

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

Bárbara Ferreira Fernandes

Entre telas e diplomacia: a *Questão Christie* de Victor Meirelles

Juiz de Fora
2025

Bárbara Ferreira Fernandes

Entre telas e diplomacia: a *Questão Christie* de Victor Meirelles

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em História. Área de concentração: História, Cultura e Poder.

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

Juiz de Fora

2025

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

Ferreira Fernandes, Bárbara .

Entre telas e diplomacia : a Questão Christie de Victor Meirelles /
Bárbara Ferreira Fernandes. -- 2025.
259 f.

Orientador: Maraliz de Castro Vieira Christo

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2025.

1. Questão Christie. 2. Victor Meirelles. 3. Pintura Histórica. 4. Dom Pedro II . 5. Identidade Nacional. I. de Castro Vieira Christo, Maraliz, orient. II. Título.

Bárbara Ferreira Fernandes

Entre telas e diplomacia: a Questão Christie de Victor Meirelles

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em História. Área de concentração: História, Cultura e Poder.

Aprovada em 15/10/2025.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maraliz de Castro Vieira Christo - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Martinho Alves da Costa Junior
Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Elaine Cristina Dias
Universidade Federal de São Paulo

Prof. Dr. André Luiz Tavares Pereira
Universidade Federal de São Paulo

Prof. Dr. Carlos Rogério Lima Junior
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Juiz de Fora, 10/10/2025.



Documento assinado eletronicamente por **Maraliz de Castro Vieira Christo, Professor(a)**, em 17/10/2025, às 09:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Martinho Alves da Costa Junior, Professor(a)**, em 22/10/2025, às 11:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **André Luiz Tavares Pereira, Usuário Externo**, em 22/10/2025, às 12:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Rogerio Lima Junior, Usuário Externo**, em 07/11/2025, às 15:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Elaine Cristina Dias, Usuário Externo**, em 09/11/2025, às 14:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **2678269** e o código CRC **00787745**.

Dedico este trabalho à Carolina Ferreira de Freitas e seus filhos, Bento e Sophia (*in memoriam*), cuja lembrança me acompanha cotidianamente.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, Maraliz Christo, pela confiança depositada em mim e em meu trabalho ao longo de todos esses anos de orientação.

Aos professores Martinho Junior, Carlos Lima, Elaine Dias e André Tavares, que gentilmente aceitaram compor a banca de defesa do doutorado, assim como às professoras Lúcia Stumpf e Hevelly Acruche, que aceitaram atuar como suplentes.

Ao professor Manuel Barcia, pela recepção na Universidade de Leeds, durante meu estágio de pesquisa na Inglaterra.

Aos amigos do Laboratório de História da Arte e aos demais colegas que acompanharam minha trajetória acadêmica.

Aos funcionários dos arquivos e museus que visitei para o desenvolvimento desta pesquisa.

À minha família e aos amigos mais próximos, pelo apoio constante.

Por fim, agradeço à CAPES, pelo financiamento e pela viabilização da pesquisa e do estágio sanduíche na Inglaterra.

RESUMO

Esta tese tem como objeto de pesquisa a pintura *Questão Christie*, de Victor Meirelles, de 1864, atualmente no acervo do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. A obra, um esboço, foi pouco explorada pela historiografia e representa um episódio singular do Segundo Reinado: a Questão Christie, conflito diplomático entre Brasil e Inglaterra que mobilizou debates sobre soberania, política externa e identidade nacional.

O estudo analisa a composição, os elementos iconográficos e a posição do imperador na cena, destacando as tensões entre a intenção celebratória da monarquia e as ambiguidades visuais que a tela apresenta. Paralelamente, considera-se a trajetória da obra e suas relações com produções literárias, teatrais e em desenhos contemporâneos que também tematizaram o episódio.

Demonstra-se que a Questão Christie ultrapassou a esfera das notas diplomáticas, tornando-se também assunto das manifestações culturais. Ao circular em jornais, palcos e telas, o episódio contribuiu para a construção de representações sobre o Brasil, permitindo repensar as relações entre política externa, cultura e identidade nacional no Segundo Reinado.

Palavras-chave: Questão Christie; Victor Meirelles; Pintura histórica; Identidade nacional; Dom Pedro II.

ABSTRACT

This thesis focuses on the painting *Questão Christie* by Victor Meirelles, dated 1864 and currently held in the collection of the Museu Nacional de Belas Artes, in Rio de Janeiro. The unfinished artwork, little explored by historiography, depicts a singular episode of the Brazilian Second Reign: the Christie Question, a diplomatic conflict between Brazil and England that mobilized debates on sovereignty, foreign policy, and national identity.

The study analyzes the composition, iconographic elements, and the emperor's position in the scene, highlighting the tensions between the monarchy's celebratory intention and the visual ambiguities presented by the canvas. At the same time, it considers the trajectory of the artwork and its relations with contemporary literary, theatrical, and graphic productions that also addressed the episode.

It is demonstrated that the Christie Question went beyond diplomatic notes, becoming a cultural phenomenon. By circulating in newspapers, on stages, and on canvases, the episode contributed to the construction of representations of Brazil, allowing a rethinking of the relations between foreign policy, culture, and national identity in the Second Reign.

Keywords: Christie Affair; Victor Meirelles; Historical painting; National identity; Dom Pedro II.

LISTA DE IMAGENS:

| | |
|--|----|
| Figura 1: Victor Meirelles, Estudo para a Questão Christie (1864), óleo sobre tela, 47,2 × 69,3 cm. | 20 |
| Figura 2: Publicação oficial do Governo Federal no Instagram, intitulada “Pack da soberania brasileira” (2025). | 25 |
| Figura 3: Victor Meirelles, Estudo para a Questão Christie (1864), óleo sobre tela, | 26 |
| Figura 4: Victor Meirelles, Estudo para a Questão Christie, 1864 (detalhe)..... | 28 |
| Figura 5: Estudo para Panorama do Rio de Janeiro - Morro do Santo Antônio e Largo do Rocio, atual Praça Tiradentes. c1885, óleo s/ tela, 90,4x225 cm. | 29 |
| Figura 6: Estudo para Panorama do Rio de Janeiro - Morro do Santo Antônio e Ilha das Cobras. c1885, óleo s/ tela, 100 x 100 cm. | 30 |
| Figura 7: Victor Meirelles, Estudo para a Questão Christie, 1864 (detalhe)..... | 31 |
| Figura 8: Antoine-Jean Gros, Bonaparte visitando as vítimas da peste de Jaffa (1804), óleos s/ tela, 715 × 523 cm. | 33 |
| Figura 9: Antoine-Jean Gros, Napoleão no campo de batalha de Eylau (1807–1808), óleo s/ tela, 521 × 784 cm. | 34 |
| Figura 10: Paul Delaroche, Bonaparte atravessando os Alpes (1848), óleo s/ tela, 279,4 x 214,5 cm. | 35 |
| Figura 11: Jacques-Louis David, Napoleão cruzando os Alpes (1802) óleo s/ tela,..... | 35 |
| Figura 12: Jean-Léon Gerôme, Réception des ambassadeurs du Siam par Napoléon III et l'impératrice Eugénie (1864), óleo s/ tela, 128 × 260 cm. | 36 |
| Figura 13: François Gérard, Entrada de Henrique IV em Paris (1817), óleo s/ tela,..... | 37 |
| Figura 14A : Eloi Firmin Feron, Louis-philippe duc d'orleans, Arrivant a l'hotel de ville de Pari (1830), óleo s/ tela, 122 × 149 cm..... | 38 |
| Figura 15A: François-René Moreaux. Proclamação da Independência, 1844. Óleo s/ tela, 244 x 383 | 39 |
| Figura 16: Capa do livro Africanos livres: A abolição do tráfico de escravos no Brasil, de Beatriz Mamigonian, 2017. | 57 |
| Figura 17: Cena de abertura da novela Nos tempos do Imperador veiculada pela Rede Globo em 2021. | 58 |
| Figura 18: Victor Meirelles, Casamento da Princesa Isabel (1864), óleo s/ tela, 50,3 x 39 cm. | 60 |

| | |
|---|----|
| Figura 19: Victor Meirelles, <i>Retrato de Miguel Camon du Pin e Almeida, Marquez de Abrantes</i> (1866), óleo s/ tela, 175x100cm..... | 61 |
| Figura 20: Victor Meirelles, <i>Questão Christie, 1864 e Casamento da Princesa Isabel</i> , c. 1864 (detalhe | 62 |
| Figura 21: Victor Meirelles, <i>Moema</i> (1866), óleo s/ tela, 130 × 196,5 cm. | 62 |
| Figura 22: Victor Meirelles, <i>Moema</i> , 1866 e <i>Questão Christie</i> , 1864 (detalhe do céu)..... | 63 |
| Figura 23: François Moreaux, <i>Visita de Dom Pedro II aos doentes de Cólera</i> (1863), óleo s/ tela. | 64 |
| Figura 24: Antoine-Jean Gros, <i>Bonaparte visitando as vítimas da peste de Jaffa</i> (1804), óleo s/ tela, 532 × 720 cm..... | 64 |
| Figura 25: Victor Meirelles, <i>Bonaparte visitando as vítimas da peste de Jaffa</i> (cópia de Gros) (c1853-59), óleo s/ tela. | 65 |
| Figura 26: Paul Delaroche, <i>Os vencedores da Bastilha em frente ao Hôtel de Ville</i> (c.1835), óleo s/ tela, 400 cm × 435 cm..... | 67 |
| Figura 27: Leon Cogniet, <i>A Guarda Nacional de Paris de junta ao exército, setembro 1792</i> (1836), óleo s/ tela. | 68 |
| Figura 28: Théodore Géricault, <i>A Balsa da Medusa</i> (1819), óleo s/ tela, 4,91 × 7,16 m..... | 69 |
| Figura 29: Victor Meirelles, <i>A balsa da medusa</i> (cópia de Géricault) (1857/1858), óleo s/papel, 35,9 x 52,5 cm. | 69 |
| Figura 30: Jean-Abel Lordon, <i>Ataque de la caserne de la rue de Babylone, 29 juillet 1830</i> (1830), óleo s/ tela, 163 x 142 cm. | 70 |
| Figura 31: Jean-Baptiste Carbillat, <i>Arrivée du Duc d'Orléans au Palais-Royal</i> (1836), óleo s/ tela, 121 x 67 cm. | 70 |
| Figura 32: Jean-Victor Schnetz, <i>Combat devant l'hôtel de ville</i> (1833), óleo s/ tela, | 71 |
| Figura 33: Éloi Firmin Feron, <i>Louis-philippe duc d'orleans, Arrivant a l'hotel de ville de paris</i> (1830), óleo s/ tela, 122 × 149 cm..... | 71 |
| Figura 34: Cópia da correspondência de Rodrigo M. F. de Andrade para o Embaixador Edmundo da Luz Pinto em 1º de novembro de 1952 | 73 |
| Figura 35: John Burnet, <i>Practical Essays on Art</i> (1888), Prancha I | 74 |
| Figura 36: Jean Baptiste Debret, <i>Vista do Largo do Palácio no Rio de Janeiro</i> (1839), litografia, | 79 |
| Figura 37: Jean Baptiste Debret, <i>Vista do exterior da galeria da Aclamação do Rei D. João VI</i> , Rio de Janeiro (1839), litografia, 32,5 x 23,6cm, Prancha 135. | 80 |

| | |
|--|-----|
| Figura 38: Jean Baptiste Debret, <i>Cortejo de Batismo da Princesa Real D. Maria da Glória</i> (1839), litografia, 30,8 x 22,8cm. | 81 |
| Figura 39: Jean Baptiste Debret, <i>Aclamação de D. Pedro II em Rio de Janeiro, 7 de abril 1831</i> (1839), litografia, 32,5 x 47,5 cm. | 82 |
| Figura 40: Arsênio da Silva, <i>Parada no Largo do Paço por ocasião do casamento da Princesa Isabel com o Conde d'Eu</i> (1864), fotografia, 17,4 x 22,4 cm. | 83 |
| Figura 41: Antonio Luís Ferreira, <i>Multidão diante do Paço Imperial no Momento da Assinatura da Lei Áurea</i> (1888), fotografia, 18,2 x 23,3 cm. | 84 |
| Figura 42: Julien Pallière. <i>Chegada da Imperatriz Amélia e da Rainha D. Maria II ao Brasil. 1829.</i> | 86 |
| Figura 43: Jean Baptiste Debret, <i>Cortejo de Batismo da Princesa Real D. Maria da Glória, 1839 (detalhe)</i> e Victor Meirelles, <i>Estudo para a Questão Christie, 1864 (detalhe).</i> | 87 |
| Figura 44: Jean-Baptiste Debret. <i>Embarque das tropas na Praia Grande para a expedição contra Montevideu</i> (1839), litografia, 42 x 64 cm. | 88 |
| Figura 45: Victor Meirelles, <i>Estudo para a Questão Christie, 1864 (detalhe).</i> | 88 |
| Figura 46: Anônimo, <i>Caricatura publicada no jornal Cabichuí</i> (1867), xilogravura. | 91 |
| Figura 47: José Correa de Lima, <i>Magnanimidade de Vieira</i> (1841). | 92 |
| Figura 48: José Correa de Lima, <i>Magnanimidade de Vieira, 1841 (detalhe)</i> | 93 |
| Figura 49: Ângelo Agostini, <i>Revista Ilustrada</i> (1879), Ed. 159. | 95 |
| Figura 50: Victor Meirelles, <i>Batalha dos Guararapes</i> (1879), óleo s/ tela, 494,5x923 cm. | 98 |
| Figura 51: Figura 51: Victor Meirelles, <i>Batalha dos Guararapes, 1879 (detalhe)</i> | 100 |
| Figura 52: Antoine-Jean Gros, <i>A Batalha de Abukir</i> (1799), óleo s/ tela, 578 cm × 968 cm. | 101 |
| Figura 53: Victor Meirelles. <i>Batalha de Guararapes, 1879 (detalhe).</i> | 102 |
| Figura 54: Albert Eckhout, <i>Criado negro em trajes europeus, s/d.</i> | 102 |
| Figura 55: Baltasar da Câmara (1890-1982), <i>Henrique Dias sendo tratado pelo médico.</i> | 104 |
| Figura 56: François Moreaux, <i>Visita de Dom Pedro II aos doentes de Cólera, 1863</i> | 105 |
| Figura 57: Victor Meirelles, <i>Combate Naval do Riachuelo</i> (1882), óleo s/ tela, 420 x 800 cm. | 106 |
| Figura 58: Victor Meirelles, <i>Estudo para "Combate Naval de Riachuelo": canhão</i> (c.1868), s/d, grafite sobre papel. | 107 |
| Figura 59: Victor Meirelles de Lima, <i>Brasil [estudo de embarcação]</i> , s/d, grafite sobre papel, 16,0 x 23,0 cm. | 107 |
| Figura 60: Antoine-Jean Gros, <i>Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau, 9 Février 1807</i> (1808), óleo s/ tela, 521 x 734 cm. | 109 |

| | |
|--|-----|
| Figura 61: Victor Meirelles, <i>Estudo para “Combate Naval do Riachuelo”</i> (1868-1872), óleo s/ cartão..... | 110 |
| Figura 62: Victor Meirelles, <i>Estudo para “Combate Naval do Riachuelo”</i> , 1868-1872 (detalhe)..... | 110 |
| Figura 63: Victor Meirelles, <i>Estudo para a “Batalha Naval de Riachuelo”</i> (1868)..... | 111 |
| Figura 64: Victor Meirelles, <i>Retrato do maestro Henrique Alves de Mesquita</i> (1862), óleo s/ tela, 193x130cm. | 113 |
| Figura 65: Imagem do Maestro Mesquita no periódico O Besouro. | 114 |
| Figura 66: Henrique Alves de Mesquita, s/d, fotografia. | 114 |
| Figura 67: Fotografia da obra de Victor Meirelles, <i>Retrato do maestro Henrique Alves de Mesquita</i> . Enviada ao MNBA pela Sotheby’s, (1990). | 115 |
| Figura 68: José Correia de Lima, <i>Retrato do Intrépido Marinheiro Simão, Carvoeiro do Vapor Pernambucana</i> (1854-55c), óleo s/ tela, 93 x 72,6 cm..... | 116 |
| Figura 69: Pedro Américo, <i>Batalha do Avaí</i> (1877), óleo s/ tela, 600 x 1,100 cm. | 117 |
| Figura 70: José Wash Rodrigues, <i>Uniformes do exército brasileiro, infantaria 1860-1870</i> , aquarela..... | 118 |
| Figura 71: Pedro Américo, <i>Batalha do Avaí</i> , 1877, (detalhe)..... | 119 |
| Figura 72: Pedro Américo, <i>Batalha do Avaí</i> , 1877, (detalhe)..... | 119 |
| Figura 73: Pedro Américo, <i>Batalha do Avaí</i> , 1877, (detalhe)..... | 120 |
| Figura 74: Pedro Américo, <i>Batalha do Avaí</i> , 1877, (detalhe)..... | 121 |
| Figura 75: Pedro Américo, <i>Batalha de Campo Grande</i> (1872), óleo s/ tela, | 122 |
| Figura 76: Pedro José Pinto Peres, <i>Primeira Emancipação Municipal</i> (1886), óleo s/ tela. . | 124 |
| Figura 77: Pedro Peres, <i>A primeira libertação que representa a Condessa d"Eu entregando suas cartas de liberdade em 29 de julho de 1885</i> , (detalhe). | 125 |
| Figura 78: Pedro Peres, <i>Esboço para Primeira Libertação</i> (c1885), óleo s/ tela..... | 126 |
| Figura 79: Comparação entre o esboço (esq.) e a obra final (dir.), (detalhe)..... | 127 |
| Figura 80: Antônio Firmino Monteiro, <i>Esboço para 13 de maio</i> (1888), óleo s/ tela..... | 128 |
| Figura 81: Antônio Firmino Monteiro, <i>Esboço para 13 de maio</i> , 1888 (detalhe). | 129 |
| Figura 82: Victor Meirelles, <i>Assinatura da Lei Áurea</i> (1888), óleo s/ tela, 46 x 55 cm. | 130 |
| Figura 83: Victor Meirelles, <i>Assinatura da Lei Áurea</i> , 1888 (detalhe)..... | 130 |
| Figura 84: Aurélio de Figueiredo, <i>A Lei Áurea – tratando da emancipação total do elemento servil no Estado do Amazonas, em 10 de julho de 1884</i> (1888), óleo s/ tela, 665 x 365cm .. | 131 |
| Figura 85: Aurélio de Figueiredo, <i>A Lei Áurea</i> , 1888 (detalhe)..... | 132 |
| Figura 86: Pedro Américo, <i>Libertação dos escravos</i> (estudo)(1889), óleo s/ tela..... | 133 |

| | |
|---|-----|
| Figura 87: Décio Villares, <i>Alegoria à Lei do 13 de maio</i> (188[?]), óleo s/ tela. | 134 |
| Figura 88: Décio Villares, <i>Alegoria à Lei do 13 de maio 188[?]</i> , (detalhe). | 135 |
| Figura 89: Miguel Navarro & Cañizares, <i>Lei Áurea</i> (1888), óleo s/ tela, | 136 |
| Figura 90: Miguel Navarro y Cañizares, <i>Alegoria à Lei do Ventre Livre -1871</i> (1878). Ex-voto dedicado em Salvador. | 137 |
| Figura 91: François-Marie Daniel Bérard, <i>Alegoria da Lei do Ventre Livre</i> , séc. XIX, | 138 |
| Figura 92: Josiah Wedgwood (& Sons), <i>Am I Not A Man And A Brother?</i> (1787), medalha, 3,0 x 2,8 x 0,3 cm. | 139 |
| Figura 93: <i>Am Not I A Man And A Brother</i> (c.1800)..... | 140 |
| Figura 94: <i>The Kneeling Slave, 'Am I not a man and a brother?</i> (c.1800), óleo s/ tela, | 140 |
| Figura 95: [Anônimo], <i>Alegoria da Proclamação da República e à partida da Família Imperial</i> (s/d), óleo s/ tela, 82, 5 x 103 cm. | 141 |
| Figura 96: Figura 96: [Anônimo], <i>Alegoria da Proclamação da República e à partida da Família Imperial</i> (detalhe). | 142 |
| Figura 97: Manuel de Araújo Porto Alegre, <i>Coroação de Dom Pedro II</i> (1845/46), | 145 |
| Figura 98: Manuel de Araújo Porto Alegre, <i>Coroação de Dom Pedro II - esboço</i> (1845/46), | 146 |
| Figura 99: Victor Meirelles, <i>Assinatura da Lei Áurea</i> (1888), óleo s/ tela, 46 x 55 cm | 147 |
| Figura 100: Antônio Firmino Monteiro, <i>Esboço para 13 de maio</i> (1888), óleo s/ tela..... | 148 |
| Figura 101: Pedro Américo, <i>Libertação dos escravos – estudo</i> (1889), óleo s/ tela,..... | 148 |
| Figura 102: Pedro Peres, <i>Missa no Campo de São Cristóvão - em comemoração à assinatura da Lei Áurea</i> (1888), óleo s/ madeira, 0,203m x 0,14m. | 149 |
| Figura 103: Décio Villares, <i>Alegoria à Lei do 13 de maio</i> (188[?]), óleo s/ tela. | 149 |
| Figura 104: Pedro Américo, <i>Libertação dos escravos - estudo</i> (1889), óleo s/ tela, | 151 |
| Figura 105: Figura 105: Pedro Américo, <i>Paz e Concórdia</i> (1902), óleo s/ tela, 300 × 431 cm | 151 |
| Figura 106: Figura 106: Aurélio de Figueiredo, <i>A Lei Áurea – tratando da emancipação total do elemento servil no Estado do Amazonas, em 10 de julho de 1884</i> (1888), óleo s/ tela, 665 x 365cm | 158 |
| Figura 107: Francisco Aurélio de Figueiredo, <i>Princesa Isabel</i> (1888), óleo s/ tela,..... | 159 |
| Figura 108: François René-Moreaux, <i>Coroação de D. Pedro II</i> (1842), óleo s/ tela,..... | 163 |
| Figura 109: Manuel de Araújo Porto Alegre, <i>Estudo para a Coroação de Dom Pedro II</i> , ... | 164 |
| Figura 110: François Moreaux, <i>Visita de Dom Pedro II aos doentes de Cólera</i> (1863),..... | 165 |

| | |
|--|-----|
| Figura 111: Pedro Américo, <i>A rendição de Uruguayana</i> . (Litografia baseada em desenho de Ângelo Agostini, Vida Fluminense Of. Litográfica), 50,50 x 68 cm (aprox.). ... | 166 |
| Figura 112: Pedro Américo, <i>Estudo para casamento da Princesa Isabel</i> (1864),..... | 167 |
| Figura 113: Victor Meirelles, <i>Estudo para Casamento da Princesa Isabel</i> (1864), óleo s/ cartão colado em madeira, 50,3 x 39,0 cm. | 167 |
| Figura 114: Pedro José Pinto Peres, <i>A Primeira Libertação - que representa a Condessa d'Eu entregando aos escravos suas cartas de liberdade em 29 de julho de 1885</i> , óleo s/ tela. | 168 |
| Figura 115: Alessandro Ciccarelli, <i>Casamento por procuração de S. M. Dona Teresa Cristina</i> (1846), óleo s/ tela, 194 x 264 cm. | 169 |
| Figura 116: Victor Meirelles, <i>Combate Naval do Riachuelo</i> (1868-1872), | 170 |
| Figura 117: Victor Meirelles, <i>Retrato de Dom Pedro II</i> (1864), óleo s/ tela, 262,5 x 173 cm. | 171 |
| Figura 118: Victor Meirelles, <i>Dona Tereza Cristina</i> (1864), óleo s/ tela, 263 x 176 cm..... | 172 |
| Figura 119: Jacques-Louis David, <i>The Emperor Napoleon in His Study at the Tuileries</i> (1812), | 173 |
| Figura 120: Félix-Émile Taynay, D. Francisca, <i>D. Pedro II, D. Januária: Nojo do Augusto Pai D. Pedro I</i> (1834[?]), litografia, 32,5 x 37,8cm. | 175 |
| Figura 121: Sebastien Auguste Sisson, <i>Dom Pedro II</i> (1858-1861), litografia..... | 176 |
| Figura 122: Sebastien Auguste Sisson, <i>Augusta Família Imperial</i> (1860), litografia, | 177 |
| Figura 123: Louis Moreaux, <i>Retrato de Dom Pedro II</i> (1871), óleo s/ tela, 173 x 288 cm. .. | 178 |
| Figura 124: Pedro Américo, <i>Fala do Trono</i> (1871), óleo s/ tela, 288 x 205 cm. | 179 |
| Figura 125: Comparação dos retratos de Dom Pedro II antes e depois da Guerra do Paraguai: Louis Moreaux, <i>Retrato de Dom Pedro II</i> (esq.) e Victor Meirelles, <i>Retrato de Dom Pedro II</i> (dir.) | 179 |
| Figura 126: O Brasil e a Inglaterra. | 183 |
| Figura 127: <i>Trono do Senado Imperial</i> (c.1840), móvel, 71 x 179 cm. | 184 |
| Figura 128: Questão Anglo-Brasileira..... | 185 |
| Figura 129: Ilustração com a figura de Mr. Punch..... | 187 |
| Figura 130: Impressões produzidas na cara de um medroso por sete boatos diversos..... | 188 |
| Figura 131: Dois homens em um diálogo..... | 188 |
| Figura 132: Dois homens em diálogo a respeito das cobranças de indenização do governo inglês..... | 189 |
| Figura 133: Figura 133: Conversa entre O Dr. Semana e o Moleque. | 190 |
| Figura 134: Preparativos Bélicos..... | 191 |

| | |
|--|-----|
| Figura 135: O Moleque e sua família | 193 |
| Figura 136: Vingança de um patriota | 194 |
| Figura 137: O encontro de São Sebastião, São Jorge e Santo Antônio. | 196 |
| Figura 138: Figura 138: Ilustração que remete a litografia de Jean-Baptiste Debret. | 197 |
| Figura 139: Jean-Baptiste Debret, Índio de Coroado dando o sinal de ataque (1839), Prancha 23, litografia colorida. | 198 |
| Figura 140: O “encontro” entre um indígena brasileiro e um oficial da marinha britânica ... | 200 |
| Figura 141: A paz é o commercio das boas relações..... | 201 |
| Figura 142: The British Lion’s Vengeance on the Bengal Tiger’ | 202 |
| Figura 143: Charge - um marinheiro com a cabeça de leão. | 203 |
| Figura 144: O Leão Inglês esquelético. | 204 |
| Figura 145: Marinheiro com a cabeça de leão..... | 204 |
| Figura 146: O leão com os personagens da Semana Illustrada. | 205 |
| Figura 147: O leão e o Moleque recorrem aos seus “mestres”..... | 206 |
| Figura 148: O leão e o Moleque recorrem aos seus “mestres” (detalhe). | 207 |
| Figura 149: Prima pars mea est, quia sum leo!..... | 208 |
| Figura 150: John Russel e o Marquês Abrantes | 209 |
| Figura 151: A quebra das relações e o retorno do Ministro Plenipotenciário brasileiro ao país. | 210 |
| Figura 152: O leão e o deputado brasileiro Francisco Otaviano Rosa. | 211 |
| Figura 153: Eugène Delacroix, <i>The Lion Hunt</i> , 1855 (detalhe). | 212 |
| Figura 154: Eugène Delacroix, <i>The Lion Hunt</i> (1855), óleo s/ tela, 57 × 74 cm. | 212 |
| Figura 155: Eugène Delacroix, <i>Chasse au lion</i> (1858), óleo s/ tela, 91,7 x 117,5 cm. | 213 |
| Figura 156: Figura 156: Eugène Delacroix, <i>Chasse au lion</i> , 1858 (detalhe). | 213 |
| Figura 157: William Christie e o leão | 213 |
| Figura 158: Frans Francken II, <i>The vision of Saint Jerome</i> (s/d), óleo s/ cobre, 32,99 x 15,75cm. | 214 |
| Figura 159: Domenichino, <i>The Vision of Saint Jerome</i> (c.1603), óleo s/ tela, 51,1 × 39,8 cm. | 215 |
| Figura 160: Humble pie at the foreign office. | 215 |
| Figura 161: Figura 161: Pastellão humilhante nos negócios estrangeiros. | 217 |
| Figura 162: Figura 162: Imagem de William Christie sobre baú de pólvora. | 218 |
| Figura 163: Lachrima Christi | 219 |
| Figura 164: Christie como uma serpente marinha..... | 220 |

| | |
|--|-----|
| Figura 165: Pezadelo terrível da última noite do Rio de Janeiro..... | 221 |
| Figura 166: Johann Heinrich, <i>O pesadelo</i> (1781), óleo s/ tela, 101,6 × 127 cm. | 222 |
| Figura 167: Somnambulismo de um diplomata..... | 223 |
| Figura 168: Francisco Goya, <i>O Sono da razão produz monstros</i> (1799), gravura, 21,3 x15,1 cm | 224 |
| Figura 169: Michelangelo, <i>O tormento de Santo Antônio</i> (1487), óleo e tempera s/ painel, . | 224 |
| Figura 170: Christie partindo..... | 225 |
| Figura 171: Fuga do Anti-Christo para o Egito..... | 226 |
| Figura 172: A jornada do herói moderno, para a Ilha de Elba. | 227 |
| Figura 173: Giulio Bonasone, <i>Silenus riding on a donkey</i> , gravura em papel..... | 228 |
| Figura 174: William Christie e o Moleque..... | 228 |
| Figura 175: Christie atacado pelas personificações dos periódicos. | 229 |
| Figura 176: O ministro inglês infantilizado, sendo punido, como uma criança,..... | 230 |
| Figura 177: O diplomata após regressar ao solo inglês retoma novamente a ideia..... | 230 |
| Figura 178: A ressurreição do Lázaro Britânico..... | 231 |
| Figura 179: Juan de Flandes, <i>A Ressurreição de Lázaro</i> (1510), óleo s/ painel de madeira, . | 232 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| 1 INTRODUÇÃO | 19 |
| 2 ENTENDENDO A QUESTÃO CHRISTIE: CONFLITO E REPRESENTAÇÃO | 26 |
| 2.1 SOBRE A OBRA..... | 26 |
| 2.1.1 O herói diluído..... | 31 |
| 2.1.2 As representações da Independência do Brasil | 39 |
| 2.2 SOBRE O CONFLITO..... | 43 |
| 2.3 RECEPÇÃO, CIRCULAÇÃO E TRAJETÓRIA DA <i>QUESTÃO CHRISTIE</i> | 52 |
| 2.4 A PINTURA HISTÓRICA DE VICTOR MEIRELLES..... | 58 |
| 2.4.1 A <i>Questão Christie</i> e a produção artística de Victor Meirelles..... | 59 |
| 2.4.2 <i>L’art de la peinture</i> – John Burnet | 72 |
| 3 A <i>QUESTÃO CHRISTIE</i> DE VICTOR MEIRELLES E OS SEUS PERSONAGENS | 78 |
| 3.1 O LARGO DO PAÇO IMPERIAL E SUAS REPRESENTAÇÕES..... | 78 |
| 3.3 REPRESENTAÇÃO DE NEGROS NA PINTURA HISTÓRICA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX..... | 90 |
| 3.3.1 Representações do período colonial..... | 91 |
| 3.3.3 Raça e representação no conflito com o Paraguai..... | 106 |
| 3.3.5 Do Império à República..... | 141 |
| 3.4 PINTURAS HISTÓRICAS BRASILEIRAS NÃO FINALIZADAS..... | 143 |
| 3.5 O IMPERADOR AUSENTE..... | 161 |
| 3.5.1 Dom Pedro II em seu gabinete de estudos..... | 170 |
| 4 A Questão Christie e as representações culturais no Rio de Janeiro do século XIX..... | 180 |
| 4.1 A SEMANA ILLUSTRADA | 180 |
| 4.2 A QUESTÃO CHRISTIE NAS PÁGINAS DA <i>SEMANA ILLUSTRADA</i> | 181 |
| 4.2.1 Alegorias, <i>ultimatum</i> e boicotes nas páginas da <i>Semana Illustrada</i> | 185 |
| 4.2.2 As alegorias que representam as nações..... | 195 |
| 4.2.4 William Christie nas páginas da revista <i>Semana Illustrada</i> | 215 |
| 4.3.1 Literatura e conflito | 233 |
| 4.3.3 A Questão Christie em cena | 241 |
| 4.3.4 Os Ingleses na Costa, Joaquim José de França Jr..... | 243 |
| 4.3.5 A Questão Anglo brasileira comentada pelo Sr. Joaquim da Costa Brasil de Francisco Correa Vasques | 244 |
| 4.3.6- Os ingleses no Brasil de JFK da Costa Rubim e La Question Anglo- Brasillienne de Louis Nerciat (1863)..... | 246 |
| 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 248 |

| | |
|--|------------|
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS: | 250 |
| FONTES PRIMÁRIAS: | 257 |

1 INTRODUÇÃO

[...] Pelas 6 horas da tarde appareceu S. M. o Imperador dirigindo-se ao paço da cidade onde se reunia o conselho de ministros. Ondas de povo fremente de enthusiasmo cercárão logo o carro imperial, rompendo em vivas e acclamações, e dando o magnifico espectaculo de um povo que na hora da afflicção se ajunta em torno do chefe, em cujas mãos põe os seus destinos. Sua Magestade apeou-se á porta do seu paço, e mostrando-se commovido fallou ao ajuntamento que enchia o atrio. As palavras do Imperador forão - que era elle primeiro que tudo Brasileiro, e como tal mais do que ninguem empenhado em manter illesa a dignidade e honra da nação: e que assim como elle confiava no enthusiasmo do seu povo, confiasse o povo nele no seu governo [...] (Jornal do Commercio, n. 006, 06 jan. 1863, p. 01)

Este episódio, ocorrido no dia 5 de janeiro de 1863, é o retratado por Victor Meirelles em sua tela *Questão Christie* (figura 1)¹, objeto central da presente tese. A obra, em pequeno formato (47,2cm x 69,3cm), é um estudo, um esboço, atualmente pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes e chama a atenção por um aspecto fundamental: embora a cena pretenda exaltar e celebrar a figura do monarca, o imperador surge discretamente, quase camuflado, no meio do povo, posicionado ao centro da composição. Um olhar atento e paciente, ao percorrer os demais elementos da tela, percebe que a pintura suscita outras questões igualmente relevantes: a presença de policiais a cavalo em atitude de repressão e a representação de pessoas escravizadas em primeiro plano, introduzindo tensões que extrapolam a celebração imperial.

A tela retrata o episódio diplomático entre Brasil e Inglaterra, ocorrido na década de 1860, chamado pela historiografia de Questão Christie. O conflito resultou na ruptura das relações entre os dois países após as pressões exercidas pelo ministro plenipotenciário britânico William Christie, em razão de divergências quanto ao pagamento de indenizações pelo governo brasileiro. Oficialmente, a contenda teve como estopim o naufrágio de um navio britânico no Rio Grande do Sul e a prisão de oficiais ingleses no Rio de Janeiro. Entretanto, é amplamente reconhecido que, nos bastidores, pesaram também as pressões inglesas pela abolição da

¹ A obra pode ser vista, em alta resolução, através do link:
https://artsandculture.google.com/asset/estudo-para-quest%C3%A3o-christie-v%C3%ADtor-meireles/LAGBo0FCHOH_NA?hl=en

escravidão e os questionamentos de Christie acerca da condição dos chamados “africanos livres”, fatores que geraram profundo descontentamento no governo imperial.

Figura 1: Victor Meirelles, Estudo para a Questão Christie (1864), óleo sobre tela, 47,2 × 69,3 cm.



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Questão Christie é uma das primeiras pinturas históricas brasileiras a retratar um problema diplomático, uma ruptura entre nações, antecedendo as telas relativas às batalhas no contexto da Guerra do Paraguai, que extrapolaram o assunto. Antes dela, temos apenas a representação da *Independência do Brasil*, de François-René Moreaux, em 1844². Além de ser uma das raras pinturas históricas que se propuseram representar o Imperador Dom Pedro II em tela, e, ainda, trazer a questão servil representada em primeiro plano.

O meu primeiro contato com a tela de Meirelles foi ainda durante os estudos para a elaboração do projeto de mestrado, a partir da tese de livre docência do professor Jorge Coli, *A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional*³. No texto o autor se dedica a demonstrar as conexões de Meirelles com a tradição internacional em

² François-René Moreaux. *A Proclamação da Independência*, 1844. Óleo s/ tela. 2,44 X 3,83m. MIP

³ Cf. COLI, Jorge. *A batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional*. [1994]. 411f. Tese (livre-docência) - Universidade Estadual de Campinas, Departamento de História, Campinas, SP.

especial com a pintura italiana. Em sua tese, o historiador dedica não mais do que três pequenos parágrafos para a tela, aproximando-a, do universo da pintura parisiense da época e inserindo-a no contexto das pinturas destinadas a reforçar a legitimidade do soberano através da manifestação popular (Coli, 1994, p. 91).

Nosso interesse em aprofundar as pesquisas acerca da tela de Victor Meirelles, no entanto, surgiu apenas após a conclusão da dissertação de mestrado, onde trabalhamos com outra pintura do mesmo artista, intitulada *Juramento da Princesa Isabel*⁴. Nessa obra, a princesa regente aparece ajoelhada diante dos homens do parlamento, transmitindo, em um primeiro olhar, a ideia de fragilidade. Já em *Questão Christie*, o herói representado por Meirelles encontra-se novamente, à primeira vista, deslocado: camuflado, quase sem destaque, em meio ao povo. Essa opção contrasta com as imagens mais conhecidas de imperadores, que geralmente são retratados a cavalo ou em posição de evidente proeminência⁵.

Em sua tese de doutorado, *Moema é morta*⁶, Alexander Miyoshi investiga a personagem Moema, tomando como ponto de partida a pintura, de mesmo nome, de Victor Meirelles. Nessa pesquisa, o autor apresenta *Questão Christie* como outra questão. No parágrafo destinado à obra, Miyoshi a descreve como uma representação de caráter laudatório (a seu modo) da atuação do Imperador durante a contenda diplomática (Miyoshi, 2010, p. 149). O autor acrescenta ainda a hipótese de que a tela teria permanecido inacabada, devido aos elementos alusivos a questão servil presentes nela, aspectos que, segundo ele, merecem uma investigação mais aprofundada (Miyoshi, 2010, p. 150).

Em 2017, Beatriz Mamigonian publicou o artigo *Building the nation, selecting memories: Victor Meirelles, the Christie affair and Brazilian slavery in the 1860s*⁷, o primeiro estudo localizado por nós a tratar de maneira mais detida a pintura de Meirelles. Nele, a historiadora, especialista em história da escravidão no século XIX, analisa motivos adicionais

⁴ Cf. FERNANDES, Bárbara Ferreira. *Do Juramento da Princesa ao Senado Imperial. A análise de uma obra e sua inserção no projeto político do Estado*. Dissertação (Mestrado em História) Juiz de Fora, 2018.

⁵ É o caso de obras como: Jacques Louis David, *Bonaparte franqueando o Col do Grand Saint-Bernard*, 1800, óleo sobre tela, 259 × 221 cm, no Musée national du château de Malmaison, Rueil-Malmaison e de Antoine-Jean Gros. *Napoleão no campo de batalha de Eylau, 9 de fevereiro de 1807*, 1808, óleo sobre tela, 521 × 784 cm, no Musée du Louvre, Paris.

⁶ Cf. MIYOSHI, Alex. *Moema é morta*. Tese de doutorado, Campinas, IFCH-UNICAMP, 2010

⁷ Cf. MAMIGONIAN, Beatriz Gallotti. *Building the Nation, Selecting Memories: Vitor Meirelles, the Christie Affair and Brazilian Slavery in the 1860s*. American Counterpoint: *New Approaches to Slavery and Abolition in Brazil Gilder Lehrman Center's 12th Annual International Conference* Yale University, October 29-30, 2010

para a não finalização da obra, indo além da justificativa mais recorrente, ligada à retomada das relações diplomáticas.

Mamigonian examina os acontecimentos anteriores e posteriores à Questão Christie, destacando a estreita relação do episódio com as pressões britânicas pela abolição da escravidão no Brasil, tema que será tratado de forma mais detida no próximo capítulo. A autora enfatiza que a insistência de William Christie na questão dos chamados “africanos livres” trouxe à tona um assunto extremamente desconfortável para o governo imperial. Nesse contexto, argumenta que a não finalização da obra e o conseqüente cancelamento da encomenda podem ser compreendidos como parte de uma estratégia de defesa da escravidão (Mamigonian, 2010, p. 259).

Instigados pelas análises desses três autores nos aprofundamos na investigação acerca da tela de Victor Meirelles. Ao longo da pesquisa nos preocupamos em compreender como a pintura histórica fez parte da consolidação da Nação brasileira, especialmente por meio das encomendas oficiais, destacando, nesse sentido, outros agentes no processo de legitimação do Estado e na construção da soberania nacional. Mais do que identificar os temas escolhidos para serem eternizados, nos ocupamos, das “seleções de memória”, isto é, daquilo que foi deliberadamente silenciado (Mamigonian, 2010, p. 259).

Durante o século XIX, principalmente após a estabilidade alcançada depois da coroação de Dom Pedro II, o Império preocupou-se em criar um sentimento de nação para o país. Face ao medo da fragmentação, era importante forjar um passado em comum brasileiro (Christo, 2009, p. 7), em continuidade ao processo civilizacional e cultural iniciado pelo Império português (Guimarães, 1988, p. 5-27). Há um maior investimento em instituições tais como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), partes importantes desse projeto (Pereira, 2008, p. 28). As artes irão se constituir em instrumento essencial na construção de um imaginário nacional, sendo o IHGB o norteador dos parâmetros da escrita da história, auxiliando a definição de temas e disponibilizando fontes para a produção pictórica do país (Pereira, 2008, p. 34). Chamamos atenção também para a necessidade da legitimação da figura do Imperador, sobretudo em um momento de conflito, como foi a Questão Christie, que fez com que a palavra “soberania” estivesse presente nas notícias dos periódicos e nas discussões políticas contemporâneas.

Se outrora os estudos voltados para a arte brasileira do século XIX eram escassos, e, de acordo com Jorge Coli (1994, p. 6), as artes ditas acadêmicas foram ignoradas e desprezadas, hoje, felizmente, dispomos de uma ampla bibliografia dedicada ao tema, com contribuições

fundamentais. Essas pesquisas consolidaram o século XIX como um campo legítimo de investigação, iluminando seus processos artísticos, políticos e culturais. É nesse horizonte que se insere a presente tese, ao mesmo tempo em que propõe novas perguntas para a produção artística de Victor Meirelles.

Diante deste cenário e retomando a questão levantada por Jorge Coli em sua tese “Por que estudar Victor Meirelles e Pedro Américo?” (1994, p. 6), entendemos que já existe um interessante número de pesquisas sobre esses artistas, mas, ainda assim, a arte e a pintura histórica brasileira do século XIX, carecem de investigação. Conforme aponta Maraliz Christo,

A complexidade da construção de uma memória nacional exige pesquisa constante sobre como se processa em cada situação concreta. Interessante perceber o caminho trilhado na tentativa de dotar o país de um passado único e coerente, como também os conflitos vivenciados no percurso (Christo, 2009, p. 7).

É necessário, portanto, se atentar para os processos complexos e particulares que envolvem cada produção artística e em como a arte e a pintura histórica se articulava à ideia de soberania nacional. Nesse sentido, a tela *Questão Christie* se apresenta como objeto singular, não apenas por tematizar um impasse diplomático, mas também, por ser um estudo, uma obra inicialmente pensada para ser representada em tela de maior formato, o que acabou por não se concretizar. Reforçamos, no entanto, nossa compreensão de que sendo um estudo, a obra é o objeto de nossa análise, não sendo encarada como “não finalizada”.

Entendemos aqui também que “a imagem do monarca é parte da identidade do regime político imperial no Brasil” (Knauss, 2005, p.239), sendo, portanto, indispensável o estudo de suas representações para compreender os mecanismos de legitimação simbólica do poder, a construção de uma memória oficial e as estratégias visuais que sustentaram a autoridade imperial ao longo do Segundo Reinado.

É importante ressaltar que a nossa pesquisa parte do “embate direto e livre com a obra de arte [...] dirigimos a nossa atenção para a História da Arte, procurando entendê-lo [o quadro de Victor Meirelles] em seu interior, através de análises comparativas.” (Christo, 2005, p. 4). Dessa maneira, iremos “ver a obra na sua complexidade concreta” (Christo, 2005, p. 8) sem restringir a análise, aproximando-a de diversas questões, desde a comparação com outros trabalhos até sua inserção no contexto político do momento, estudando “tanto a obra quanto o olhar que a constrói” (Christo, 2005, p. 6). Por esse motivo, consideramos a obra de arte não uma mera ilustração, mas, um documento importante “de uma atividade visual desenvolvida no interior de uma sociedade, em um momento histórico específico” (Christo, 2005, p. 5).

