http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/diaadia/diadia/arquivos/File/conteudo/artigos\\_teses/2010/Arte/artigos/arte\\_bras\\_imp.pdf](http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/diaadia/diadia/arquivos/File/conteudo/artigos_teses/2010/Arte/artigos/arte_bras_imp.pdf) >

Acesso em: 10/01/2012

"Almanach de Gotha". Disponível em: <http://www.almanachdegotha.org/> Acesso em:

20/01/2012.

"Palácio Itamaraty". Disponível em: [http://ebi.demo.onlinedemocenter.com/files/05-](http://ebi.demo.onlinedemocenter.com/files/05-palacio_itamaraty-visitacao_3andar-dpedro1.pdf)

[palacio\\_itamaraty-visitacao\\_3andar-dpedro1.pdf](http://ebi.demo.onlinedemocenter.com/files/05-palacio_itamaraty-visitacao_3andar-dpedro1.pdf) Acesso em: 24/01/2012.

"As Ordens Militares Portuguesas No Império Do Brasil 1822 – 1889." Disponível em:

<http://www.ordens.presidencia.pt/?idc=105>

Acesso em 03/02/2012.

"Portugal – Dicionário Historico". Disponível em:

<http://www.arqnet.pt/dicionario/xavierdias.html>

Acesso em: 06/02/2012

'Estátua equestre de D. Pedro IV" Governo de Portugal.

< <http://www.igespar.pt/en/patrimonio/pesquisa/geral/patrimonioimovel/detail/73484/>>

Acesso em: 14/02/2012

"Palacio de Cultura Banamex (Palacio de Iturbide)" Disponível em:

[http://www.sic.gob.mx/ficha.php?table=museo&table\\_id=854&estado\\_id=9&municipio\\_id=15](http://www.sic.gob.mx/ficha.php?table=museo&table_id=854&estado_id=9&municipio_id=15)

Acesso em: 13/03/2012

"BUAP – Benemérita Universidad Autónoma de Puebla". Disponível em:

<http://www.cultura.buap.mx/arquitectonico2.html>

Acesso em: 24/04/2012

"Codex Mendoza". Disponível em: <http://www.latinamericanstudies.org/aztec-origins.htm>

Acesso em: 23/05/2012.

Numismática. Disponível em: <http://sterlingnumismatic.blogspot.com.br/2011/08/as-medalhas-representadas-por-jean.html>

Acesso em 29/05/2012.

< <http://www.mpmilitaria.com.br/produtos.asp?produto=3097> >

Acesso em: 06/04/2012.

"Catálogo da IX Bienal de Antiguidades". Disponível em:

[http://www.apa.pt/public/catalogo\\_IXBienalAPA.pdf](http://www.apa.pt/public/catalogo_IXBienalAPA.pdf)

Acesso em: 30/11/2012.

<http://www.art-directory.info/fine-art/francesco-bartolozzi-1728> Acesso em: 07/01/2012.

<http://www.arqnet.pt/portal/biografias/econdeixa.html> Acesso em: 16/02/2012.

<http://www.cgb.fr/monnaies/articles/monnaiesfrance/franceromainegb.html> Acesso em 31/10/2011.

<http://aamuseuvalores.blogspot.com/2011/03/peca-da-coroacao.html> Acesso em: 26/05/2011.

<http://fortiter.napoleonicmedals.org/medals/history/empire.htm> Acesso em 31/10/2011.

<http://www.obrabonifacio.com.br/cronologia/ano/1825/> Acesso: 27/11/2011.