Embora o objeto central desta pesquisa seja a tela *Questão Christie*, sua análise nos conduziu a outras linguagens artísticas que extrapolam os limites estritos da pintura. Tal percurso nos levou a considerar diferentes manifestações culturais em torno do episódio, inseridas no mesmo universo e contexto da obra, como sugere Jorge Coli ao refletir sobre a necessidade de ampliar o olhar para além da materialidade da tela (Coli, 2005). Assim, deparamo-nos com imagens publicadas em periódicos ilustrados, representações teatrais e textos literários que, cada um a seu modo, elaboraram significados para a Questão Christie, revelando a amplitude das formas de representação artística que dialogaram com o conflito diplomático.

Esse movimento de ampliação do olhar, também orientou o estágio de pesquisa na Inglaterra, ao proporcionar acesso a periódicos do século XIX, bem como, à produção artística do período, permitiu compreender melhor o ambiente social e político da época. Ainda que não tenha resultado em novas fontes diretamente relacionadas à tela de Victor Meirelles, essa vivência contribuiu para situar a obra em um quadro mais amplo de relações diplomáticas e culturais.

O segundo capítulo da tese foi utilizado por nós para apresentar a obra e o acontecimento político “Questão Christie” para o leitor. Trataremos, portanto, da descrição minuciosa da tela, de sua recepção, circulação e trajetória. Além disso, traremos informações acerca do conflito diplomático, através das análises historiográficas e fontes primárias. Ainda no capítulo inicial, iremos nos aprofundar na produção artística de Victor Meirelles e na sua relação com a pintura nacional e internacional, focados na pintura histórica e nas escolhas de representação utilizadas em *Questão Christie*.

No terceiro capítulo, trataremos da *Questão Christie* e seus “personagens”. Ou seja, analisaremos as representações do Largo do Paço Imperial, para então discutir a representação de negros na pintura histórica, em diferentes momentos, do período colonial à República. Abordamos ainda o problema das obras que permaneceram na etapa do estudo, situando a *Questão Christie* nesse conjunto, e refletimos sobre a presença ambígua de Dom Pedro II, frequentemente ausente ou discretamente representado, nas grandes telas.

No quarto capítulo, nos ocupamos das repercussões culturais da Questão Christie no Rio de Janeiro do século XIX. Nos detemos nas imagens acerca do conflito que circularam nos periódicos, detidamente, na *Semana Illustrada*. Além disso, nos debruçamos também nas peças de teatros encenadas nos palcos cariocas, bem como, nos textos literários publicados sobre o assunto.

2 ENTENDENDO A QUESTÃO CHRISTIE: CONFLITO E REPRESENTAÇÃO

2.1 SOBRE A OBRA

Esquecida na reserva técnica do Museu Nacional de Belas Artes existe uma obra, um esboço, do pintor Victor Meirelles, intitulada *Questão Christie* (figura 3). Datado de 1864, o quadro, um óleo sobre tela, de 47,2cm x 69,3cm representa um dos acontecimentos do episódio da quebra diplomática entre Brasil e Inglaterra denominado posteriormente como “Questão Christie”. De acordo com a historiografia especializada, a tela fora uma encomenda do ministro das questões exteriores do período, Marquês de Abrantes¹¹. Meirelles não obteve autorização para finalizar a obra, pois, o Ministro do Império, Marquês de Olinda, considerou que o quadro poderia incomodar ainda mais a Inglaterra, uma vez que as relações já haviam sido reestabelecidas (Mamigonian, 2010, p. 4 e Rosa et al., 1982).

Figura 3: Victor Meirelles, Estudo para a Questão Christie (1864), óleo sobre tela,



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

¹¹ Gostaríamos de ressaltar que, apesar de alguns autores como Donato Mello Junior, Angelo de Proença Rosa e Beatriz Mamigonian apresentarem a informação da encomenda feita por Abrantes, não localizamos as fontes que confirmem tal afirmação. A questão da encomenda será discutida mais adiante.

A pintura está ambientada no largo do Paço Imperial, na cidade do Rio de Janeiro. Localizamos, com certa dificuldade, o Imperador, a pé, cercado pela população e, atrás da multidão, notamos a berlinda que levava o monarca para o Paço. Dom Pedro II, portando uma casaca preta, com a mão esquerda segurando a lapela, é circundado por uma diversidade de tipos populares: negros, crianças, mulheres, homens bem-vestidos. A cena é cercada por uma estrutura arquitetônica, com uma discreta paisagem ao fundo. Da varanda do primeiro prédio, dois homens observam o episódio.

Não devemos esquecer que a *Questão Christie* é um estudo, um esboço para uma obra que provavelmente foi planejada para se tornar uma tela de grande formato. Por esse motivo, é possível que o pintor fizesse modificações de composição, cor e demais detalhes. Ela é, contudo, uma obra bem-acabada, pois já está em tela, pintada à óleo, e com elementos posicionados, além de ter sido exposta. Nós entendemos, por isso, que, sendo um esboço, a obra faz parte da visualidade construída pertencente aos projetos gestados pelo Estado.

É possível dividir *Questão Christie* em três partes (figura 4). A primeira, no extremo esquerdo da obra, seguindo a linha reta da construção do Paço, podemos ver um momento de repressão: dois oficiais fardados, com espada em riste, a cavalo, que parecem pisotear uma pessoa negra, enquanto dois jovens observam a cena. No extremo oposto da representação, seguindo uma diagonal traçada pela iluminação no chão do primeiro plano estão representados também homens negros, possivelmente escravizados, por conta de sua vestimenta, a frente dele, uma mulher negra, apoia no chão uma espécie de recipientes com produtos a serem vendidos. Esses personagens foram identificados por Mamigonian (2010, p. 9), como escravos de ganho, que não participam diretamente da celebração. À parte central da pintura é reservada a maior porção da obra, nela, como já mencionado, vemos com certa dificuldade o Imperador, cercado por diferentes tipos populares. Chama-nos atenção um homem negro, bem-vestido, próximo ao monarca. Esse homem se destaca em meio à multidão pois, o seu chapéu levantado está mais alto que os demais e, o espaço em branco deixado por Meirelles em primeiro plano, nos leva diretamente a ele. Além disso, parece-nos que Dom Pedro dirige seu olhar ao personagem.

Figura 4: Victor Meirelles, Estudo para a Questão Christie, 1864 (detalhe)



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Enquanto ao centro da tela há a comemoração, proximidade do Imperador com o povo e mistura de tipos, Meirelles representa nos extremos episódios que não combinam com a aclamação ao Imperador.

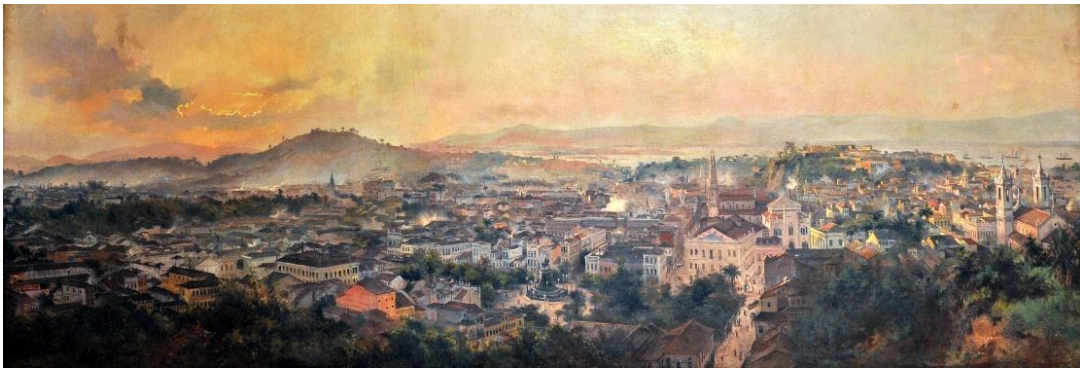
À esquerda da obra temos o prédio do Paço Imperial, ao fundo, o antigo Convento do Carmo que também chegou a ser utilizado para hospedar membros da Corte. Seguindo, vemos a Torre Sineira, que ligava o prédio do convento ao da Capela Imperial, que não é representada por Meirelles nessa imagem. Como veremos no próximo capítulo, o espaço do Largo do Paço foi bastante representado ao longo dos anos, sobretudo nos séculos XVIII e XIX, pois era um importante local político na cidade do Rio de Janeiro.

Observando atentamente às demais representações do Largo do Paço é aceitável afirmar que, possivelmente de maneira proposital, Meirelles coloca a estrutura que liga o Convento à Torre Sineira um pouco mais baixa. Essa escolha do pintor permite que o espectador veja, ao longe, um morro que pelo posicionamento no mapa acreditamos ser o Morro de Santo Antônio. Esse morro praticamente não existe mais devido às mudanças urbanas ocorridas no Rio de Janeiro, mas, na época, era um importante marco carioca e onde está localizado o convento dos franciscanos.

O Morro de Santo Antônio torna-se local importante para a carreira de Victor Meirelles posteriormente. Entre os anos de 1869 e 1872 o Convento de Santo Antônio, localizado no

Morro, é o local escolhido pelo artista para pintar duas grandes encomendas do governo: *Batalha dos Guararapes* e *Combate Naval do Riachuelo*. O convento foi escolhido por ser o único local onde o pintor teria estrutura e espaço para realizar as telas de grandes proporções (Coelho, 2007, p. 87). Mais tarde, na década de 1880, Victor Meirelles representa novamente o Morro de Santo Antônio no seu *Panorama do Rio de Janeiro* que não conhecemos atualmente. Do panorama temos o registro apenas dos estudos e dois deles representam de forma específica o Morro de Santo Antônio: *Estudo para Panorama do Rio de Janeiro: Morro do Santo Antônio e Largo do Rocio* (figura 5) e *Estudo para Panorama do Rio de Janeiro: Morro de Santo Antônio e Ilha das Cobras* (figura 6).

Figura 5: Estudo para Panorama do Rio de Janeiro - Morro do Santo Antônio e Largo do Rocio, atual Praça Tiradentes. c1885, óleo s/ tela, 90,4x225 cm.



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes

Figura 6: Estudo para Panorama do Rio de Janeiro - Morro do Santo Antônio e Ilha das Cobras. c1885, óleo s/ tela, 100 x 100 cm.



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes.

Victor Meirelles é conhecido como um pintor histórico muito preocupado com as paisagens de suas pinturas, que são elogiadas e bem comentadas. A paisagem em *Questão Christie*, contudo, é discreta. É possível observar apenas o Morro já comentado aqui e, também, um pedaço de céu, com tons levemente dourado e nuvens esparsas.

O pintor parece querer reforçar que o Largo do Paço está cheio, repleto de pessoas saudando o monarca. Por esse motivo, as estruturas das construções representadas parecem bem próximas umas às outras trazendo uma sensação de abarrotamento à obra. Essa sensação é aliviada pelos espaços em branco que o pintor deixa iluminados em primeiro plano.

Questão Christie é uma pintura escura. Nela o artista utiliza tons terrosos, mais sóbrios, com alguns pontos de luz que destacam a cena. Os pontos iluminados são a parede lateral do paço e o Imperador que recebem uma luz vinda do céu dourado, ao entardecer. No canto esquerdo da obra, o cavalo, pintado de branco, se destaca também por conta da cor. Em primeiro plano, ao chão, o pintor brinca com a luz e sombra para fazer com que o espectador entre na obra através dos filetes de luz.

Apesar de iluminado o Imperador não é, no entanto, o ponto onde nossos olhos se concentram ao observar a tela. No canto esquerdo, Meirelles insere policiais a cavalo, com espada em riste, sobre um homem negro que está caído ao chão, enquanto jovens observam a

cena. O animal mais à frente é branco contrastando com o restante da obra, o que colabora para que nosso olhar fuja do Imperador e vá para o policial.

Já apontamos aqui a imagem de Dom Pedro II não é a que mais se destaca no nosso primeiro embate com a tela. O Imperador, contudo, está inserido no meio de uma pirâmide formada por duas diagonais, iniciando o espaço em branco deixado por Meirelles para que o espectador adentre a obra (figura 7). Essa estrutura pensada pelo artista é lugar comum das representações de pinturas históricas e são estratégias de composição utilizadas pelos pintores.

Figura 7: Victor Meirelles, *Estudo para a Questão Christie*, 1864 (detalhe)



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

2.1.1 O herói diluído

Maraliz Christo em sua tese de doutorado sobre a tela *Tiradentes Esquartejado*, trabalha com a ideia do enfraquecimento do herói na pintura histórica brasileira (2005, p. 155), afirmando que, em geral, a pintura histórica tende a ser entendida de forma simplista. Se representa um herói, ou é realizada através de uma encomenda oficial e está exposta, só pode ser celebrativa, apresentando uma visão oficial do retratado. Nos esquecemos, porém, dos ruídos de comunicação, da polissemia das obras de arte, que vão além do que está escrito na legenda.

Em seus argumentos, a autora utiliza obras como a *Tiradentes Esquartejado*¹², que indica a fragilidade do herói (Christo, 2005, p. 156), *Batalha de Campo Grande*¹³, onde o personagem principal é retratado sem força e vigor, como um manequim (Christo, 2005, p. 160), *Batalha do Avaí*¹⁴, que apresenta um turbilhão de elementos e Duque de Caxias, comandante do exército, como um turista, que observa a batalha à distância (Christo, 2005, p. 165).

A historiadora aponta que existe, na arte brasileira, um espaço para a sensibilidade, “corrosiva do celebrativo mesmo que dele se nutra” (Christo, 2005, p. 192). Entendemos *Questão Christie* como uma obra inserida nesse contexto polissêmico das pinturas de história, que, em um primeiro momento, diante de um olhar desavisado, pode compreendê-la de forma simplista, como mera ilustração da historiografia.

Maraliz Christo em sua tese aponta exemplos de pinturas com datas posteriores à tela de Meirelles, temos, no entanto, casos que subvertem a ideia do herói, realizadas antes de 1864 e que podem ter feito parte do arcabouço visual e temático de Victor Meirelles.

É o caso da tela de Gros, *Bonaparte visitando os empestados de Jaffa*, (figura 8) que, como veremos adiante, será copiada por Meirelles durante os seus estudos na Europa, na qual Jorge Coli afirma, Bonaparte aparece aureolado, com poder de cura (Coli, 2010, p. 101). O historiador chama atenção, no entanto, para um personagem localizado atrás de Napoleão, que tampa o nariz devido ao mau cheiro dos corpos, representados em primeiro plano, que foram corroídos pela epidemia (Coli, 2010, p. 101). Na representação de Gros, portanto, Napoleão está bem em destaque, mas é eclipsado pelos corpos mortos ao seu redor.

¹² Cf. Pedro Américo. *Tiradentes Esquartejado*, 1893. Museu Mariano Procópio

¹³ Cf. Pedro Américo. *Batalha de Campo Grande*, 1871. Museu Imperial de Petrópolis

¹⁴ Cf. Pedro Américo. *Batalha do Avaí*, 1877. Museu Nacional de Belas Artes

Figura 8: Antoine-Jean Gros, *Bonaparte visitando as vítimas da peste de Jaffa* (1804), óleos s/ tela, 715 × 523 cm.



Fonte: Museu do Louvre, Paris.

Alguns anos mais tarde, o mesmo artista vai representar *Napoleão I no campo de batalha de Eylau* (figura 9) e Coli afirma que, embora esteja no centro da composição, Napoleão não apresenta um caráter de comandante heroico. De acordo com o historiador, ele está “gordo, envelhecido, lívido” (Coli, 2010, p. 101), mas, chama-nos atenção os corpos, vítimas da guerra, em primeiro plano, na altura do olhar do espectador. Aqui, novamente, o herói perde o seu destaque.

Figura 9: Antoine-Jean Gros, *Napoleão no campo de batalha de Eylau* (1807–1808), óleo s/ tela, 521 × 784 cm.



Fonte: Museu do Louvre, Paris.

Ainda sobre as representações de Napoleão, Christo nos lembra de uma tela de Paul Delaroche, *Bonaparte atravessando os Alpes* (figura 10), de 1848, que representa o Imperador fragilizado, sobre uma mula, de capa cinza, com semblante alheio e vulnerável em meio à nevasca, sendo auxiliado por um nativo da região (Christo, 2005, p. 191). Essa imagem é um contraponto àquela feita por David (Figura 11), de nome semelhante, que destaca o monarca com altivez, sobre um belo cavalo branco, fardado, com um braço apontado para cima, em sinal de liderança¹⁵.

¹⁵ Podemos citar ainda outras telas onde o herói não está em posição inquestionável: é o caso de *Bataille de Fontenoy* (1828) e *La prise de Malakoff par le general Mac-Mahon* (1858), ambas de Horace Vernet, além de *L'Empereur accorde la grâce des Flittas* (1865-68), de Alfred Darjou.

Figura 10: Paul Delaroche, *Bonaparte atravessando os Alpes* (1848), óleo s/ tela, 279,4 x 214,5 cm.



Fonte: Museu do Louvre, Paris.

Figura 11: Jacques-Louis David, *Napoleão cruzando os Alpes* (1802) óleo s/ tela,



Fonte: Museu de História da França, Paris.

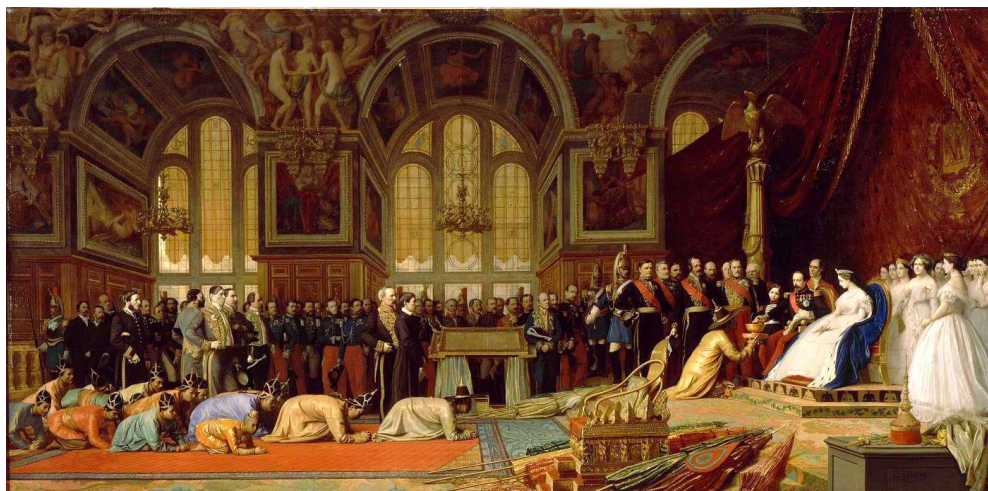
Como observa Coli em relação a Gros, os mortos ao lado de Napoleão lembram as consequências da guerra. Já na *Questão Christie*, não são cadáveres, mas escravizados que ocupam o primeiro plano, revelando a escravidão como um verdadeiro problema. Se em Gros

a tragédia é a guerra, em Meirelles expõem-se as contradições de um Império que se queria moderno, mas permanecia escravista. Nessa cena, Dom Pedro II não surge em posição de autoridade, mas diluído, sem o protagonismo esperado de um monarca.

Em 1864 Jean-Léon Gerome representa a cerimônia de *Recepção dos embaixadores siameses pelo Imperador Napoleão III no Palácio de Fontainebleau*, em 1861 (figura 12). A pintura, de grandes dimensões e caráter suntuoso, é uma encomenda oficial e representa o momento no qual os monarcas, Napoleão e Eugene, sua esposa, sentados sob um dossel ornamentado, recebem os siameses, que se curvam diante deles. A tela, representada em friso, conta com cerca de oitenta retratos oficiais da corte do Imperador. Martine Giboreau chama atenção que não existe aqui uma ideia de submissão, o gesto dos siameses demonstrava apenas respeito diante de outro governo que os recebiam¹⁶.

O detalhe do quadro que nos chama atenção é a representação de Napoleão III que, mesmo estando sentado em um ambiente suntuoso, parece, tomando expressão usada por Cristo, um manequim, sem vida, pálido, quase camuflado no fundo vermelho e dourado da decoração (2005). Ele escapa facilmente ao nosso olhar, que percorre os retratos da obra, em direção à sua esposa e as demais mulheres que, vestidas de branco, atraem a atenção.

Figura 12: Jean-Léon Gerôme, *Réception des ambassadeurs du Siam par Napoléon III et l'impératrice Eugénie* (1864), óleo s/ tela, 128 × 260 cm.



Fonte: Musée National du Château de Fontainebleau, Fontainebleau.

Um contraponto interessante para a pintura de Meirelles é a tela *Entrada de Henrique IV em Paris* (1817), de François Gérard (figura 13), que retrata um episódio de 1594, quando

¹⁶ Martine GIBOUREAU, « Napoléon III reçoit les ambassadeurs siamois », Histoire par l'image [en ligne], URL : <https://histoire-image.org/etudes/napoleon-iii-recoit-ambassadeurs-siamois>

Henrique IV retorna à Paris, após o fim das guerras religiosas na França. Henrique IV foi um rei muito popular e conhecido por ser preocupado com o bem-estar dos seus súditos, além disso, com essa pintura, Gerárd obteve grande reconhecimento (Lima Junior, Schwarcz, Stumpf, 2022, p. 54). A tela representa o rei, montado em um cavalo, no meio da cena, sendo ovacionado pela população, que se curva em sua direção, em um espaço urbano semidestruído. Ao encarar a cena, imediatamente identificamos o seu herói e o seu propósito. Ressaltamos que essa obra era conhecida no Brasil, pois, Moreaux é acusado de plágio em relação a ela e a sua tela da Independência (Lima Junior, Schwarcz, Stumpf, 2022, p. 53).

Figura 13: François Gerárd, *Entrada de Henrique IV em Paris* (1817), óleo s/ tela,



Fonte: Museu de Versailles, Paris.

Podemos citar duas outras imagens que sugerem um contraste em relação a *Questão Christie é Louis-philippe duc d'orleans, Arrivant a l'hotel de ville de paris*, do pintor Feron (figura 14 A) e *Le duc d'Orléans quitte le Palais-Royal pour se rendre à l'Hôtel de Ville*, de Horace Vernet (figura 14 B). Coli faz uma aproximação entre elas e a tela de Meirelles ao afirmar que representam um gênero novo surgido na França, de aclamação do Imperador pelo povo.

Ambas as obras, de composição semelhante, retratam cenas das chamadas Revoluções de Julho, quando Louis-Phillipe assume o poder, na França. Temos, nas telas de Vernet e Feron, a população reunida em torno do governante, que, a cavalo, se destaca e se mostra imponente.

Figura 14A : Eloi Firmin Feron, Louis-philippe duc d'orleans, Arrivant a l'hotel de ville de Paris (1830), óleo s/ tela, 122 × 149 cm.



Fonte: Museu de Versailles, Paris.

Figura 14 B: Horace Vernet, *Le duc d'Orléans quitte le Palais-Royal pour se rendre à l'Hôtel de Ville, 31 juillet 1830* (1832), óleo s/ tela, 215 x 261,5 cm.



Fonte: Museu de Versailles, Paris.

2.1.2 As representações da Independência do Brasil

Citamos anteriormente a obra de François Gerard, *Entrada de Henrique IV em Paris*, como um exemplo de comparação, de uma visualidade do que seria esperado de composição para a tela de Meirelles. Citamos também que o pintor francês, Moreaux, sofrera acusações de ter plagiado esta tela, ao compor a sua representação da Independência (figura 15 A).

Figura 15A: François-René Moreaux. Proclamação da Independência, 1844. Óleo s/ tela, 244 x 383



Fonte: Museu Imperial de Petrópolis.

Proclamação da Independência é um óleo sobre tela, datado de 1844, pertencente hoje ao Museu Imperial, em Petrópolis. A pintura demonstra o marco escolhido para a representação da Independência do Brasil, com Dom Pedro I ao centro da composição, montado em um cavalo, com seu chapéu bicórneo na mão, e o olhar elevado ao céu, como em agradecimento. Rodeando o monarca estão representados diferentes tipos: crianças, homens, mulheres, pessoas mais velhas, celebrando o Imperador, com chapéus para o alto e expressões de contentamento. Ao fundo da obra, soldados montados a cavalo, com trajes oficiais, semelhantes a de Dom Pedro, complementam a composição, um deles, com braço esticado, ajuda o observador a direcionar o olhar para o Imperador. A paisagem discreta ao fundo, com o céu azul e palmeiras, demarcam o local retratado, uma paisagem tropical.

A pintura de Moreaux foi exposta pela primeira vez na Exposição Geral de Belas Artes de 1844, tendo sido pouco comentada pela crítica da época, com exceção dos comentários

depreciativos feitos por Manuel de Araújo Porto Alegre¹⁷. Porto Alegre apontava a falta de qualidade da representação de Dom Pedro e a falta de proporção das demais figuras, além da acusação de plágio, citada anteriormente (Lima Junior, Schwarcz, Stumpf, 2022, p. 53).

Observando atentamente a tela do pintor francês alguns componentes ali representados nos parecem desajustados (Lima Junior, Schwarcz, Stumpf, 2022, p. 62). A caracterização da população, por exemplo, em nada se parece com as vestes utilizadas no país no período, lembrando trajes típicos europeus; a figura de destaque, o Imperador, apresenta problemas de composição, os gestos dos oficiais ao fundo parecem artificiais e o único elemento “tipicamente brasileiro”, são as discretas palmeiras.

Como mencionado, a tela foi exposta em 1844, com pouca repercussão, em 1858, foi novamente levada à uma mostra pelo artista na Galeria e Escola de Pintura da qual era diretor inaugurada no dia 07 de setembro (Lima Junior, Schwarcz, Stumpf, 2022, p. 59).

Lima, Schwarcz e Stumpf apontam que *Proclamação da Independência* permaneceu no acervo pessoal do pintor até o momento da sua morte, em 1860, assim como a tela de Dom Pedro visitando os doentes de cólera, tendo sido nesse momento, provavelmente, que passou a pertencer ao acervo do Senado do Império (Lima Junior, Schwarcz, Stumpf, 2022, p. 57). Nesse período, portanto, as telas de Moreaux ganham novo fôlego, passando a pertencer e a figurar em espaços públicos, possibilitando a sua maior circulação.

Nesse mesmo contexto, mais precisamente em março de 1862, foi inaugurada, com grande festa e divulgação, no Rio de Janeiro, uma estátua equestre em celebração a Dom Pedro I (figura 15B)¹⁸. Trata-se de um grande monumento em bronze, de autoria do escultor francês Louis Rochet, localizado na Praça da Constituição (atual Praça Tiradentes). A obra é composta por um pedestal cujas faces apresentam alegorias dos rios do país, acompanhadas de figuras indígenas e de animais considerados exóticos, como o tamanduá e o tucano. Na parte superior do pedestal, dispõem-se brasões que representam as províncias brasileiras. No ápice do

¹⁷ Porto Alegre e Moreaux já haviam protagonizado situações de disputa anteriormente, mais precisamente a partir do período da Coroação de Dom Pedro II, quando ambos os artistas produziram obras representando o evento. Nesse contexto, o pintor francês obteve maior êxito, uma vez que sua obra foi adquirida pelo Imperador, enquanto Porto Alegre não chegou a concluir a sua. Cf. SQUEFF, Letícia. Esquecida no fundo de um armário: a triste história da Coroação de D. Pedro II. In: __CHRISTO, Maraliz (org.). *Anais do Museu Histórico Nacional (História e Patrimônio)*. Rio de Janeiro, v. 39, 2007 e LIMA JUNIOR, Carlos Rogerio; SCHWARCZ, Lilia M e STUMPF, Lúcia K. *O sequestro da independência: uma História da construção do mito do Sete de Setembro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

¹⁸ Ressalta-se que a escultura foi realizada na Europa e exposta na no mesmo Salão de Paris que *Primeira Missa*, em 1861.

monumento, encontra-se a figura de Dom Pedro I montado a cavalo, trajando vestes militares e segurando, com o braço estendido, um livro que simboliza o *Manifesto das Nações*, documento associado ao processo de Independência do Brasil.

Figura 15B: Louis Rochet. *Monumento a Dom Pedro I*, 1862. Bronze e Granito.



Fonte: Praça Tiradentes, Rio de Janeiro

A ideia inicial para a realização da escultura aconteceu ainda em 1825, tendo sofrido alguns revezes, foi retomada pela Câmara do Rio de Janeiro em 1853, recebendo também o apoio do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), que enviou instruções para a realização e escolha do projeto (Knauss, Paulo, 2008. p. 180). Segundo Haddock Lobo, membro do IHGB, junto à estátua, deveriam ter emblemas relativos ao Brasil e personalidades que colaboraram para a Independência.

Manuel de Araújo Porto-Alegre, diretor da AIBA e também membro do IHGB, defende que o monumento seja uma estátua equestre, em consonância com a imagem que estava sendo formada da Independência. Em meados do século XIX a imagem da independência advindo a partir da tríade, o grito, o Ipiranga e o Imperador, acaba por ganhar força, sobretudo com a publicação de Varnhagem *História Geral do Brasil*, de 1854, onde ele destaca o 7 de setembro (Souza, Iara Lis Carvalho, 1999 p. 440). Em artigo publicado no jornal *O Guanabara*, Porto-Alegre explica as suas escolhas, reforçando que a estátua equestre remontava a Antiguidade, trazendo dignidade ao objeto e respeitando a longa tradição de representação de reis. Ainda,

para auxiliar o artista que vencesse o concurso, apresentava referências artísticas para a estátua, por exemplo, Gros, Vernet, Lebrun (Souza, Iara Lis Carvalho, 1999 p. 439)

A representação de Rochet, portanto, avança um passo além na militarização da imagem de Dom Pedro I quando comparada à pintura de Moreaux. Nesta última, observa-se ainda uma intensa participação popular, bem como a ausência da espada e de comendas no uniforme do monarca. Ao longo do século XIX, a figura de Dom Pedro I foi progressivamente militarizada e heroicizada, processo que atinge seu ponto culminante na representação realizada por Pedro Américo, já nos anos finais do Oitocentos, conforme aponta Iara Lins (Souza, Iara Lis Carvalho, 1999 p. 442).

Houve também, na década de 1870, um projeto para uma estátua equestre de Dom Pedro II, como maneira de celebrar a vitória contra o Paraguai, que, no entanto, não foi aprovado. De acordo com Paulo Knauss o próprio Imperador recusa a homenagem, em favor da construção de escolas públicas (Knauss, Paulo, 2005. p. 245). A estátua seria baseada no modelo apresentado por Francisco Manuel Chaves Pinheiro na EGBA de 1866, feita para representar a participação do Imperador na Guerra da Tríplice Aliança, no episódio conhecido como Rendição de Uruguaiana¹⁹.

Enquanto a imagem militarizada do antigo Imperador do Brasil era celebrada com grande pompa, o projeto da estátua equestre de Dom Pedro II foi abandonado. Ainda assim, a comparação entre as representações equestres dos dois monarcas permite compreender diferenças significativas em suas construções simbólicas. Conforme ressalta Knauss, na escultura de Rochet, Dom Pedro I aparece com os braços erguidos, em um gesto de conquista que o projeta em direção aos céus. Já Dom Pedro II é representado com as mãos voltadas para baixo, gesto associado à generosidade e à solidariedade, o que contribui para aproximar o Imperador do espectador e de seu povo (Knauss, Paulo, 2008. p. 183). Mesmo na posição de herói, Dom Pedro II era visto como benevolente e um monarca que procurava estar próximo aos cidadãos.

A comparação entre a *Questão Christie* e as imagens de Dom Pedro I que circulavam no período de sua criação oferece uma chave analítica relevante. Diferentemente da imagem heroica que se buscava reforçar de seu pai, a representação de Dom Pedro II foi construída a partir da figura do “imperador cidadão”. A opção por não o retratar montado a cavalo, em

¹⁹ Francisco Manuel Chaves Pinheiro. *Estátua Equestre de Dom Pedro II*, 1866. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

contraste com as iconografias associadas à Independência do Brasil, aproxima o monarca de seus súditos e reforça a ideia de que este contava com o apoio de seu povo, apresentado não mais em trajes tipicamente europeus.

A falta de um herói claro ou a dificuldade em reconhecê-lo torna a *Questão Christie* mais complexa de ser interpretada. A obra pode ser entendida como uma representação de aclamação de Dom Pedro, ao mesmo tempo, pode ser vista como questionadora de sua autoridade. Ou teria o pintor a vontade de demonstrar que o Imperador era um governante simples, próximo ao povo? As representações que margeiam a obra, repressão e escravidão, também trazem desafios para a interpretação das escolhas de Meirelles. Será preciso compreender melhor o conflito, suas nuances e a imagem do Imperador no momento.

2.2 SOBRE O CONFLITO

Que triste começo de ano sob a pressão de ameaça dum governo estrangeiro!
(Diário de Dom Pedro II, 01 de jan. 1863)

A Questão Anglo-brasileira ou Questão Inglesa ficou conhecida apenas posteriormente como “Questão Christie” e foi um imbróglio diplomático entre Brasil e a Inglaterra na década de 1860 que culminou com a quebra de relação entre as duas nações.

Conforme afirma o historiador Alain El Yousseff as razões da Questão Christie foram motivos de controvérsias entre os historiadores. A explicação “oficial”, ligada à Coroa, apontava dois acontecimentos principais: o saque do navio britânico naufragado *Prince of Wales* e a prisão de três oficiais da embarcação inglesa Forte, no Rio de Janeiro. Tal interpretação só foi questionada no centenário do evento, em 1963, por Richard Graham, sendo ainda o autor uma das maiores referências sobre o assunto na historiografia atual. Para Graham, o motivo menos aparente para o problema diplomático teria sido “o incontável número de africanos importados de 1831, os milhares de emancipados e a escravidão brasileira em si.” (Yousseff, 2018. p.03), o historiador ainda afirma que os episódios teriam sido utilizados pela Grã-Bretanha como uma ocasião para demonstrar sua superioridade (Graham, 1962, p. 117).

Ainda segundo Alain El Yousseff, uma parte da historiografia se limitou somente a reforçar as conclusões de Graham, enquanto outro grupo, parte das conclusões do historiador para elucidar outras problemáticas da Questão Christie. Nesse segundo grupo, podemos inserir as pesquisas da professora Beatriz Mamigonian, uma das maiores referências no assunto

atualmente, que estabelece a relação entre a escravidão brasileira e a Questão Christie, utilizando como fonte a leitura que os políticos brasileiros da época fizeram do problema diplomático. Mamigonian também procura demonstrar, de forma inicial, como esse momento foi importante para o reforço da soberania brasileira. Inserimos nesse grupo também o pesquisador Daniel Jacuá Sinésio (2013) que em sua dissertação de mestrado analisou a participação do secretário João Batista Calógeras na resolução do imbróglio. Por fim, o historiador Alain El Youssef (2019) que em tese de doutorado sobre a segunda era da abolição no Império brasileiro, em seu primeiro capítulo, amplia as possibilidades de análise da contenda diplomática, relacionando-a com a Guerra Civil americana.

A relação entre Brasil e a Grã-Bretanha existe desde o período colonial, tendo sido a Inglaterra um dos primeiros países a reconhecer a independência do país (Graham, 1962, p. 118). A questão do tráfico de escravos sempre esteve em pauta na relação anglo-brasileira, através, sobretudo, da pressão feita pelo Estado europeu para o fim da escravidão, tal pressão, aponta Graham, trazia constantes problemas entre esses dois países (Graham, 1962, p. 118). Ambos os Estados apontavam que o outro lado não cumpria com os acordos tratados ou exageravam em suas atitudes. Os ânimos esquentaram quando, por volta de 1845, o governo brasileiro declara ser ilegal as buscas, feitas pela Grã-Bretanha, em navios brasileiros suspeitos de tráfico. O secretário inglês Lord Aberdeen, decide então agir por conta própria e assegurar, através de autorização do Parlamento britânico, as buscas em embarcações suspeitas, julgando-os como piratas (Graham, 1962, p. 119). Tal atitude provocou a reação dos brasileiros que apontavam que nenhuma nação poderia interferir em outro país, nem em seus cidadãos ou sua propriedade (Graham, 1962, p. 119).

A situação entre os dois países viu-se tensa novamente quando em 1859, William Dougal Christie, tornou-se o novo representante inglês no Rio de Janeiro. O ministro veio ao Brasil e se empenhou para resolver as questões do tráfico, sobretudo, tratando-se dos africanos livres²⁰. Christie pressionava o governo brasileiro e recusava a resolver as questões que o Império levava a ele, como as reclamações de indenização por parte do Brasil quanto à situação do *Aberdeen Act* (Graham, 1962, p. 123). A própria imprensa britânica o acusava de ter sido

²⁰ Africanos livres eram aqueles libertos após as medidas que tinham objetivo de pôr fim ao tráfico, sobretudo, a lei aprovada em novembro de 1831, que declarava livre os negros que entrassem no país. Esses homens ficavam sob a responsabilidade da Coroa e deveriam cumprir 14 anos de trabalho para serem realmente livres. Acontece que milhares de homens foram introduzidos no país pelo contrabando sem respeitar a lei de 1831 e muitos não ficavam livres após o período de 14 anos. Cf. MAMIGONIAN, Beatriz Gallotti. *Africanos Livres. A abolição do tráfico de escravos no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p.9 e 19.

extremamente hostil com o Estado brasileiro (Graham, 1962, p. 121). Ao desembarcar no Rio de Janeiro, oficialmente, William Christie indicou que sua missão tinha quatro objetivos: estreitar os laços com o Império nas disputas do Prata, renegociar um tratado comercial com o Brasil, regulamentar a livre navegação no Amazonas e resolver pendências com relação às heranças de britânicos residentes no Brasil.

Secretamente, no entanto, conforme afirma Yousseff, sua missão incluía outros quatro pontos: informar sobre o estado da escravidão no Brasil, em especial, se a população cativa havia aumentado ou diminuído, verificar se o tráfico negreiro havia mesmo cessado, reportar sobre experimentos para a substituição da mão de obra escrava e oferecer um parecer sobre os avanços da imigração no país (Yousseff, 2018. p. 12).

No primeiro ano de atuação de Christie, a condição dos africanos livres tornou-se o seu foco, pressionando o governo para que providenciasse uma lista com os africanos livres arrendados e questionando a ilegalidade da propriedade de 1 milhão de africanos que estimou terem entrado no país após 1831 (Yousseff, 2018. p. 14). Tais atitudes do ministro foram desgastando ainda mais a relação entre os países.

O primeiro acontecimento “oficial” a tomar parte no episódio intitulado por Questão Christie, como mencionado anteriormente, foi o naufrágio da embarcação *Prince of Wales* na costa da província do Rio Grande do Sul em junho de 1861. Quando os oficiais brasileiros e o cônsul inglês, Vereker, chegaram à praia para averiguar o caso, constataram que os pertences do navio naufragado e dos marinheiros haviam sido saqueados, o cônsul cogitou também, que alguns dos tripulantes haviam sido assassinados por brasileiros. Abriu-se um inquérito para a investigação do caso, no entanto, a justiça brasileira foi acusada de negligência. Em março de 1862, William Christie, exigiu que os acontecimentos fossem investigados novamente e que o governo brasileiro pagasse indenização tanto para os donos do navio, tanto para os parentes das vítimas (Graham, 1962, p. 130). Os representantes ingleses entraram com o pedido formal de indenização pelo governo brasileiro em outubro de 1862.

No meio de tal situação, em junho de 1862, no Rio de Janeiro, ocorreu a prisão de três oficiais do navio britânico Forte. Os marinheiros foram acusados de causar confusão pelas ruas da cidade por estarem bêbados. Christie considerou o acontecido como uma afronta e disse não acreditar na versão dos policiais, exigindo do Marquês de Abrantes, ministro dos negócios estrangeiros à época, desculpas públicas feitas pelo governo e a punição aos oficiais envolvidos no caso (Graham, 1962, p. 387).

Diante da pressão de William Christie a administração imperial negava-se a reconhecer responsabilidade nos casos e a pagar as indenizações. Foi quando, em dezembro de 1862, o ministro britânico decide iniciar as represálias e, no dia 31 do mesmo mês, dois navios britânicos foram enviados ao porto do Rio e interceptaram embarcações brasileiras. Tais atitudes do governo inglês, causaram tumultos na capital do Império, que perduraram alguns dias, apontava-se que a soberania do país estava ameaçada, ocorrendo registros de intimidações ao Christie. Dom Pedro II precisou discursar à população para acalmar os ânimos e assegurar o bem da honra brasileira (Graham, 1962, p. 391). Tal episódio foi suficiente para que o governo brasileiro exigisse retratação, indenização por conta das perdas e, diante da recusa britânica, quebra das relações diplomáticas alegando que a Inglaterra atacara a honra nacional (Mamigonian, 2010, p. 14). O conflito entre os países foi levado para um Tribunal Internacional, e em 1865, após decisão favorável, as relações entre os dois países foram reestabelecidas. As medidas inglesas no porto brasileiro causaram grande comoção nacional, elevando a popularidade do Imperador, fazendo com o que o povo tomasse as ruas.

Beatriz Mamigonian aponta que as grandes proporções que tais acontecimentos alcançaram possuíam um motivo maior por trás: segundo ela, o governo de Dom Pedro estaria sobremaneira incomodado com as pressões inglesas em relação ao tráfico e, por sua vez, o governo britânico não estaria satisfeito com o não cumprimento dos acordos pelos brasileiros (2010, p. 14). Para a historiadora, mais do que a pressão para a retratação dos incidentes com o navio e oficiais britânicos, o problema mais sério levado por Christie para o governo brasileiro foi a questão da escravidão e, principalmente, dos africanos livres (2010, p. 4). O Estado Imperial se esforçou para que a população não relacionasse esse problema com a questão da escravidão, assunto polêmico no Império, mas, por baixo dos panos, os políticos admitiam a relação (Mamigonian, 2010, p. 370).

A Questão Anglo-Brasileira, como também é chamada, foi um episódio de forte nacionalismo, momento no qual a população se manifesta em defesa da soberania nacional. Para o historiador Sérgio Buarque de Holanda, o assunto foi bastante e, convenientemente²¹, noticiado nos jornais, fazendo com que Dom Pedro II, ao assumir a defesa da honra nacional, vivesse o seu momento de maior popularidade (Holanda, 2013, p. 111). Segundo Mamigonian,

²¹ Certamente o assunto foi publicado de forma conveniente e intencional nos jornais. Em seu diário, no dia 31 de dezembro de 1862, após o agravamento do conflito, Dom Pedro II relata “Christie lançava a responsabilidade de todas as consequências sobre o governo brasileiro. Abrantes retirou-se logo para cuidar da publicação de toda a correspondência entre ele e o Christie nos jornais de amanhã, [...]”. Diário de Dom Pedro II. MIP. 31 de dezembro de 1862.

a Lei Eusébio de Queirós, de 1850 e a “Questão Christie” foram dois momentos fundamentais para a construção do Estado Nacional brasileiro, visto que o governo precisou enfrentar forte pressão externa e demonstrar força e estabilidade política para manter a coesão do país (Mamigonian, 2010, p. 4).

A historiografia acerca da Questão Christie não é extensa no Brasil, os principais textos e pesquisadores estão citados nos parágrafos anteriores²². Conforme procuramos ressaltar a relação entre Brasil e Grã-Bretanha pode ser considerada conturbada desde meados do século XIX e os motivos para a quebra diplomática estão inseridos em questões mais amplas e que datam de um momento anterior ao imbróglio.

Para o desenvolvimento de nossa tese optamos por ressaltar e nos aprofundar nas fontes relacionadas aos momentos mais próximos às represálias feitas por Christie e à quebra diplomática por entender que eles estão mais intimamente relacionados à obra de Victor Meirelles. O pintor foi incumbido de realizar a representação de uma “ferida muito recente” (Mamigonian, 2010, p. 5), de uma questão muito sensível e contemporânea, situação que não era comum em sua carreira.

Como mencionamos anteriormente a atitude britânica de levar navios para o porto do Rio de Janeiro afim de apreender embarcações brasileiras causou comoção entre a população. Principalmente nos primeiros meses de 1863 é possível encontrar relatos de agitação popular e do povo se reunindo em praças. Victor Meirelles, como morador da capital imperial, estava ciente destas manifestações que eram também largamente divulgadas nos periódicos.

Os jornais, além de publicarem as notícias acerca do imbróglio, também veiculavam correspondências oficiais entre William Christie e o Marquês de Abrantes, deixando a população à par do que estava ocorrendo. *A Semana Illustrada* de 11 de janeiro de 1863 nos traz uma ideia de como estava o clima à época:

A questão momentanea, o conflicto anglo-brazileiro invade todas as conversações, e o entusiasmo apparece em borbotões.

As ruas apinhadas de povo offerecem um bello espectaculo de patriotismo e confiança, que inspira o actual ministerio.

O rugido das ondas populares calla-se, como que por encanto, as som da voz sympathica e eloquente do Sr. Sinimbú, o homem da situação, em quem todos depositam confiança.

Diversos grupos estacionam em muitos pontos da rua Direita, outros percorrem as outras ruas inspirados pelo *Espirito Santo*

²² Podemos citar ainda: REIS, Diogo Alves. *Além do "para inglês ver": as relações entre Brasil e Reino Unido (1861-1889)*. PPGHIS – UNB, 2020.

A preocupação pública é tal que até as crianças se acham contaminadas da epidemia--politico-morbus.

Um menino de 6 annos, ao qual o irmão tirára com violencia um soldado de chumbo, exclamou: " Mamãe, Quinquim *strombolisou*²³ meu soldadinho!" Nova palavra, cuja etymologia ha de sem duvida embarçar aos Moraes futuros do Brazil (A Semana Illustrada, n. 109, 11 de jan. 1863, p. 2).

O *Jornal do Commercio* de 05 de janeiro de 1863, em nota intitulada “O Brazil e o Sr. Christie”, afirma que as reclamações feitas ao governo brasileiro pelo representante inglês foram motivo de indignação, não só de brasileiros, mas, também, de britânicos. Os periódicos, em geral, divulgavam notas elogiando e apoiando as atitudes do governo Imperial perante as exigências britânicas, além de demonstrarem a insatisfação com as atitudes do ministro inglês. Eles anunciavam também arrecadações financeiras para colaborar com a proteção e o exército brasileiros (*Jornal...*, 1863, p. 2).

Acompanhando as notícias veiculadas nos periódicos do momento é notável a popularidade do Imperador e da monarquia, conforme afirmação de Sérgio Buarque de Holanda citada anteriormente.

Nos jornais britânicos a Questão Christie era chamada de *Difficulty with Brazil* (dificuldade com Brasil) ou *Affair with Brazil* (Questão com o Brasil) e estava longe de ocupar os principais assuntos das publicações. É interessante notar que as opiniões dos periódicos, em geral, seguiam o sentido de achar problemática a atitude de Christie e de demonstrar preocupação com a situação econômica, visto que o Brasil era um importante parceiro comercial.

Em 11 de fevereiro de 1863, o *The Newcastle daily journal* aponta que chegou ao conhecimento deles os problemas que estavam ocorrendo no Brasil. De acordo com o periódico, em relação ao pedido de indenização por parte de Christie “[...] nunca uma reivindicação absurda como essa foi feita por um funcionário diplomático”²⁴. Esse mesmo jornal, ao se referir a Christie, o descreve como: “funcionário, que é conhecido em sua terra natal, por já ter anteriormente causado confusão para o seu país”²⁵.

²³ Stromboli é o nome de um navio inglês que se dirigiu ao porto do Rio de Janeiro.

²⁴ “*A more preposterous claim was never made by na officer of the diplomatic service*” *English Doings in Brazil.*” *Newcastle Journal*, 11 Feb. 1863, p. 2. British Library Newspapers, link.gale.com/apps/doc/GR3216208612/BNCN?u=leedsuni&sid=bookmark-BNCN&xid=554a85ff (tradução nossa)

²⁵ “[...] *and that functionary, who is known at home for former successes in bringing his country into trouble*” *Newcastle Journal*, 11 Feb. 1863, p. 2. British Library Newspapers,

O jornal *The Daily News*, no dia 02 de fevereiro aponta que, mais uma vez, por atos diplomáticos e hostis, a Inglaterra havia se envolvido em ações de guerra e havia colocado em risco a relação com um país que está no topo da lista de nações compradoras das manufaturas britânicas (Daily News, 2 de fev.1863).

No diário da Rainha Victória, monarca britânica no período da Questão Christie, os registros acerca do conflito são rápidos e poucos profundos. Localizamos apenas quatro menções e todas seguiam o mesmo estilo, por exemplo: “Vi o Sr. Gladstone que falou [...] sobre o nosso problema com o Brasil que ele acredita ser um grande descrédito para o nosso governo [...]”²⁶. Vale ressaltar que, em geral, a rainha não se demora em outros assuntos, trazendo apenas pequenos apontamentos do seu dia.

Ao contrário dos poucos comentários localizados no *Journal* da Rainha Vitória, Dom Pedro II, em seu diário, descreve o conflito demonstrando grande preocupação e incômodo com a situação. Ainda na primeira metade de dezembro de 1862, antes da situação se agravar, Dom Pedro ressalta, em relação às exigências feitas por William Christie, “não podem ser admitidas e concordou-se em que se respondesse a Christie que estes negócios continuariam a ser tratados em Londres para evitar alguma discussão desagradável com o Christie que briga com todos” (Diário de Dom Pedro II, 10 de dez. 1862). Nota-se também, através de seus relatos, que o Imperador procurava evitar o conflito com a potência europeia. Ao comentar a resposta de Abrantes a uma carta de Christie, diz o monarca,

[...] dizendo-lhe desde logo que não me agradável [sic] o trecho dum a por causa do tom irônico de que tanto gosta ele Abrantes, e poderia irritar mais o Christie, quando nos convém até procurar meios de abrandá-lo, assim como de **satisfazer prontamente à Inglaterra no que for justo a fim de não provocarmos algum conflito desagradável** (Diário de Dom Pedro II, 17 de dez. 1862, grifo nosso).

No dia 27 de dezembro, percebendo que o conflito estava escalando e após um ultimato de Christie, Dom Pedro mostra-se preocupado com a opinião pública:

Eu disse que desejava que me avisassem de qualquer movimento hostil dentro do porto da marinha de guerra inglesa para eu ir para o Arsenal de Marinha. Os ministros observaram-me que seria melhor eu ir somente para o Paço da Cidade para que minha presença no arsenal não excitasse a população. Eu

link.gale.com/apps/doc/GR3216208612/BNCN?u=leedsuni&sid=bookmark-BNCN&xid=554a85ff
(tradução nossa)

²⁶ “Saw Mr. Gladstone who talked [...] of our quarrel with Brazil which he thought a great discredit to the Govt” (tradução nossa).

Queen Victoria's journal. Monday 30th January 1865 - (Principal Royal Residence) Osborne House - <http://www.queenvictoriasjournals.org/search/displayItemFromId.do?FormatType=fulltextimgsrc&QueryType=articles&ItemID=18650130>

respondi que apenas **desejava não parecer indiferente em tal conjuntura** indo para o meio da população e que, portanto, sairia para o Paço da Cidade logo que o ministro da Marinha me avisasse [...] (Diário de Dom Pedro II, 27 de dez. 1862, grifo nosso).

Ao findar dezembro, o ministro inglês cumpre as ameaças e envia navios britânicos ao porto do Rio de Janeiro com o objetivo de apreender navios brasileiros. O Imperador descreve o momento como agitado e de preocupação por parte dos ministros de seu governo. “Que triste começo de ano sob a pressão de ameaça dum governo estrangeiro!” (Diário..., 01 de jan. 1863), é a forma como Dom Pedro inicia o seu diário em 1863. Nos primeiros dias do ano é necessária a decisão, por parte da Coroa, de qual seria a resposta à ofensiva do ministro britânico. Ainda em seus registros, o monarca cita algumas notícias que chegaram até ele de que algumas pessoas se reuniam nas praças para ouvir notas e discursos sobre o caso e sempre demonstravam apoio ao governo imperial: “Sinimbu disse que [...]os deputados e senadores de todas as opiniões residentes no Rio queriam fazer uma manifestação de apoio ao governo” (Diário..., 01 de jan. 1863).

Em outros momentos as notícias que chegavam eram de discursos proferidos contra Christie e os ingleses: “À tarde estive cá o Belo e disse-me que tem havido seu movimento nos espíritos em Niterói e que o Moura do Pátria anda a açular o povo tendo lido hoje na Praça do Comércio um artigo do Pátria muito virulento contra os ingleses” (Diário..., 03 de jan. 1863).

Finalmente no dia 05 de janeiro de 1863 o Conselho de Estado se reuniu no Paço Imperial para tomar uma decisão acerca das ofensivas de Christie, sobre o pagamento de indenização e a respeito de um árbitro exterior para julgar o problema (Atas..., 05 de jan. 1863). O Conselho de Estado contou, como de praxe, com a presença de Dom Pedro II que descreveu, com bastante cuidado as opiniões dos ministros em seu diário.

Nesse mesmo dia, 5 de janeiro de 1863, ao se dirigir para o Largo do Paço, a carruagem de Dom Pedro II é cercada pela população e o Imperador desce dela, para fazer um pequeno discurso. Nesse momento, o monarca é aclamado e recebe vivas de quem estava no local.

É possível localizar nos jornais diversos relatos retratando o ocorrido e através do catálogo de obras da Exposição Geral de Belas Artes de 1865, ano da primeira mostra da pintura de Meirelles, sabemos que “Questão Christie” representa o momento descrito. O periódico *Actualidade*, datado do dia 06 de janeiro de 1863 aponta:

Acrescentava-se que, vindo S.M. o Imperador para o paço da cidade, por toda parte era recebido triumphalmente pelo seu povo, no meio de estrondosos vivas, e que S. M Imperial falára de uma **maneira digna de rei ilustrado**,

patriótico e energético ao seu povo (A Actualidade, n. 298, 6 de jan. 1863, p. 01, grifo nosso)

Chamamos atenção para a parte destacada por nós da nota anterior “maneira digna de rei ilustrado, patriótico e enérgico”, características que não estão representadas na obra de Meirelles. Conforme analisamos anteriormente a representação de Dom Pedro em comparação com imagens de monarcas que aparecem de forma mais altiva.

O *Correio Mercantil* de 06 de janeiro de 1863 também traz o relato do monarca ter sido cercado pela população dando vivas quando ele se dirigia ao Paço e complementa:

Pode sua Magestade dirigir novamente a palavra ao povo e, com voz commovida disse que elle também era brasileiro e sentia profundamente a violencia que se estava praticando em nome do governo inglez; que agradecia as demonstrações de estima e confiança do povo, e podia asseverar-lhe que o governo havia de ressalvar a dignidade da nação (*Correio Mercantil*, ed. 06, 6 de jan. 1863, p. 1).

Relatos semelhantes podem ser encontrados em outros periódicos da corte e, até mesmo, em jornais estrangeiros. Uma nota, contudo, nos chamou especial atenção:

No meio das ovações que se ouvião em todos os grupos, das explosões de entusiasmo que echoavão em toda parte, nenhum direito foi ofendido, nenhuma lei desrespeitada. Se um ou outro grito dissonante se ouvia, e rarissimos forão, erão cobertos pelas vozes da multidão. A segurança dos subditos de S. M. Britannica foi confiada a lealdade brasileira. Quando, no momento da maior indignação suscitada pela noticia do desembarque da tripulação da fragata Forte em uma lancha armada de rodizio, **para fazer aguada no chafariz do largo do Paço, um grupo adiantou-se para dous officiaes de marinha que parecião inglezes, um inspector de quarteirão lançou sobre elles a facha de seu distintivo** e bradou : estão protegidos pelas côres nacionaes, o grupo estacou, os officiaes disserão que erão hollandezes, e galhardamente derão vivas ao Imperador e aos brasileiros! (*O Constitucional*, n. 05, 8 de jan. 1863, p. 01, grifo nosso).

O londrino *The Times* de 6 de fevereiro de 1863 relata situação semelhante:

Enquanto isso a agitação se tornou intensa, as praças públicas estavam cheias de pessoas irritadas e, **alguns officiaes holandeses**, confundidos com officiaes britânicos, devido à similaridade dos uniformes, **foram tratados de forma violenta até que o erro fosse corrigido** (*The Times*, 6 de fev.1863).

Conforme mencionado, há, na parte esquerda da tela, a representação de officiaes, a cavalo, que parecem pisotear uma pessoa negra. Veremos mais adiante que a presença de officiaes no Largo do Paço era comum, sobretudo em momentos em que a população se encontraria reunida. O que nos chama atenção nas notas citadas anteriormente é o relato da

agitação social e tentativa de ataque a oficiais estrangeiros. A opinião apresentada na nota do jornal brasileiro anteriormente “A segurança dos subditos de S. M. Britannica foi confiada a lealdade brasileira” (O Constitucional, 1863, p. 1) aparecia também em outros periódicos, ou seja, era reforçada a ideia de que não aconteceriam ataques contra ingleses pois os oficiais do governo estavam encarregados de protegê-los e de manter a ordem na Corte. Tais fatos podem também ter servido como referência para Victor Meirelles na confecção de sua obra.

2.3 RECEPÇÃO, CIRCULAÇÃO E TRAJETÓRIA DA *QUESTÃO CHRISTIE*

A primeira exposição da qual o *Questão Christie* participou foi a Exposição Geral de Belas artes de 1865. Sob o título de “Sua Majestade o Imperador dom Pedro II falando ao povo na tarde do dia 5 de janeiro de 1864 (sic)²⁷”. No catálogo da mostra a obra estava descrita da seguinte maneira

Depois de verificar-se a notícia de que os vapores de guerra ingleses Stromboli e Curlew haviam apresado navios de propriedade brasileira; Sua Majestade o Imperador, dirigindo-se pelas seis horas da tarde ao Paço da Cidade, onde se reunia o Conselho de Ministros, viu-se cercado por uma multidão imensa de povo que rompia em vivas aclamações ao Chefe de Estado: Sua Majestade comovido falou ao ajuntamento, e disse que era ele primeiro que tudo brasileiro, e como tal mais do que ninguém empenhado em manter ilesas a dignidade e honra da nação; e que assim como ele confiava no entusiasmo do seu povo, confiasse o povo nele e no seu governo, que ia proceder como as circunstâncias requeriam, mas de modo a que não fosse aviltado o nome brasileiro (Levy, 1990, p. 187).

A explicação da tela está em consonância com os relatos encontrados por nós nos periódicos da época.

Nesse mesmo ano, Meirelles expõe mais quatro obras, sendo duas delas relacionadas à Família Imperial. As pinturas levadas à mostra foram: *Retrato de Suas Altezas as senhoras Princesas dona Isabel e dona Leopoldina*²⁸, *Retrato do falecido barão de Meriti*²⁹, *Retrato do*

²⁷ Acreditamos que a data do catálogo esteja equivocada, pois o fato retratado acontece no ano anterior, 1863.

²⁸ Hoje esse retrato possui localização desconhecida.

²⁹ Cf. MEIRELLES, Victor. *Retrato Manoel Lopes Pereira Bahia, Visconde de Merity*. 1865. Óleo sobre tela, 291 x 204 cm. Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula, Rio de Janeiro. Atualmente a obra se encontra no segundo pavimento da ordem e em ruim estado de conservação.

*comendador Antônio Alves da Silva Pinto*³⁰ e *Ato solene do feliz consórcio de Sua Alteza Imperial dona Isabel com Sua Alteza Real o conde d'Eu*³¹ (esboço).

Se iniciamos o capítulo caracterizando a obra como esquecida, não é à toa. *Questão Christie* pouco foi comentada seja por historiadores da arte atuais ou pelos contemporâneos dela. Uma das formas de tentarmos compreender a recepção da obra é através das críticas ou comentários feitos a ela. Conforme aponta Rosângela de Jesus Silva (2005. p 36), no período estudado, não havia um veículo específico para a crítica, nem mesmo, uma grande autoridade no assunto, muitas delas eram veiculadas nas sessões denominadas “apedidos” dos jornais. Ressalto aqui também, as chamadas “Bellas-Artes”, bastante frequentes nos periódicos do século XIX, que traziam não só críticas, mas notícias a respeito da Academia. Por esse motivo, procuramos nos jornais críticas, comentários ou referências à *Questão Christie*, no entanto, não obtivemos sucesso.

No *Diário do Rio de Janeiro* de 21 de fevereiro 1865 o articulista identificado como M.A comenta que a inauguração da exposição contou com a presença das Majestades e teve o cerimonial como de costume. Esse comentário acerca da exposição inicia com uma informação interessante para nós

Parece-nos que a exposição desse ano é menos copiosa que a dos annos anteriores, não só no número total de objectos expostos, como no numero de trabalhos que merecem uma distincção. Não indagaremos a causa de semelhante factó, que não é de certo a guerra com o estrangeiro. A verdade é que uma grande parte dos objetos expostos pertencem a expositores externos e alguns estrangeiros; pouca cousa ha dos alumnos da academia, pela razão simples de que o numero dos alumnos é muito escasso (*Diário...*, 21 de fev.1865, p.01)

Tal comentário vai ao encontro da nossa análise dos jornais do período, concluindo que quantidade de críticas e comentários a respeito da Exposição foram menores do que nos anos imediatamente anteriores e, sobretudo, do que nos anos posteriores. A nota aponta para a diminuição do número de alunos como razão para o baixo número de trabalhos e, conseqüentemente, para a baixa repercussão da EGBA nos jornais. Gostaríamos de acrescentar, no entanto, que a nossa hipótese, apesar do que é apontado na nota, é de que as atenções dos

³⁰ Cf. MEIRELLES, Victor. *O irmão Corrector Jubilado e Bemfeitor da Ordem Antonio Alves da Silva Pinto*. 1864. Óleo sobre tela, 245x172 cm. Acervo Igreja Venerável dos Mínimos de São Francisco de Paula

³¹ Cf. MEIRELLES, Victor. *Estudo para “Casamento da Princesa Isabel”*. Circa 1864. Óleo sobre cartão colado em madeira, 50,3 x 39,0 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Essa pintura, assim como *Questão Christie*, não foi finalizada.

periódicos e dos articulistas estava voltada para a Guerra, corroborando para o baixo número de comentários.

Ainda nessa mesma nota M.A aponta “Citaremos alguns quadros dos Srs. Motta, Victor e Arsenio; citaremos a Carioca do Sr. P. Americo [...]” (Diário..., 1865, p.01) e esse é o máximo de menção que temos acerca dos trabalhos de Meirelles. M.A cita também que foi exposto “um modelo de cavalo para estátua equestre” do professor Manuel Chaves Pinheiro, e, segundo o crítico “é uma das obras mais correctamente acabadas da presente exposição” (Diário..., 1865, p.01). Esse modelo fazia parte da Estátua Equestre do Imperador Dom Pedro II³², que foi apresentado na exposição do ano seguinte, conforme citamos anteriormente.

O *Correio Mercantil* de 20 de fevereiro de 1865 ressalta:

Não é da mais abundantes, em numero de objectos, a actual exposição; mas ha ahí obras de muito merecimento. As flôres do Sr. Reis de Carvalho, as paisagens do Sr. Vinet, os retratos dos Srs. Victor e Motta, e a carioca do Sr. Americo brilhão na exposição de pintura [...] (Correio..., 20 de fev. 1865, p. 01)

Nessa nota os esboços das pinturas históricas levados por Meirelles à mostra foram esquecidos.

Por fim, a maior notícia acerca da EGBA de 1865 foi publicada no *Jornal do Comércio* de 26 de fevereiro de 1865, sem mencionar, mais uma vez, as pinturas de Meirelles. Nela, após comentários sobre diversos trabalhos expostos o autor finaliza:

Outros trabalhos, como os do Sr. Victor Meirelles de Lima, professor de pintura histórica da academia nos levarião mais longe esta noticia, se, como dissémos, não nos tivéssemos porposto unicamente a indicar algumas das obras que mais nos captivarão a atenção em uma curta visita (Jornal..., n. 057, 26 de fev. 1865, p.01)

Não foi possível, portanto, localizar, até o momento, opiniões ou impressões dos contemporâneos acerca do esboço feito por Victor Meirelles.

No centenário de nascimento do pintor, em 1932, o jornal a *República* publica uma pequena homenagem citando algumas obras do artista. Nesse momento, *Questão Christie* é citada, ainda como *O Imperador falando ao povo por ocasião da esquadra Anglo-Brasileira* e indicada como uma preciosidade. Ainda segundo a notícia, a obra não teria sido finalizada por

³² Francisco Manuel Chaves Pinheiro. *Estátua Equestre de Dom Pedro II*, 1866. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

ordem do Marquês de Olinda³³, pois pelo tema poderia causar um problema com a Inglaterra. Segundo a nota, tal atitude do Marquês, prova “a verdade de semelhante obra” (A República, n. 553, 18 de ago.1932, p. 1).

Apesar de nossos esforços de pesquisa para a localização da encomenda ou de notícias acerca do quadro da *Questão Christie*, não foi possível localizar informações documentais³⁴.

Existe, portanto, a hipótese levantada por pesquisadores e pela imprensa posteriormente³⁵, de que a pintura teria sido fruto de encomenda do Ministro dos Negócios Estrangeiros do Período, Marquês de Abrantes. Tal encomenda deve ter sido feita em 1863, pois Abrantes deixa o cargo no início de 1864 e falece em outubro de 1865. Meirelles é encarregado de realizar dois retratos do ministro, ambos hoje pertencentes ao acervo da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro, demonstrando proximidade do artista com o comitente da tela³⁶.

Existe, no entanto, outra possibilidade de encomenda para a obra. Em uma carta de Pedro Américo para Victor Meirelles datada de maio de 1864 publicada por Rangel de S. Paio, o pintor escreve:

Não é sem prazer que li o que me diz sobre o **quadro que pretende fazer para o Senado**. Com effeito, a ideia é excellente, e as dificuldades da execução hão de ser necessariamente vencidas, pelo illustre pintor-historiographo da primeira cerimonia christã, celebrada no sólo brasileiro. **Veja se immortalisa o episodio patriótico do 5 de Janeiro**, e com elle sua paleta, que a mais de um titula ficará illustrada n’umas das mais belas paginas da historia nacional (Américo, 6 de maio 1864 apud Paio, 1880, p. 346, grifo nosso).

³³ À época, o Marquês de Olinda era Ministro dos Negócios do Império e Presidente do Conselho de Ministros.

³⁴ Foram realizadas pesquisas no Arquivo Nacional, onde, embora tenham sido localizadas informações relativas a outras encomendas ao pintor, como os quadros de batalhas da década de 1870, não se encontrou qualquer referência à *Questão Christie*. Consultou-se também o Arquivo do Itamaraty, no qual foram identificados apenas documentos concernentes ao conflito diplomático em si. No Arquivo do Senado, localizou-se exclusivamente a encomenda do quadro Fala do Trono, de autoria de Pedro Américo, em data posterior. Ademais, realizou-se pesquisa na seção de manuscritos da Biblioteca Nacional, em busca de registros relativos à encomenda, bem como a análise das atas do Senado, sem que nelas fossem encontradas menções diretas à obra.

³⁵ Cf. A República, n. 553, 18 de ago.1932, p. 1; Donato Mello Junior (1982), Angelo de Proença Rosa (1982) e Beatriz Mamigonian (2010)

³⁶ Para mais informações sobre estes retratos e outros retratos de Victor Meirelles Cf. FERNANDES, Bárbara F. Victor Meirelles retratista: novos olhares sobre o pintor histórico. In: *VI Colóquio Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX: Coleções de Artistas* (2019), 2020, Rio de Janeiro.

O Senado do Império já havia encomendado pinturas anteriormente e o faz novamente em 1871³⁷. Além disso, o presidente do Senado à época, Visconde de Abaeté, era ministro dos negócios estrangeiros no momento da conhecida *Lei Arbdeen* e escreveu diversas críticas à Inglaterra no período. É possível que ele tenha sido o responsável pela encomenda da obra, pois se envolve com as discussões acerca da Questão Christie e seus desdobramentos, por ser presidente do Senado e conselheiro de Estado, participa ativamente dos votos e das consultas feitas no momento do conflito. Além disso, em 1871, é o responsável pela encomenda do quadro *Juramento da Princesa Isabel*, ao mesmo Victor Meirelles. Essa carta é citada novamente por Argeu Guimarães em seu livro biográfico sobre Meirelles³⁸.

Pouco conhecemos da circulação da tela ao longo do século XIX. Teremos notícias dela novamente após a morte do artista, em 1903, quando a pintura aparece como parte de seu acervo pessoal. Segundo o jornal *A Notícia*, em 24 de outubro de 1903, Meirelles teria os seguintes itens em seu acervo privado:

1. Barranco - paisagem não concluída
2. Sete estudos para o Panorama do Rio de Janeiro
3. Casamento da Princesa Isabel (esboceto a óleo)
4. **Esboceto a óleo para o quadro relativo à questão Christie**
5. Dois estudos de mulheres italianas
6. Três estudos para o Panorama da Entrada da Esquadra
7. Três estudos para o Panorama da Descoberta do Brasil
8. Quinze estudos diversos
9. Esboceto da batalha dos Guararapes
10. Cabeça do General Holandês para o mesmo fim
11. Nove pastas com aquarelas e desenhos diversos (*A Notícia*, 24 de out. 1903 apud Franz, 2017, p. 311, grifo nosso)

Essa listagem e as peças foram enviadas também para a Escola Nacional de Belas Artes para que fossem avaliadas e adquiridas pelo governo, no ano da morte do pintor. Ao que parece, as obras foram esquecidas por quase 20 anos na ENBA, até, finalmente, serem compradas pelo Estado (Franz, 2017, p. 312). Em documento localizado no arquivo Dom João VI, datado de 1919, as obras passam por nova avaliação, tendo sido mantidos os preços originais, acreditamos que a partir dessa data, elas tenham sido incorporadas ao acervo da ENBA (Franz, 2017, p.

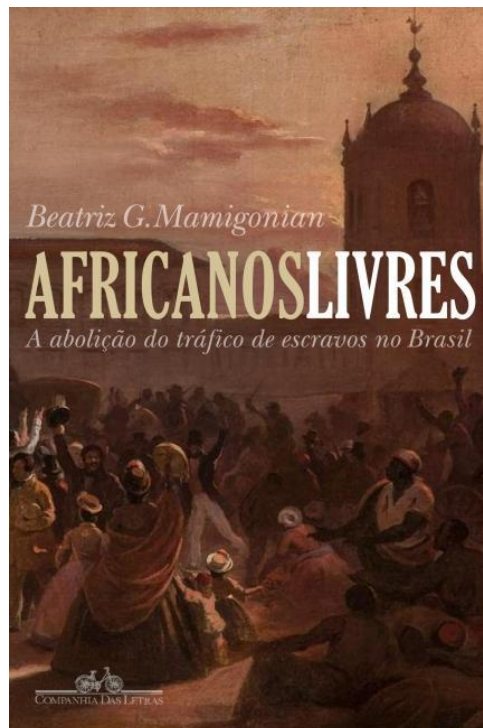
³⁷ Para saber mais a respeito de encomendas do Senado de Pinturas Históricas Cf. FERNANDES, Bárbara F. *Do juramento da Princesa ao Senado Imperial: A análise de uma obra e sua inserção no projeto político do Estado*. (Dissertação de mestrado). – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora. 2018.

³⁸ No trecho, no entanto, o autor se confunde a respeito da obra citada, pois menciona ser o *Juramento da Princesa Isabel*, o juramento e encomenda da tela só aconteceram em maio de 1871 e a pintura ficou pronta em 1875. Cf. GUIMARÃES, Argeu. *Auréola de Vitor Meireles*. Rio de Janeiro: IHGB e Conselho Federal de Cultura, 1977.

313). De acordo com o livro *Catálogo Geral das Galerias de Pintura e Escultura* publicado em 1922 a pintura estava exposta na Galeria da Escola, junto com outras diversas obras de Victor Meirelles (Escola..., 1922).

Em 2017 a historiadora Beatriz Mamigonian, já mencionada aqui anteriormente, lança o livro *Africanos livres: A abolição do tráfico de escravos no Brasil* pela editora Companhia das Letras e escolhe, como capa para a sua publicação, a obra de Victor Meirelles (figura 16).

Figura 16: Capa do livro *Africanos livres: A abolição do tráfico de escravos no Brasil*, de Beatriz Mamigonian, 2017.



Fonte: Companhia das Letras.

Mais recentemente a obra serviu como inspiração para a imagem de abertura da novela “Nos tempos do Imperador” veiculada pela Rede Globo em 2021³⁹. (figura 17) Notamos que nas cenas da abertura a figura de Dom Pedro II se agiganta, sugerindo como ele realmente não se destaca no quadro de Meirelles, mas reforçando a ideia de ser uma imagem celebrativa ao monarca.

³⁹ É possível acessar a abertura completa da novela através do link: https://www.youtube.com/watch?v=AXJ8euKNOog&ab_channel=TVGlobo

Figura 17: Cena de abertura da novela *Nos tempos do Imperador* veiculada pela Rede Globo em 2021.



Fonte: Arquivos Rede Globo.

Conforme já adiantamos *Questão Christie* circulou pouco durante a sua trajetória. Tendo ganhado sobrevida interessante a partir de sua divulgação em meios digitais. Interessamos aqui, no entanto, entender os silenciamentos e recusas, as escolhas do pintor ao representar esse momento da história e como essa obra se encaixa, ou não, nos projetos políticos de legitimação gestados pelo Estado.

2.4 A PINTURA HISTÓRICA DE VICTOR MEIRELLES

Autor da *Primeira Missa*, pintor de batalhas, pintor oficial da monarquia, professor de pintura histórica da AIBA. Victor Meirelles é conhecido por diferentes adjetivos, todos eles, sem dúvida, ligados à sua importante atuação enquanto artista responsável por grandes telas retratando fatos históricos do país.

Victor Meirelles foi um dos principais pintores do século XIX brasileiro, professor de Pintura Histórica na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) e do Liceu de Artes e Ofícios⁴⁰, é um dos artistas que mais recebeu encomendas com o objetivo de retratar fatos de nossa história

⁴⁰ A cadeira de professor de pintura histórica da Academia Imperial de Belas Artes era uma das mais importantes e concorridas ao longo do século XIX.

(Pereira, 2008, p. 35). O pintor é celebrado, sobretudo, por sua tela *Primeira Missa no Brasil*⁴¹, realizada enquanto ainda era aluno pensionista na Europa. Meirelles tem a maior parte de sua produção datada das décadas de 1860/1870, nesse período, após a exposição da *Primeira Missa no Brasil*, o pintor se dedicou, principalmente, a pinturas históricas e retratos de personalidades importantes.

2.4.1 A *Questão Christie* e a produção artística de Victor Meirelles

A *Questão Christie* representa uma espécie de "inovação temática" nas obras de Meirelles até então. Após retornar recentemente de seus estudos na Europa, esta foi a primeira encomenda, conhecida por nós, que o artista recebeu para retratar um evento histórico contemporâneo a ele. Acreditamos que a tela tenha sido encomendada em 1863 e posteriormente exposta em 1865. Entre o seu retorno da Europa e a encomenda e exposição de *Questão Christie*, Meirelles produziu alguns retratos, entre eles, uma representação do próprio Dom Pedro II⁴².

A ideia de representar como pintura histórica um acontecimento contemporâneo não era algo novo no país, afinal, já existiam as imagens de cerimônias oficiais, por exemplo. Apesar disso, sobretudo durante as revoluções e momentos de crise, as pinturas históricas passam a registrar acontecimentos da forma como eram entendidos na época. Cláudia Valadão (1999, p. 81) nos lembra que Charles LeBrun, primeiro diretor da Academia Francesa em 1648, considerava que representar um acontecimento contemporâneo de forma direta transformava a imagem em uma simples crônica, perdendo o seu caráter universal. Por esse motivo o artista representava os eventos sempre travestidos de história clássica (1999, p. 88). A autora aponta que essa ideia se modifica radicalmente com Napoleão Bonaparte, que fazia questão de ser retratado em trajes contemporâneos, representando uma mudança radical na Pintura Histórica e “um culto a personalidades individuais que não existia no século XVII” (1999, p. 88).

Jorge Coli ressalta que as pinturas feitas em momentos de crise ou revoluções podem sofrer reveses em sua trajetória (2010, p. 67). É o caso da célebre pintura de Delacroix, *Liberdade Guiando o Povo*, com a temática dos movimentos de julho de 1830, em Paris, que,

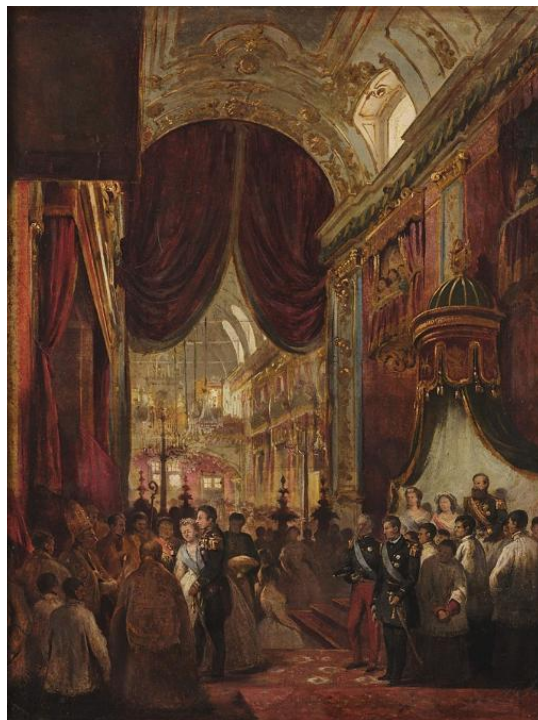
⁴¹ Cf. Victor Meirelles. *Primeira Missa no Brasil*, 1860, óleo s/ tela, 268cm x 356cm. Museu Nacional de Belas Artes.

⁴² Cf. MEIRELLES, Victor. *Dom Pedro II*. 1864. Óleo sobre tela, 262,5 x 173 x 4 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP, São Paulo.

com o desenrolar da situação, perde a sua legitimidade e se torna “altamente indesejável” (2010, p. 67). O autor cita ainda o caso de outra tela, sobre a mesma temática, de Jean-Victor Schnetz, *Combat devant l'hôtel de ville*, como veremos adiante, tem grandes pontos de contato com a pintura de Meirelles e que foi rapidamente tirada de exposição (Coli, 2010, p. 68).

Em 1865 além de *Questão Christie*, Meirelles expõe outro esboço, também retratando um acontecimento contemporâneo, mas, dessa vez, uma cerimônia oficial. A obra, também um estudo, representava o casamento da Princesa Isabel com o Conde d’Eu, celebrado no final de 1864 (figura 18). Na EGBA posterior, de 1866, expõe um retrato de Marquês de Abrantes, o mesmo ministro dos Negócios Estrangeiros à época da Questão Christie, que falecera no ano anterior (figura 19). Demonstrando relação com o possível encomendante da obra em questão.

Figura 18: Victor Meirelles, *Casamento da Princesa Isabel* (1864), óleo s/ tela, 50,3 x 39 cm.



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Figura 19: Victor Meirelles, *Retrato de Miguel Camon du Pin e Almeida, Marquez de Abrantes* (1866), óleo s/ tela, 175x100cm.

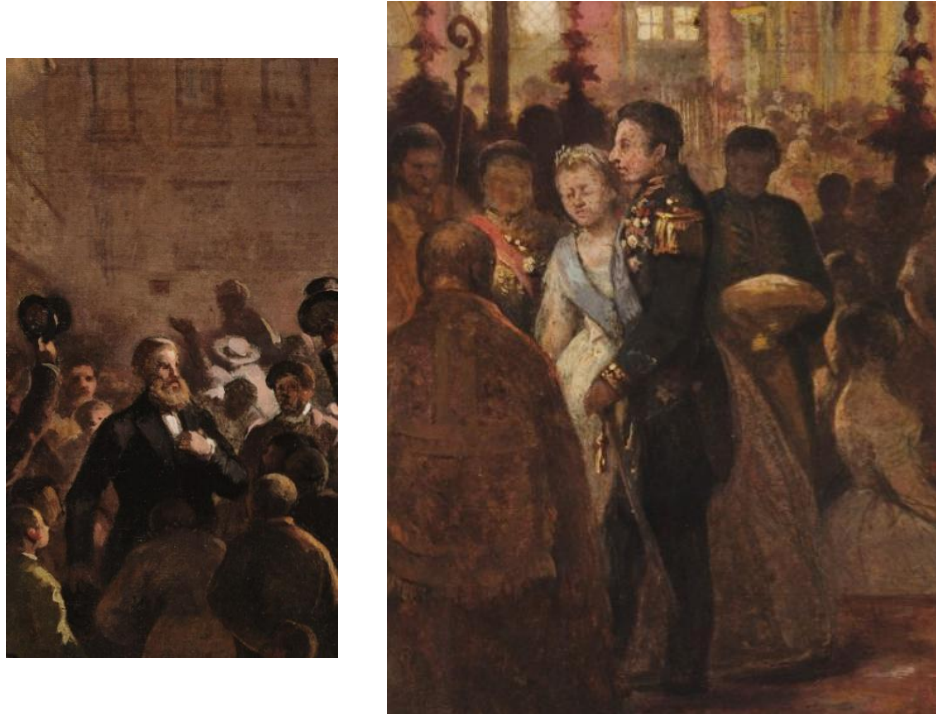


Fonte: Acervo da Santa Casa da Misericórdia do Rio de Janeiro.

Como mencionado, à época da confecção da dita obra, Meirelles era professor de Pintura Histórica da AIBA, já sendo reconhecido pelas suas habilidades no gênero. A sua obra de maior reconhecimento até então era *A Primeira Missa no Brasil*, feita na Europa e exposta em Paris, durante o período de estudos no Velho Continente.

Questão Christie não possui, em termos de composição ou temática, grandes semelhanças com a *A Primeira Missa*, ou, até mesmo, com as demais pinturas históricas do artista. É possível reconhecer, no entanto, o fazer lento, demorado e cuidadoso de Meirelles, os jogos de luz e cor presentes em suas telas e certas estratégias de composição. *O Casamento da Princesa Isabel*, por exemplo, mencionada anteriormente, possui a mesma paleta de cores mais escura e escolhas de iluminação semelhantes. Em ambas as obras, o pintor deixa um espaço livre no primeiro plano, para que o observador adentre a tela, através de pontos mais iluminados. A luz que realça a princesa Isabel na obra possui características semelhantes com aquela que busca destacar o Imperador na pintura de 1864 (figura 20).

Figura 20: Victor Meirelles, *Questão Christie, 1864 e Casamento da Princesa Isabel, c. 1864* (detalhe)



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Moema (figura 21), datada de 1866, também possui paleta de cores mais próximas à da *Questão Christie*, com a utilização de tons terrosos e iluminação mais escura. Embora de características, sobretudo temática, muito distantes é possível estabelecer estreitas conexões entre as obras.

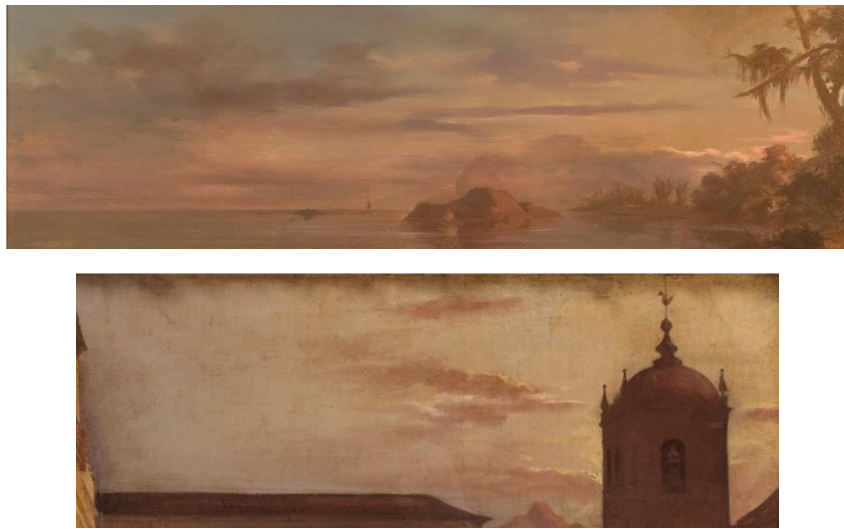
Figura 21: Victor Meirelles, *Moema* (1866), óleo s/ tela, 130 × 196,5 cm.



Fonte: Museu de Arte de São Paulo.

Chamamos atenção para a forma como o céu está representado nas duas pinturas. As cores, com detalhes levemente dourados, são bem próximas, o desenho e textura das nuvens também, estas são alongadas e parecem se movimentar na tela (figura 22). Entendemos que as obras feitas por Victor Meirelles logo após o seu retorno da Europa seguem um padrão muito semelhante, sobretudo, em relação às cores e ao estilo.

Figura 22: Victor Meirelles, *Moema*, 1866 e *Questão Christie*, 1864 (detalhe do céu)



Fonte: Museu de Arte de São Paulo e Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

No escopo de nosso trabalho, entendemos a *Questão Christie* como uma obra de aclamação ao Imperador. Mesmo esta não funcionando tão bem, pois, Dom Pedro encontra-se camuflado em meio à população e há a inserção de outros elementos em primeiro plano, que desviam o nosso olhar, a temática está dada. É também uma obra que tem o objetivo de demarcar o Imperador como um homem próximo ao seu povo e popular.

De caráter e objetivos semelhante a este podemos citar a tela *Visita de Dom Pedro II aos doentes de Cólera Morbus*, de autoria de François René Moreaux (figura 23) e datada de 1857, que representa a visita de Pedro II a uma das enfermarias montadas para atender aos doentes da epidemia de cólera na década de 1850. Tal visita teria ocorrido em janeiro de 1855 e, na tela, o jovem monarca é visto em destaque, próximo ao leito de um convalescente. O Imperador, ao se aproximar do doente, recria o toque sagrado do rei, mas, também, se mostra um governante preocupado com as mazelas de seu povo.

Figura 23: François Moreaux, *Visita de Dom Pedro II aos doentes de Cólera* (1863), óleo s/ tela.



Fonte: Museu da Cidade do Rio de Janeiro.

Maraliz Christo (2009) aponta que esta pintura segue a mesma temática, à da obra de Gros, *Bonaparte visitando os pestilentos de Jaffa* (figura 24), de 1804, sem, no entanto, apresentar a mesma dramaticidade.

Figura 24: Antoine-Jean Gros, *Bonaparte visitando as vítimas da peste de Jaffa* (1804), óleo s/ tela, 532 × 720 cm.



Fonte: Museu do Louvre, Paris.

Victor Meirelles havia realizado uma cópia da pintura de Gros, durante os seus estudos na Europa (figura 25). Ao pintar *Questão Christie*, Meirelles conhecia, portanto, a obra do mestre francês, bem como, a pintura de Moreaux, que havia sido oferecida à Câmara Municipal do Rio de Janeiro em julho de 1863, ficando lá exposta. Tais composições serviram também como referência temática para que Meirelles pudesse confeccionar a sua tela.

Figura 25: Victor Meirelles, *Bonaparte visitando as vítimas da peste de Jaffa* (cópia de Gros) (c1853-59), óleo s/ tela.



Fonte: Museu Dom João VI, Rio de Janeiro.

Como se sabe, Victor Meirelles realizou parte de seus estudos na Europa, mais especificamente, na Itália e na França. Ele ganhou o prêmio viagem em 1852 com a tela *São João Batista no Cárcere*, permanecendo no exterior por 8 anos seguidos.

Durante a sua estadia no Velho Continente, Meirelles estuda com importantes e reconhecidos pintores europeus. Era obrigação dos pensionistas da Academia, remeter ao Brasil, cópias de obras de grandes mestres. Os membros da AIBA enviam orientações ao artista sobre quais obras ele deveria reproduzir, enquanto estivesse em Paris.

[...] copiará do mesmo tamanho o quadro n.360 de Salvador Rosa [sic], que se acha no Louvre na coleção da Escola Italiana; e se este painel desagradar-lhe, copiará no ponto maior que puder a figura de Leônidas no quadro da *Passagem das Termópilas* de Luiz David[...] nos mandar uma cópia do famoso Tronco de Pagnest, [...] nos mandará algumas figuras inteiras dos quadros do Barão Gros, seja da *Peste de Jaffa* ou da *Batalha de Aboukir*, mormente aquele árabe que se acha deitado, e de costas por baixo do cavalo de Murat. Se puder

mandar estes magníficos exemplares do tamanho dos originais, será muito bom [...] (Museu..., n. 6151 p. 665 apud Pereira, 2010. p.631)

Enquanto estava no seu período de estudos na Itália, o pintor envia outras cópias, hoje parte do acervo do MNBA ou do Museu D. João VI, são elas: *Pescador entregando ao Doge o Anel de São Marcos achado no Adriático*, de Paris Bordone; *Amor Sacro*, cópia de Ticiano; *Apresentação da Virgem ao Templo*, cópia de Tiziano; *A Ceia*, cópia de Veronese; *Banquete na Casa de Levi*, detalhe, cópia de Veronese; *Sagrada Família e São João Batista entre Santos*, cópia de Veronese; *Milagre de São Marcos*, cópia de Tintoretto; *Tarquínio e Lucrecia*, cópia de Cagnacci; *Baco festejado por sátiros e bacantes*, cópia de Rubens; *Mestre de Capela*, cópia de Van Dick (Pereira, 2010, 629).

O pintor catarinense envia, portanto, telas tomadas de Tintoretto, Veronese entre outros e, durante sua estadia na França, conforme relembra Sônia Gomes Pereira (2009, p. 60), faz cópias de artistas identificados com o romantismo, como Scheffer, Géricault, e o já mencionado, Gros. O historiador Jorge Coli (1994, p. 91) afirma, que é na Itália onde o essencial da arte de Meirelles se forma, refinando sua formação através do purismo romano, que tem como um dos principais representantes, Minardi, que fora seu mentor.

Reforçamos, no entanto, a importância da sua formação francesa, sobretudo em relação à *Questão Christie*. De acordo com o próprio Jorge Coli, o tema da tela faz parte de um gênero, surgido na França, que tinha o objetivo de legitimar o soberano através da manifestação popular. Cujas representantes mais célebres, mesmo que extrapolando o tema, seria a *Liberdade Guiando o povo*, de Delacroix (Coli, 1994, p. 91). A obra de Meirelles, originalmente, possuía tal característica, já que, segundo Alexandre Eulálio, este foi “um momento de ruidosa popularidade do Imperador” (Eulálio, 1977 apud Coli, 1994, p. 91).

Durante toda a sua estadia na Europa, Meirelles se comunicava com o professor e diretor da AIBA, Manuel de Araújo Porto Alegre. Fora o mestre quem conseguira a extensão da bolsa para que o pintor pudesse sair da Itália e passar alguns anos estudando na França. Em Paris, sugere Porto Alegre, ele deveria tomar o pintor Delaroche como mestre. A sugestão, no entanto, não pode ser seguida, pois, ele falece pouco antes de Meirelles chegar à cidade, tornando-se, então, Meirelles, aluno de Leon Cogniet (Peixoto; Rosa, 1982, p. 32).

Ao nos voltarmos para as obras de dois mestres franceses indicados à Meirelles, Delaroche e Cogniet, é possível percebermos que o pintor catarinense, tomou possivelmente, como referência tais produções para a construção de *Questão Christie*.

Citamos, nesse caso, a tela de Delaroche *Os vencedores da Bastilha em frente ao Hôtel de Ville* (figura 26), encomendada como homenagem para os heróis das Revoluções de 1789 e 1830. A obra, apesar de não ter o objetivo de celebrar um monarca, visto que este não é representado na tela, foi encomendada por Louis Phelippe logo após a sua ascensão ao trono, para relacionar a tomada da Bastilha ao seu reinado. Na tela há, assim como na pintura de Meirelles, a presença da população na rua, celebrando, com as espadas em riste, mesmo que exaustos. A construção da arquitetura e as escolhas das cores e pontos iluminados também podem ser aproximados da composição do artista brasileiro.

Figura 26: Paul Delaroche, *Os vencedores da Bastilha em frente ao Hôtel de Ville* (c.1835), óleo s/ tela, 400 cm × 435 cm.



Fonte: Petit Palais, Paris.

Chamamos atenção para a tela *A guarda nacional de Paris em 1792* de Cogniet (figura 27), que representa uma passagem da Revolução Francesa. Uma encomenda do rei Louis Phelippe, a obra demonstra a partida dos voluntários e a população em torno, saudando-os. Podemos perceber pontos de relação com a obra de Meirelles: a discreta presença da paisagem natural, o céu com nuvens marcadas, as construções formando uma borda para o quadro, e, sobretudo nas cores mais escuras, nos pontos de iluminação, mas, também, no desenho da arquitetura. Destacamos a presença da discreta varanda à esquerda da tela, com personagens observando a cena, que também está presente na obra brasileira.

Figura 27: Leon Cogniet, *A Guarda Nacional de Paris de junta ao exército*, setembro 1792 (1836), óleo s/ tela.



Fonte: Château de Versailles, Paris.

É certo, no entanto, que o alvoroço dessas obras, de Cogniet e Delaroche, nos parece maior do que na representação de Meirelles, que possui a calma e serenidade como traços de seu trabalho. É o exemplo de *Batalha dos Guararapes*, criticada por ser uma pintura de batalha estática, mas, na verdade, o movimento dela se dá através do colorido, conforme afirma o próprio pintor (Coli, 2005, p. 50).

Ainda no exercício de olhar e analisar as pinturas de artistas franceses que possuem ligação com Meirelles, acreditamos ser inegável a relação com a pintura *Balsa da Medusa*, de Gericault (figura 28). As cores, os traços dos personagens, a iluminação dramática, fazem com que as obras se aproximem, reforçando as escolhas as quais o pintor teve e se apoiou para realizar *Questão Christie*. Conforme já mencionado, o pintor realizou diversas cópias dos grandes mestres enquanto estava no exterior, sendo uma delas, a *Balsa de Medusa* (figura 29), demonstrando a intimidade que o artista tinha com a tela, sua composição, cor e elementos.

Figura 28: Théodore Géricault, *A Balsa da Medusa* (1819), óleo s/ tela, 4,91 × 7,16 m.



Fonte: Museu do Louvre, Paris.

Figura 29: Victor Meirelles, *A balsa da medusa* (cópia de Géricault) (1857/1858), óleo s/papel, 35,9 x 52,5 cm.



Fonte: Museu Dom João VI, Rio de Janeiro.

Podemos aproximar ainda, sobretudo na forma, a tela de Meirelles de um conjunto de obras francesas que seguiam uma composição que se tornou recorrente: uma construção mais alta à esquerda, formando a borda do quadro, uma multidão ocupando o centro e pequenos volumes que compõem e dão harmonia ao cenário (Coli, 1994, p. 91).

Citamos aqui, como exemplos desse tipo de composição, as obras: *Ataque da caserne na rua da Babylone*, de Lordon (figura 30); *Chegada do Duque de Orleans ao Palácio Real*, de Carbillet (figura 31); *Louis Phelipe, Duque de Orleans, chegando à prefeitura de Paris*, de

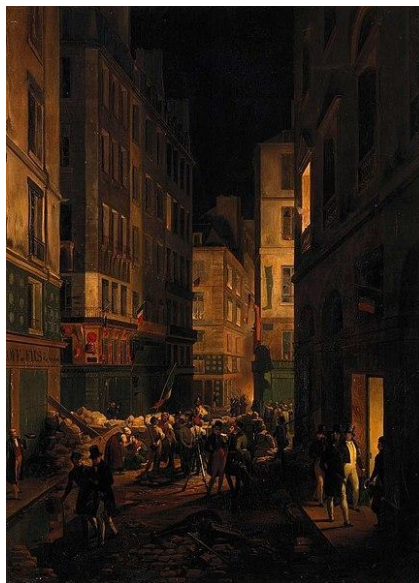
Feron (figura 32) e *Combate em frente à prefeitura* de Schnetz (figura 33). Obras estas que certamente foram vistas por Meirelles, seja durante sua estadia em Paris ou através da circulação em forma de gravura. Chamamos atenção aqui sobretudo para a tela de Feron, onde população e oficiais do exército saúdam Louis Philippe, que está ao centro da tela, sobre um cavalo. A composição tem, portanto, pontos de contato com a pintura de Meirelles, destacando também o primeiro em plano mais “livre”, para que o espectador adentre na obra.

Figura 30: Jean-Abel Lordon, *Attaque de la caserne de la rue de Babylone*, 29 juillet 1830 (1830), óleo s/ tela, 163 x 142 cm.



Fonte: Museu do Louvre, Paris.

Figura 31: Jean-Baptiste Carbillat, *Arrivée du Duc d'Orléans au Palais-Royal* (1836), óleo s/ tela, 121 x 67 cm.



Fonte: Palácio de Versalles, Paris.

Figura 32: Jean-Victor Schnetz, *Combat devant l'hôtel de ville* (1833), óleo s/ tela,



Fonte: Petit Palais, Paris

Figura 33: Éloi Firmin Féron, *Louis-philippe duc d'orleans, Arrivant a l'hotel de ville de paris* (1830), óleo s/ tela, 122 × 149 cm.



Fonte: Prefeitura de Paris.

Nesse sentido, podemos observar que as pinturas francesas mais próximas do movimento romântico, como ressalta Sônia Gomes Pereira (2009, p. 60), têm forte presença nas pinturas históricas feitas por Meirelles logo após o seu retorno da Europa, nomeadamente e de forma mais enfática, *Questão Christie* e *Casamento da Princesa Isabel*. Reforçamos também a importância das cópias realizadas pelo pintor, durante os seus estudos na Europa, que o ajudaram a construir um arcabouço visual, temático, composicional e técnico.

Questão Christie, apesar de ser uma pintura “esquecida” e pouco comentada até mesmo pelos seus contemporâneos, é parte importante da formação de Meirelles enquanto artista e da sua relação com o projeto político do Estado. Nela o pintor põe em prática os conhecimentos adquiridos na Europa, através da observação e cópia dos grandes mestres. Através dela começamos a compreender também certas escolhas de composição, que vão amadurecendo conforme o artista vai se aperfeiçoando. Nota-se, além disso, justaposições temáticas, pois Meirelles passa a se aproximar cada vez mais da Família Imperial, sendo escolhido posteriormente como pintor de outros retratos dos monarcas e de acontecimentos importantes como, por exemplo, o Juramento da Princesa Isabel.

2.4.2 *L’art de la peinture* – John Burnet

Em 1966 Angelo de Proença Rosa, professor e instrutor de ensino da cadeira de História da Arte da Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, apresenta a sua tese para concurso de livre docência da cadeira de história da arte da UFRJ. A tese é intitulada *Aspectos do desenvolvimento da composição em Victor Meirelles*⁴³ e tinha como objetivo compreender como os escritos do autor britânico John Burnet se relacionavam com a obra do pintor brasileiro.

O interesse para essa relação surge através da localização de uma edição do livro de Burnet, *L’Art de la peinture*⁴⁴, edição em francês, que havia pertencido a Meirelles, segundo Rosa, a publicação fazia parte do acervo do Museu Victor Meirelles e continha anotações feitas pelo pintor na borda e alguns trechos grifados. A obra, originalmente em inglês, foi traduzida para o francês em 1835 e, ao que tudo indica, adquirida por Meirelles durante o seu tempo de estudo em Paris.

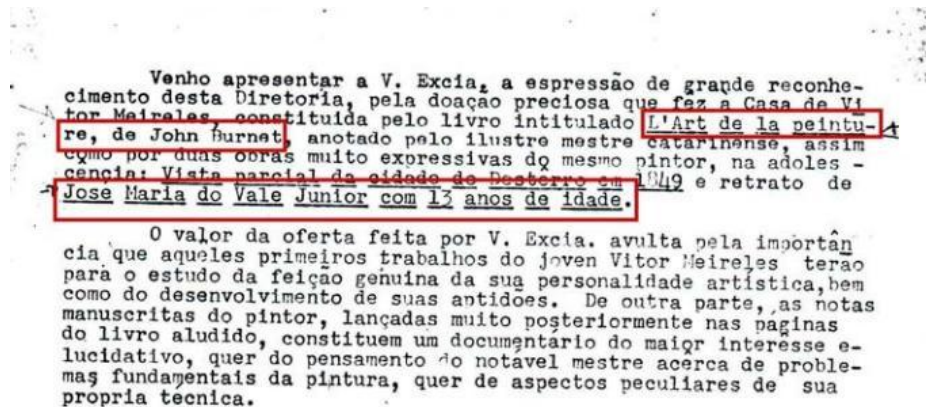
Infelizmente, atualmente, a localização do livro é desconhecida, não sendo possível localizá-lo nos museus conhecidos por nós. Em contato com funcionários do Museu Victor Meirelles, tive acesso a documentação sobre a formação do acervo da instituição e constatamos

⁴³ Cf. ROSA, Ângelo de Proença. *Aspectos do desenvolvimento da composição em Victor Meirelles*. Tese (Livre-docência em História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1966.

⁴⁴ Em inglês, língua original, o livro chama-se *Practical essays on art*. Ressaltamos que para a nossa pesquisa, tivemos acesso apenas a cópia em língua inglesa, obtida durante o nosso doutorado sanduíche na Inglaterra

que realmente houve uma doação feita pelo embaixador Edmundo da Luz Pinto, em 1952, do livro pertencente ao artista, que figurou na inauguração do Museu (figura 34).

Figura 34: Cópia da correspondência de Rodrigo M. F. de Andrade para o Embaixador Edmundo da Luz Pinto em 1º de novembro de 1952



Fonte: Museu Victor Meirelles, Florianópolis.

O documento cita a doação do livro, bem como, de um retrato de José Maria do Vale Junior, que também possui localização desconhecida, estando registrado no “Cadastro nacional de bens musealizados desaparecidos”.⁴⁵ Ao que parece, houve um furto em 1959, a partir do qual, algumas peças do acervo foram perdidas (Piazza, 27 de ago. 1959).

No presente tópico iremos analisar algumas das ideias contidas no livro de Burnet, a partir das anotações na margem do livro e das obras de Victor Meirelles. Infelizmente, por não termos acesso ao objeto, estaremos condicionados ao que está posto na pesquisa do professor Angelo Proença Rosa. *Practical essays on art*, nome original da publicação em inglês, consiste em três ensaios dirigidos sobretudo a artistas, novos ou já profissionais, sobre questões práticas da pintura, bases para o desenvolvimento do trabalho pictórico: composição, cor, luz e sombra e a educação do olhar.

A primeira anotação de Meirelles apresentada a nós por Rosa está localizada ao lado do seguinte trecho, onde Burnet trata sobre o equilíbrio e a balança nas composições

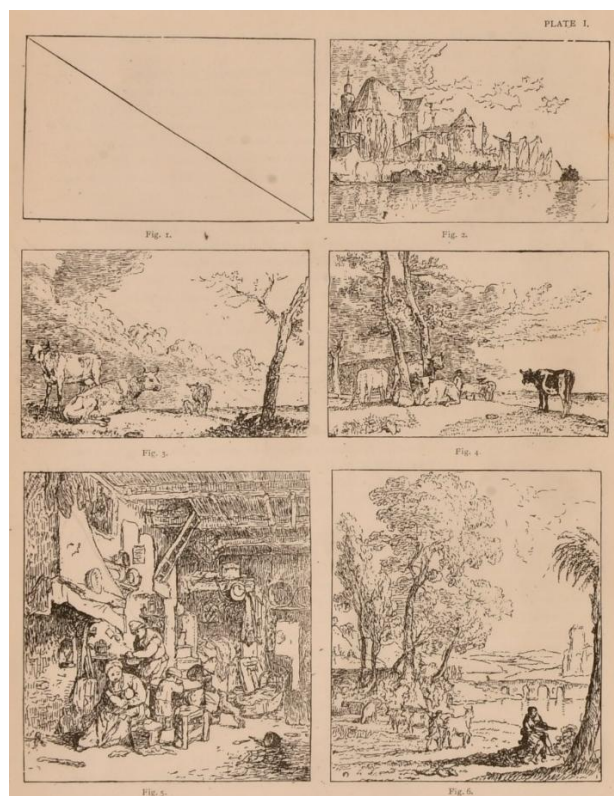
Aqueles que imaginam que uma pintura carece de unidade quando o assunto, quase todo, está colocado de um mesmo lado, reconhecerão seu erro ao

⁴⁵ Cf. <https://bensdesaparecidos.museus.gov.br/cadastro-nacional-de-bens-musealizados-desaparecidos-cbmd/retrato-de-jose-maria-do-vale-junior-com-13-anos-de-idade/>

perceber que o menor objeto introduzido no lado oposto é suficiente para restabelecer o equilíbrio, pois, estando destacado na parte mais distante, adquire um valor dez vezes maior (Burnet, p. 9 apud Rosa, 1966, p. 69, tradução nossa).

E a observação feita pelo artista é a seguinte: “Como se vê nas composições nº 2 e 5⁴⁶ nas quais e uma pedra são suficientes. Ou como na nº 3, 4⁴⁷ e 6⁴⁸ nas quais se notão o tronco da árvore, a vacca e o homem que rabecca” (Rosa, 1966, p. 69). Essas numerações referidas por Meirelles são relativas a algumas imagens inseridas por Burnet para ilustrar e exemplificar o que ele estava descrevendo. Especificamente, estas citadas por Meirelles estão na Prancha I (figura 35), como podemos ver abaixo.

Figura 35: John Burnet, *Practical Essays on Art* (1888), Prancha I



Fonte: Organizado e editado por Edward L. Wilson.

O pintor catarinense observa, portanto, que basta uma pedra, um tronco ou uma vaca para equilibrar uma composição, onde a maior parte dos elementos se encontra no lado oposto.

⁴⁶ A figura número 5 trata-se da tela Ostade, Adriaen van. *Interior with a Peasant Family*. 1647. Óleo sobre madeira de carvalho, 43,1 × 36,5 cm. Museum of Fine Arts, Budapeste.

⁴⁷ As imagens 3 e 4 são composições do pintor holandês do século XVII Pieter Symonsz Potter.

⁴⁸ A figura 6 é um desenho do pintor Claude Lorrain.

Rosa afirma que uma grande característica das composições de Victor Meirelles é a assimetria, citando o exemplo da *Primeira Missa no Brasil*, onde, o índio de pé, no lado direito, confere maior ênfase para essa parte da tela (Rosa, 1966, p. 69).

Mais adiante, em uma sessão chamada “Composição Angular”, Burnet irá tratar mais especificamente dos elementos da composição, sobretudo, nas pinturas de história⁴⁹.

Fig. 1 O plano de composição que constitui o tema desta prancha tem uma forma quadrada, frequentemente utilizada, seja para um grupo completo, seja para uma parte de composição mais complexa. Observei que, ao iniciar uma obra, é necessário determinar primeiro os pontos mais importantes do assunto: por exemplo, em uma pintura histórica, as cabeças, as mãos, as poses e a expressão estão frequentemente em dependência absoluta umas das outras, seja em relação à disposição do tema, seja para produzir belos efeitos de luz, conduzindo e fixando o olhar do espectador na parte mais importante da ação. Após organizar os pontos principais, os pontos secundários, como são chamados, também exigem séria atenção, seja na disposição das linhas, na forma dos objetos ou no arranjo da luz e da sombra. Algumas vezes é preciso empregar um segundo ou até um terceiro grupo para explicar mais claramente o assunto; por vezes o grupo principal ocupa uma parte considerável da frente, criando uma grande massa de sombra, atrás da qual é necessário ainda um ponto forte que sirva de ligação entre as figuras e o fundo. O grupo secundário será pintado em um tom vigoroso, mas adequado em suas luzes e sombras; ele atrairá o olhar e fará parte do conjunto. O grupo principal se encontrará em dependência desse grupo secundário, para complementar sua forma e a extensão de suas luzes ou para a repetição de suas cores (Burnet, p. 14-15 apud Rosa, 1966, p. 74, tradução nossa).

Sobre esse trecho, Meirelles escreve a simples frase: “a superfície ocupada pela composição” (Rosa, 1966, p. 74, tradução nossa). Nessa passagem é possível encontrar certas práticas de composição que estão presentes no fazer artístico de Meirelles. Chamamos atenção sobretudo para a relação dos diversos grupos que compõem os quadros, para o primeiro plano em sombra, formando uma borda para a tela, como é o caso em *Primeira Missa* e *Combate Naval do Riachuelo*.

Ao iniciar o capítulo acerca da “luz e sombra” na pintura, o escritor britânico afirma: “Antes de apresentar nossas pesquisas sobre as numerosas modificações da luz e da sombra, será útil indicar algumas de suas combinações mais evidentes; e, para ser claro, eu as dividirei em cinco partes, a saber: luz, meia-luz, tom médio, meio-escuro e escuro” (Burnet, p. 37 apud Rosa, 1966, p. 75, tradução nossa). Ao que o pintor catarinense complementa: “devem ser tomadas

⁴⁹ Na versão em inglês, a qual tivemos acesso, o termo utilizado pelo autor é “when a story is to be told”, o que, em tradução livre seria algo como “quando uma história será contada”, no entanto, na versão em francês o termo utilizado é “dans un tableau d’histoire”, o que pode ser entendido como uma “tela de história”. Optamos por trabalhar aqui com a versão francesa, utilizada por Meirelles.

no sentido verdadeiro e único como: meia-tinta clara e meia-tinta escura (Burnet, p. 14-15 apud Rosa, 1966, p. 74, tradução nossa).

Ao voltarmos nossa atenção para a produção de Meirelles percebemos os jogos de luz e sombra como, por exemplo, na *Primeira Missa*, onde as partes escuras sobressaem (Rosa, 1966, p. 74) ou, em *Guararapes*, onde o grupo de homens negros é colocado em contraste ao fundo claro, para serem destacados.

Outra anotação do pintor brasileiro aparece quando o escritor se refere às massas de sombra e luz e a mesma força de tom.

Quando uma multidão de pequenos objetos é introduzida em uma pintura (fig. 2)⁵⁰, ou quando a composição geral consiste em muitas figuras, é impossível obter uma luz ou uma sombra ampla, a menos que se possa reunir vários desses objetos ou figuras e, dando-lhes a mesma força de tom, formar assim uma massa de luz ou de sombra. Mas, para executar isso com talento, existem grandes dificuldades: a ciência deve, de certo modo, esconder-se de nossos olhos. Por exemplo, é pouco provável que, no tumulto de uma batalha, dois ou três cavalos brancos se encontrem reunidos de forma a constituir uma massa de luz; no entanto, vê-se esse artifício empregado por Salvator Rosa e Wouwermans... (Burnet, p. 57 apud Rosa, 1966, p. 78, tradução nossa)

Victor Meirelles rebate a afirmação feita por Burnet de que é “pouco provável que, no tumulto de uma batalha, dois ou três cavalos brancos se encontrem reunidos de forma a constituir uma massa de luz” com a seguinte frase “mas é possível” (Rosa, 1966, p. 78). Rosa afirma que essas massas gerais de sombra e luz estão na *Batalha dos Guararapes*, e ligam os grupos dessa composição (Rosa, 1966, p. 78).

Continuando nesse mesmo parágrafo o teórico europeu faz alguns apontamentos que, nos parece, se aproximam muito da composição e das escolhas de Meirelles em *Questão Christie*:

Para evitar tal artifício aparente do pintor, encontramos em P. Veronese, Tintoretto e outros **o uso do céu ou de edifícios claros como massa principal em suas grandes obras, compostas de muitas figuras**. Nas pequenas obras da escola holandesa, encontramos a luz incidindo sobre uma parede, ou sobre o chão, ou em uma janela, em temas de interiores; e, em céu aberto, a luz do dia sendo utilizada para esse propósito (Burnet, 1888, tradução e grifo nosso).

⁵⁰ A figura mencionada é DOU, Gerrit. *An Interior with a Young Viola Player*. 1637. Óleo sobre painel, 31,10 × 23,70 cm. Scottish National Gallery, Edimburgo.

Entendemos ser as escolhas de composição do artista brasileiro, ao inserir o prédio mais alto e iluminado, próximas ao descrito por Burnet nessa passagem, tendo sido essa também uma composição comum em pintores franceses, como mencionamos anteriormente.

Em outra observação, o pintor discorda do escritor britânico quando este aponta

Por exemplo, na natureza, a luz intensa do céu e a atmosfera, repleta de suas inúmeras refrações, espalham sobre toda a cena um caráter luminoso; para expressá-lo, o artista só pode recorrer a mais ou menos branco. A imperfeição desse recurso único é atestada pela imensa dificuldade de imitar a grande claridade do dia ou os efeitos brilhantes de um pôr do sol... (Burnet, p. 67 apud Rosa, 1966, p. 79, tradução nossa)

Para Meirelles não existe uma “imensa dificuldade de imitar a grande claridade do dia [...]”, pois, “pelo contraste pode-se obter satisfatoriamente” (Rosa, 1966, p. 79). É o caso da *Primeira Missa no Brasil* que, apesar de clara, apresenta contrastes (Rosa, 1966, p. 79, tradução nossa).

Por fim, a última anotação feita por Meirelles apresentada a nós por Rosa é em relação ao seguinte recorte: “A quantidade adequada de tom médio depende da disposição do assunto e do pintor, mas é absolutamente necessário evitar colocá-lo constantemente contra a luz extrema e contra a escuridão extrema” (Burnet, p. 67 apud Rosa, 1966, p. 79, tradução nossa). O artista afirma “porque se assim se procedesse sem mais variedade, o trabalho pareceria monótono” (Rosa, 1966, p. 79), reforçando a importância dos contrastes para a sua produção pictórica.

John Burnet utiliza em seus ensaios muitos exemplos de pintores italianos, como Tintoretto e Veronesse, bem como, de artistas da escola holandesa, Rembrandt, Potter e Guerrit Dou, entre outros. Conforme mencionamos anteriormente, Jorge Coli (1994, p. 47) afirma que as afinidades do trabalho de Meirelles estão mesmo nos pintores italianos, tendo sido próximo aos puristas o refinamento de sua formação. Contemporâneos do pintor brasileiro, apontam que, à época da realização de *Guararapes*, o pintor teria estudado e se aproximado das pinturas holandesas, sobretudo a de Rembrandt para a confecção de sua tela (Gonzaga, 1995 e Paio, 1880), afirmação contestada por Jorge Coli, como veremos mais à frente (1994, p. 47).

Não podemos deixar de apontar aqui, no entanto, que algumas obras de artistas holandeses, citadas por Burnet em seus livros, possuem certas aproximações sutis com a tela *Questão Christie*. A escolha da paleta de cores, a iluminação dispensada a Dom Pedro II, por exemplo, nos remete às produções da escola holandesa. Victor Meirelles havia retornado há

pouco da Europa e a sua formação e personalidade como pintor ainda estava sendo construída, sendo compreensível que, em suas composições, coexistissem mais de uma relação com a pintura internacional.

3 A *QUESTÃO CHRISTIE* DE VICTOR MEIRELLES E OS SEUS PERSONAGENS

3.1 O LARGO DO PAÇO IMPERIAL E SUAS REPRESENTAÇÕES

Conforme mencionado, *Questão Christie* está ambientada no local conhecido hoje como Praça XV de novembro, ao lado do Paço Imperial, na cidade do Rio de Janeiro. A praça e o prédio do Paço foram frequentemente palco de acontecimentos ligados à Família Real e Imperial ao longo do século XIX e, conseqüentemente, possui diversas representações. Citamos como os mais relevantes acontecimentos: Aclamação de Dom João VI e Dom Pedro II, Coroação de Dom Pedro I e II, Dia do Fico, Assinatura da Lei Áurea, Banimento da Família Imperial. Casamentos e batizados ligados à Corte também tomavam o Largo como cenário, pois é onde está localizada a Capela Imperial. O local estava acostumado, portanto, a “receber” a população, sobretudo, em momentos de comemoração.

Jean Baptiste Debret, pintor francês integrante da missão artística francesa que veio ao Brasil, conhecido por representar cenas e acontecimentos do início do século XIX, realizou algumas importantes representações do Largo do Paço e das celebrações acontecidas no espaço.

Destacamos aqui uma das pranchas que representa em detalhes o espaço, intitulada *Vista do Largo do Palácio no Rio de Janeiro* (figura 36)⁵¹.

Figura 36: Jean Baptiste Debret, *Vista do Largo do Palácio no Rio de Janeiro* (1839), litografia,



Fonte: Fundação Biblioteca Nacional, Brasil.

Na obra do pintor francês, temos uma vista panorâmica da região em um dia comum, ou seja, sem a ocorrência de celebrações ou eventos. Vemos, em primeiro plano, o chafariz projetado pelo Mestre Valentim, à esquerda, a fachada principal do Paço e ao fundo o antigo Convento do Carmo e a Capela Imperial. Notamos nessa imagem de Debret como a Praça do Paço era considerado um local amplo, contraste com a imagem de Meirelles, que traz a praça “abarrota” como visto anteriormente.

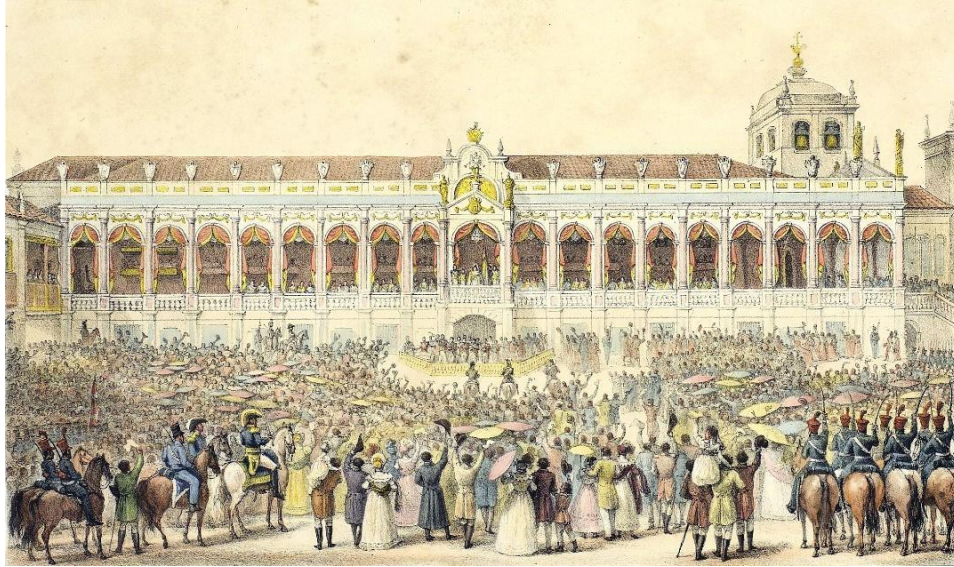
No dia 6 de fevereiro de 1818, Dom João VI é aclamado rei no Paço Imperial. E Debret representa distintos momentos da celebração: o primeiro, no interior da galeria e, o segundo, que nos interessa aqui, o exterior dessa mesma galeria que ocupava todo o fundo do largo com frente para o mar (figura 37).

De acordo com o próprio artista, o momento representado é o da partida do rei, após o momento oficial no interior do prédio, que aparece no balcão central no edifício, para receber homenagens do povo antes de se dirigir à Capela (Debret, 2016, p. 541). Em primeiro plano nas bordas da obra, vemos oficiais a cavalo e uma multidão de homens, mulheres e crianças que preenchem todos os espaços da praça. Em uma das janelas à esquerda, é possível reconhecer a

⁵¹ Imagem semelhante à de Debret, onde podemos ver o Largo do Paço com detalhes em um dia comum é a do autor Victor Barrat, datada de 1834, intitulada “Largo do Paço”. A imagem pode ser acessada através do link: <https://www.brasiliaiconografica.art.br/obras/18751/largo-do-paco>

silhueta do trono, demonstrando e reforçando o poder real. Ressaltamos que segundo Debret, oficiais da cavalaria e infantaria se distribuía ao longo do largo. Essas medidas de segurança serviram para tranquilizar o rei, que temia um motim popular dos portugueses que estariam incomodados com a longa permanência do monarca no Brasil (Debret, 2016, p. 541).

Figura 37: Jean Baptiste Debret, *Vista do exterior da galeria da Aclamação do Rei D. João VI*, Rio de Janeiro (1839), litografia, 32,5 x 23,6cm, Prancha 135.



Fonte: Fundação Biblioteca Nacional, Brasil.

Também de Debret, mas de um caráter distinto, a prancha *Cortejo de Batismo da Princesa Real D. Maria da Glória* (figura 38), também representa uma celebração no Largo do Paço envolvendo a Corte. Na praça há uma proteção para que a população não se aproxime do cortejo que conta com a presença, entre outros, das jovens princesas reais, suas damas de honra, a rainha, o marquês de Lavradio, os príncipes, a princesa Leopoldina e o rei D. João VI.

Figura 38: Jean Baptiste Debret, *Cortejo de Batismo da Princesa Real D. Maria da Glória* (1839), litografia, 30,8 x 22,8cm.



Fonte: Fundação Biblioteca Nacional, Brasil.

Nessa representação o Largo não está cheio como na obra anterior. A população se aproxima, de maneira curiosa, para ver o cortejo, estando em maior número próximo à Capela Real. Vemos também com mais detalhes o prédio do Paço, ocupando grande parte da porção esquerda da obra, as suntuosas cortinas vermelhas ornando os aposentos reais chamam atenção.

Destacamos as mulheres negras no lado direito da obra. Elas são apresentadas sentadas ou com bandejas sobre a cabeça em uma tradicional representação de pessoas escravizadas, sobretudo no meio urbano. Como podemos analisar em outra obra de Debret *Os refrescos após o jantar no Largo do Palácio*⁵². Elas não parecem observar o cortejo, estão a parte, cumprindo o seu trabalho.

Em 1831, aos 5 anos de idade, Dom Pedro II é aclamado Imperador do Brasil. Acontecimento que teve também o Largo do Paço como cenário e que foi representado por Debret. *Aclamação de Dom Pedro II, Rio de Janeiro, 7 de abril 1831* (figura 39) apresenta o momento após a saída de Dom Pedro da Capela Imperial, quando ele está no balcão dos aposentos de honra do Paço, sobre uma poltrona para poder ser visto pelo povo.

⁵² Uma versão da imagem pode ser acessada em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3712>

Figura 39: Jean Baptiste Debret, *Aclamação de D. Pedro II em Rio de Janeiro*, 7 de abril 1831 (1839), litografia, 32,5 x 47,5 cm.



Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil.

Na ilustração identificamos com facilidade o jovem monarca agitando um lenço branco em saudação ao público, ao lado de suas irmãs. Atrás da família, encontra-se o Conselho da Regência. Chama-nos atenção os homens bens vestidos, a cavalo, que saúdam o Imperador com bandeiras. Eles são, segundo Debret, juizes de paz de diferentes bairros. Há também uma fileira de oficiais que impede o público de se aproximar das instalações do Palácio, mas nota-se uma grande multidão que agita ramos de cafeeiro floridos ou de cróton (Debret, 2016, p. 575). Somente na borda direita da obra conseguimos identificar com clareza representantes do povo, que se demonstram animados com a aclamação.

Saindo da obra de Debret, mas ainda inseridos nas imagens sobre o Largo do Paço, temos a fotografia de Arsênio da Silva *Parada no Largo do Paço por ocasião do casamento da Princesa Isabel com o Conde d'Eu*, datada de 1864 (figura 40)⁵³.

⁵³ Acesse a imagem em alta resolução em: <https://blogdabn.files.wordpress.com/2017/10/casamento-princesa-isabel.jpg>

Figura 40: Arsênio da Silva, *Parada no Largo do Paço por ocasião do casamento da Princesa Isabel com o Conde d'Eu* (1864), fotografia, 17,4 x 22,4 cm.



Fonte: Fundação Biblioteca Nacional, Brasil.

Com um suporte distinto dos que vínhamos trabalhando até então, a imagem apresenta uma visão diferente daquela dos desenhos de Debret. Na fotografia, o espectador está localizado na praça com a visão para o mar. É possível distinguir, entre as figuras representadas, oficiais próximos ao Paço, a pé e a cavalo. O local não está cheio, mas percebe-se que está ornamentado e que a população, em geral bem-vestida, se dirige em direção à Capela Imperial.

Como último exemplo de representações do Largo do Paço, gostaríamos de apresentar a fotografia de Luís Ferreira *Multidão diante do Paço Imperial no Momento da Assinatura da Lei Áurea* (figura 41) datada de 1888.

Figura 41: Antonio Luís Ferreira, *Multidão diante do Paço Imperial no Momento da Assinatura da Lei Áurea* (1888), fotografia, 18,2 x 23,3 cm.



Fonte: Instituto Moreira Salles, Brasil.

Nessa imagem notamos a população presente em grande número. Das representações analisadas por nós, esta última é onde podemos perceber que é permitido ao povo se aproximar do Palácio. Não notamos oficiais controlando a população como nas outras. O Largo do Paço, portanto, está cheio. Na multidão conseguimos distinguir homens, mulheres e crianças que se aglutinam para saudar a Princesa Isabel. Não é possível distinguir, no entanto, nenhum membro da Família nas janelas do prédio.

Lima Barreto nos descreve, em crônica publicada no *Gazeta da Tarde* em 1911, os acontecimentos, presenciados por ele, enquanto menino, no dia seu aniversário.

Na minha lembrança desses acontecimentos, o edifício do antigo paço, hoje repartição dos Telégrafos, fica muito alto, um *sky-scaper* e lá de uma das janelas eu vejo um homem que acena para o povo. Não me recordo bem se ele falou e não sou capaz de afirmar se era mesmo o grande Patrocínio.

Havia uma imensa multidão ansiosa, com o olhar preso às janelas do velho casarão. Afinal a lei foi assinada e, num segundo, todos aqueles milhares de pessoas o souberam. A princesa veio à janela. Foi uma ovação: palmas, acenos com lenço, vivas...

Fazia sol e o dia estava claro. Jamais, na minha vida, vi tanta alegria. Era geral, era total; e os dias que se seguiram, dias de folganças e satisfação, deram-me uma visão da vida inteiramente festa e harmonia (Lima Barreto, 2004, p. 77-79).

Machado de Assis também descreve o mesmo dia reforçando a ideia, agora na literatura, do Largo do Paço como um espaço de celebração da população à Família Imperial.

Enfim, lei. Nunca fui, nem o cargo me consentia ser propagandista da abolição, mas confesso que senti grande prazer quando soube da votação final [...] Estava na Rua do Ouvidor, onde a agitação era grande e a alegria geral. Um conhecido meu, homem de imprensa, achando-me ali, ofereceu-me lugar no seu carro, que estava na Rua Nova, e ia enfileirar no cortejo organizado para rodear o Paço da cidade, e fazer ovação à Regente. [...]. Disseram-me depois que os manifestantes erguiam-se nos carros, que iam abertos, e faziam grandes aclamações, em frente ao Paço, onde estavam também todos os ministros (Assis, p. 21).

A pintura de Victor Meirelles se insere também no leque de obras que representam o Largo do Paço. De acordo com Guilherme Ferrez, a praça foi, por três séculos, a “sala de visitas” do Rio de Janeiro, local onde ocorreram importantes acontecimentos da nossa história (Silva, 2014. p. 6). Assim como nas obras que apresentamos aqui, o Largo, em *Questão Christie*, aparece como um espaço de encontro da população, de celebração e de aclamação ao Imperador e à Família Imperial.

Como mencionado, na obra de Meirelles, o espectador está posicionado na altura do chão, como participante da cena. Por esse motivo, temos a ideia do Largo do Paço ser menor, mais apertado. Ao contrário do que observamos nas representações feitas por Debret, o pintor brasileiro faz questão de inserir um elemento da paisagem natural carioca na cena. Por trás da torre, ao fundo, notamos um morro, o qual acreditamos ser o Morro de Santo Antônio, fixando, ainda mais, a regionalidade da representação.

Na introdução desta tese afirmamos que um dos pontos que nos chamaram atenção na pintura de Meirelles foi a presença dos oficiais a cavalo em um claro sinal de repressão. Nos jornais que noticiaram o acontecido à época, nós fomos atrás de relatos acerca de possíveis confusões nas quais teria sido necessário a utilização da força policial, e localizamos um relato acerca de um mal-entendido com oficiais holandeses. Entendemos, portanto, que era um momento no qual poderiam existir agitações e reações desproporcionais da população, que estava se sentindo ameaçada pelos ingleses.

A análise das demais representações das comemorações no Largo do Paço demonstram que a presença dos oficiais e oficiais a cavalo era lugar comum em tais situações. A singularidade da obra de Meirelles, no entanto, está no fato do cavalo estar postado como se estivesse pisoteando alguém e os policiais com a espada em riste. Afirmamos, portanto, que o

espaço do Largo é um local de encontro da população e celebração. Esse encontro, no entanto, era controlado. As forças do Estado estavam sempre presentes.

Uma pequena aquarela de autoria de Julien Pallière (figura 42) reforça a ideia das celebrações aos monarcas enquanto espaço controlado pelas forças do Estado, mais ainda, como situação de repressão, apesar de não representar o Largo do Paço. Datada de 1829, ela representa a chegada da Imperatriz Amélia e da Rainha D. Maria II ao Brasil, na imagem, vemos a celebração à comitiva, acompanhada pela guarda imperial e, na extremidade esquerda da obra, um oficial repreende um escravizado (LIMA JUNIOR, 2020, p.138). Ao lado, está representada também, uma mulher negra ajoelhada diante dos monarcas, segurando uma criança.

Figura 42: Julien Pallière. Chegada da Imperatriz Amélia e da Rainha D. Maria II ao Brasil. 1829.



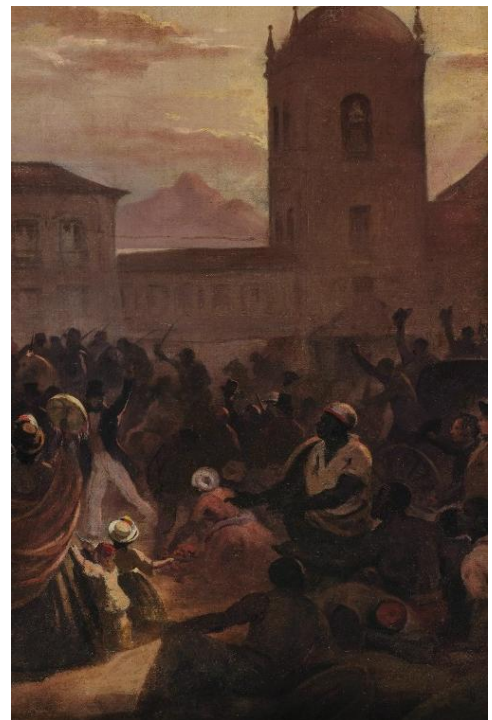
Fonte: Museu Imperial, Petrópolis.

Nos chama atenção também a representação de pessoas escravizadas nos momentos de celebração do Império. Como mencionado, na borda do quadro *Questão Christie*, temos escravos de ganho observando a celebração. Na ilustração de Debret (figura 43) sobre o Cortejo do Batismo da princesa, nós destacamos também a presença de escravizados, ao lado da cerimônia, à parte do que estava ocorrendo. Em ambas as imagens eles aparecem em situações cotidianas e não como parte integrante das comemorações.

Figura 43: Jean Baptiste Debret, Cortejo de Batismo da Princesa Real D. Maria da Glória, 1839 (detalhe) e Victor Meirelles, Estudo para a Questão Christie, 1864 (detalhe).



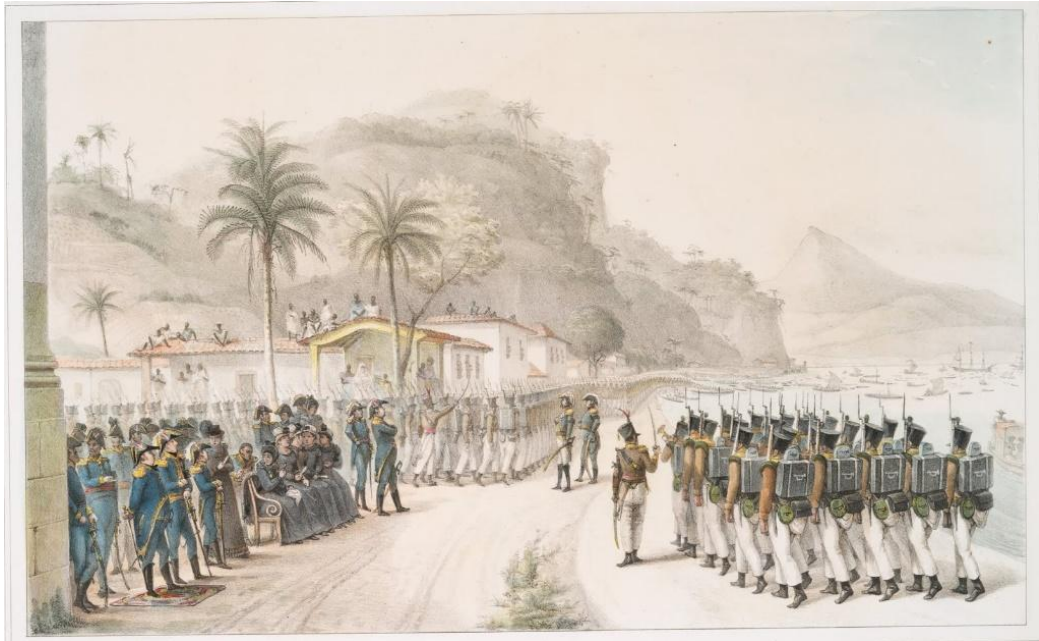
Fonte: Fundação Biblioteca Nacional, Brasil.



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Brasil.

Apontamos aqui outra obra de Debret *Embarque das tropas na Praia Grande para a expedição contra Montevideu* (figura 44). Nesse desenho as pessoas negras representadas aparecem de forma diferente, não em um momento cotidiano, mas, claramente, se posicionam sobre os telhados com o objetivo de observar a cena. Novamente, no entanto, não participam ativamente da cerimônia.

Figura 44: Jean-Baptiste Debret. *Embarque das tropas na Praia Grande para a expedição contra Montevideu* (1839), litografia, 42 x 64 cm.



Fonte: Biblioteca Brasileira, São Paulo.

3.2 A PINTURA *QUESTÃO CHRISTIE* E A ESCRAVIDÃO BRASILEIRA

Alguns pontos nos chamam atenção na pintura de Meirelles e que vão além da aclamação ao Imperador e de sua figura. O pintor escolhe representar, em primeiro plano, pessoas escravizadas à margem da celebração que ocorria no momento (figura 45).

Figura 45: Victor Meirelles, *Estudo para a Questão Christie*, 1864 (detalhe).



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Brasil.

No segundo capítulo da pesquisa nós discutimos o conflito tema da obra, bem como, as suas motivações e desenrolar. Retomando de forma rápida as informações apresentadas anteriormente, gostaríamos de ressaltar que, de maneira “oficial”, a causa da quebra diplomática teria sido a negação, por parte do governo imperial, de pagar indenizações cobradas por William Christie, ministro plenipotenciário da Grã-Bretanha no Brasil. De fato, a recusa realmente ocorreu, o que motivou o representante estrangeiro a colocar navios ingleses no porto afim de apreender embarcações brasileiras.

É possível afirmar, no entanto, através das pesquisas mais recentes dos historiadores, que o conflito diplomático aconteceu devido às discordâncias acerca da escravidão no país. Mesmo que tal questão não fosse ampla e publicamente discutida. Conforme afirma Youseff (2018, p. 12), no início da década de 1860, a relação diplomática entre Brasil e Inglaterra já estava abalada, sobretudo pela pressão inglesa pela abolição da escravidão no país e pelas atitudes tomadas pela nação europeia para que o tráfico não fosse retomado. A situação se agravou com a vinda de Christie para o Brasil, seu objetivo, não-oficial, seria pressionar o governo imperial pela abolição da escravidão, sobretudo, em relação aos escravos livres. A questão dos escravos livres era assunto sensível para o governo que entendia a politização do assunto como um risco para a estabilidade interna do país.

Não é possível, portanto, pensar a obra de Meirelles sem associá-la à questão da escravidão brasileira. A historiadora Beatriz Mamigonian (2010, p. 28) aponta que o cancelamento da tela pelo Marquês de Olinda, um conservador convicto, estaria em consonância com a sua vontade de evitar a qualquer custo o assunto da abolição, para ele, essa obra não deveria figurar no discurso de criação da nação brasileira. A pesquisadora conclui que o cancelamento da encomenda foi feito para proteger a escravidão. Alexander Miyoshi (2010, p. 150), em sua tese sobre a obra *Moema*, também sugere a relação da obra com a questão servil brasileira.

É muito comum, nos estudos em história da arte, a tentativa de tentar compreender o pensamento político do artista para explicar as suas pinturas. Há quem afirme que Victor Meirelles era monarquista, há quem aponte o pintor como abolicionista. Em nossa pesquisa, optamos por não trabalhar com essa perspectiva, Victor Meirelles foi um artista que pouco deixou escrito seus pensamentos, entendemos que o processo de construção da nacionalidade é complexo e, por isso, é preciso que seja investigado de forma particular (Christo, 2009, p. 1148). Podemos afirmar, no entanto, que Meirelles era próximo da família Imperial, tendo sido professor de pintura da Princesa Isabel (Fernandes, 2018, p. 82), por exemplo, e escolhido para

representar momentos oficiais da Coroa. Além disso, o pintor pouco produziu após o início do período republicano. Como procuramos demonstrar ao estudar as representações do Paço, a representação de pessoas escravizadas ou pessoas negras nas imagens do local, era comum. Os chamados escravos de ganho faziam parte do cotidiano do centro do Rio de Janeiro à época. Entendemos, no entanto, que o momento e a temática da *Questão Christie* tornaram a representação mais sensível e, possivelmente, problemática.

3.3 REPRESENTAÇÃO DE NEGROS NA PINTURA HISTÓRICA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX

Afirmamos no tópico anterior que não é possível discutir a obra *Questão Christie* sem associá-la à questão da escravidão. No presente ponto, procuramos analisar como a questão racial do período foi percebida e representada pelos pintores, principalmente aqueles ligados à Academia Imperial, responsáveis pela confecção das pinturas históricas. A pesquisadora Lúcia Stumpf (2019, p. 336) relembra a importância de não assumir como ingênuas as escolhas feitas pelos artistas ao representarem personagens negros em suas composições, valorizando sempre a natureza ambígua das representações, sobretudo em momentos de crise.

A escravidão era um assunto sensível para o governo brasileiro, que gostaria de ser visto como uma nação civilizada perante as outras, mas, ao mesmo tempo, vivia com esse contrassenso como cerne de sua constituição. Stumpf aponta para o incômodo causado à Coroa, mais especificamente, ao Dom Pedro II, das representações paraguaias sobre o exército e governos brasileiros no contexto da guerra do Paraguai (Stumpf, 2019, p. 329), como é o exemplo da imagem publicada no Jornal paraguaio *Cabichuí* representando Dom Pedro II, Almirante Tamandaré e Polidoro como macacos (figura 46)⁵⁴.

⁵⁴ Nesse jornal, no ano de 1867, mais de uma caricatura foi publicada sobre o assunto. As demais, localizadas por nós, focam a representação nos soldados, com feições animais. Em uma delas, reproduzia por Lúcia Stumpf em sua tese, na página 330, demonstra-os enquanto escravos, que temiam o açoite.

Figura 46: Anônimo, *Caricatura publicada no jornal Cabichuí* (1867), xilogravura.



Fonte: Museo del Barro, Assunção, Paraguai.

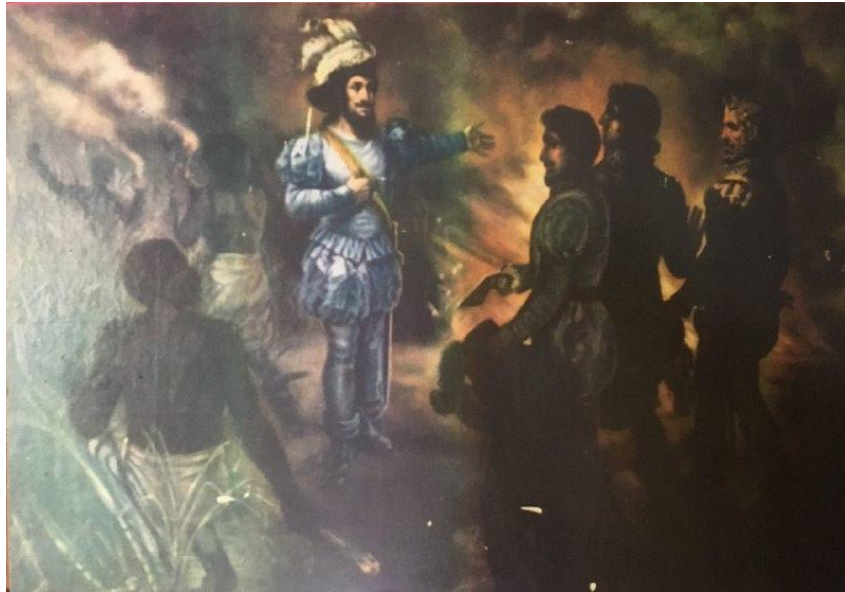
As pinturas históricas, por serem importante instrumentos utilizados pelo Estado para sua legitimação, não deveriam ter representadas questões contraditórias em suas telas, por esse motivo, a temática da escravidão pouco aparecia nas pinturas de grande formato, com poucas possibilidades para o “dar-se-a-ver” dos indivíduos negros (Stumpf, 2019, p. 340). Stumpf aponta que essas ilustrações foram “rara[s] e sempre ambivalentes” (Stumpf, 2019, p. 332) alertando para “ausência de uma visibilidade nacional sobre a escravidão” (Stumpf, 2019, p. 339).

3.3.1 Representações do período colonial

Em *Questão Christie*, a escravidão é uma temática que está em primeiro plano, e os escravizados estão à margem, tanto da pintura quanto da celebração que envolve a obra. Outra tela, pouco lembrada, representando pessoas escravizadas em primeiro plano e à margem é *Magnanimidade de Vieira* de José Correia de Lima, datada de 1841 (figura 47)⁵⁵, considerada a primeira pintura histórica feita por um brasileiro (Christo, 2012).

⁵⁵ Infelizmente não possuímos boas imagens dessa obra. Ela está guardada na reserva técnica do MNBA e possui poucos registros. Acreditamos, inclusive, que essa imagem é colorizada artificialmente.

Figura 47: José Correa de Lima, *Magnanimidade de Vieira* (1841).



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Brasil.

Essa pintura está relacionada ao episódio da expulsão dos holandeses do Brasil no século XVII. Na imagem vemos, ao centro, João Fernandes Vieira determinando que seus escravos ateassem fogo ao canavial, ordens recebidas de funcionários do governador, representados perante Vieira, atitude tomada para prejudicar os negócios dos holandeses no país. Ao fundo, vemos a luz advinda do fogo e, ao lado esquerdo, homens negros escravizados, sem camisa, segurando tochas enfumaçadas, obedecendo as ordens de seu senhor. É possível dividir a obra em três partes (figura 48) e a porção ocupada pelos escravizados é maior do que a de Fernandes Vieira, colocando as figuras em destaque. Sem atrapalhar, no entanto, a imagem do personagem principal na representação, que está iluminado pela luz do fogo.

O homem negro representado, apesar de estar em primeiro plano, não possui rosto, nem identidade. Ele está de costas para o espectador, observando o desenrolar da cena principal, à margem, enquanto obedece às ordens de seu senhor. Atrás dele, outros dois homens negros, também sem rosto definido, continuam o trabalho.

Figura 48: José Correa de Lima, *Magnanimidade de Vieira*, 1841 (detalhe)



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Brasil.

Magnanimidade de Vieira foi exposta pela primeira vez na EGBA de 1841, nos diz o catálogo sobre a obra:

O governador general, querendo arruinar as possessões holandesas, deu ordem aos seus mestres de campo na Várzea, que pusessem fogo a todas as plantações de cana em Pernambuco, não refletindo que os portugueses, e não os holandeses, estavam senhores do país, e que este ato ia destruir todos os recursos do exército patriota: existiam então na província cento e cinquenta fazendas e engenhos de açúcar que empregavam 3.750 homens. Vieira ficou tão atônito ao receber esta ordem absurda que não a quis referendar: mas, para dar um testemunho de obediência, fez pôr fogo aos seus próprios canaviais, sofrendo uma perda de duzentos mil cruzados (Levy, 1990 , p. 33).

Maraliz Christo (2012, p. 5) destaca que a figura de Fernandes Vieira é ambígua na historiografia brasileira. No entanto, durante o período da pintura em questão, ele ainda era considerado um herói da restauração de Pernambuco, e assim foi retratado por Correa de Lima.

A historiadora também observa que o tema da obra atraiu grande atenção da Casa Imperial na década de 1840, devido às celebrações dos 200 anos da independência de Portugal e da coroação de Dom João IV. Essas celebrações enfatizaram a importância da Casa de Bragança, uma vez que a expulsão dos holandeses só foi possível após sua restauração. Esse momento, portanto, seria indicado como um dos fundacionais da história brasileira, ignorando,

portanto, a colonização. Além disso, não podemos esquecer o fato de que a década de 1840 marcou um momento crucial na história brasileira, com a coroação de Dom Pedro II e o início de uma certa estabilidade política na Corte.

Ao analisar a historiografia desse episódio e o contexto político da época, Christo conclui que a escolha de Lima ao retratar a cena no canavial, destacando a lealdade de Fernandes Vieira, estava alinhada com a necessidade de reforçar eventos que demonstrassem submissão ao poder (Christo, 2012, p. 8).

A tela foi apresentada nas EGBA de 1841, 1843, 1859, 1879, 1884, 1890 e 1891, tendo sido adquirida pela Academia Imperial de Belas Artes ainda na década de 1840, a recorrência da sua presença nas exposições reforça a relevância da representação para o Estado. A pintura chamou certa atenção dos críticos, sobretudo ao longo de suas primeiras apresentações, que destacavam a importância da representação para a história nacional, como podemos observar no trecho a seguir.

Mas a scena mudou, e tomou huma forma mais maravilhosa quando entramos esse salão, onde a bella e extraordinário arrebatava os sentidos. O quadro da magnanimidade de Vieira [...] hum dos mais brilhantes factos da nossa gloria nacional, reminiscência grata a peitos cheios do amor da pátria (Jornal..., 19 de dez. 1841, p. 2).

Apesar de concordarem sobre a importância do tema, os articulistas se distanciavam em relação a qualidade da composição. Nas notas publicadas nos jornais é possível localizar comentários como: “Nós avaliamos, quanto em nós cabe, a composição, o vigor do colorido, o estylo simples, a harmonia geral, o contraste das luzes e as diversa expressões que caracterisão as figuras: tudo he grande e sublime [...]” (Jornal do Comércio, 19 de dez. 1841, p. 2). Mas também nos deparamos com notas dissonantes:

Mas houve exageração senão clamorosa [...] em hum comunicado incerto no Jornal de domingo. [...] e o Sr. Lima fôra louco se, aturdido péla lisonja, pensasse que nada mais lhe restava a fazer, e que o seu merecimento artístico estava solidamente fundado. [...] O que constituo o merecimento real de hum artista he o talento , e, se a natureza lh`o tiver negado , não são os pomposos artistas de jornaes que lh`o darão (Jornal..., 23 de dez. 1841, p. 2).

A obra mereceu comentários em jornais mesmo nas EGBA posteriores. Durante a EGBA de 1879, quando a tela integrou o que chamaram de Escola Brasileira⁵⁶, por exemplo, Ângelo Agostini faz uma crítica visual, publicada na *Revista Illustrada* (figura 49).

Figura 49: Ângelo Agostini, *Revista Illustrada* (1879), Ed. 159.



Percebe-se o destaque do crítico à imagem de Fernandes Vieira, representado exageradamente maior do que as demais. A figura à esquerda, um escravizado, aparece sob um rabisco, sem importância, e os funcionários do governo coberto pelas sombras. Na legenda do desenho lemos “Magnanimidade de Vieira que manda lançar fogo nos seus canaviais ou uma sociedade dramática de aguadeiros representando o Mascara Negra”. Referência a uma peça de teatro de Mendes Leal, sucesso no período (Rondinelli, 2014, p. 3).

⁵⁶ Durante a EGBA foram selecionadas obras, das mais diferentes épocas e temáticas, que representassem a escola de arte brasileira. Para mais informações Cf. SQUEFF, Leticia. *Uma Galeria para o Império. A coleção Escola Brasileira e a criação do Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, UNIFESP, 2011;

Gostaríamos de chamar a atenção que mesmo sendo os escravizados representados em primeiro plano na tela, nada é escrito sobre eles na descrição da mostra e não aparecem também comentários na crítica. Compartilhamos da hipótese de Squeff (2011, p. 53) ao apontar que os escravizados devem ter se destacado na obra, mesmo não sendo alvo de análise pelos críticos, dada a infrequente representação em destaque, em primeiro plano⁵⁷.

Ainda de acordo com a historiadora o escravizado está representado ali mais do que como simplesmente parte da paisagem, está demonstrando que a fidelidade do senhor acontece somente pela ação do servo. Lima faz questão de enfatizar a importância e a forte presença da escravidão na América Portuguesa (2008, p. 53).

Victor Meirelles foi aluno de pintura histórica de José Correa de Lima na Academia Imperial de Belas Artes e é possível perceber semelhanças na representação dos escravizados na *Questão Christie* com a pintura do professor. A escolha de posicionamento é o principal ponto de aproximação: em ambas as pinturas os escravizados estão em primeiro plano, mas à margem da obra, eles não olham para o espectador, mas sim, de costas, sem identidade, se mostram atentos ao acontecimento central. Há, no entanto, uma diferença primordial: na tela de José Correa os escravizados estão ali com um papel ativo, parte importante da narrativa do quadro, que só poderia acontecer através da obediência deles.

Não nos parece, no entanto, que a representação de escravizados em primeiro plano por Correa de Lima tenha causado estranhamento ou desconforto no período de sua circulação. Não foi possível, como mencionado, localizar comentários diretamente relacionados ao tema nos jornais e o fato da obra ter feito parte de sete EGBA, a maior parte delas, enquanto acervo da AIBA, reforça tal hipótese. A ideia da presença de escravizados nos antigos engenhos de açúcar era lugar comum e aceitável, além disso, no momento da confecção da obra, na primeira metade do século XIX, as discussões sobre a abolição e o fim da escravidão do país pouco chegavam à esfera pública.

Maraliz Christo (2011, p. 8) aponta que, apesar de ter sido bem recebida no período inicial de sua circulação, seja pela temática nacional, seja por elogios à sua composição, *Magnanimidade de Vieira* passou a ser rejeitada ao final do século XIX. Ângelo Agostini caracteriza a obra como uma “bugiganga”, junto a outras telas da Academia, sobretudo aquelas que formavam a anteriormente mencionada “Escola Brasileira”. Em outra edição da *Revista*

⁵⁷ A autora exemplifica com as pinturas *Vista de um mato virgem que está se reduzindo a carvão* e *Vista da mãe D'água* ambas de Taunay, onde os escravizados eram representados pequenos e no plano de fundo.

Illustrada de 1880, há uma nova crítica acerca da tela, e da falta de qualidade da coleção da Escola Brasileira de pintura (Revista..., 13 de mar. 1880, p. 2).

Percebemos que tais comentários negativos estão relacionados a uma modificação no entendimento em relação aos gêneros da pintura⁵⁸, mas, não podemos deixar de refletir se, já ao final do século XIX, as imagens dos escravizados em grande formato não causariam incômodo. Nas mesmas páginas onde Agostini, conhecido abolicionista, publica a sua charge sobre *Magnanimidade de Vieira* há também notícias e discussões sobre a abolição da escravidão, aprovação de leis em favor dos escravizados e outras notícias englobando a mesma temática.

Em 1879, Victor Meirelles vai retomar o tema da expulsão dos holandeses e, novamente, vai representar homens negros em tela. *Batalha dos Guararapes*⁵⁹ (figura 50) é uma pintura representando uma batalha sem, no entanto, a dureza da guerra. A mensagem agora a ser passada pela sua obra era outra, distinta daquela que estava presente na representação de Correa de Lima, visto que o projeto político do Estado não mais consistia em tentar legitimar a coroação do Imperador e demonstrar obediência.

⁵⁸ A pintura histórica passava a ser considerada um gênero desatualizado.

⁵⁹ Lúcia Stumpf, em sua tese de doutorado já citada por nós, faz uma análise minuciosa sobre o espaço reservado ao negro nas pinturas relativas à Guerra do Paraguai, abarcando, também, a Batalha dos Guararapes. Cf. Stumpf, Lúcia Klück, 2019.

Figura 50: Victor Meirelles, *Batalha dos Guararapes* (1879), óleo s/ tela, 494,5x923 cm.



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Brasil.

Batalha dos Guararapes fazia parte de um projeto distinto gestado pela Casa Imperial brasileira, que buscava construir uma narrativa histórica compartilhada para a nação. Essa narrativa trazia consigo a ideia da pacífica junção das três raças (branca, indígena e negra), forjando assim um passado unificado para o país. A própria descrição contida no catálogo da EGBA de 1879, demonstra essa ideia:

Nobre e cívico exemplo de amor da pátria! aquele exército que se erguera disposto a morrer pela salvação do princípio sublime **da nacionalidade, compunha-se de três classes: pretos, índios e brancos** que embora bem distintos pela cor, nem por isso deixavam de se igualar pelo valor que se afinara nas amarguras da mesma adversidade (Levy, 2003, p. 323, grifo nosso).

É relevante destacar que durante o período em que Meirelles recebeu a encomenda para criar essa pintura, em 1872, houve uma evolução na perspectiva sobre a restauração pernambucana, e Fernandes Vieira não era mais considerado de forma unânime como um herói. Nesse contexto, Vidal de Negreiros emergiu como a figura central na representação heroica da imagem, substituindo Fernandes Vieira (Christo, 2011, p. 6).

Além disso, não podemos esquecer, que na década de 1870 as discussões e os movimentos para o fim da escravidão tomaram força e que a aprovação da Lei do Ventre Livre, em 1871, trouxe à tona, para aqueles que defendiam a continuação do trabalho escravo, debates sobre ameaça de insurgências da população escravizada e de problemas econômicos para o país.

Conforme afirma Stumpf (2019, p. 344), “o negro emergia nesse momento [da guerra contra o Paraguai] como um problema a ser enfrentado”. A encomenda de uma pintura que retratasse um momento de “união” das três raças formadoras do Brasil, conforme visão do IHGB, contra invasores estrangeiros, nesse momento, não foi ingênua (Stumpf, 2019, p. 345).

Analisando a composição criada pelo artista é possível perceber a divisão da tela em quatro partes (figura 51). Ao centro, levemente deslocado à esquerda, em destaque, o terço português, com Vidal de Negreiros em posição ativa, a cavalo, formando a pirâmide central da obra, atrás dele, também a cavalo, e a espada em riste, Fernandes Vieira e, em primeiro plano, Dias Cardoso. Ao lado, os combatentes holandeses. No lado direito da tela está o exército de indígenas, liderados por Felipe Camarão, representado com espada em riste e já com a medalha de condecoração, recebida após o conflito.

No canto esquerdo da obra, vemos a parte do exército de homens negros, chefiados por Henrique Dias, que segura o escudo, com um braço cortado. Inclusive, o único vestígio de sangue localizado na obra de Meirelles é no membro amputado do soldado que, mesmo ferido, continua na batalha.

Figura 51: Figura 51: Victor Meirelles, Batalha dos Guararapes, 1879 (detalhe)



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Brasil.

Gonzaga Duque (1995, p. 176) afirma que o quadro de *Guararapes* é uma alegoria, segundo o próprio Meirelles, ele não pretendia destacar os horrores da guerra, mas, sim, um encontro feliz dos heróis (Meirelles apud Duque, 1995, p. 171). O artista representa um momento considerado pela historiografia do século XIX como fundacional para o Brasil e essa divisão da obra feita por Meirelles está alinhada à divisão racial da composição. No momento da criação da tela, os escritos de Von Martius, que tratavam da construção da nacionalidade brasileira através da junção das três raças, já haviam sido discutidos no âmbito do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

Jorge Coli (2005, p. 59) afirma que o exotismo racial não está presente na obra de Meirelles, pois, mesmo o quadro sendo uma clara representação da união entre as raças, o artista cobre e disfarça os diferentes tipos de corpos com roupas ocidentais, tendendo a uma anulação das diferenças. Coli chama atenção para uma encomenda feita pela AIBA, enquanto Victor Meirelles estava na Europa, que seria retratar o quadro da *Batalha de Abukir* (figura 52), de Gros, dando destaque “principalmente ao árabe que está sob o cavalo de Marat” (Peixoto; Rosa, 1982, p. 32). O historiador afirma, no entanto, que apesar dessa obra apresentar um tênue vínculo com Guararapes, o tratamento dispensado por Meirelles aos corpos negros é oposto, dada a discrição com a qual o pintor brasileiro retrata Henrique Dias (Coli, 2005, p. 58).

Figura 52: Antoine-Jean Gros, *A Batalha de Abukir* (1799), óleo s/ tela, 578 cm × 968 cm.



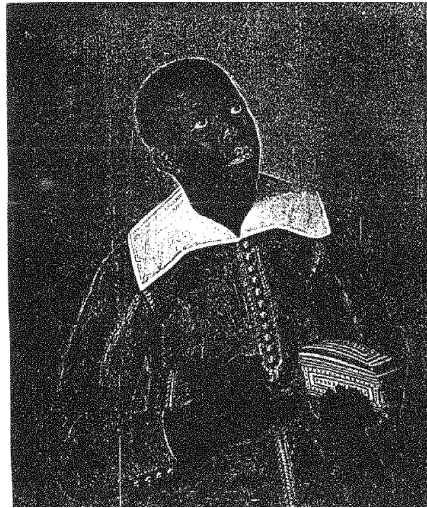
Fonte: Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon, França.

Entendemos que essa ideia se estende pelas pinturas históricas brasileiras do XIX. Os corpos negros, em geral, não são tratados de forma exótica, mas são, no entanto, deixados à margem, fora do protagonismo da cena, ou o como o personagem ferido e morto.

Conforme mencionado anteriormente, comentários de contemporâneos de Meirelles (Duque, 1995 e Paio, 1880) sugerem que este teria estudado a pintura holandesa, citando de forma específica, a *Ronda Noturna*, de Rembrandt⁶⁰, para poder representar de forma mais precisa o grupo holandês da obra. Não conseguimos, no entanto, localizar grandes aproximações entre as produções. Jorge Coli (1994, p. 47) nos lembra dos retratos de homens negros, feitos por Eckhout (figura 53), estes sim, com importante semelhança com a representação de Victor Meirelles na *Batalha de Guararapes* (figura 54). O historiador da arte afirma que o nome de Eckhout deveria ser conhecido por Meirelles, pois, em 1876, Dom Pedro II encomendou cópias de suas obras retratando indígenas para figurar no IHGB. Conhecendo o cuidado do professor da AIBA ao realizar as suas telas, é possível que ele tenha se aprofundado nas obras do pintor holandês (Coli, 1994, p. 47).

⁶⁰ Cf. Rembrandt. *A Ronda Noturna*, 1642. Rijksmuseum Museum.

Figura 54: Albert Eckhout, *Criado negro em trajes europeus*, s/d.



Fonte: Museu Nacional da Dinamarca.

Figura 53: Victor Meirelles. *Batalha de Guararapes*, 1879 (detalhe).



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Brasil.

Ressaltamos, no entanto, que apesar do negro não ser tratado como um exótico na obra de Meirelles, é clara a hierarquização que este faz entre as raças, em conformidade com as ideias difundidas no âmbito do IHGB. Um crítico do período destaca:

André Vidal de Negreiros, Fernandes Vieira e Dias da Silva⁶¹ ocupão com todo o direito o centro da tela; Camarão á direita, Henrique Dias á esquerda não esquecerão á gratidão da patria e conservão um lugar relativamente secundario aos primeiros, **como a inflexivel hierarchia social**, bem ou mal, o determina (Jornal do Comércio, 18 de mar. 1879, p. 1, grifo nosso).

O articulista do *Jornal do Comércio* destaca em sua crítica o lugar merecedor de cada um na composição, deixando como clara a posição de destaque e central dos europeus. O próprio pintor vai reforçar essa ideia ao afirmar “A minha preocupação foi tornar saliente, pelo modo que julguei mais próprio e mais digno, o merecimento respectivo de cada um deles (dos heróis de Guararapes), conforme a importância que se lhes reconhece de direito” (Meirelles apud Coli, 2005, p. 60).

⁶¹ Vidal de Negreiros, Fernandes Vieira e Dias da Silva são portugueses, Felipe Camarão o chefe dos indígenas e Henrique Dias o chefe dos afrodescendentes.

Meirelles sofreu críticas a maneira como representou os soldados negros em tela, sobretudo em relação a cor e a sombra nesses personagens. Os críticos utilizam palavras como “o colorido é falso e estravagante” (Gazeta...,16 de abr.1879, p. 1 apud Stumpf, 2019, p. 356); “[ausência de realidade] no colorido uniforme de Henrique Dias e seus soldados” (Gazeta...,01 de mai. 1879 apud Stumpf, 2019, p. 356) e “os acidentes de luz nas figuras do terço [negro]” (Revista...,3 de mai.1879, p. 3 apud Stumpf, 2019, p. 344). Em resposta aos críticos o pintor explica que utilizou um recurso pictórico e escolheu colocar o terço negro em uma área de sombra, para destacar o preto, a partir de um fundo iluminado, o que trouxe problemas para as feições dos representados (Stumpf, 2019, p. 357).

Há aqui uma clara dificuldade técnica do pintor em representar personagens negros em grande formato. Antes de Guararapes, Meirelles já havia retratado, à óleo, figuras negras em suas composições, é o caso da *Questão Christie* e da cópia feita em Paris, da *Balsa da Medusa*, de Gericault, mas, nunca havia trabalhado com a grande máquina. Daniel Arrase, ao escrever sobre a tela *Adoração dos Reis Magos*, de Brugel, aponta para essa dificuldade:

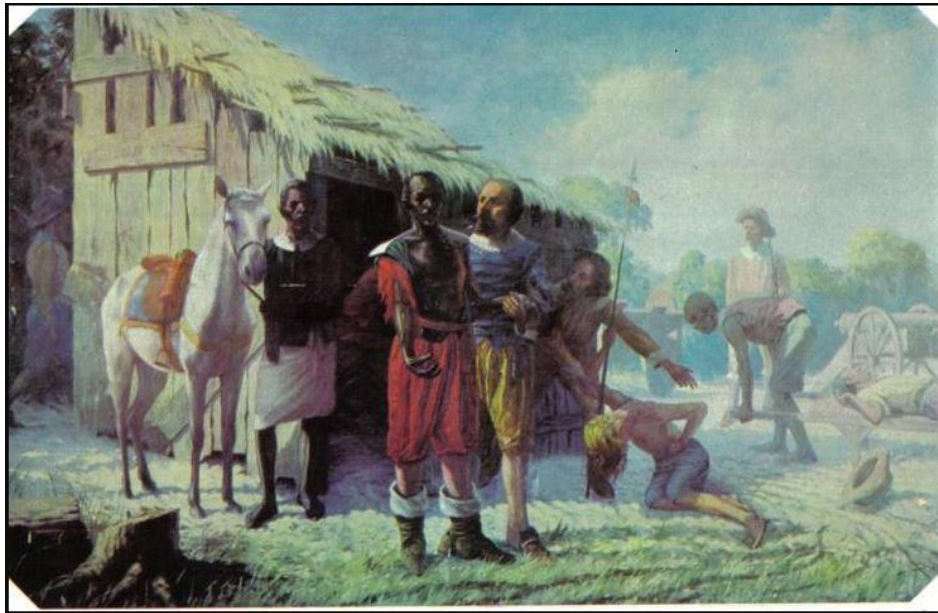
É curiosa a dificuldade que temos em ver os negros nos quadros; em muitos casos, a cor de sua pele cria uma espécie de buraco negro que a percepção ignora em benefício das cores circundantes. De fato, para dar a ver um negro na pintura, há que o destacar contra um fundo claro (Arasse, 2014, p. 32 apud, Stumpf, 2019, p. 355).

Além disso, o público não estava acostumado a “ver o negro” representado, era algo que precisava ser aprendido e praticado, conforme ressalta Stumpf (2019, p. 355).

Já no século XIX, Baltasar da Câmara, pintor pernambucano, trouxe uma nova visão do combate com os holandeses, representando o momento após a batalha, quando Henrique Dias, que sofreu um corte nos braços, é atendido pelo médico (figura 55). Aqui ele é o protagonista da cena, que se passa em um cenário rural, estando no meio da tela, próximo a um casebre, sendo amparado pelo cuidador, ao lado deles, nos parecem outros feridos um homem caído ao chão e outro sendo levado em uma espécie de maca improvisada. Nos chama atenção as grandes botas com as quais Henrique Dias é representado, em contraposição aos outros homens negros da cena, que estão descalços⁶².

⁶² A representação de negros descalços remete frequentemente à escravidão no Brasil, onde a falta de sapatos era um símbolo de submissão e falta de status social. O ato de andar descalço era uma norma para os escravizados, servindo como forma de identificação e diferenciação em relação aos seus senhores.

Figura 55: Baltasar da Câmara (1890-1982), *Henrique Dias sendo tratado pelo médico*.



Fonte: Arquivo Público do Recife, História do Brasil, v. 1, p. 123, Bloch, 1976 (enciclopédia).

Victor Meirelles, apesar de em *Batalha dos Guararapes*, não tratar negros e indígenas como figuras exóticas, os coloca à margem da cena, deixando clara a hierarquia entendida por ele. Embora alguns homens negros estejam vestidos, dois do grupo são retratados sem a parte de cima da vestimenta e alguns estão descalços, mantendo a tradição da representação de escravizados no século XIX.

3.3.2 A visita do Imperador aos coléricos, 1857 – François René Moreaux

Em 1857 Moreaux pinta um quadro retratando a visita de Dom Pedro II aos doentes de cólera durante a epidemia que assolou a capital do Império na década de 1850. A cena acontece dentro de uma enfermaria, com destaque para o Imperador, que olha para os seus súditos em sinal de caridade⁶³. O pintor francês representa, a margem da obra, um “serviçal negro” (Lima Junior, Schwarcz, Stumpf, 2022, p. 57) no canto esquerdo inferior, próximo ao olhar do monarca, do lado de fora do prédio, pela porta, vemos outro homem negro, que carrega um tabuleiro na cabeça, oferecendo os seus produtos. Chama-nos atenção, no entanto, a figura deitada sobre a cama, na qual Dom Pedro II toca, trata-se de um homem negro, acometido pela doença, que recebe um olhar piedoso do monarca.

⁶³ A imagem do Imperador e as outras relações imagéticas desta obra serão tratadas no próximo tópico.

A representação do acamado parece ter chamado atenção da crítica, pois, em agosto de 1857, durante exposição do quadro na casa de Bernasconi, na rua do Ouvidor, um articulista do *Jornal do Comércio* aponta:

A semelhança dos retratos é perfeita, aparecendo ser elles animados de expressões differentes. A maior parte dos semblantes mostra o receio de ver **S. M. I. aproximar-se de um negro moribundo**. S. M. I., calmo, mas com uma expressão de tristeza, **dirige algumas palavras de consolação ao pobre escravo**.

O que póde a religião e a caridade!! O imperador enfileirando com suas mãos **a cama de um pobre negro doente!** Este pensamento é sublime! faz honra ao monarca e ao artista! (*Jornal do Commercio*, 27 de ago. 1857, p. 2, grifo nosso)

Nota-se, portanto, que o fato do Imperador tocar e se dirigir ao “negro moribundo” demonstrava para o público da época a dignidade e a caridade do monarca. Observamos também que a tela de Moreaux não foi fruto de uma encomenda, tendo sido iniciativa do próprio pintor, que enfrentou dificuldades para vendê-la. A obra foi exposta pela primeira vez em 1857, mas, só foi adquirida e exibida em local público, em 1863, quando foi oferecida à Câmara Municipal do Rio de Janeiro (Lima Junior, Schwarcz, Stumpf, 2022, p.59). Momento oportuno, pois, o Imperador precisava ter a sua legitimidade e a sua popularidade reforçadas, diante da contenda com a Inglaterra.

Figura 56: François Moreaux, *Visita de Dom Pedro II aos doentes de Cólera*, 1863



Fonte: Museu da Cidade do Rio de Janeiro, Brasil.

3.3.3 Raça e representação no conflito com o Paraguai

Anos antes de receber a encomenda para a *Batalha de Guararapes*, Meirelles já havia representado em tela de grande formato outras cenas de batalha, desta vez, contemporâneas, pois se tratava da Guerra contra o Paraguai. *Combate Naval do Riachuelo* (figura 57) foi exposta na EGBA de 1872 e mais tarde, em 1876, levada pelo Império para a Exposição Universal da Filadélfia, nos Estados Unidos.

Figura 57: Victor Meirelles, *Combate Naval do Riachuelo* (1882), óleo s/ tela, 420 x 800 cm.



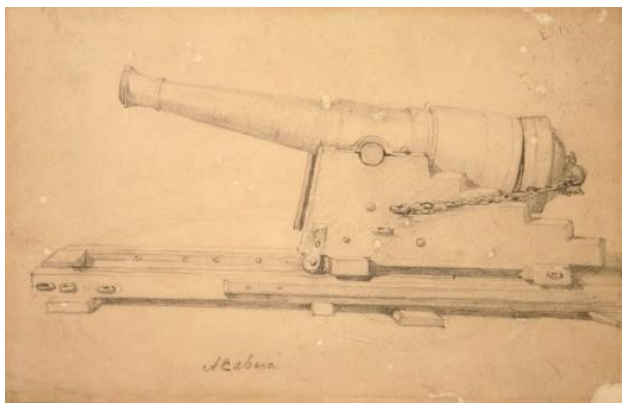
Fonte: Museu Histórico Nacional, Brasil.

A tela *Combate Naval do Riachuelo* exposta atualmente no Museu Histórico Nacional é uma segunda versão, feita pelo próprio artista, após a original ter sido destruída ao retornar ao Brasil em ocasião da exposição da Filadélfia. Meirelles, então, confecciona uma nova tela, semelhante a primeira.

Para honrar com as encomendas feitas a ele pelo Ministro da Marinha, Conde de Afonso Celso, sobre a Guerra do Paraguai⁶⁴, Victor Meirelles se desloca até o campo de batalha afim de fazer os estudos necessário às composições de grande porte (PAIO, 1880, p. 266). É possível localizar diversos desenhos do artista retratando embarcações, armas e paisagens do local (figuras 58 e 59).

⁶⁴ Meirelles recebe ao mesmo tempo a encomenda de duas telas sobre o conflito. Nesse caso, *Combate Naval do Riachuelo* e *Passagem de Humaitá*, também exposta no Museu Histórico Nacional.

Figura 58: Victor Meirelles, *Estudo para “Combate Naval de Riachuelo”*: canhão (c.1868), s/d, grafite sobre papel.



Fonte: Museu Victor Meirelles, Florianópolis

Figura 59: Victor Meirelles de Lima, *Brasil [estudo de embarcação]*, s/d, grafite sobre papel, 16,0 x 23,0 cm.



Fonte: Museu Victor Meirelles, Florianópolis.

Segundo Maraliz Christo (2015, p. 2), em *Riachuelo* estão descritos todos os elementos narrativos de uma pintura de batalha naval: navios, destroços, vencidos, vencedores e heróis. Sua imagem continua circulando até hoje, sendo a pintura relativa à Guerra mais reproduzida

nos livros didáticos. Essa obra é também ainda muito utilizada pela Marinha Brasileira em momentos comemorativos do conflito no Paraguai⁶⁵.

Temos, como figuras de destaque, as embarcações, reproduzidas com esmero pelo artista, servindo de palco para demonstrar os brasileiros celebrando, com destaque para a fragata *Amazonas*. Na proa, vemos o Almirante Barroso, com o quepe estendido, gesto repetido por outros membros do exército em comemoração. É possível identificar também outros personagens próximos a Barroso: o prático Bernardino Gustavino, o capitão Theotônio de Brito e o guarda marinha, Elisário José Barbosa (Pimentel, 2021). Em primeiro plano, servindo como moldura para a obra, Meirelles insere os vencidos, paraguaios, sobre destroços de um navio naufragado, que ainda tentam, como um último esforço em meio aos corpos, atingir a fragata brasileira.

O catálogo da EGBA traz a seguinte explicação sobre a tela:

O momento escolhido pelo artista é aquele em que, depis (sic) de ter metido a pique dois navios paraguaios, cia a ré o Amazonas; e sendo visto e reconhecido por todos os vasos da esquadra o sinal -- Sustentar o fogo que a vitória é certa -- grita o valete chefe Barroso -- Via o imperador e o Brasil! -- São três e meia da tarde. [...] Explicação do quadro:

Sobre o vapor Amazonas vê-se no passadiço o chefe Baroso (sic) [...] no primeiro plano, à direita, um vapor paraguaio a pique, tendo parte do convés fora d'água, sobre o qual estão diversos grupos de inimigos, que, apesar de derrotados, fazem ainda um último esforço de vingança; **na caixa da roda, meio imersa n'água, um marinheiro brasileiro, que sem dúvida caíra dentro do navio inimigo no momento do choque dado pelo Amazonas, é mortalmente ferido a tiro de revólver por um oficial paraguaio;** [...] (Levy, 1990, p. 362, grifo nosso)

A descrição do catálogo recria com detalhes os momentos do conflito no Paraguai e remonta com cuidado os elementos de destaque da obra. Ressaltamos, no trecho anterior, a menção ao marinheiro brasileiro que é ferido por um tiro de revólver.

Christo também chama atenção para esse oficial brasileiro negro alvejado por um paraguaio, que sustenta a diagonal unindo os dois grupos (2015, p. 2). Esse homem, inserido pelo pintor em primeiro plano, na parte central da obra e na altura dos olhos do espectador, denota à tela uma dramaticidade necessária à representação do conflito, roubando, no entanto, a cena. A historiadora compara a tensão da cena de Meirelles com a da tela *A batalha de Eylau* de Antoine Gros (figura 58), que dispõe cadáveres congelados em primeiro plano. A

⁶⁵ Em junho desse ano, por exemplo, o perfil oficial da Marinha Brasileira no Instagram, fez uma postagem celebrativa utilizando a imagem de Meirelles. <https://www.instagram.com/reel/DKwNaa6ACL0/>

representação de Gros, no entanto, é mais sombria e dura, pois os corpos congelados estão em primeiro plano, e em maior número, bem na altura do olhar do espectador.

Figura 60: Antoine-Jean Gros, *Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau, 9 Février 1807* (1808), óleo s/ tela, 521 x 734 cm.



Fonte: Musée do Louvre, Paris.

Ao compararmos o quadro definitivo com o seu estudo (figuras 61 e 62), parte do acervo do MNBA, percebemos uma mudança significativa em relação ao personagem em primeiro plano. No estudo, ressalta Christo (2015, p. 2), a figura representada de costas, sobre uma madeira, estaria ali apenas para preencher a diagonal que leva o olhar ao almirante Barroso.

Figura 61: Victor Meirelles, *Estudo para “Combate Naval do Riachuelo”* (1868-1872), óleo s/ cartão.



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Brasil.

Figura 62: Victor Meirelles, *Estudo para “Combate Naval do Riachuelo”*, 1868-1872 (detalhe).



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Brasil.

Na versão final o artista torna o barco derrotado em uma moldura para a tela, aproximando-o do espectador, além de modificar a posição do marinheiro brasileiro, destacando a sua figura. O homem, agora em primeiro plano, está de joelhos, com a mão no peito, o rosto, de perfil, olhando para o alto, com a feição dramática, como de súplica. Meirelles ainda insere o atirador paraguaio, que não existia no estudo, tornando o marinheiro negro, um

herói (Christo, 2015, p. 2). Em outro desenho para a obra feito por Meirelles (figura 63) é possível entender a preocupação do autor com a fisionomia do homem, desenhando-o com diferentes expressões.

Figura 63: Victor Meirelles, *Estudo para a “Batalha Naval de Riachuelo”* (1868).



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Brasil.

O debate acerca da presença de escravizados entre os soldados da guerra foi longo. Com o decorrer do conflito no Paraguai, viu-se a necessidade da convocação de mais soldados, não sobrando alternativa para o governo, a não ser alistar negros escravizados. A contrapartida seria a alforria destes que foram grande número no exército brasileiro, cerca de 7.979 (Schulz apud Lima Junior, Schwarcz, Stumpf, 2013. p. 65). Para respeitar a verossimilhança exigida pela pintura histórica, os artistas representaram os homens negros em suas obras, mesmo que em número menor do que realmente indicava a proporção.

A figura em primeiro plano da obra do *Combate Naval do Riachuelo* é tratada pelos historiadores da arte atuais e críticos do período como um herói anônimo (Christo, 2015; Pimentel, 2011; Stumpf, 2019), apesar de existir a hipótese de que o homem seja Marcílio Dias, marinheiro negro brasileiro, morto durante o combate, recebendo honras de herói. Gonzaga Duque em “A Arte brasileira” ao escrever sobre Riachuelo e enumerar alguns personagens na obra aponta: “[...] além de um grande número de praças, o jovem Greenhalgh, Pedro Affonso, Andrade Maia e o **intrépido marinho (sic) Marcílio Dias**” (Duque, 1995, p. 175, grifo nosso).

Parece ter havido, à época, a discussão acerca da identidade do personagem, tendo sido a história de Marcílio Dias amplamente divulgada nos jornais, é possível que o pintor tivesse feito uma homenagem ao marinheiro. O crítico Félix Ferreira ao discutir a obra chama a atenção:

Quase o mesmo vemos agora se repetir com um marinheiro que o artista colocou na caixa de roda de um vapor paraguaio que se afunda, destruído pelo choque do Amazonas. **Querem muitos que esse episódio seja histórico, havendo até já quem dissesse pela imprensa constar ele das partes oficiais, quando, na verdade, nenhuma menção se encontra de semelhança fato nos documentos conhecidos com cunho histórico** (Ferreira apud Pimentel, 2021, p. 128, grifo nosso)

Mais tarde, o mesmo articulista ressalta:

Uma figura como essa basta para firmar a reputação de um artista. [...] Do mesmo modo que a nação agradecida deu a um dos seus vasos de guerra, como justo e bem-merecido preito, o nome de Marcílio Dias assim Sr. Victor Meirelles, nesse belo e escultural marinheiro, perpetuou na tela a lembrança do herói da Parnaíba (Ferreira apud Pimentel, 2021, p. 128)

Para Félix Ferreira o marinheiro em primeiro plano estaria ali apenas como recurso composicional, e não, como homenagem a um soldado negro. O autor concorda, no entanto, que pela história de Marcílio Dias ter sido tão difundida, a imagem do herói ferido em destaque evocava a lembrança do conhecido soldado morto no combate em Riachuelo.

Quando pessoas negras eram representadas em obras de arte, sobretudo até a década de 1870 no Brasil, em geral, eles não possuíam identidade. Estavam nas obras para preencher um espaço, talvez trazer certa veracidade à tela, mas, nunca, como heróis. É por esse motivo que a hipótese da representação do Marcílio Dias por Meirelles permanece apenas no campo da suposição. Existem, no entanto, algumas exceções.

Victor Meirelles realizou, em 1862, um retrato (figura 64) do maestro Henrique Alves de Mesquita, artista conhecido no cenário carioca. Na obra, de grande formato, vemos um homem negro, bem-vestido, que nos encara, trajando um fraque e colete pretos, gravata borboleta de mesma cor, com um dos dedos dentro do bolso da calça cinza clara, e pernas cruzadas de forma descontraída. Atrás do homem, sobre um banco branco, vemos uma cartola preta e a batuta, símbolo da sua profissão enquanto músico.

Figura 64: Victor Meirelles, *Retrato do maestro Henrique Alves de Mesquita* (1862), óleo s/ tela, 193x130cm.



Fonte: Coleção Fadel.

O local retratado por Meirelles possui um ar romântico. O maestro se encontra em um ambiente externo, cercado por pequenos muros brancos, esculturas, fontes, vasos e um belo jardim complementam o cenário. No plano de fundo é possível visualizarmos uma montanha, que não conseguimos identificar. Chama-nos atenção na representação que os traços de raça são dissolvidos se compararmos com fotografias e outras representações do músico no período (figuras 65 e 66), o cabelo mais alisado e o nariz com formato mais fino.

Figura 65: Imagem do Maestro Mesquita no periódico O Besouro.



Fonte: O Besouro, 25 de out. 1878, p. 233.

Figura 66: Henrique Alves de Mesquita, s/d, fotografia.



Fonte: Acervo Coleção José Ramos Tinhorão, Instituto Moreira Salles.

Acreditamos na possibilidade desse quadro ter sido pintado na França, enquanto Meirelles e Mesquita estudavam, cada um na sua especialidade. Conforme mencionado, o pintor catarinense passa parte dos seus estudos na Europa, onde permanece entre 1856 e 1860, já o músico, fica na cidade europeia entre 1857 e 1866⁶⁶. Entendemos ter sido possível o

⁶⁶ Não é certa entre os estudiosos a data de retorno de Mesquita ao Brasil Cf. AUGUSTO, A. J. *Da pérola mais luminosa à poeira do esquecimento: a trajetória de Henrique Alves de Mesquita, músico do Império de Santa Cruz*. EMUFRJ. Rio de Janeiro, 2009. p.06

encontro dos dois, enquanto jovens artistas brasileiros estudando em Paris, assim como, a data da tela, colabora para a hipótese. Além disso, enquanto Meirelles pintava a sua tela *Primeira Missa no Brasil*, Mesquita compunha a sua “Missa”⁶⁷ dedicada ao rei V de Portugal, que foi executada no Brasil em agosto de 1860⁶⁸.

Não temos notícias da exposição do retrato no Brasil, tão pouco na Europa, sabemos apenas que em 1990, ela pertencia à casa de leilão londrina “Sotheby’s”. Em fevereiro de 1990, Karen Taylor, funcionária da casa de leilão, escreve ao diretor do Museu Nacional de Belas Artes questionando se no museu havia outras obras do artista Victor Meirelles e se ele poderia enviar mais informações do pintor para ela⁶⁹. Junto à carta, seguia uma fotografia em preto e branco da obra (figura 67). É possível que a tela não tenha vindo ao Brasil até ter sido adquirida pela coleção Fadel.

Figura 67: Fotografia da obra de Victor Meirelles, Retrato do maestro Henrique Alves de Mesquita. Enviada ao MNBA pela Sotheby’s, (1990).



Fonte: Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes, Brasil.

Henrique Alves de Mesquita não era considerado um herói, mas é um dos poucos homens brasileiros negros representados de forma altiva, em uma pintura de grande formato, no século XIX. Mesquita foi o primeiro músico brasileiro a estudar na Europa patrocinado pelo

⁶⁷ Uma Missa como composição musical é um gênero de música sacra que musicaliza os textos fixos da liturgia eucarística, O objetivo desta música é glorificar a Deus e elevar a fé dos fiéis, servindo como veículo para a oração e participação na celebração.

⁶⁸ Cf. <https://abmusica.org.br/academicos/#patronos>

⁶⁹ Cf. Carta Karen Taylor para diretor MNBA. Pasta Victor Meirelles, arquivo histórico do MNBA.

Imperador, criador do chamado *Tango brasileiro*, professor do Conservatório Imperial e teve algumas de suas composições encenadas no Brasil.

Outra exceção é a obra *Retrato do intrépido Marinheiro Simão*, datado de 1853, do já mencionado José Correa de Lima (figura 68). Esse retrato, de tamanho mediano, pertencente ao acervo do MNBA, retrata Simão, um homem negro, considerado herói, por ter salvado 14 pessoas de um naufrágio em um navio que estavam. O personagem aparece com uma vestimenta azul, que possui pouco contraste com o fundo, também de cor escura. O homem parece não encarar o espectador, mas olhar para além dele, segurando em suas mãos uma corda grossa, em alusão à sua profissão. Ao redor de sua cabeça, uma luminosidade é posta para destacar o seu rosto, em posição altiva.

Figura 68: José Correia de Lima, *Retrato do Intrépido Marinheiro Simão, Carvoeiro do Vapor Pernambucana* (1854-55c), óleo s/ tela, 93 x 72,6 cm.



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Brasil.

De acordo com Rafael Cardoso (2008, p. 47), Simão era famoso e a sua história havia ocupado as páginas de jornais do período. O retrato, apesar de ser considerado uma exceção na história da arte brasileira, para o período que foi realizado, não causaria espanto nos visitantes da Exposição Geral de Belas Artes de 1859⁷⁰. A sua história poderia se mesclar com a de

⁷⁰ Para saber mais sobre a tela de José Correa de Lima Cf. WILLIAMS, Daryle, 'The Intrepid Mariner Simão: Visual histories of blackness in the Luso-Atlantic at the end of the slave trade', in LUGO-ORTIZ, Agnes and ROSENTHAL, Angela, eds, *Slave Portraiture in the Atlantic World*, Cambridge, 2013, 405–31.

Marcílio Dias, embora em situações diferentes, ambos foram considerados marinheiros heróis. Dias, no entanto, não recebeu a honra de ser retratado em tela, pelo menos, não de maneira oficial.

Conforme observa Lúcia Stumpf (2019, p. 374), nas duas vezes em que Meirelles representou homens negros nas pinturas de batalha, ele optou por formas alegóricas de fazê-lo: em *Guararapes*, Henrique Dias foi colocado contra a luz, de modo que não fosse preciso representar as suas feições, em *Riachuelo* a figura em primeiro plano, está ali para ajudar na composição e para “representar a paixão do combate, o momento em que se vislumbra a morte” (Stumpf, 2019, p. 374).

Victor Meirelles representa um homem negro ferido em primeiro plano na sua pintura do Riachuelo, mesma escolha feita por Pedro Américo, em sua tela *Batalha do Avaí*, apesar de não ter o mesmo destaque (figura 69). *Batalha do Avaí* é um turbilhão. Ao encararmos a obra somos envolvidos na sua elipse acelerada e o nosso olhar levado a percorrer cada um dos grupos de personagens.

Figura 69: Pedro Américo, *Batalha do Avaí* (1877), óleo s/ tela, 600 x 1,100 cm.



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Brasil.

Jorge Coli (2005, p. 91) aponta que diante da confusão de personagens os heróis possuem pouco destaque, existe uma banalização dessas figuras. *Avaí* não é uma pintura fácil de ser encarada, tão pouco, analisada, ao contrário de *Batalha dos Guararapes* de Victor Meirelles, ela demonstra o horror da guerra, para ambos os lados.

Por ser uma composição com muitos elementos, iremos centrar, para o escopo desta tese, na representação dos afrodescendentes na obra, sem, é claro, esquecer-nos do todo. Pedro Américo representa os soldados negros armados e fardados, utilizando o mesmo uniforme dos demais integrantes do exército, sabe-se, no entanto, que os ex-escravizados utilizam uma vestimenta de cor clara e um calçado diferente, para diferenciá-los dos demais (Lima Junior, Schwarcz, Stumpf, 2013 p. 71). Como podemos observar na ilustração de José Wash Rodrigues (figura 70).

Figura 70: José Wash Rodrigues, *Uniformes do exército brasileiro, infantaria 1860-1870*, aquarela.



Fonte: Museu Histórico Nacional, Brasil.

No ponto central da tela, Américo insere um autorretrato que encara, de maneira muito evidente, o espectador. O pintor se coloca enquanto soldado, armado e utilizando um quepe, com o número 33, atrás dele, com a face virada para o lado, vemos um combatente negro, que também porta uma arma (figura 71).

Figura 71: Pedro Américo, *Batalha do Avaí*, 1877, (detalhe)



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Brasil.

Atrás de Osório, considerado um dos heróis dessa batalha, Pedro Américo representa outro soldado negro, em uma posição que poderia chamar atenção do espectador, visto que está próximo a uma figura de destaque (figura 72).

Figura 72: Pedro Américo, *Batalha do Avaí*, 1877, (detalhe)



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Brasil.

Na extremidade esquerda da obra é possível localizar um grupo de combatentes negros, se deslocando de forma efusiva para o centro do combate. Todos armados, fardados e carregando a bandeira imperial (figura 73).

Figura 73: Pedro Américo, *Batalha do Avaí*, 1877, (detalhe)



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Brasil.

O ponto de entrada do espectador na tela perpassa, justamente, pelo soldado brasileiro negro ferido, em primeiro plano (figura 74). O corpo, representado em escorço, com a cabeça levemente virada para o lado, escondendo as suas feições, apresenta um grande e realista ferimento na cabeça, escancarando, logo ao primeiro olhar, a problemática do conflito. Destacamos a escolha de Pedro Américo em representar esse corpo com o torso nu, deixando à mostra, de forma evidente, o patuá⁷¹ branco em contraste com o escuro da pele. Essa escolha demarca não apenas a raça, mas a religião do homem morto em primeiro plano.

⁷¹ Os patuás são peças ligadas às religiões de matrizes africanas. Podem ser avulsos ou uma bolsinha carregada junto ao pescoço e são objetos utilizados para proteção.

Figura 74: Pedro Américo, *Batalha do Avaí*, 1877, (detalhe)



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Brasil.

A imagem chama atenção de um crítico italiano que escreve um artigo sobre a tela em 1875 e destaca o “atrevido escorço, perfeitamente executado, do cadáver de um negro que jaz ali por terra” (Lima Junior, Schwarcz, Stumpf 2013, p. 71). Um articulista do *Jornal do Comércio* também comenta “No primeiro plano da pintura, aquele desventurado negro estendido no chão, nu e maltratado, inspira-vos piedade” (Jornal..., 2 de nov. 1877, p. 3 apud Lima Junior, Schwarcz, Stumpf, 2013 p. 65). Já para a crítica internacional, o pintor teria representado bem os diferentes tipos e fenótipos brasileiros, podemos localizar textos como “com tamanha verdade reproduz os gestos, o caráter, os costumes, a fisionomia do seu povo” (Stumpf, 2019, p. 382) e “soldados trigueiros, negros e bronzeados, tipos do mais puro sangue americano” (Jornal..., 19 de abr. 1877, p. 1 apud Stumpf, 2019, p. 382).

Da mesma forma que em Victor Meirelles os críticos também chamaram atenção para o problema da cor da pele negra na representação de Pedro Américo. Um articulista identificado como A. Gil observa “Podem os críticos consumados encontrar falta de planimetria no colorido e um ou outro detalhe que destoe, como a cor do negro, no primeiro plano, que muitos condenam” (Revista..., abr 1879, p. 2 apud Stumpf, 2019, p. 392).

Assim como faz em *Avaí*, em *Batalha do Campo Grande* (figura 75), Pedro Américo também opta por inserir os soldados negros de forma orgânica na composição, sem diferenciá-los dos demais, embora em menor número do que na tela mencionada anteriormente. Um deles, no plano posterior e à esquerda da tela, nos encara. Sobre essa pintura, feita cinco anos antes de *Batalha do Avaí*, um articulista do *Jornal do Comércio* comenta: “Rostos variados, deixando ver claramente a diferença de sentimentos, de cultura moral e de civilização; (...) a fealdade física e moral representada com parcimônia quanto baste para o realce de nossas tropas; grandes

contrastes de luz, de cor local e de tipos fisionômicos (...)” (Jornal, 3 de nov. 187, p. 4 apud Stumpf, 2019, p. 382). Em 1872 um comentarista sob o pseudônimo de Geórgio Vasari elogia *Campo Grande* pois nela estariam representadas “os quatro tipos de raças humanas que povoam a América do Sul”, - branca, vermelha, negra e pálida (Stumpf, 2019, p. 383).

Lúcia Stumpf destaca como esses comentários acerca da *Batalha de Campo Grande* são uma leitura fortemente racializada da obra de Pedro Américo (Stumpf, 2019, p. 382), chamando atenção, também, para as diferentes raças formadoras da nacionalidade brasileira.

Figura 75: Pedro Américo, *Batalha de Campo Grande* (1872), óleo s/ tela,



Fonte: Museu Imperial, Petrópolis, Brasil.

Observa-se que, assim como na *Batalha dos Guararapes*, nas pinturas relativas à Guerra do Paraguai, os pintores não retratam os soldados negros de forma exótica, denotando a eles, por exemplo, os mesmos trajes e posicionamento dos demais combatentes. Schwarcz, Lima e Stumpf (Lima Junior, Schwarcz, Stumpf, 2013 p. 71) supõem que a violência representada por Américo sobre um corpo negro poderia conter uma denúncia ao sistema escravocrata, podemos estender a hipótese para o herói anônimo de Meirelles em *Riachuelo*.

Nos parece sintomático, contudo, que os soldados negros representados em destaque nas imagens de batalha feitas no século XIX estejam feridos. Diante de tantas discussões acerca de raça no século XIX e, sobretudo, dos debates acerca da convocação de afrodescendentes para o exército nacional, não nos parece ser coincidência a escolha dos pintores de destacar o ferimento desses homens em combate.

Temos o homem ferido com o patuá em Avaí, o herói anônimo e morto de Meirelles em primeiro plano, como se só pudessem estar ali, pois haviam se sacrificado pela sua pátria.

Seguindo, portanto, a mesma lógica de Henrique Dias, que é propositalmente representado de braço cortado, durante a *Batalha de Guararapes*, único vestígio de sangue encontrado na pintura de Meirelles. São ruídos composicionais, nas imagens feitas em um país onde a abolição, apesar de discutida, ainda está longe de acontecer. Não devemos esquecer também da Guerra de Secessão dos EUA, lembrança constante na mente da elite de que uma guerra civil seria possível, ainda mais com agora, ex-escravizados, armados, como bem lembra Pedro Américo, ao representar os soldados negros com armas em mãos, em *Avai*.

Gostaríamos de ressaltar que as obras relativas à Guerra do Paraguai tratadas aqui foram frutos de encomendas, quando não, foram adquiridas pelo Estado, recebendo, portanto, incentivo para serem finalizadas. Diferente da tela *Questão Christie* que, apesar de fruto de uma encomenda, foi feito somente o estudo, não tendo sido feita a obra de grande formato e não integrou a coleção imperial. Ambas as temáticas remetem a questões diplomáticas e, de modos distintos, abordam a questão servil: nas batalhas do Paraguai, sobretudo em *Avai*, destacam-se homens negros armados, evocando a ideia de possíveis revoltas, já na *Questão Christie*, a presença de pessoas escravizadas em primeiro plano tensiona a representação do poder imperial.

3.3.4 Representações do processo de abolição da escravidão

Gostaríamos de fazer observações também acerca das pinturas relacionadas à abolição da escravidão, sobretudo, àquelas relacionadas diretamente à Lei Áurea. A maior parte dessas obras serão analisadas mais detidamente em um próximo tópico, sobre pinturas históricas não finalizadas, mas é importante nos atentarmos também na representação de afrodescendentes nessas pinturas.

O que nos chama atenção, em um primeiro momento, é a ausência. Ausência de representatividade de homens e mulheres negras enquanto protagonistas nas pinturas celebrativas da abolição. O projeto político do Estado procurava associar a libertação dos escravizados à ação benevolente da Coroa, centrada na figura da Princesa Isabel. Por esse motivo, nas imagens celebrativas da assinatura da Lei, o foco da atenção está, em boa parte das obras, em Isabel e os personagens negros aparecem enquanto coadjuvante, sem identificação, ou então, o tema é tratado através de alegorias.

Conforme aponta Daibert Jr. “A partir da Primeira Regência intensificam-se as lutas de representações que buscam criar um consenso em torno da imagem da herdeira do trono”

(Daibert, 2001, p. 52). Com o passar dos anos, percebe-se esse consenso sendo criado em torno da ideia da redenção, ou seja, a princesa passa a ser cada vez mais relacionada com a abolição, até então, gradativa, da escravidão. O ápice dessa associação chega à 1888, quando, enquanto regente do Império pela terceira vez devido à doença de seu pai, Isabel assina a Lei Áurea abolindo, por fim, o trabalho escravo no país (Fernandes, 2018, p. 60).

Na ocasião de sua primeira regência, em 1871, a Princesa Isabel assina a chamada “Lei do Ventre Livre”, a qual daria liberdade aos filhos das escravas nascidos a partir de então. Dessa forma, dava-se início a representações da princesa que a relacionassem à abolição gradual da escravidão no Brasil. Segundo Heloisa Pires Lima, as alegorias com a temática abolicionista ganham espaço nos anos 1880 (Lima, 2008).

Vamos iniciar nossas análises com as pinturas de cerimônias oficiais. Localizamos três pinturas históricas representando cerimônias oficiais ligadas à abolição da escravidão. Destas, apenas a de Pedro Peres (figura 76 e 78), datada de 1886, foi finalizada.

Figura 76: Pedro José Pinto Peres, *Primeira Emancipação Municipal* (1886), óleo s/ tela.



Fonte: Palácio Pedro Ernesto (Câmara Municipal do Rio de Janeiro), Brasil.

Figura 77: Pedro Peres, *A primeira libertação que representa a Condessa d'Eu entregando suas cartas de liberdade em 29 de julho de 1885*, (detalhe).



Fonte: Palácio Pedro Ernesto (Câmara Municipal do Rio de Janeiro), Brasil.

Na tela, observa-se uma família de escravizados ajoelhados perante a princesa, enquanto Isabel, sentada abaixo de um ornamento verde e dourado, entrega as cartas de alforria para eles. O quadro possui uma composição elíptica interessante, fazendo com que nossos olhos percorram os personagens representados, retornando sempre para o local onde está a Família imperial. Ao lado de Isabel, estão Dom Pedro II, Teresa Cristina e seu marido, Conde d'Eu, observando a entrega das cartas pela princesa (Fernandes, 2018, p. 62). A tela representa a princesa agindo conforme uma monarca e seu pai, o Imperador, apenas observando a ação. Em 1885, a saúde de Dom Pedro e as agitações políticas tornavam mais próximo o terceiro reinado com a figura de Isabel (Fernandes, 2018, p. 62).

A libertação de escravos em datas comemorativas tornou-se comum nos anos finais do Império, a tela em questão representa a cerimônia realizada no aniversário de 39 anos da Princesa Isabel. Em 1864, na época do casamento da princesa, ocorreu a primeira libertação de escravos relacionada a ela, sendo concedida liberdade para os presos e escravos da Casa Imperial (Daibert, 2001, p. 41). Essas cerimônias eram tomadas como exaltação à monarquia e tinham o caráter de promover a abolição. Ainda assim, não deixavam de ser criticadas, por não

ser uma atitude efetiva para pôr fim a escravidão. A própria encomenda da tela teria custado 10 contos de réis, quantia que poderia garantir, pelo menos, mais uma cerimônia de libertação (Castilho; Cowling, 2013).

Notamos, por ser uma celebração oficial, a presença de homens e mulheres, provavelmente da elite, pois estavam bem-vestidos e, em primeiro plano, crianças em idade escolar, uniformizadas. Nesse grupo infantil, na margem direita da obra, vemos a presença de três crianças negras, com a mesma vestimenta dos demais. Essas figuras não encaram o espectador, estão com a face voltada para a cerimônia, sendo vistas somente de perfil. Interessante observar que no esboço dessa obra, parte do acervo do Museu Imperial (figura 78), os jovens de pele negra não estão representados, tendo sido inseridos posteriormente pelo artista, na versão final.

Figura 78: Pedro Peres, *Esboço para Primeira Libertação* (c1885), óleo s/ tela.



Fonte: Museu Imperial, Petrópolis, Brasil.

Figura 79: Comparação entre o esboço (esq.) e a obra final (dir.), (detalhe).



Fonte: Museu Imperial, Petrópolis e Câmara Municipal do Rio de Janeiro

Carlos Lima (2020, p.88) nos conta que a pintura de Pedro Peres foi inaugurada durante uma dessas “Festas da Libertação”, ocorrida no dia 07 de setembro de 1886. No evento, segundo o historiador, ocorreram uma série de percalços, que acarretaram comentários jocosos por parte da imprensa acerca da relação contraditória entre o Estado e a abolição. Em nota no *Gazeta da Tarde*, temos o seguinte relato sobre a cerimônia:

[...] Um facto curioso deu-se nesta ocasião.
 S. A. distribuia as cartas, quando d’ella se aproximaram dous homens brancos, correctamente trajados, e a ella se dirigiram.
 Desconhecendo os, a Sra. D Izabel perguntou ao Sr. visconde de Santa Cruz:
 - Onde estão os libertandos?
 - São estes, minha senhora.
 S. A. olhou os admirada, corou e fez áquelles cidadãos entrega dos títulos que lhe tinham sido sonogados pela... sociedade (Gazeta..., n. 205, 7 de set. 1886 apud Lima Junior, 2020, p. 89).

Essa reação, reforça Lima, demonstra certo desconhecimento da Princesa “em relação à própria realidade do cativo, reduzindo a sua ação na entrega das cartas mais do plano do efeito e menos filantrópico” (Lima Junior, 2020, p. 89).

Para o momento da inauguração do quadro, temos um segundo relato:

Achava-se presente á inauguração seu auctor o Sr. Pedro [sic.] Telles, ex-alumno da nossa academia de Bellas Artes, que declarou a S. M. não estar ainda prompto, que era necessario acabar-se, que por isso desculpasse os defeitos.
 S. M. sorrindo-se, virou se para o artista e lhe disse:

- Sim, é necessário concluí-lo. Olhe, eu não sou tão escuro assim. Falta lhe luz, muita luz, ao quadro, estamos em um país de luz, faça-o mais claro. A Sra. D. Isabel foi complacente, pois, virando-se para o seu esposo, disse:

- Eu estou bem parecida, o meu está bom, não acha?

O Sr. conde, não gostando do seu retrato, disse ao pintor que lhe mandaria uma photographia sua, pelo Sr. Dr. Costa Ferraz (Gazeta..., n. 205, 7 de set. 1886 apud Lima Junior, 2020, p. 89).

O comentário feito por Dom Pedro II “Olhe, eu não sou tão escuro assim” traz uma dimensão que extrapola a observação técnica sobre a cor na pintura e está atrelada às discussões raciais em voga no século XIX brasileiro. Como observou Lima “O jogo de oposições desvela os marcadores de diferenças atreladas à cor, e como a mesma tinha uma fluidez dentro dos códigos da escravidão” (Gazeta..., n. 205, 7 de set. 1886 apud Lima Junior, 2020, p. 90).

Victor Meirelles e Firmino Monteiro representam a Princesa Isabel na cerimônia de assinatura da Lei Áurea, embora, tenham escolhido momentos diferentes para serem registrados.

Monteiro (figura 80) procura retratar Isabel de pé, próxima ao trono do prédio do Paço da Cidade, cercada pelos políticos do período. É interessante notar que nessa representação, pela primeira vez, a princesa está próxima ao trono, mesmo que não apareça sentada nele, o pintor demonstra essa possibilidade. Como regente, Isabel não deveria assumir o posto do Imperador, no entanto, em 1888, devido à saúde debilitada de Dom Pedro e o crescimento da popularidade da princesa, estava cada vez mais próximo a ideia de um Terceiro Reinado nas mãos de Isabel (Fernandes, 2018).

Figura 80: Antônio Firmino Monteiro, *Esboço para 13 de maio* (1888), óleo s/ tela.



Fonte: Casa Geyer, Rio de Janeiro, Brasil / Fotografia Maraliz Christo.

Infelizmente não possuímos boas reproduções da tela de Firmino Monteiro, não sendo possível, portanto, afirmar com certeza a representação de políticos negros na representação. Apontamos, no entanto, a presença de um homem que, em primeiro plano, encara o espectador (figura 81), essa posição do homem confere a ele certo destaque na tela, se comparado aos demais personagens, pois, nos convida a adentrar a obra.

Figura 81: Antônio Firmino Monteiro, *Esboço para 13 de maio*, 1888 (detalhe).



Fonte: Casa Geyer, Rio de Janeiro, Brasil

Meirelles (figura 82) retratando a mesma cerimônia escolhe o momento no qual a princesa está com a lei em mãos, prestes a assiná-la, cercada pelos políticos do período e de seus filhos. Em frente à Isabel, um homem se curva, cumprimentando-a, ao realizar tal movimento, deixa espaço para aparecer o rosto de um homem negro, que observa a princesa e encara o espectador (figura 83).

Figura 82: Victor Meirelles, *Assinatura da Lei Áurea* (1888), óleo s/ tela, 46 x 55 cm.



Fonte: Coleção Itaú Cultural, Brasil.

Figura 83: Victor Meirelles, *Assinatura da Lei Áurea*, 1888 (detalhe).



Conforme mencionamos, muitas das obras relativas à abolição procuravam associar a figura de Isabel com a benesse, silenciando qualquer outro tipo de luta dos movimentos abolicionistas que tenham acontecido. As representações de Peres, Firmino e Meirelles fazem parte dessa coleção imagética construída no entorno da futura herdeira do trono. A participação dos afrodescendentes nessas imagens, portanto, sugere um papel de coadjuvante e observador passivo diante do processo de abolição da escravidão, esforços da criação de uma memória gestada pela Corte Imperial.

Até o momento na pesquisa conseguimos localizar quatro pinturas históricas alegóricas representando a abolição gradual da escravidão. Sendo uma delas relativa à Lei do Ventre Livre, outra à Libertação dos Escravos no Amazonas e as duas últimas representando a abolição da escravidão no país, em 1888⁷².

Dentre essas quatro alegorias, somente àquela relativa a abolição no Amazonas, de Aurélio de Figueiredo, possui uma versão em grande formato (figura 84). A obra possui uma

⁷² Temos a referência também de um esboço de Estévão da Silva, que foi exposto na EGBA de 1884, sobre a Lei do Ventre Livre. Não conseguimos localizar, no entanto, a imagem da obra.

visualidade diversa do que esperaríamos ver em uma pintura celebrativa da abolição da escravidão, mesmo sendo um quadro alegórico⁷³.

Figura 84: Aurélio de Figueiredo, *A Lei Áurea – tratando da emancipação total do elemento servil no Estado do Amazonas, em 10 de julho de 1884* (1888), óleo s/ tela, 665 x 365cm



Fonte: Biblioteca Pública do Amazonas, Brasil.

Diversa pois muitos dos elementos presentes ali nos parecem fora de lugar. A maior parte da tela é ocupada por figuras alegóricas retratando as artes, comércio, justiça e imprensa, entre outros, objetos como flores caídas, vasos e elementos arquitetônicos que remetem ao mundo clássico. Uma única menção à lei seria um menino nu, sobre uma pilha de jornais, segurando um exemplar na mão, onde está escrito a notícia da libertação.

Ao centro da obra temos um homem, mestiço, que parece carregar uma caixa de produtos com a bandeira imperial, como se estivesse entregando ali para as alegorias da cena. Na margem esquerda da obra, vemos uma indígena, com uma arara, ligação com o caráter exótico da região, que parece colocar uma coroa de louros na cabeça de um homem negro segurando uma bandeira branca onde se lê: “Redempção”. O homem, que aparece com os grilhões do pé rompidos, e a indígena apontam para a cena idílica, mas somente o homem a observa (figura 85). Chamamos atenção para a presença na tela das raças constitutivas da

⁷³ A construção da composição e o caráter da encomenda da obra será discutido no tópico acerca das pinturas históricas não finalizadas.

nacionalidade brasileira, de acordo com pensadores do século XIX, mas agora, com a inserção do mestiço.

Figura 85: Aurélio de Figueiredo, *A Lei Áurea*, 1888 (detalhe).



Fonte: Biblioteca Pública do Amazonas, Brasil.

Irmão de Aurélio de Figueiredo, Pedro Américo também possui uma tela de alegoria representando a abolição, dessa vez, nacional, dos escravizados (figura 86). Essa é uma obra que possui muitos elementos, além de uma trajetória interessante, e permaneceu somente como esboço. Como mencionamos anteriormente, iremos nos deter na análise dessas pinturas no tópico sobre as pinturas históricas não finalizadas, por esse motivo, vamos nos centrar aqui, na representação dos negros.

Figura 86: Pedro Américo, *Libertação dos escravos* (estudo)(1889), óleo s/ tela



Fonte: Pinacoteca de São Paulo, Brasil. / Fotografia: Maraliz Christo, 2014.

Na obra, vemos um conjunto de mulheres brancas, em trajés suntuosos, organizadas em um semicírculo, com destaque para a que porta um manto verde e uma murça dourada⁷⁴, em um trono ao centro da obra. Sobre essas mulheres, em um plano superior, vemos figuras alegóricas representando a liberdade, as artes, o progresso, entre outros. Todo o grupo é cercado por uma construção arquitetônica remetendo à antiguidade clássica.

Américo retrata na obra o “triunfo da liberdade sobre a escravidão” (Lima Junior, 2020, p. 74), esta última representada por uma figura alada, caída ao chão, na parte central da composição. Ainda no centro da tela, vemos uma família de pessoas negras, provavelmente, pai, mãe e filho de joelhos, em posição de súplica ou agradecimento diante de uma representação da libertação, segurando correntes rompidas. Os escravizados, com roupas maltrapilhas, de torso nu, são representados de modo que não podemos ver os seus rostos além de sua pele possuir o mesmo tom que a representação da escravidão, figurada como um diabo alado.

A posição de joelhos, em súplica, de forma mais específica, do homem da tela, não é incomum na representação de escravizados na pintura. Como veremos na tela *Alegoria à Lei*

⁷⁴ Trajes alusivos ao “Traje Majestático” do Imperador, utilizado em situações oficiais, de grande pompa, como a Abertura da Assembleia Legislativa.

13 de maio, de Décio Vilares (figura 87). *Alegoria a lei 13 de maio* não é uma imagem de fácil interpretação. Conforme afirmação de Luis Fernando Abreu, do Núcleo de Conservação e Restauração de Acervo do MHN, o quadro possui as imagens muito diluídas, próprias de um estudo⁷⁵, e, mesmo analisando a obra ao vivo, não é possível definir, com clareza, as figuras representadas.

Figura 87: Décio Villares, *Alegoria à Lei do 13 de maio* (188[?]), óleo s/ tela.



Fonte: Museu Histórico Nacional, Brasil.

Conseguimos, no entanto, identificar alguns elementos centrais. A tela possui pontos de contato com a obra de Pedro Américo como, por exemplo, a mulher sentada ao trono à esquerda, em um plano superior, ao seu lado, uma figura feminina segura a bandeira do Império. No lado direito da obra, temos uma mulher alada, representando a liberdade e, diante dela, uma mulher negra, se ajoelha em posição de súplica (figura 88). A personagem de joelhos, seios desnudos e uma espécie de véu ou turbante na cabeça, estende os braços para ter seus grilhões arrebatados pela figura feminina da libertação.

⁷⁵ Cf. <https://mhn.museus.gov.br/index.php/estudo-de-decio-villares-volta-ao-circuito-expositivo-do-mhn/#more-2189>

Figura 88: Décio Villares, *Alegoria à Lei do 13 de maio 1888*?, (detalhe).



Fonte: Museu Histórico Nacional, Brasil.

Ainda sobre a Lei Áurea, o artista Miguel Navarro & Cañizares possui uma representação alegórica, em pequeno formato, que representa a aprovação da abolição. Na tela (figura 89) vemos a Princesa Isabel ao centro, segurando uma grande cruz, reafirmando estreita relação com o divino, e com seu filho primogênito, ao seu lado bustos de Dom Pedro II e Teresa Cristina. Ao redor do altar onde está a princesa, localizamos homens, personagens do movimento abolicionista e políticos da época, bem como, o Conde d'Eu. Ajoelhadas perante Isabel estão três mulheres, duas delas negras, segurando uma criança, e uma de pele mais clara, que encaram a princesa com ar de agradecimento. Vindas da ideia de céu representado na imagem, duas figuras, como se fossem anjos, coroam Isabel, o busto de Dom Pedro II e o presidente da Câmara dos deputados, e uma quarta coroa que, deveria ir para o Conde d'Eu, mas está fora de lugar.

Figura 89: Miguel Navarro & Cañizares, *Lei Áurea* (1888), óleo s/ tela,



Fonte: Escola de Belas Artes (UFBA), Bahia, Brasil.

O mesmo artista possui outra representação alegórica representando a aprovação da Lei do Ventre livre, homenageando o Visconde do Rio Branco (figura 90). Não considerado uma pintura histórica, mas um ex-voto⁷⁶, na obra vemos o político em posição central, cercado de mulheres escravizadas, que seguram seus filhos e ajoelham, agradecendo a “benesse” dada por Rio Branco. Sobre a cabeça de uma delas, o visconde coloca a sua mão em tom de benção e, com a outra, segura a lei aprovada. Ao fundo e ao lado da tela homens negros também agradecem a “graça alcançada”. Chama atenção a grande cruz com um cristo morto representado, remetendo às escrituras, dando a ideia de “redenção” e de uma ação de caridade por parte do Estado (Lima Junior, 2020, p. 80).

Nas suas duas representações, Cañizares apresenta a libertação dos escravizados como uma benesse concedida ao povo negro pelas pessoas brancas, que deveriam ser agradecidas, admiradas e divinizadas. Deixando de lado, portanto, toda a luta e altivez dos movimentos abolicionistas.

⁷⁶ O termo designa pinturas, estatuetas e variados objetos doados às divindades como forma de agradecimento por um pedido atendido. EX-VOTO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023.

Figura 90: Miguel Navarro y Cañizares, *Alegoria à Lei do Ventre Livre -1871* (1878). Ex-voto dedicado em Salvador.



Fonte: Senhor Bom Jesus do Bonfim, Bahia, Brasil.

Por fim, a última alegoria que iremos tratar aqui não é referente à Lei Áurea, mas sim, à Lei do Ventre Livre, assinada em 1871, que dava liberdade para os filhos das escravizadas nascidos a partir daquele momento. A pintura, feita pelo artista François-Marie Daniel Bérard, pertence hoje a Fundação Pierre Chalita (figura 91).

Figura 91: François-Marie Daniel Bérard, *Alegoria da Lei do Ventre Livre*, séc. XIX,



Fonte: Museu de Arte Brasileira (Fundação Pierre Chalita), Maceió, Brasil.

A representação está dividida em duas partes. A primeira, celeste, com putti circundando uma figura de cabelos negros e vestimentas esvoaçantes, que olha para baixo, com um semblante cuidadoso. Na segunda parte, terrena, estão retratados uma família de pessoas negras, escravizadas, homem e mulher de joelhos. A mãe, segura o seu filho, que agora está livre, no colo, e encara a mulher de cabelos negros com olhar de agradecimento.

A posição de súplica e agradecimento utilizada para representar os escravizados, principalmente por Pedro Américo e Décio Vilares, nos remete a imagem usada pela campanha abolicionista na Inglaterra e nos Estados Unidos, especialmente, aquela mais ligada aos argumentos religiosos. Lúcia Stumpf aponta que essa representação foi difundida sobretudo a partir de uma medalha cunhada por Josiah Wedgwood, em 1787 (Stumpf, 2019, p. 370) (figura 92).

Figura 92: Josiah Wedgwood (& Sons), *Am I Not A Man And A Brother?* (1787), medalha, 3,0 x 2,8 x 0,3 cm.



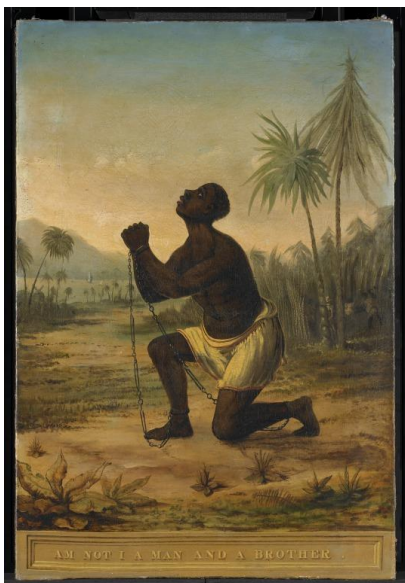
Fonte: Royal Trust Collection, Reino Unido.

Sob o título *Am I not a man and a Brother?* em português “Eu não sou um homem e um irmão?”, essa medalha, criada na Inglaterra, foi enviada para Benjamin Franklin, nos EUA, e distribuída entre os abolicionistas, que a utilizavam como ornamento. É muito provável que os pintores brasileiros tenham visto essa imagem, que circulou muito, através dos mais diferentes formatos, seja em publicações impressas, moedas, medalhas, tapeçaria, porcelanas⁷⁷.

O lema da campanha abolicionista, criado através de uma encomenda do *Committee for the Abolition of the Slave Trade* em 1787, apesar de circular muito através de diferentes suportes, pouco foi representado, de forma direta, em pinturas à óleo, de maior formato. São conhecidas até o momento duas obras que apresentam esta imagem: *Am Not I A Man And A Brother* (figura 93), de artista desconhecido, data do início do século XIX e a segunda, também de artista desconhecido, que remonta do mesmo período, *The Kneeling Slave, 'Am I not a man and a brother?'* (figura 94)

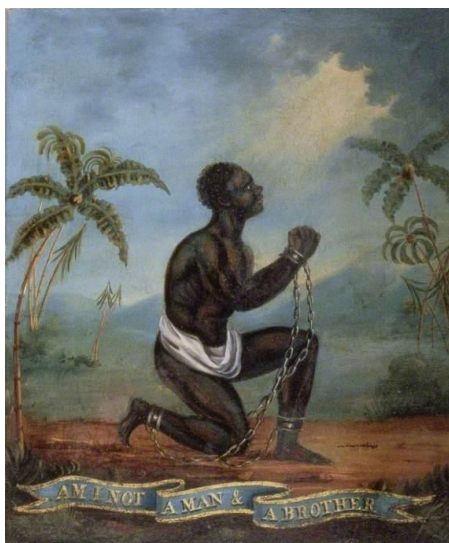
⁷⁷ Outras imagens desses diferentes suportes podem ser acessadas em: <https://www.loc.gov/resource/cph.3a44497/>, <https://graphicarts.princeton.edu/2016/11/29/am-i-not-a-man-and-a-brother/>, <https://graphicarts.princeton.edu/2014/02/27/anti-slavery-sampler/>, <https://www.vam.ac.uk/articles/the-wedgwood-anti-slavery-medallion>

Figura 93: *Am Not I A Man And A Brother* (c.1800)



Fonte: International Slavery Museum, Liverpool, Reino Unido.

Figura 94: *The Kneeling Slave, 'Am I not a man and a brother?* (c.1800), óleo s/ tela,



Fonte: Wilberforce House Museum, Hull, Reino Unido.

Nota-se, nas imagens alegóricas relativas à abolição, a presença maior e com mais destaque de representações de pessoas negras. Essas figuras, no entanto, aparecem sempre em posição de súplica, com um caráter de subserviência e agradecimento pela graça concedida a eles e nunca em posição ativa.

3.3.5 Do Império à República

Finalizamos este tópico ainda no campo da alegoria, não mais em relação à abolição da escravidão, que veio seguida rapidamente da Proclamação da República, em 1889. Escolhemos a *Alegoria da Proclamação da República e à partida da Família Imperial* (figura 95) para encerrar a nossa análise acerca da representação de pessoas negras na pintura histórica, por entender que ela representa um momento emblemático: fim do Império, início da república, pós abolição da escravidão.

Figura 95: [Anônimo], *Alegoria da Proclamação da República e à partida da Família Imperial* (s/d), óleo s/ tela, 82, 5 x 103 cm.



Fonte: Fundação Maria Luisa e Oscar Americano, São Paulo, Brasil.

Inspirados pelo capítulo inicial da tese de Carlos Lima Junior (2020, p. 37), que utiliza a frase "quase todo o Brasil cabe nessa foto" para descrever a pintura mencionada, entendemos que nossa pesquisa sobre a representação da escravidão e de pessoas negras em pinturas do período Imperial deve culminar com esta obra.

Nessa representação, no primeiro plano, encontra-se uma figura feminina vestida em trajes brancos e vermelhos, simbolizando a nação. À sua frente, Deodoro da Fonseca entrega a bandeira republicana, segurando em sua mão direita uma coroa, tirada da cabeça simbolizando o fim definitivo do Império. Ao mesmo tempo, outra mão, sem procedência conhecida, vindo do divino, posiciona o barrete frígio, branco, simbolizando a liberdade, sobre a cabeça da figura,

marcando a transição de poder (Lima Junior, 2020, p. 37). Na parte de trás da imagem, observamos o Imperador prestes a iniciar seu exílio, acenando em direção às figuras populares que se encontram à janela do Paço Imperial. Próximos ao monarca, encontram-se o Conde d'Eu e seus filhos, enquanto Teresa Cristina e Isabel, que já estão a bordo do navio, expressam sua tristeza pela partida, com Isabel enxugando as lágrimas em um lenço branco. Por trás da cena principal, representantes das camadas populares, representada por poucos homens que não participam ativamente da celebração, saúdam com os seus chapéus (Lima Junior, 2020, p. 37).

A parte da cena que mais nos interessa aqui está na extremidade direita da obra (figura 96), onde duas mulheres negras parecem conversar ou cochichar, despreziosamente, observando a partida da família Imperial. As duas não demonstram satisfação, tão pouco alguma revolta com a troca do regime, simplesmente não participam da nova conformação.

Figura 96: Figura 96: [Anônimo], *Alegoria da Proclamação da República e à partida da Família Imperial* (detalhe).



Fonte: Fundação Maria Luisa e Oscar Americano, São Paulo, Brasil.

Iniciamos este tópico com *Questão Christie*, em que a população aclama o Imperador no Largo do Paço, em momento de grande popularidade do monarca, com a presença de escravizados à margem da celebração. Encerramos esse tópico no mesmo espaço, mas agora, com o monarca se despedindo, exilado, pouco lembrado pelos populares. No entanto, mesmo após a abolição e a mudança de regime, a população negra, permanece no mesmo lugar: à margem da representação.

3.4 PINTURAS HISTÓRICAS BRASILEIRAS NÃO FINALIZADAS

Conforme mencionamos anteriormente a pintura *Questão Christie* de Victor Meirelles, objeto de pesquisa desta tese, é um estudo. Apesar de sua composição estar bem definida e ter sido exposta em 1865, o pintor não recebeu autorização para finalizá-la e eternizá-la em grande formato. Sabemos que o caso da tela de Meirelles não é exclusivo, pelo contrário, diferentes pinturas históricas permaneceram como projeto, sem serem apresentadas em grandes telas, diante dos mais distintos contextos.

No presente tópico iremos trazer um panorama de como a Pintura Histórica brasileira, de maneira especial, aquela que retrata fatos contemporâneos, foi articulada ao longo do século XIX em meio a mudanças na conjuntura política, observaremos, sobretudo, qual foi o destino dessas obras diante de momentos de ruptura institucional. Em um primeiro momento, esses trabalhos triunfam, para depois, tornarem-se indesejáveis.

Nosso objetivo, no momento, não é nos aprofundar nas histórias e trajetórias individuais dos quadros, apesar de entendermos que cada obra é única e o processo de construção da nacionalidade é complexo, sendo necessário estudos pontuais de cada procedimento em particular.

Mencionamos no capítulo anterior a complicada situação na qual as pinturas históricas que se propõem a retratar eventos contemporâneos estão legadas. Em um primeiro momento são desejadas, encomendadas, por vezes, expostas, mas, se acontecerem mudanças na situação política, elas são deixadas de lado, desvalorizadas, escondidas e indesejadas.

Como mencionado, tomamos a *Questão Christie*, nosso objeto de estudo, como ponto inicial, a partir dela, realizamos um levantamento das pinturas históricas brasileiras que não foram finalizadas, mas nos preocupamos também com pinturas históricas que, de alguma maneira, em algum momento de sua trajetória, estavam “fora de lugar”. É o caso, por exemplo, das obras encomendadas pelo Senado, que figuravam em seu prédio e que, ainda em finais de 1889, após a Proclamação da República, foram transferidas para a Academia de Belas Artes, pois não mais poderiam ficar no local.⁷⁸

Essas pinturas, nomeadamente, *Juramento da Princesa Isabel*, de Victor Meirelles; *Fala do Trono*; *Dom Pedro I na abertura da Assembleia Legislativa*, de Pedro Américo e

⁷⁸ Cf. Arquivo histórico do Museu Nacional de Belas Artes – Pasta: transferência de obras 1832 – 1890 (PASTA AI/EM 6 documentos- AI/EM 6_9)

Proclamação da Independência, de François-René Moreaux, tinham como objetivo a celebração da Família Imperial e, por esse motivo, precisaram ser transferidas (Fernandes, 2018).

Outro caso que nos chama atenção é a destruição da pintura *Rendição de Uruguaiana* de Pedro Américo, que tratava de um episódio da Guerra da Tríplice Aliança e uma das poucas pinturas históricas representando o Imperador. A tela foi destruída durante o Leilão dos objetos da família Imperial, no Paço de São Cristóvão, ainda em 1889. Apesar de parecer ter sido “obra do acaso”, ou seja, não intencional, demonstra e reforça a ideia de rejeição da composição, por estar, agora, em outra conjuntura política. Hoje conhecemos a tela através de litografias feitas no período (Saluan, 2018).

Para o levantamento das pinturas históricas não finalizadas, utilizamos como fontes principais: os catálogos das exposições gerais de belas artes do século XIX que, em geral, indicam quando a tela é um esboço; um banco de dados de pintura histórica brasileira organizado pela professora Maraliz Christo e, também localizamos algumas obras através de notícias de jornais do período.

Chegamos em um total de 20 esboços de pintura histórica que não foram finalizadas⁷⁹. Chama atenção a permanência de algumas temáticas, como, por exemplo, cerimônias oficiais envolvendo a Família Imperial, como é o caso das duas obras retratando o Casamento da Princesa Isabel, de Victor Meirelles e Pedro Américo que não foram finalizadas. Nossa hipótese

⁷⁹ Eis a lista com as obras levantadas por nós: **1.** *Desembarque em Porto Seguro de dom Pedro Álvares Cabral* e **2.** *Plantação da cruz pelos selvagens* (esboço) de Rafael Mendes De Carvalho Júnior; **3.** *Davi levando para Jerusalém as armas e a cabeça de Golias com a pedra ainda encravada na testa* (estudo) de François René Moreaux; **4.** *Desembarque da Imperatriz dona Leopoldina* (esboço) de Jean Baptiste Debret; **5.** *Passeio dos Voluntários da Pátria pelas ruas do Rio de Janeiro depois da primeira reunião no Teatro Lírico* (esboço) de Antônio Araújo De Souza Lobo; **6.** *Ataque à praça de Paissandu pelo capitão Peixoto no dia 6 de dezembro de 1864* (esboço) de Arsênio Cintra Da Silva; **7.** *Sua Majestade o Imperador dom Pedro II falando ao povo na tarde do dia 5 de janeiro de 1864* (esboço) de Vítor Meireles De Lima; **8.** *Casamento da Princesa Isabel* (esboço) de Pedro Américo, De Figueiredo e Melo; **9.** *Ato solene do feliz consórcio de Sua Alteza Imperial dona Isabel com Sua Alteza Real o conde d'Eu* (esboço) de Vítor Meireles De Lima; **10.** *Campanha do Paraguai: tomada da Ponte de Itororó pelo intrépido Duque de Caxias, auxiliado pelos valentes Generais Argolo e Gurjão, e pelo Coronel Fernandes Machado Leopoldino* Joaquim Teixeira De Faria; **11.** *Coroação de D. Pedro II* (esboço) de Manuel de Araújo Porto Alegre; **12.** *Juramento da Regência trina* (esboço) de Manuel de Araújo de Porto Alegre; **13.** *Lei Áurea* de Victor Meirelles; **14.** *Lei Áurea* de Firmino Monteiro; **15.** *Lei Áurea - 13 de maio* de Décio Villares; **16.** *Alegoria da Abolição* de Pedro Américo De Figueiredo E Melo; **17.** *Epopéia Africana* de Décio Villares; **18.** *Lei Áurea* de Aurélio de Figueiredo; **19.** *Lei Áurea* de Estevão da Silva; **20.** *Missa no Campo de São Cristóvão* de Pedro Peres.

é que haveria um concurso para conceber a encomenda de grande formato, mas, o início da Guerra do Paraguai atrapalhou os planos.

Podemos citar, ainda no âmbito das cerimônias oficiais, a tela *Coroação de Dom Pedro II*, de Manuel de Araújo Porto Alegre (figura 97). Essa obra apresenta uma trajetória distinta das demais, pois, além de conhecermos o esboço (figura 98), o artista chegou a iniciar a realização de uma tela de maiores dimensões, mas o trabalho acabou permanecendo inacabado. Como podemos notar na imagem abaixo, onde é possível observar espaços em branco, ainda para serem pintados.

Figura 97: Manuel de Araújo Porto Alegre, *Coroação de Dom Pedro II* (1845/46),



Fonte: Instituto Histórico Geográfico Brasileiro.

Figura 98: Manuel de Araújo Porto Alegre, *Coroação de Dom Pedro II - esboço* (1845/46),



Fonte: Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro, Brasil.

A não conclusão dessa obra, como observa Letícia Squeff (2007, p. 110), não esteve diretamente relacionada a conturbações políticas ou à falta de financiamento, mas sim, a disputas artísticas no cenário carioca e às preferências de composição dos pintores. A autora ressalta que o próprio Porto Alegre justificou a não conclusão da obra alegando problemas com o barracão onde trabalhava à época (Squeff, 2007, p.111). No entanto, Dom Pedro II optou por adquirir e expor, na Sala do Trono do Paço Imperial, a pintura realizada pelo francês François René-Moreau⁸⁰, que representava a mesma cerimônia, mas a partir de concepções distintas. Para Squeff, além da preferência imperial pelas escolhas compositivas de Moreau, pesava também a rivalidade entre Porto Alegre e Taunay, responsável pelas Exposições Gerais de Belas Artes e figura de grande influência no cenário artístico carioca. Nesse contexto, o francês teria influenciado a decisão do Imperador, o que teria levado Porto Alegre a desistir de concluir sua tela (Squeff, 2007, p.117).

Porto Alegre, responsável pela concepção da decoração da cerimônia de coroação do Imperador, foi convidado a registrar, em tela, esse momento, iniciando sua produção logo após a celebração, em 1841. A trajetória da pintura, contudo, foi marcada por esquecimentos. Segundo Squeff a tela foi encontrada abandonada em um armário do Paço da cidade em 1907, sendo encaminhada para a Escola Nacional de Belas Arte, onde voltou a ser esquecida até ser

⁸⁰ Cf. François René-Moreaux. *Coroação de D. Pedro II*, 1842. Óleo sobre tela, 238 x 310 cm. MIP

enviada para o Instituto Histórico e Geográfico brasileiro. Restaurada em 1947 permanece desde então no IHGB (Squeff, 2007, p.108).

Sem dúvida, a maior quantidade de esboços não finalizados são aqueles relativos à abolição da escravidão. Das 20 obras em nossa listagem 8 estão relacionadas à essa temática.

São elas:

Lei Áurea, de Victor Meirelles (figura 99) ;

Lei Áurea, de Firmino Monteiro (figura 100);

Alegoria da Abolição, de Pedro Américo (figura 101);

Lei Áurea, de Estevão da Silva,

Missa no Campo de São Cristóvão, de Pedro Peres (figura 102);

Lei Áurea, de Aurélio de Figueiredo;

Lei Áurea, de Estevão da Silva;

Alegoria à Lei 13 de maio, de Décio Villares (figura 103),

Epopéia Africana, também de Décio Villares.

Dentre as obras citadas, conhecemos o paradeiro de apenas 5 delas, que estão apresentadas abaixo:

Figura 99: Victor Meirelles, *Assinatura da Lei Áurea* (1888), óleo s/ tela, 46 x 55 cm



Fonte: Coleção Itaú Cultural, Brasil.

Figura 100: Antônio Firmino Monteiro, *Esboço para 13 de maio (1888)*, óleo s/ tela.



Fonte: Casa Geyer, Rio de Janeiro, Brasil / Fotografia Maraliz Christo.

Figura 101: Pedro Américo, *Libertação dos escravos – estudo (1889)*, óleo s/ tela,



Fonte: Pinacoteca de São Paulo / Fotografia Maraliz Christo, 2014.

Figura 102: Pedro Peres, *Missas no Campo de São Cristóvão - em comemoração à assinatura da Lei Áurea* (1888), óleo s/ madeira, 0,203m x 0,14m.



Fonte: Museu Imperial, Petrópolis, Brasil.

Figura 103: Décio Villares, *Alegoria à Lei do 13 de maio* (188[?]), óleo s/ tela.



Fonte: Museu Histórico Nacional, Brasil.

Essas pinturas que, de maneira geral, associavam de forma muito contundente a abolição à figura da Princesa Isabel e exaltavam a Família Imperial, sofreram um duro golpe da mudança de regime político, não sendo mais do interesse público que elas fossem terminadas. Pelo menos, não da maneira que se estabeleceram originalmente.

Chamamos atenção para a celeridade com a qual os esboços das obras referentes à abolição foram apresentados ao público. Com a assinatura da Lei Áurea ocorrendo no dia 13 de maio de 1888, as primeiras notícias acerca dessas produções foram localizadas por nós no mesmo mês, no dia 23⁸¹. Foi noticiado que alguns pintores decidiram representar e celebrar, em tela, o momento da abolição da escravidão. Conforme podemos conferir no dia 15 de junho no jornal “A Estação”.

A abolição da escravatura vaee ser comemorada na tela por alguns dos nossos pintores mais distintos – Decio Villares, Rodolpho Amoedo, Firmino Monteiro, Pedro Peres e Aurelio de Figueiredo, que neste momento expõe alguns interessantes estudos no salão De Wilde [...] (A Estação, n. 11, 15 de jun. 1888, p.03)

Além disso, ressaltamos que segundo notícias dos periódicos as pinturas que tinham o objetivo de retratar a abolição da escravidão pela Princesa Isabel foram realizadas através de iniciativas dos próprios artistas, ou seja, não foram fruto de encomendas, como era o comum nas pinturas históricas. Não afirmamos ser aqui o caso de todas elas, mas, localizamos notícias acerca de arrecadação de fundos para a produção dos trabalhos de Décio Villares e Aurélio de Figueiredo, por exemplo (A Epoca, n.113, 15 de mai.1888, p. 2 e Diário..., n. 1150, 6 de ago. 1888, p.1).

Citamos aqui, como exceção, o caso da pintura de Pedro Américo, sobre a abolição (figura 104), destinada inicialmente ao governo imperial, segundo afirma o próprio pintor, a obra não foi finalizada.⁸² No entanto, Américo utiliza estratégias, para finalizar uma tela de grande formato, agora com motivo republicano, e intitulada *Paz e Concórdia* (figura 105). É

⁸¹ No jornal “A cidade do Rio de Janeiro” do dia 23 de maio de 1888, lemos: “Acha-se exposto na Glace Elegante o esboço do quadro em que está trabalhando o distinto pintor nacional Decio Villares. É um complexo maravilhosamente feito [...]”. Cidade do Rio de Janeiro 23/05/1888 Ed. 117 p.02. Ainda em maio, no dia 25, localizamos outra nota, a respeito da exposição da obra de Aurélio na Glacê Elegante. O Paiz (RJ) 28/05/1888 Ed.1329 p.2

⁸² Em carta endereçada a um amigo, Pedro Américo escreve “Estou compondo o quadro da Lei de 13 de maio [...] é destinado ao Governo do Brasil. Deus queira que não tenha a sorte da ‘Proclamação da Independência’”. Carta de Pedro Américo a Léo d’Affonseca. Florença, 2 de abril de 1889. Setor de Manuscritos, Biblioteca Nacional, BN- RJ. APUD LIMA JUNIOR, Carlos Rogerio, 2020, p. 77.

muito claro na comparação entre as composições a utilização dos elementos do estudo na obra finalizada, ilustrando a adaptação criativa dos artistas diante das transformações políticas.

Figura 104: Pedro Américo, *Libertação dos escravos - estudo* (1889), óleo s/ tela,



Fonte: Pinacoteca de São Paulo / Fotografia: Maraliz Christo, 2014.

Figura 105: Pedro Américo, *Paz e Concórdia* (1902), óleo s/ tela, 300 × 431 cm



Fonte: Museu do Itamaraty, Brasil.

3.4.1 Trajetórias: Epopeia Africana, de Décio Villares e Alegoria da Abolição de Aurélio de Figueiredo

Caso singular também é a Epopeia Africana, de Décio Villares, como mencionado, a exposição de seu esboço repercutiu de forma positiva no período. No entanto, sem o interesse do poder público em sua encomenda ou em adquirir o quadro finalizado, o pintor não conseguiu concluir sua obra, por falta de financiamento. Conforme mencionado anteriormente, tanto Décio Villares quanto Aurélio de Figueiredo, abriram subscrições nacionais para conseguirem financiar as suas produções.

A respeito da Epopeia Africana, de Décio Villares, não temos a sua imagem, contudo, possuímos descrições minuciosas da tela, que fez sucesso entre a crítica e articulistas dos periódicos, tendo sido mencionada e elogiada em diversas edições, das mais diferentes províncias. Abaixo reproduzimos as descrições da tela, através de uma junção de informações feitas por nós das críticas dos jornais. Tal descrição consegue nos passar a ideia que o pintor tinha em mente ao tentar representar a história da escravidão no Brasil, segundo contemporâneos (A Epoca, n. 122, 29 de set.1888, p.02 e Rubens, 1941, p.388)

- No plano esquerdo vê-se um **navio negreiro**, sobre o qual cae um raio como um protesto irado do céu contra os infantes vendedores de homens; **depois os escravizados seguem para a fazenda e os vemos também defendendo o pavilhão brasileiro na guerra do Paraguay;**

- No plano esquerdo também acha-se uma **negra que amamenta o filho do seu senhor**, dando-lhe todos os seus seios, enquanto que o seu filho, o fruto do seu ventre, espoja-se no chão, chorando a sua parte do leite maternal.

- **Segue-se uma espécie de caravana formada de escravos que trazem a corte os productos do solo**, regado com seu suor, fecundo sob as suas mãos; caravana que vai se dissolvendo para mais ao longe **agrupar se a raça negra á raça branca, junto á estatua de José Bonifácio**, que representa a liberdade.

- Por diante do morro do Castelo ergue-se a estátua do Patriarca de nossa independência política, o venerando **José Bonifacio de Andrada**. **Nas três arestas visíveis do pedestal estão figurados: Tiradentes, Henrique Dias, Felipe Camarão**, baixo relevo **idealiza o apoio prestado por D. Pedro I à obra de José Bonifacio;** e na seguinte, **outro baixo relevo figura a solene sessão em que, sob a presidência da princesa**

regente, foi resolvido quebrar-se o último laço político que ainda nos prendia a Portugal, quando D. Pedro achava-se em S. Paulo.

- Em torno do grandioso monumento derrama-se, fazendo ouvir entusiásticas aclamações, a raça brasileira unificada. Do fundo do quadro vem descendo o morro do Castelo a raça ocidental para incorporar-se à Posteridade em regozijo. **Do primeiro plano da tela para lá se encaminha a raça africana a fim de congregar-se com aquela. Este último préstito é fechado por uma velha negra, derradeira representante da raça afetiva ainda não fundida. À direita despontam os representantes da raça aborígene do Brasil** (A Epoca, n. 122, 29 de set.1888, p.02 e Rubens, 1941, p.388, grifo nosso)

Mencionamos anteriormente que o esboço de Villares foi bem recebido pela crítica do período. Os articulistas dos jornais reconheciam a importância da temática, bem como, a complexidade da composição. É o exemplo de uma nota publicada no periódico “A Cidade do Rio de Janeiro” em vinte e cinco de maio de 1888.

O assumpto escolhido por Decio Villares não é tão somente sublime – é justo. É um tributo que a raça branca do Brazil paga a raça de cor. O negro que fez a fazenda, que derramou o seu sangue pela pátria, e a negra que alimentou com o seu leite os nossos filhos, com prejuízo para os seus, têm direito a que deixemos em uma tela tratada pelo pincel habilíssimo de Decio Villares a homenagem do nosso eterno reconhecimento (Cidade..., n.119, 25 de mai.1888, p.02).

O mesmo articulista demonstra certo espanto pela falta de encomenda e apoio público à realização da obra: “Não podemos crer que o governo, a câmara municipal e, enfim, todos os bons cidadãos não se coliguem, para que fique do grande movimento, para os pósteros um monumento, uma estatua e um quadro” (Cidade..., n.119, 25 de mai.1888, p.02).

É possível acompanhar também, através dos periódicos, a trajetória da tela e os esforços do pintor em finalizá-la, sem sucesso, desde a sua primeira exposição, em 1888, até a última nota localizada por nós sobre o trabalho em dezembro de 1912.

Reproduzimos abaixo também a linha do tempo da *Epopéia Africana* construída por nós através das notícias de jornais, com o objetivo de compreender o trajeto percorrido por uma obra que, apesar de bem recebida, não foi finalizada por falta de interesse e patrocínio público.

- Junho de 1888: Exposição na Glace Elegante (esboço).

- Anúncios de ajuda financeira de algumas Câmaras Municipais e Instituições. Apoio dos positivistas.

- **Setembro de 1888:** Com o producto das assinaturas angariadas entre os alunos da Escola Militar, o Sr. Décio Villares mandou vir, por intermédio da casa de Wilde, a grande tela em que vai pintar a *Epopéia Africana* (Jornal do Commercio).
- **Novembro de 1888:** Reposta de algumas câmaras municipais do Império, a quem Décio Villares havia escrito, solicitando ajuda para a execução do seu projeto.
- **13/05/1889:** Décio Villares dará início aos trabalhos da “*Epopéia Africana no Brasil*” no pavilhão que foi construído no Morro de Santo Antônio.
- **12/06/1889 :** “Décio Villares, o poeta da palheta por excellencia, ainda não desanimou. Ainda bem. Ele precisa de alento e coragem para a grande tela que tem diante de si” (O Paiz, n. 132, 12 de jun.1889, p.1).
- **20/06/1890:** Preso o ladrão responsável por assaltar o pavilhão de trabalho do pintor e furtado diversas caixas de tintas, pinceis, livros e outros objetos (2ª vez que é assaltado).
- **21/06/1890:** Ajuda financeira do governo, através de Benjamin Constant (Ministro da Instrução Publica, Correios e Telégrafos e Interino da Guerra). Villares pretende oferecer a obra à Intendência Municipal da Capital Federal.
- **26/01/1898:** Décio Villares vai à prefeitura reclamar da demolição do barracão, que até então era utilizado como seu ateliê, para pintar a *Epopéia Africana*. A demolição foi autorizada pela diretoria de obras.
- **17/12/1912:** Exposição do esboço na Luiz Voelcker&Co no Rio Grande do Sul.
- **02/07/1931:** É noticiada a morte do pintor, que havia ocorrido na noite anterior.

Conforme podemos observar, nesta resumida trajetória apresentada por nós, durante pelo menos vinte e quatro anos (de 1888 a 1912), Décio Villares expôs e procurou recursos para finalizar o seu grande projeto artístico. Sem sucesso nessa empreitada, no entanto, o pintor faleceu e o estudo de *Epopéia Africana* permaneceu com a sua família.

Anos mais tarde, em 1948, a viúva do artista, envia um dossiê para a Câmara dos Deputados solicitando ajuda financeira do Estado, para ela e sua filha (Câmara..., 1948)⁸³. Nesse pedido Dolores de Souza Martins Villares, declara ter vendido, ao longo do tempo, e

⁸³ Cf. CÂMARA DOS DEPUTADOS (Brasil). Projeto de Lei da Câmara nº 1.024, de 1948 (relacionado ao PLC 522/1948). Dossiê: concede pensão à viúva e à filha do pintor Décio Vilares. Brasília: Câmara dos Deputados, 1948. Disponível em: <https://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/54499?>

após a morte do marido, cerca de 30 obras do artista para o Estado, por preço muito inferior ao de mercado, e que esse dinheiro já havia esgotado, com a simples subsistência da família. No documento a esposa afirma que o artista nunca recebera auxílio ou prêmio do governo, mesmo tendo empregado “com muito amor o melhor de sua inteligência e de seu esforço” (Câmara..., 1948, p. 1). A viúva cita algumas obras que foram vendidas, entre elas *A lei 13 de maio (Glorificação à Princesa Isabel)*, *Condenação da Guerra*, *O Marechal Deodoro*, *Marechal Floriano*, *Benjamin Constant*, *Moema*, *No Bosque*, *Paolo e Francesca* (cópia). No documento é lembrada também a doação, feita em vida, do retrato de corpo inteiro do Imperador Dom Pedro II.

No documento enviado por Dolores Villares, registra-se ainda a existência de um grande esboço, a tela inacabada *A Epopeia Africana no Brasil*, que, segundo consta no dossiê, seria destinada à “Galeria Décio Villares”, no Museu Nacional de Belas Artes, conforme promessa do então Ministro da Educação. O texto ressalta que essa última obra, fruto de intensos sacrifícios do artista e de sua família, permaneceu inacabada por falta de recursos. Afirma-se ainda que “Não se imagina a importância desse quadro!” (Câmara..., 1948, p. 15) teria sido uma das últimas palavras de Décio Villares. Certamente um exagero retórico, mas revelador da dimensão do esforço e da relevância atribuída pelo próprio pintor à realização dessa grande obra.

Não é possível afirmar qual foi o destino do esboço de *A Epopeia Africana no Brasil*, se permaneceu com a família, se foi vendido ou doado. Sabe-se, contudo, que Dolores Villares faleceu pouco depois do envio desse pedido, pois, em dezembro de 1948, quando o projeto de auxílio mensal à família foi aprovado na Câmara dos Deputados, acrescentou-se um adendo determinando que, em razão da morte da viúva, a pensão seria revertida em favor de sua filha solteira, D. Maria Sylvia Vilares (Câmara..., 1948, p. 6).

Não conhecemos a visualidade de *Epopeia Africana*, no entanto, conhecemos o esboço *Alegoria a lei 13 de maio* (figura 102), pertencente, hoje, ao acervo do Museu Histórico Nacional, que é chamado no dossiê enviado pela viúva de *A lei 13 de maio (Glorificação à Princesa Isabel)*. Ainda de acordo com o documento, a tela teria sido oferecida ao Senado Imperial, mas, a negociação não pode ser concluída “por ser tarde para o governo que se dissolvia naqueles últimos dias” (Câmara..., 1948, p. 14). Esse trecho reforça a nossa afirmação anterior, acerca das motivações para tantas obras celebrativas ao 13 de maio terem permanecido inacabadas.

Conforme apontamos anteriormente, Décio Villares e Aurélio de Figueiredo expuseram as suas obras celebrativas à abolição em um mesmo momento, ambos estavam tentando angariar fundos para a finalização de seus projetos. É interessante observar que a crítica do período realizou uma comparação dos quadros, criando, não uma rivalidade entre os dois pintores, mas, uma certa competição para decidir quem melhor havia representado esse importante tema, com uma certa tendência para a pintura de Villares.

É o caso, por exemplo, da nota da *Revista da Família Acadêmica*,

[...] como concepção o quadro do Sr. Aurelio annula-se em face do brilhantes pensamento de Decio Villares [...] Preferimos os esboço do Sr. Decio Villares onde há mais sentimento, mais verdade, mais preocupação com o objecto que se pretende commemorar, maior alcance de vistas, menor prodigalidade de luz e de cores vivas, o que faz com que elle constitua uma enthusiastica homenagem prestada á infeliz raça que comnosco collaborou na formação da nacionalidade brasileira. Observe, porem, o leitor que não lançamos completa condemnação ao quadro do Sr. Aurelio: fizemos simplesmente a escolha [...] (Revista..., n. 09, 1888, p. 32)

Ressaltamos aqui que o articulista está falando sobre a *Epopéia Africana* e não sobre a *Alegoria a Lei Áurea*. Outro escritor, identificado como R, para o *Gazeta de Notícias*, afirma: “[...] Das três projectadas composição a mais importante é a ultima, que o estimado artista intitolou – A Epopea Africana no Brasil. Não podia ser mais feliz a concepção, largamente inspirada no ideal humanitário que a conduziu. É a historia da escravidão [...]” (*Gazeta...*, n. 179, 28 de jun. 1888, p. 1).

Ainda que não houvesse uma rivalidade explícita, o confronto entre as obras revela como o tema mobilizava expectativas estéticas e políticas, e como se buscava identificar, entre os dois pintores, aquele que melhor eternizaria em imagem a memória da liberdade recém-conquistada.

Sobre a produção de Aurélio de Figueiredo, conhecemos a alegoria de grande formato, *Abolição no Amazonas* (figura 106), já comentada anteriormente, que supomos ter alguns pontos de contato com a grande tela que ele pretendia fazer para celebrar a abolição, sabemos disso, por conta de descrições localizadas em jornais, e, também, através de uma crítica de Gonzaga Duque, que demonstra estranhamento diante das composições.

Reproduzimos abaixo a descrição da tela, publicada pelo jornal *O Paiz* em maio de 1888:

O arco triumphal, ao modo dos monumentos grandiosos de Tito e de Constantino, e talvez do primeiro entre todos, do arco da Estrella, aquelles

representando as conquistas da antiga Roma, e este os feitos heroicos da república e do império francez - é a condição monumental do grande quadro, a verdadeira nota épica da abolição.

Esse symbolo architectonico envolverá em seu porte, em seus nichos cheios de estátuas e de bustos, em seus medalhões e baixos-relevos, assim como em suas inscrições, isto é, nas figuras ou nos nomes do batalhadores mortos na grande campanha que teve seu desfecho glorioso entre as flores e as aclamações do 13 de Maio de 1888 – a victória da primeira e mais ingente das causas nacionaes, que é a de reintegração da creatura humana em seus direitos e de uma parte da nação brasileira até então escravizada no grande pátria livre!

A estátua simbólica da pátria é pela primeira vez no Brazil representada no quadro de Aurélio de Figueiredo por **uma bella mulher em marmore**, como convem á idealisação e á concretisação simultânea do sentimento nacional. Rompeu assim o artista com o anachronismo do "caboclo emplumudado", não aceitando essa força componente de nossa nacionalidade como única quando para esta resultante concorrem ainda os elementos africano o europeu, não podendo de certo a parte ser tomada pelo todo.

Esta feliz idea é uma das mais arrojadas originalidades do quadro; Todas as mais belezas complementares ou decorativas decorrem dessa nova concepção da pátria brasileira. **A glória coroando a pátria, a poesia espargindo incenso na tripode ardente, a musa da história - Clio**, inscrevendo as datas memóraveis da abolição no escuro nacional, são corolários da figura principal. A parte tocante do quadro é a **família negra**, composta do que ela tem de mais fraco: o velho, a mulher e a criança. Ajoelhada perante o altar da patria que acaba de redimil-a, representa elle no velho o passado de horrores da escravidão; na mulher o presente de alegria que surge da angustia e na criança o futuro cheio de bençãos da liberdade.

O factio notável de não achar-se ahi o homem válido, o forte varão que bateu-se galhardamente pela sua liberdade em Itu, a Lexington da libertação de escravizados no Brazil, deixa immediatamente que elle já se acha entre os seus concidadões no másculo séquito que levanta vivas á liberdade.

A parte official ou aristocrática do quadro está representada na augusta princeza regente, a grande redemptora dos captivos que, com a penna de ouro mimoseada pela nação, assigna o decreto diamantino, que para sempre lavou a pátria brasileira da mancha original da escravidão; Está também nos vultos principaes do ministério, que praticou o acto de maior grandeza dos tempos modernos.

O tom essencialmente democrático do quadro é dado pela **immensa multidão**, onde se destacam os principaes promotores da abolição, isto é, daquelles que na imprensa, nos comícios, na propaganda e por actos immorrodouros, mais hajam trabalhado, soffrido ou conseguido em prol da liberdade. Esta parte do quadro é exactamente a mais difícil para o artista. É aquele que exige o emprego de toda sua probidade e de todo seu critério - ambos acima de qualquer dúvida.

Como nota fundamental histórica, destaca o artista a **estátua de José Bonifácio**, o velho, em merecida apothose, e como característica imprescindível de sua sinceridade cívica, da ele como nota democrática por excelência ao seu quadro a proeminência entre os trabalhadores vivos, em honra á raça redimida e aos serviços do Spartacus a ela prestados nos últimmos dez anos da campanha final, a um tribuno popular que a symboliza por sua cor e por sua origem, **empunhando a bandeira branca da Redempção** (O Paiz, n. 1329, 28 de mai. 1888, p. 2).

A partir dessa descrição compreendemos que Aurélio de Figueiredo procurou representar também, em tela, uma história da abolição da escravidão brasileira, fugindo de representar apenas o momento da assinatura, como fizeram Victor Meirelles e Firmino Monteiro. Se aproximando, nesse sentido, dos trabalhos de seu irmão, Pedro Américo e de Décio Villares.

Ele articula símbolos clássicos (arco triunfal, alegorias femininas) com elementos contemporâneos (família negra liberta), inovando, segundo o texto, ao representar a Pátria como uma mulher em mármore. E inclui personagens classificados pelo periódico como “oficial ou aristocrática”, por exemplo, a Princesa Isabel com a caneta em mãos e políticos do ministério e “democrático”, uma imensa multidão, onde se destacam os principais promotores da abolição.

Ao confrontarmos a descrição do quadro com a pintura sobre a Abolição no Amazonas (figura 106), é possível levantar a hipótese de que Aurélio de Figueiredo, a exemplo de seu irmão, Pedro Américo, tenha retomado e reelaborado determinados elementos de sua primeira composição, obra que, ao que tudo indica, não obteve sucesso de financiamento para ser finalizada, para a elaboração da tela dedicada à Lei Áurea no Amazonas.

Figura 106: Aurélio de Figueiredo, *A Lei Áurea – tratando da emancipação total do elemento servil no Estado do Amazonas, em 10 de julho de 1884* (1888), óleo s/ tela, 665 x 365cm



Fonte: Biblioteca Pública do Amazonas, Brasil.

A encomenda do quadro sobre o Amazonas e a alegoria de Aurélio de Figueiredo possuem datas bastante próximas. Em maio de 1888, o artista expõe o esboço da alegoria; já em junho, registra-se a presença, na mesma galeria, do retrato do deputado pela província do Norte, Dr. Passos Miranda (Jornal..., n. 170, 16 de jun. 1888, p.1). Poucos meses depois, em agosto, Aurélio parte para o Amazonas levando consigo um retrato de grande formato da Princesa Isabel (Jornal..., n. 233, 21 de ago. 1888, p.6) (figura 107). Finalmente, em outubro do mesmo ano, encontramos a notícia da encomenda realizada pela Assembleia Provincial do Amazonas (Jornal..., n. 226, 7 de ago. 1888, p.2).

Figura 107: Francisco Aurélio de Figueiredo, *Princesa Isabel* (1888), óleo s/ tela,



Fonte: Instituto Geográfico e Histórico de Manaus, Amazonas, Brasil.

Quando a alegoria sobre a abolição no Amazonas foi exposta, em 1890, o reconhecido crítico da época, Gonzaga Duque, demonstra certo estranhamento pela sua composição. Em determinado momento de seu texto, se questiona: “Mas porque chamal-o – Redempção do Amazonas? Está n’elle, porventura, caracterizado o assumpto? Exise ahi um grupo dominante que se imponha ao observador inculcando o motivo do quadro?” (Duque, 21 de mai.1890).

Adiante, o autor continua e questiona o uso das figuras alegóricas na composição: “[...] Alegoria que se não comprehende ao primeiro lança de vista, allegoria á redempção do

Amazonas, quassado – pelo que se vê – julga-se uma significativa e symbolica reunião das artes liberaes![...]”.

E ainda complementa, com uma dura crítica sobre a forma como os negros libertos foram representados em tela:

[...] No quadro, não deixarei de dizer bonito, do Sr. Aurelio, nem uma ideia de veneração e amor nos desperta essa raça infeliz, roubada á pátria, escravizada, cruzada á força, vencida pelo temor.

De sua passagem pelo solo brasileiro nem o menor traço nos revela o artista; a cooperação do negro na riqueza publica pelo seu trabalho incessante e cruel de lavouras, na formação social pela reprodução do cruzado, de onde vieram os nossos maiores cérebros, no desenvolvimento da nação pela multiplicação de um typo característico, são factos nulos para o artista, foram postos á margem. [...]

A colocação do negro, que acaba de ser redimido, no plano esquerdo da tela onde a luz é difusa, retira do conjunto a importância do assumpto. Assim como está feito, com esses grandes planos de colorido a um lado, não se percebe o negro senão depois da vista ter passeiado, deslumbrada, por toda essa riqueza gritalhona de cores [...] (Duque, 21 de mai.1890).

Podemos supor que Aurélio tenha se proposto a utilizar alguns dos elementos alegóricos presentes em seu estudo acerca da abolição, escolhas que podem ter prejudicado o resultado da tela. Mesmo partindo de temáticas semelhantes, ao descaracterizar o seu plano inicial de retratar a história da escravidão brasileira, alguns elementos em sua composição podem parecer fora de lugar.

Essas pinturas históricas não finalizadas, originalmente concebidas para registrar eventos contemporâneos, muitas vezes se tornaram "indesejáveis" à medida que o cenário político mudou. Notamos como temas como a abolição da escravidão desempenharam um papel central nessa dinâmica, com os artistas buscando associar a abolição à figura da Princesa Isabel e à Família Imperial. Contudo, à medida que o país passou por transformações políticas, essas representações perderam relevância e viram-se forçadas a se adaptar ou enfrentar a rejeição.

Retomando o ponto de partida deste tópico, enfatizamos a importância de uma análise mais aprofundada das composições e trajetórias citadas. No entanto, reiteramos que é fundamental compreender a produção artística que, de certa forma, foi rejeitada, pois essa produção lança luz sobre as complexas adversidades da conjuntura política da época.

3.5 O IMPERADOR AUSENTE

Durante a segunda metade do século XIX, mais precisamente, no Reinado de Dom Pedro II, houve um importante incentivo governamental às artes em geral. O Imperador era patrono de artistas que viajavam à Europa, além de comprador e comitente de obras de arte. Órgãos do governo também eram responsáveis por realizar encomendas, sobretudo de pinturas históricas e retratos.

Ressaltamos, no entanto, que apesar de patrono das artes e de se colocar como um amante da cultura, Dom Pedro II pouco foi representado em pinturas históricas. Na contramão de outros reis e imperadores, o monarca brasileiro não realizou grande investimento em sua figura, tão pouco o fizeram, outros órgãos do governo. O historiador Paulo Knauss (2005) aponta análise semelhante no que se refere à escultura pública. Segundo ele, não houve, durante o período imperial, investimentos significativos na produção de estátuas que representassem a imagem de D. Pedro II. A escultura pública mais conhecida do monarca⁸⁴ é aquela situada em Petrópolis, inaugurada apenas em 1911, já no contexto republicano e após a sua morte, com o Imperador em trajes civis e postura contemplativa⁸⁵.

Apesar disso, como já citamos anteriormente, a imagem do monarca foi a representação mais recorrente no período imperial, realizada sobretudo em retratos e fotografias, que o traziam, de forma predominante, sob a imagem do político liberal, homem de letras e em trajes civis (Knauss, 2005 p. 240).

A historiadora Maraliz Christo, em sua extensa pesquisa acerca das pinturas históricas brasileiras do século XIX, realizou um levantamento destas obras que foram levadas às Exposições Gerais de Belas Artes do Oitocentos (1840 – 1884), chegando a um número de 65 telas. A autora analisou também as temáticas que foram privilegiadas nessas pinturas, bem como, aqueles temas que foram ignorados (Christo, 2014, p. 311). De acordo com a historiadora, chama atenção o número expressivo de representações sobre o período colonial, em geral, ressaltando o caráter positivo da colonização. Ainda de acordo com Christo (2013), este investimento é facilmente compreendido, pois, havia a necessidade, por parte da Casa

⁸⁴ Paulo Knauss chama atenção também para uma estátua bastante conhecida do Imperador, realizada ainda em vida, em comemoração à sua coroação. De autoria de Ferdinand Pettrich, a obra foi inicialmente instalada em um dos salões do antigo Hospício Pedro II e, atualmente, integra o acervo da UFRJ. O historiador ressalta, contudo, que se trata de uma escultura concebida para espaço interno, o que a distingue das representações públicas, além de contrastar com a imagem predominante de D. Pedro II ao retratá-lo, aos 15 anos, trajando vestes majestáticas (2005, p. 241).

⁸⁵ Jean Magrou. *Estátua de Dom Pedro II*, 1911. Petrópolis – RJ.

Imperial, de apresentar a História do Brasil como continuidade da História Portuguesa. Já em relação às representações concernentes ao período do Império, metade delas estão ligados à Guerra do Paraguai, sendo as demais divididas entre representações de atos solenes, naufrágios, escravidão e Revolta Praieira⁸⁶.

A pesquisa de Christo, neste sentido, nos indica caminhos de compreensão para a falta de representação do Imperador nas Pinturas Históricas. O projeto político de Legitimação utilizando as grandes máquinas, que estava sendo trabalhado pela Casa Imperial, seguia em outra direção⁸⁷.

Neste tópico, exploraremos pinturas históricas representativas de Dom Pedro II. O nosso objetivo não é apontar a falta de investimento na figura do Imperador, visto os incontáveis retratos, bustos, litografias, objetos colecionáveis que o representam. É inegável que a sua imagem circulou pelo país. A nossa principal questão é perceber que o investimento feito nas pinturas históricas foi pensado para valorizar e legitimar outros aspectos da cultura e política nacional, não centralizados no Imperador.

A historiadora Lilia Schwarcz (1998, p. 21) aponta que a figura do segundo imperador brasileiro foi largamente explorada, é sobre o “corpo do rei” que incidem as maiores quantidades de imagens e representações. Reiteramos, no entanto, que foram privilegiados suportes de rápida e fácil circulação, como os retratos e as litografias.

Dom Pedro II foi representado ligado ao poder desde a sua infância. No entanto, a partir da morte de seu pai, em 1834, a produção de imagens sobre ele acelera-se. É interessante notar, como ressalta Schwarcz, devido a pouca iconografia que circulara no período de sua infância e adolescência, percebe-se a criação da imagem de um “rei eternamente velho” (Schwarcz, 1998, p. 21).

Peter Burke afirma que a sustentação de um regime depende do teatro criado ao seu redor, o poder do rei, deriva dos seus meios de persuasão (Burke apud Matos; Oliveira, 1999, p. 80). Cláudia Valadão e Cecília Oliveira (1999, p. 88) apontam que em um primeiro momento,

⁸⁶ Sobre a Revolta Praieira, encontramos apenas uma representação, de Leopoldino de Faria intitulada *Desembargador Joaquim Nunes Machado* datada de 1848c.

⁸⁷ Gostaríamos de ressaltar também que Maraliz Christo aponta para o fato de as temáticas escolhidas para as pinturas históricas brasileiras serem, em determinados momentos, experiências singulares na América Latina. A autora chama atenção principalmente em relação ao passado colonial, pois, os demais países investiram em representações da Independência ou do período Pré-Colonial. Já em relação à Guerra da Tríplice Aliança, o Brasil foi o país a fazer o maior investimento pictórico no conflito.

após a maioridade de Pedro II, a produção iconográfica brasileira volta-se para o objetivo de legitimar o novo Imperador e relacioná-lo à nação, surgem, portanto, as imagens da Coroação, do casamento, mas sobretudo, os retratos acompanhados de símbolos tropicais e as alegorias. Em um segundo momento, sobretudo após a Guerra da Tríplice Aliança, o Imperador deixa de ser o centro do “teatro” e as alegorias dão espaço à novos tipos de representação.

A coroação de Dom Pedro II foi a primeira oportunidade para a realização de pinturas históricas que o tomassem como protagonista, enquanto Imperador. Dessa maneira, são conhecidas duas pinturas retratando a solenidade: a primeira, de François René Moreaux (figura 108), e a segunda, de Manuel de Araújo Porto Alegre, que permanece inacabada (figura 109). De acordo com Maraliz Christo (2009, p. 1152), as pinturas possuem modelos iconográficos distintos. A de Moreaux representa uma cerimônia intimista, onde o Imperador aparece genuflexo, perante o Bispo primaz do Brasil, retomando e reforçando, dessa maneira, a tradição medieval do poder real conferido pelo divino. Para Letícia Squeff (2007, p. 120), esta obra, escolhida pela casa Imperial para figurar na Sala do Trono, demonstra a sagração do Imperador e de toda a nação.

Figura 108: François René-Moreaux, *Coroação de D. Pedro II* (1842), óleo s/ tela,



Fonte: Museu Imperial, Petrópolis, Brasil.

Na Coroação realizada por Porto Alegre está representado, por outro lado, o momento cívico ou “pagão” da cerimônia, ressaltando a constituição e o pacto que deve ser feito entre o

monarca e os cidadãos. Além disso, como ressalta Letícia Squeff, o quadro de Porto Alegre possui alguns aspectos desconcertantes. O que mais nos interessa aqui é a representação do Imperador que, postado em frente ao trono, parece alheio ao que está acontecendo, nenhum dos personagens olha para o monarca, ele quase faz parte do mobiliário, um objeto de decoração, um “rei invisível” (Squeff, 2007, p. 3).

Figura 109: Manuel de Araújo Porto Alegre, *Estudo para a Coroação de Dom Pedro II*,



Fonte: Museu Histórico Nacional, Brasil.

Dessa forma temos, portanto, duas representações da coroação, uma na qual, apesar de ser o centro da tela, o Imperador está ajoelhado, demonstrando que o protagonista da obra seria o poder divino. Na outra, como aponta Letícia Squeff, Dom Pedro está alheio à cerimônia, se tornando quase invisível na produção (Squeff, 2007, p. 123). É importante ressaltar aqui que a Coroação representada por Moreaux foi a escolhida pela Casa Imperial para figurar na Sala do Trono do Paço Imperial, reforçando uma imagem da Monarquia brasileira ainda muito atrelada às cerimônias divinas e religiosas.

Uma obra que nos chama bastante atenção, já citada anteriormente, é *Dom Pedro II visitando os doentes de Cólera* (figura 110), datado de 1857, também de Moreaux. A obra representa a visita do Imperador a uma enfermaria, durante a epidemia de Cólera que assolou o país na década de 1850. Fardado, de pé, próximo ao leito de um doente, está o Imperador, altivo, simulando um toque que relembra o poder de cura divino do rei. O pintor procura reforçar a

figura de Dom Pedro enquanto caridoso diante da moléstia de seus súditos e, portanto, exemplar. Ressaltamos aqui uma das primeiras representações nas quais o Imperador aparece com trajes militares, a partir da década de 1860 Dom Pedro II passa a ser cada vez mais representado com tais vestimentas (Schwarcz, 1998, p. 308). A figura do monarca foi elogiada por articulistas em periódicos, a obra, no entanto, não foi prontamente adquirida, tendo sido oferecida à Câmara Municipal do Rio de Janeiro somente em 1863. Nessa tela é possível afirmar que o Imperador é sim o protagonista da cena, tanto em sua figura, quanto no reforço pela sua bondade. É curioso notar, no entanto, que Moreaux teve dificuldades para vender a obra, demonstrando que esta não havia sido fruto de encomenda e, mais do que isso, a temática não havia despertado interesse do monarca. É possível também que a confecção da tela não tenha agradado ao Imperador, visto que a obra sofreu duras críticas quanto ao seu desenho e composição (Lima Junior; Schwarcz, Stumpf, 2022, p. 58).

Figura 110: François Moreaux, *Visita de Dom Pedro II aos doentes de Cólera* (1863),



Fonte: Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro, Brasil.

Rendição de Uruguaiana é uma obra de Pedro Américo pouco conhecida por nós, pois, a pintura a óleo não existe mais. A tela teria sido arremessada e se despedaçada no início do Período Republicano, à época do Leilão dos objetos do Paço de São Cristóvão (Santos, 1940, p. 176). Hoje nós conhecemos apenas as litografias, feitas a partir da tela, e que circularam nos jornais da época (figura 111). *Uruguaiana* foi uma pintura produzida por Pedro Américo em

Florença e não foi fruto de uma encomenda. O artista investiu na temática, que à época estava em voga: a Guerra da Tríplice Aliança. O episódio foi um dos últimos da guerra e contou com a presença do Imperador e os maridos das princesas, Conde d'Eu e Duque de Saxe, ao participarem da retomada da cidade de Uruguaiiana, no Rio Grande do Sul⁸⁸.

Figura 111: Figura 111: Pedro Américo, *A rendição de Uruguayana*. (Litografia baseada em desenho de Ângelo Agostini, Vida Fluminense Of. Litográfica), 50,50 x 68 cm (aprox.).



Fonte: Museu Histórico Nacional, Brasil.

Na imagem vemos o Imperador, em destaque, sobre um cavalo, em posição ativa, circundado pelos genros. A tropa perdedora, curvada à sua frente, em um plano mais baixo da paisagem. Reforçamos que esta é a única pintura histórica conhecida que representa Dom Pedro II a cavalo. O maior investimento feito em sua figura, ao contrário de seu pai, não era em um líder guerreiro ou heroico, mas, sim, em um monarca cidadão, culto, próximo ao povo.

Percebemos que mesmo tendo ido ao campo de Batalha, Dom Pedro e nem mesmo outros órgãos do governo, procuraram realizar uma encomenda reforçando este ato heroico do monarca⁸⁹. Conforme mencionado anteriormente, a pesquisadora Maraliz Christo (2013, p. 1158) aponta a Guerra da Tríplice Aliança como a temática de maior investimento em relação

⁸⁸ Para saber mais a respeito das litografias das pinturas sobre o conflito no Paraguai ver: SALUAN, A, 2018. Op. Cit.

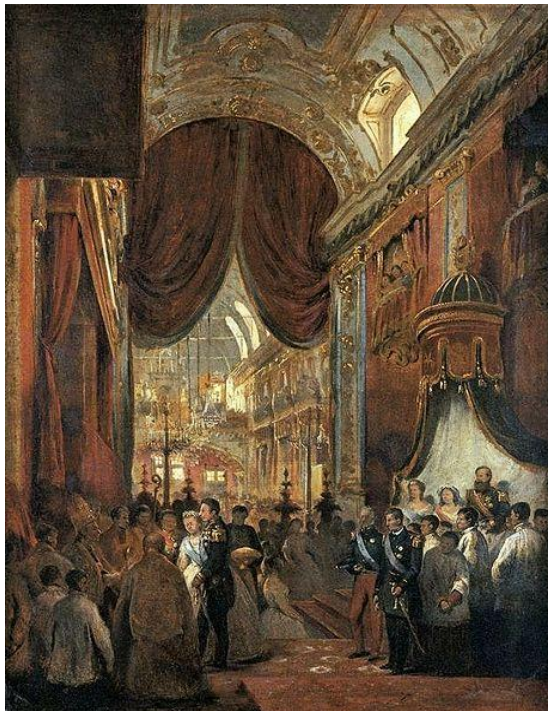
⁸⁹ No Museu Histórico Nacional há uma estátua equestre de autoria de Chaves Pinheiro, representando o Imperador sobre um cavalo, durante a Rendição de Uruguaiiana, conforme citamos no capítulo 2.

às pinturas históricas brasileiras do oitocentos, e, mesmo assim, o Imperador só é representado em uma destas obras.

A própria *Questão Christie* é um exemplo de quadro que, a princípio, teria o Imperador como foco principal. Na obra, localizamos, com certa dificuldade, o Imperador, que está no chão, cercado pela multidão. Portando uma casaca preta ele é circundado por uma diversidade de tipos populares, ficando camuflado na obra. O Imperador não é, portanto, o ponto onde nossos olhos se concentram ao observar a tela. Apesar deste ter sido um momento de ruidosa popularidade do Imperador, conforme aponta Alexandre Eulálio (1997 apud Coli, 1994, p. 91), a obra claramente não o destaca, o monarca não está em um plano superior ou montado em um cavalo.

Trataremos agora de obras em que Dom Pedro II é representado, mas que, de toda forma, não seria o personagem principal. São elas: *Casamento da Princesa Isabel* (Figura 112 e 113), de Victor Meirelles e Pedro Américo e *A Primeira Libertação* de Pedro Peres (Figura 114).

Figura 113: Victor Meirelles, *Estudo para Casamento da Princesa Isabel* (1864), óleo s/ cartão colado em madeira, 50,3 x 39,0 cm.



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Brasil.

Figura 112: Pedro Américo, *Estudo para casamento da Princesa Isabel* (1864),



Fonte: Museu Imperial, Petrópolis, Brasil.

Em ambas as obras que representam o casamento da regente, Pedro II, aparece em segundo plano. Ele está fardado, abaixo de um dossel que, por ser branco, confere certo destaque à Família Imperial que assiste a cerimônia.

Já na obra da *Primeira Libertação*, a falta de destaque na figura do Imperador chama ainda mais nossa atenção, a tela representa a princesa agindo conforme uma Imperatriz, distribuindo as cartas de alforria, e seu pai, deixado de lado, postado como um manequim, apenas observando a ação. Em 1885, a saúde de Dom Pedro e as agitações políticas tornavam mais próximo o terceiro reinado com a figura de Isabel e, portanto, propiciavam representações da princesa como futura governante.

Figura 114: Pedro José Pinto Peres, *A Primeira Libertação - que representa a Condessa d'Eu entregando aos escravos suas cartas de liberdade em 29 de julho de 1885*, óleo s/ tela.



Fonte: Câmara da Cidade do Rio de Janeiro, Brasil.

Reforçando nosso argumento, de que a imagem do Imperador não fora escolhida pelo projeto político do Estado para ser representada em pinturas históricas, trazemos aqui a tela representando o seu casamento com a Imperatriz Teresa Cristina na qual o monarca não é representado (figura 115). A ausência de Dom Pedro II na cena é facilmente explicada pois o casamento acontecera na Europa e fora feito por procuração, ou seja, ele não estava presente na cerimônia, tendo sido representado oficialmente pelo irmão de Teresa Cristina. Ainda assim a cerimônia é escolhida para ser representada, afinal, era necessária a legitimação desse casamento.

A cena concebida é de um casamento como se o noivo estivesse presente. É representado o interior da capela do Palácio de Nápoles, a futura imperatriz vestida de noiva, com a presença

do Arcebispo, da comitiva brasileira e demais nobres europeus. Uma grande coluna separa o altar dos demais convidados

Figura 115: Alessandro Ciccarelli, *Casamento por procuração de S. M. Dona Teresa Cristina* (1846), óleo s/ tela, 194 x 264 cm.



Fonte: Museu Imperial, Petrópolis, Brasil.

Valéria Lima (2010, p. 665) nos auxilia na compreensão mais profunda da não representação do Imperador nesta obra. Segundo a autora, a ausência dele sugere que a persona do Imperador segue sendo um elo que conecta o evento, a união dos reinos através do matrimônio, à construção e consolidação da Nação e a obra do casamento alimenta este vínculo.

Para finalizar nosso tópico, entendemos ser importante trazer novamente a tela *O Combate Naval do Riachuelo* (figura 116) pois ela foi levada para a Exposição Universal da Filadélfia em 1876, e, na ocasião, recebeu comentários de articulistas internacionais que visitaram a mostra. Um deles faz uma pequena confusão, o crítico escreve:

[...]é uma imagem notável, na qual o atual Imperador, Dom Pedro, aparece em pé na proa do navio capitânia acenando com o seu quepe enquanto a esquadra se lança pelo meio do combate cerrado, que é travado do lado paraguaio a partir de jangadas, pequenos barcos, e embarcações incapacitadas e demolidas[...] (Norton, 1876 apud Cardoso, 2007, p. 14).

O escritor confunde a representação do Almirante Barroso, comandante brasileiro na Batalha, com a de Dom Pedro II. Conforme Rafael Cardoso (2007, p. 14) aponta, é compreensível a confusão do crítico norte americano, pois a figura do Imperador começava a se tornar conhecida internacionalmente e, além disso, era comum os governantes das nações aparecerem em posição de destaque nas grandes máquinas representando batalhas. O que não acontece no caso de Dom Pedro II.

Figura 116: Victor Meirelles, *Combate Naval do Riachuelo* (1868-1872),



Fonte: Museu Histórico Nacional, Brasil.

Procuramos reforçar ao longo de nosso texto, que a figura do monarca brasileiro foi largamente representada e reproduzida, sendo parte essencial do projeto político de legitimação do Estado. Foram privilegiadas, no entanto, pinturas de retratos ou outros suportes de mais rápida circulação. As pinturas históricas, gênero de grande prestígio no século XIX, foram responsáveis por representar distintas temáticas, como os momentos fundadores da “nação”, o indianismo, imagens alegóricas e grandes feitos do Brasil nação, como é o caso da Guerra da Tríplice Aliança. Gostaríamos de retomar aqui, o texto de Claudia Valadão e Cecília Oliveira (1999, p. 88) citado anteriormente, no qual as autoras concluem, portanto, que a legitimação do Imperador não era feita através de seus atos, vistos que estes não eram escolhidos para serem eternizados nas pinturas de história, mas sim, através de seu nascimento.

3.5.1 Dom Pedro II em seu gabinete de estudos

Antes de expor *Questão Christie*, Meirelles já havia levado à EGBA de 1864 um retrato de Dom Pedro II (figura 117). Na tela, o Imperador está representado em tamanho natural,

fardado, em um ambiente interno, provavelmente pensado para representar o gabinete de estudos do palácio. Com uma mão na cintura e a outra segurando um chapéu bicórneo, o monarca encara o espectador com serenidade e altivez, reforçando o ar soberano. O ambiente que o cerca possui objetos artísticos, elementos que remetem às artes e à sabedoria, como o globo terrestre, livros sobre uma mesa e quadros na parede, reforçando a fama de um Imperador culto. Destacamos a figura de Atena, deusa das artes, da sabedoria e das estratégias de batalha, no fundo esquerdo da representação e um busto de um homem, em destaque. A obra hoje é parte do acervo do MASP e foi realizada através de encomenda do Visconde de Condeixa, que comissionou também, no mesmo período, um retrato da Imperatriz (figura 118).

Figura 117: Victor Meirelles, *Retrato de Dom Pedro II* (1864), óleo s/ tela, 262,5 x 173 cm.



Fonte: Museu de Arte de São Paulo (MASP), Brasil.

Figura 118: Victor Meirelles, *Dona Tereza Cristina* (1864), óleo s/ tela, 263 x 176 cm.



Fonte: Museu de Arte de São Paulo (MASP), Brasil.

O ambiente onde D. Tereza Cristina é apresentada, é diferente daquele de Dom Pedro II. A Imperatriz, à época do retrato com 42 anos, é representada em um ambiente suntuoso em tons de vermelho e dourado, com um vestido de gala de cetim branco, bordados em ouro e a tradicional manto verde. Tereza Cristina ostenta joias e a coroa sobre cabelos delicadamente cacheados, sua mão direita, repousa em uma mesa, enquanto ela encara o espectador, atrás dela, uma cadeira de espaldar.

Podemos aproximar o retrato de Meirelles daquele confeccionado por Jaques Louis David, em 1812, *Napoleão em seu gabinete de estudos nas Tulherias* (figura 119), onde o francês aparece, também fardado, em seu gabinete de estudos. Na pintura, David o representa em uma pose tradicional, com a mão por dentro de seu colete, na altura da cintura, denotando nobilidade e compostura, além de cabelos desgrenhados, semblante cansado e meias amassadas, refletindo a ideia de que Napoleão havia trabalhado a noite inteira pelo povo francês. Essa ideia é reforçada pelo relógio ao fundo da tela marcando o horário de pouco depois das quatro da manhã e pelas velas acessas, mas praticamente esgotadas, por trás do governante. Na mesa localizada ao fundo do cenário, à esquerda do monarca, temos uma pista do que o teria mantido

acordado a noite inteira: o código civil, promulgado por Napoleão em 1804, e que teria servido de base para sistemas legais em diversos países⁹⁰.

Figura 119: Jacques-Louis David, *The Emperor Napoleon in His Study at the Tuileries* (1812),



Fonte: National Gallery of Art, Washington, D.C.

A obra foi uma encomenda do nobre escocês, Duque de Hamilton, nela, David teve liberdade para escolher o momento representado, e optou por seguir, segundo Philippe Bordes, uma nova tendência da iconografia de Napoleão que procurava retratar também os momentos civis e mais íntimos. Além disso, sugere o autor, o pintor francês parece ter considerado que já havia representado o Imperador em momentos de batalha inúmeras vezes (Bordes, 2005, p. 115)⁹¹. Em uma carta enviada à Hamilton, David ressalta que representou Napoleão no

⁹⁰ As informações para a descrição inicial do quadro foram retiradas no site oficial da *National Gallery of art* de Washington – DC. https://www.nga.gov/artworks/46114-emperor-napoleon-his-study-tuileries?utm_source=chatgpt.com

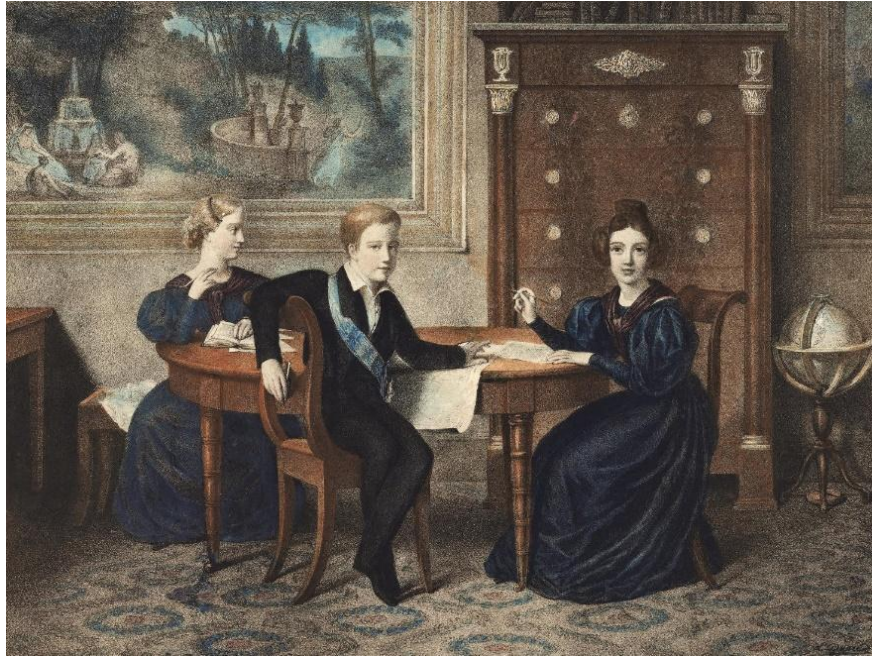
⁹¹ Bordes cita como exemplo um retrato de família, feito por um ex-aluno de David, onde Napoleão é representado com seus sobrinhos e com um bebê em seu colo e também o retrato feito por Étienne-Barthélémy Garnier, exposto no Salão de 1808, do Imperador em seu gabinete de estudos, com seu secretário a postos para tomar notas.

momento mais comum de sua vida, no seu escritório, trabalhando, após ter passado a noite escrevendo o código de Napoleão (Bordes, 2005, p. 117).

Embora as imagens de Napoleão na guerra fossem ainda primordiais na propaganda do Estado, essa iconografia complementar, mais íntima, também teve apoio oficial, oferecendo aos contemporâneos a ilusão de proximidade com o Imperador (Bordes, 2005, p. 115). À medida que Napoleão envelhecia, a transição do “lugar comum” do governo, antes associados ao trono, para espaços mais íntimos, como a mesa de trabalho e os livros, tornou-se cada vez mais comum, sendo consagrada pela representação de Davi (Bordes, 2005, p. 115).

Essa tendência de representar o monarca em espaços mais íntimos, no interior de gabinetes de estudo, por exemplo, foi parte importante da iconografia do Imperador Brasileiro. Dom Pedro II era representado com frequência no interior do gabinete de estudos, em geral, essas imagens procuravam demonstrar a ideia de um Imperador sábio e erudito, além de aproximar a figura do monarca de seus contemporâneos. Desde a sua infância, como é o exemplo da obra *D. Francisca, D. Pedro II, D. Januária: Nojo do Augusto Pai D. Pedro I*, (figura 120) de Taunay, procurava-se reforçar a mensagem de um jovem monarca, estudioso, preparado para cuidar do Império Brasileiro. Na imagem o Imperador é representado no gabinete de estudos do Palácio de São Cristóvão, entre as suas irmãs, Januária e Francisca, vestidos de preto em sinal de luto pelo falecimento de seu pai. Na mesa, próximo às crianças, estão papeis, lápis e livros, relacionando a imagem com um momento íntimo de estudo, em uma das poucas representações do Imperador criança.

Figura 120: Félix-Émile Taynay, D. Francisca, *D. Pedro II, D. Januária: Nojo do Augusto Pai D. Pedro I* (1834[?]), litografia, 32,5 x 37,8cm.



Fonte: Acervo iconográfico, Biblioteca Nacional, Brasil.

Outra imagem bastante conhecida retratando Dom Pedro II, pois circula muito, é a litografia feita por Sisson em 1858 (figura 121). Nela, o Imperador está vestido com a habitual casaca preta, sentado, pernas cruzadas, em seu gabinete de estudos. Em sua mão segura um livro entreaberto e encara o espectador de forma firme, como se tivesse sido interrompido durante a leitura. Ao lado temos tinteiro, caneta e diversos livros despojados sobre a mesa e em uma prateleira, novamente demonstrando o caráter culto e aplicado do monarca.

Figura 121: Sebastien Auguste Sisson, *Dom Pedro II* (1858-1861), litografia.



Fonte: Biblioteca Brasileira - <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3534?locale=en>

Cientes de que não esgotaremos as representações do Imperador em seu gabinete, junto de um livro ou objeto de estudo⁹², gostaríamos de citar apenas a litografia, feita com base na fotografia de Victor Frond, em 1860. A imagem (figura 122) retrata a Família Imperial, Dom Pedro II, as princesas, Isabel e Leopoldina e a Imperatriz Teresa Cristina, sentados no gabinete de estudos, que pode ser reconhecido através dos elementos demarcados em seu interior. Livros, globos, mapas e um destaque para o busto ao fundo remetendo a Dom Pedro I. Nessa representação, não somente o Imperador é apresentado enquanto sábio, mas, a futura herdeira do trono demonstra-se alinhada também no caminho dos estudos.

⁹² Podemos citar ainda: RIBEYROLLES, Charles. *Dom Pedro II*. 1861. Litografia (gravura). Fotografia de Victor Frond; gravação de Léon Noel. BBM – Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, BBM Digital CHARLES BERGAMASCO (1830-96). *Pedro II, Emperor of Brazil* (1825-91), 1888 c. 1888. Albumen print. Royal Trust Collection; Mora. *Pedro II, Imperador do Brasil*: retrato, 1876. Nova York, Estados Unidos / Acervo FBN; Delfim da Câmara, *Retrato de Dom Pedro II*, 1875; Jean Magrou. *Estátua de Dom Pedro II*, 1911. Petrópolis – RJ.

Figura 122: Sebastien Auguste Sisson, *Augusta Família Imperial* (1860), litografia,



Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil.

Nas imagens no interior do gabinete de estudos, Dom Pedro II era, na maior parte das vezes, representado utilizando a sua conhecida casaca preta, afastando-o da ideia de um Imperador explorador, combatente, imagem construída para o seu pai. A legitimação de Pedro II vinha através dos livros, do conhecimento, e da ideia de ser um monarca próximo e acessível ao seu povo. Schwarcz afirma que dessa maneira D. Pedro se aproximava do modelo do rei francês, Luís Felipe de Orléans que, sem as vestes majestáticas, procurava se “aproximar dos cidadãos” (1998, p.322).

Retornando ao retrato feito por Meirelles em 1864, afirmamos que ele possui uma representação distinta, apesar de estar no interior do gabinete de estudos, o Imperador está fardado, modificando o contexto do entendimento da legitimidade. Ao nosso ver, a tela, está relacionada à grande popularidade do Imperador alcançada após a contenda com a Inglaterra e à noção de um Imperador soberano. Entendemos, portanto, que o retrato possa ter sido encomendado justamente para celebrar tal feito de Dom Pedro II, reforçando a ideia de um monarca que está preparado para proteger a nação, trabalhando incansavelmente para isso. Ao relacionar o conhecimento, representado pelo gabinete de estudos, e o caráter militar do

monarca, Meirelles reforça a ideia de um Imperador pronto e preparado para proteger a soberania nacional. Lembramos aqui também que a Guerra do Paraguai ainda não havia iniciado oficialmente, no entanto, já existiam tensões entre o governo brasileiro e vizinhos sendo ainda mais necessário reforçar a autoridade de Pedro II.

Outro detalhe que nos chama atenção no retrato feito por Victor Meirelles é a jovialidade do Imperador, representado de cabelos e barbas ainda castanhos. Os retratos de Dom Pedro após a Guerra do Paraguai, representam um monarca mais envelhecido, com cabelos e barbas brancos, mesmo que, em termos de tempo, a diferença não seja grande entre as representações.

Citamos como exemplo de comparação a tela *Retrato de Dom Pedro II*, de Louis Auguste Moreaux, datado de 1871 (figura 123). A pintura representa o monarca também fardado, como na obra de Meirelles, em uma posição semelhante, encarando o espectador. Nos chama atenção, sete anos depois, a feição de Dom Pedro estar mais envelhecida, com a barba praticamente toda de fios brancos.

Figura 123: Louis Moreaux, *Retrato de Dom Pedro II* (1871), óleo s/ tela, 173 x 288 cm.



Fonte: Museu Imperial, Petrópolis, Brasil.

Na obra *Fala do Trono*, (figura 124) Pedro Américo representa Dom Pedro ainda mis envelhecido do que Moreaux, mesmo com as duas telas datando de 1871. Vestindo os trajes majestáticos para a cerimônia de Abertura da Assembleia Legislativa, o Imperador não parece estar apenas sete anos mais velho do que na tela de Victor Meirelles, nos passando a ideia de um soberano idoso. É comum encontrar comentários acerca do envelhecimento de Dom Pedro ao longo do Guerra da Tríplice Aliança, sendo notado também, nas escolhas de representação feitas pelos pintores. André Rebouças, por exemplo, ao vê-lo no acampamento durante a guerra, declara “O Imperador envelhece a olhos vistos” (Besouchet apud Schwarcz, 1998, p.319)

Figura 124: Pedro Américo, *Fala do Trono* (1871), óleo s/ tela, 288 x 205 cm.



Fonte: Museu Imperial, Petrópolis, Brasil.

Figura 125: Comparação dos retratos de Dom Pedro II antes e depois da Guerra do Paraguai: Louis Moreaux, *Retrato de Dom Pedro II* (esq.) e Victor Meirelles, *Retrato de Dom Pedro II* (dir.)



Fonte: Museu Imperial, Petrópolis e Museu de Arte de São Paulo (MASP), Brasil.

4 A Questão Christie e as representações culturais no Rio de Janeiro do século XIX

A Questão Christie foi um conflito que suscitou repercussões, não somente através de notas nos jornais e documentos oficiais, mas, estendendo-se também ao campo cultural. Neste capítulo, buscaremos analisar essas manifestações culturais, para além da encomenda feita a Victor Meirelles.

Como mencionado, o problema diplomático foi amplamente divulgado e discutido nos jornais e representado através das imagens nas revistas ilustradas do período, mais especificamente, o periódico *Semana Illustrada*. A revista comandada por Henrique Fleuss chegou a dedicar mais de um número praticamente completo ao imbróglio, mesclando imagens e textos.

Para além das imagens nas revistas e nas notas nos jornais, a Questão Christie também foi representada em peças de teatro e textos literários, que serão analisados na segunda parte deste capítulo.

4.1 A SEMANA ILLUSTRADA

A *Semana Illustrada* pode ser considerada uma publicação pioneira na corte carioca no século XIX, tendo sido lançada em dezembro de 1860, foi a primeira revista ilustrada impressa em solo brasileiro a ter um longo tempo de publicação, dezesseis anos, e grande alcance (Telles, 2010, p. 40). Sob o lema *ridendo castigat mores*, ou “rindo castigam-se os costumes”, a revista tinha como elemento chave o humor e a sátira (Santiago, 2010, p. 40).

Conforme mencionado, a revista foi fundada por Henrique Fleuss, que criou personagens fixos para as ilustrações de seu periódico: a indígena Brasília, representante da Nação brasileira, figura bastante retratada nos desenhos acerca da Questão Christie. Além disso, temos os protagonistas da revista, o Dr. Semana, o narrador, e o Moleque, seu auxiliar, personagens representativos da sociedade escravocrata do período (Telles, 2010, p. 40).

A publicação continha oito páginas, divididas entre litografias e textos. Algumas edições possuíam suplementos, que eram números especiais, em geral, com ilustrações que ocupavam toda a página, às vezes duas. O periódico, dessa maneira, teve parte importante no

desenvolvimento de uma cultura visual na corte carioca do século XIX (Andrade, 2009, p.55 apud Santiago, 2010, p. 53). Ressalta-se que o alcance da *Semana* não ficou circunscrito somente ao Rio de Janeiro, existindo indícios de que a publicação alcançava públicos em outras províncias como Minas Gerais e Alagoas (Andrade, 2009, p.55 apud Santiago, 2010, p. 57).

É possível afirmar que a *Semana Illustrada*, assim como outros periódicos ilustrados da época, tinha contato e se inspirava em revistas que circulavam em território europeu. A despeito da publicação de Fleuss, nota-se intrínseca relação, sobretudo, com a imprensa de Munique, Paris e Londres, como exemplos citamos o *Fliegende Blatter* (Munique), o *Le Charivari* (Paris) e o *Punch* (Londres) (Andrade, 2009, p.55 apud Santiago, 2010, p. 46).

Personalidades relevantes da época colaboraram para a revista, não só através dos textos, mas nos desenhos também. Alguns exemplos são: Machado de Assis, Quintino Bocaiúva, Joaquim de Macedo, e, nas ilustrações, Pinheiro de Guimarães e Aurélio de Figueiredo. A autoria das ilustrações é difícil de ser localizada, pois, estas, na maior parte das vezes, não tinham assinatura, no entanto, sabe-se que Fleuss era responsável pela maioria delas (Andrade, 2009, p.55 apud Santiago, 2010, p. 43).

O fundador do periódico era conhecido por ter uma relação de proximidade com o Imperador, por esse motivo, o monarca não era um personagem presente em suas caricaturas. Esse fato nos chamou atenção nas ilustrações relativas à Questão Christie. Tanto Dom Pedro II quanto a Rainha Vitória da Inglaterra não apareciam nos desenhos sobre o conflito, exceto em uma ocasião, quando as relações diplomáticas entre os países foram retomadas. Nessa ilustração, Fleuss se esforça em criar uma bela representação dos dois monarcas, que será analisada mais adiante.

4.2 A QUESTÃO CHRISTIE NAS PÁGINAS DA *SEMANA ILLUSTRADA*

“Um menino de 6 anos, ao qual o irmão tirára com violência um soldado de chumbo, exclamou: ‘Mamãe, Quinquim *strombolisou* meu soldadinho! Nova palavra, cuja etymologia ha de sem duvida embarçar aos mares frutos do Brasil” (*Semana Illustrada*, n. 109, 11 de jan. 1863, p. 2)

O trecho anterior, retirado do periódico *Semana Illustrada* em 11 de janeiro de 1863, demonstra a ideia de que as atitudes de Christie estavam difundidas entre a população carioca, tornando-se assunto de conversas rotineiras. Tornando claro, portanto, que os moradores do Rio

de Janeiro acompanhavam o desenrolar dos acontecimentos diplomáticos, sobretudo, através dos jornais, ou de comentários e discursos que aconteciam em locais públicos.

Conforme mencionamos na introdução deste capítulo iremos analisar as imagens a respeito da Questão Christie, veiculadas nas páginas da *Semana Illustrada*. Ao todo, contabilizamos 50 imagens, concentradas prioritariamente no ano de 1863 e duas em 1865, momento no qual o conflito foi resolvido e as relações diplomáticas reatadas. A nossa pesquisa no periódico foi feita de forma cronológica, e nos ocupamos, não somente das imagens, mas também, dos textos contidos nas publicações, que, em geral tinham estreita relação temática com as ilustrações.

O tom dos desenhos era sempre jocoso e muito crítico às atitudes de William Christie, ministro plenipotenciário inglês do período, que foi protagonista em diversas delas. Brasil e Inglaterra eram retratados em forma de alegoria, através de figuras indígenas ou do leão, símbolo do país europeu. Além do tom irônico, havia também a menção ao fato da Inglaterra, país mais “rico e poderoso”, atacar o Brasil, de forma injusta, preocupando-se com o dinheiro da indenização solicitada.

Gostaríamos de chamar atenção para o quanto a Questão Christie foi assunto relevante para os periódicos da época com o exemplo da *Semana Illustrada*. A publicação contava com oito páginas, na edição de 11 de janeiro de 1863, por exemplo, 4 delas foram ocupadas com ilustrações referentes ao imbróglio e quatro colunas publicadas acerca do assunto.

Como já mencionado anteriormente, o Imperador Dom Pedro II é retratado apenas em uma das imagens, e de uma maneira bastante altiva (figura 126), ao lado da Rainha Vitória, ambos sentados em tronos e utilizando os aparatos reais. Aparecem intermediados pelo rei português, Luis I, também em trajes reais, e seguram um cetro, entrelaçados por uma faixa onde se lê “concordia”. O desenho representa o retorno das relações diplomáticas entre os dois países em 1865.

Figura 126: O Brasil e a Inglaterra.



O BRASIL E A INGLATERRA.
 Entre os despachos telegraphicos, recebidos em Lisboa, ha um que nos deve causar verdadeiro jubilo.
 E' o seguinte:
 Paris, 27 de Fevereiro.—O *Moniteur* recebeu noticias especiaes que lhe permittem assegurar que as propostas do Brasil, formuladas por intermedio de Portugal, serão completamente satisfeitas, e estabelecerão entre o Imperio da America do Sul e a Inglaterra maior intimidade do que a que existia antes do rompimento das relações diplomaticas.

Fonte: Semana Illustrada, n. 226, 9 de abr.1865, p.8.

A imagem possui as iniciais H.F no canto inferior direito, indicando ter sido feita pelo próprio Henrique Fleuss, que escolhe não inserir no desenho o tom jocoso presente em suas demais ilustrações acerca da Questão Christie. Ambos os monarcas são representados seguindo as tradições de seus retratos oficiais, com elementos que remetem aos seus atributos reais.

A Rainha Vitória, está em um trono semelhante aos que aparecem em suas representações, portando o *Diamond diadem*⁹³, artefato utilizado em muitos de seus retratos e fotografias, com a cabeça levemente virada em direção ao imperador, de perfil para o espectador. Os trajes da rainha estão bem trabalhados pelo pintor, em contraste com o do Imperador, que não possui tantos detalhes.

⁹³ Para mais informações ver: <https://www.rct.uk/collection/stories/diamonds-in-the-royal-collection/the-diamond-diadem>

Os tronos, principalmente o da Rainha Vitória, estão em destaque na composição, e apresentam os monogramas dos respectivos monarcas, PII para Dom Pedro e VR (Victoria Regina) para a rainha britânica, como forma de demarcar os soberanos ali representados. Fleuss não representa um trono específico, criando sua própria versão, assim como a cena, que jamais ocorreu.

Chama-nos atenção o longo manto do monarca brasileiro que se abre de forma estratégica para deixar a mostra um leão, que está presente em um dos tronos utilizados pelo Imperador, o do Senado (figura 127), e também é o símbolo da Inglaterra. Acreditamos que o artista exhibe o animal de forma proposital para destacar o símbolo do país europeu, representado com uma expressão simultaneamente feliz e irônica, direcionada aos monarcas.

Figura 127: *Trono do Senado Imperial* (c.1840), móvel, 71 x 179 cm.

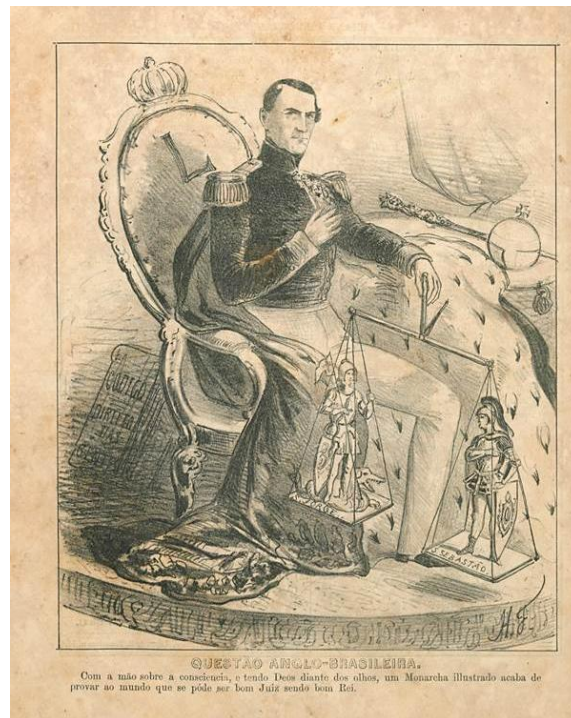


Fonte: Museu Histórico Nacional, Brasil.

Esta é a última imagem, localizada por nós, que representa o imbróglio nas páginas da *Semana Illustrada*, nessa época, 1865, os periódicos já estavam mais concentrados no conflito com o Paraguai, que tomava grandes proporções.

Outro monarca aparece representado de forma bastante distinta, é o rei Leopoldo (figura 128), da Bélgica, escolhido para arbitrar o conflito, decidindo em favor do Brasil, em 1863. A decisão, no entanto, não foi cumprida pela Inglaterra, o que culminou na quebra das relações diplomáticas.

Figura 128: Questão Anglo-Brasileira



Fonte: Semana Illustrada, n.138, 2 de ago.1863, p.8.

O Rei Leopoldo foi representado por Fleuss na forma como normalmente o vemos em seus retratos, fardado, ostentando medalhas e com a mão direita sobre o peito. No desenho, o vemos sentado em um trono com a sua inicial, portando um suntuoso manto, que nos leva aos símbolos reais: o cetro e a orbe. Chama-nos atenção a escolha do artista de inserir os países do conflito, através de personagens religiosos importantes para cada nação. A Inglaterra representada por São Jorge e o Brasil, por São Sebastião, estes santos aparecem em uma balança, segurada pelo monarca Belga, que pende mais para o São Sebastião. A legenda traz elogios ao Rei Leopoldo, sobretudo por ter dado a vitória ao Brasil, chamando-o de rei ilustrado, bom rei e bom juiz.

4.2.1 Alegorias, *ultimatum* e boicotes nas páginas da *Semana Illustrada*

Conforme mencionado a *Semana Illustrada* utilizou-se, muitas vezes, de alegorias, para representar a Questão Christie em suas páginas. Há, no entanto, um personagem do imbróglio que foi representado “fisicamente” em diferentes situações, o ministro plenipotenciário da Inglaterra, considerado pivô do conflito, William Dougal Christie. O inglês é representado de

forma direta em 14 ilustrações da revista, sempre em tom jocoso e crítico, sendo um grande alvo de ataques, não só do periódico, mas da população carioca em geral.

No início de 1863, após Christie ter levado a cabo as suas ameaças e autorizado a apreensão de embarcações brasileiras por navios britânicos, o governo imperial, representado pela figura do Ministro das Relações exteriores brasileiro, autorizou a publicação das correspondências e notas trocadas pelos representantes do governo, Christie e Abrantes, a respeito do impasse envolvendo as duas nações. As publicações foram feitas em jornais de larga circulação como o *Jornal do Commercio*, *Correio Mercantil*, *A Actualidade* e outros.

Na primeira edição do ano de 1863 o *Jornal do Commercio*, antes de publicar as correspondências declara “Falla essa correspondência mais claro do que qualquer cousa que pudessemos dizer” (*Jornal...*, n. 001, 1 de jan.1863, p.03). Nota-se, portanto, que essa publicação, à mando de Abrantes, tinha o objetivo de fazer com que a população ficasse ao lado do governo imperial, deixando a figura de Christie cada vez mais impopular entre os habitantes do Rio de Janeiro. É possível perceber, em trechos como o que transcrevemos abaixo, o reforço da ideia da Grã-Bretanha como uma nação poderosa, com mais força que a brasileira, bem como, a afirmação do empenho do Imperador em defender a soberania nacional.

Entretando se, contra o que o governo imperial tem direito de esperar de uma **nação tão poderosa quão ilustrada** como é a Britannica, insistir o Sr. Christie nas suas exigencias; se, a despeito de quanto fica ponderado e de todas as irrecusáveis provas que forão exhibidas, entender que deve fazer effectivo o annuciado **ultimatum** do seu governo, recorrendo par esse fim ao almirante que commanda a força naval de Sua Magestade Britannica reunida neste porto: em tal conjuctura, ao governo de Sua Magestade o Imperador, salvando antes de tudo a **dignidade nacional**, protestando com toda a solemnidade contra os principios insolitos que se pretendem estabelecer, e intimamente convencido da perfeita justiça que lhe assiste, mas que não pode fazer valer, só restara submeter-se às condições que lhe forem impostas pela força, e appellar para o juízo esclarecido e imparcial das nações civilizadas (*Jornal...*, n. 001, 1 de jan.1863, p.03, grifo nosso).

A palavra *Ultimatum* chama-nos atenção, pois é reforçada pela *Semana Illustrada* em suas ilustrações. Além disso, ela é reforçada também por Christie em notas posteriores e utilizada pelo ministro Sinimbu em discurso ao público na Praça do *Commercio* no dia 31 de dezembro de 1862 (*Jornal...*, n. 002, 2 de jan.1863, p.02). Essa palavra usada inicialmente por William Christie teve repercussão negativa não só junto ao governo Imperial, mas também, à população, sendo tratada com ironia pelo periódico de Fleuss.

A primeira imagem sobre o conflito publicada pelo jornal foi no dia 11 de janeiro de 1863 (figura 129) e nela vemos em destaque a palavra *ultimatum* associada a um canhão,

remetendo às ameaças de Christie. A ilustração utiliza as figuras de *Mr. Punch*, famoso jornal inglês ilustrado do período, e Sr. Semana, representante do próprio periódico, como alegoria para as duas nações envolvidas no impasse. A legenda trata de forma irônica as reclamações do ministro britânico envolvendo o naufrágio do navio inglês no sul do país, alegando demora por parte das autoridades em reportar o acidente.

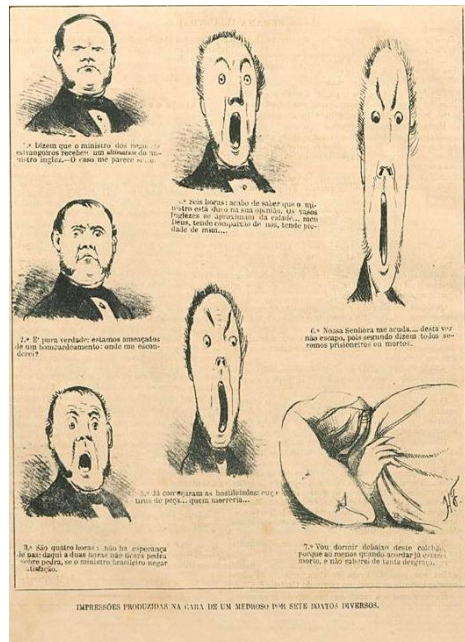
Figura 129: Ilustração com a figura de Mr. Punch.



Fonte: *Semana Illustrada*, n. 109, 11 de jan. 1863, p.01.

Ainda no dia 11 de janeiro uma segunda imagem é publicada (figura 130), sob a legenda “Impressões produzidas na cara de um medroso por sete boatos diversos”. Iluminando, em sete atos, como as ameaças de Christie haviam se espalhado pela população carioca e exagerando nas feições do “medroso”, a recepção que tais noticiais poderiam causar. A ideia e o receio que perpassava pela população do Rio de Janeiro era que a Inglaterra, potência do século XIX, declarasse guerra ao país.

Figura 130: Impressões produzidas na cara de um medroso por sete boatos diversos.



Fonte: Semana Illustrada, n.109, 11 de jan.1863, p.04.

A edição da revista do dia 18 de janeiro é quase inteiramente dedicada ao conflito, tanto nos textos, quanto nos desenhos. Reforçando, com ironia, o receio da população de um ataque britânico, uma das ilustrações traz dois homens conversando travando o seguinte diálogo (imagem 131):

Figura 131: Dois homens em um diálogo.



Legenda:

— Onde vais tu tão depressa, meu irmão, quando a pátria corre perigo?
 — Vou meter-me n'um wagon da estrada de ferro e andar para lá e para cá, enquanto durar a questão beef, porque ao menos estou protegido pela bandeira do unicórnio (Semana.... n; 110, 18 de jan.1863, p. 4).

Fonte: Semana Illustrada, n. 110, 18 de jan.1863, p. 4.

Ao lado dessa imagem, Fleuss publica outro desenho (imagem 132), retratando também dois homens comuns, com a seguinte conversa, fazendo referência, de forma irônica às cobranças de indenização por parte do governo inglês, consideradas injustificadas:

Figura 132: Dois homens em diálogo a respeito das cobranças de indenização do governo inglês.



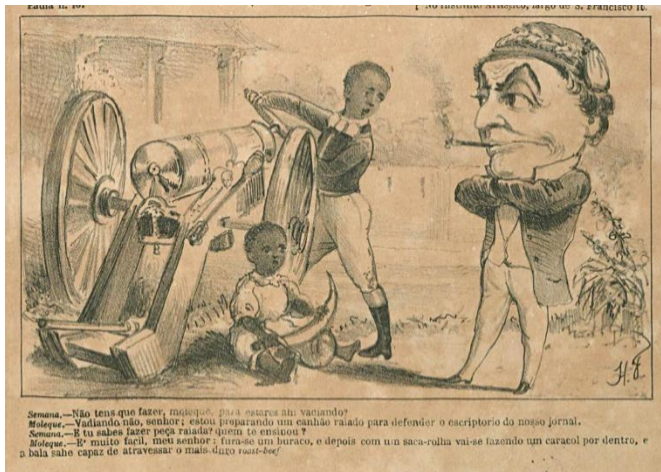
Legenda:

— O que estás tu lendo?
 — O obituário, para ver se morreu algum Bretão de gastrite que seja incluído na nossa conta corrente (Semana.... n. 110, 18 de jan.1863, p. 4).

Fonte: Semana Illustrada, n. 110, 18 de jan.1863, p. 4.

Pensando ainda na ideia do temor e da reação da população diante das ameaças britânicas, é publicado também dia 18 de janeiro um desenho, retratando uma conversa entre o Dr. Semana e o Moleque (figura 133). O personagem do Moleque aparece preparando um canhão de forma improvisada, utilizando um saca-rolha, uma clara crítica à falta de preparo brasileiro no caso de uma futura guerra. O diálogo entre os dois reforça essa ideia.

Figura 133: Figura 133: Conversa entre O Dr. Semana e o Moleque.



Legenda:

Semana: – Não tens que fazer, moleque, para estares ali vadiando?

Moleque: – Vadiando não, senhor; estou preparando um canhão raiado para defender o escriptorio do nosso jornal.

Semana: – E tu sabes fazer peça raiada? quem te ensinou?

Moleque: – É muito fácil, meu senhor: fura-se um buraco, e depois com um saca-rolha vai-se fazendo um caracol por dentro, e a bala sahe capaz de atravessar o mais duro *roast-beef*!

(Semana.... n. 110, 18 de jan.1863, p. 1).

Fonte: Semana Illustrada, n. 110, 18 de jan.1863, p. 1.

Com a notícia do conflito e de um possível ataque por parte do país Europeu começam a aparecer nos periódicos chamados ao povo para se renuírem em auxílio ao governo e notícias de “subscrições nacionais” com o objetivo de arrecadar fundos para que o país possa adquirir equipamentos bélicos. É o caso da publicação do Jornal do Comércio do dia 06 de janeiro:

Que quanto antes, sob a direção da imprensa representada pelos seus redactores, dos chefes das repartições, dos banqueiros e negociantes nacionaes, se abram subscrições, aceitando qualquer quantia com o fim de empregar o seu producto, assim collhido em todo o imperio, na compra do maior numero de canhões dos maximos calibres, com o material correspondente para guarnecer todos os nossos principaes portos, deixando a cargo do Estado somente as despezas de pessoal e reparação das fortificações (Jornal..., n. 006, 16 de jan.1863, p.1)

Temos outro exemplo, no Diário do Rio de Janeiro, de preocupações com uma possível guerra e da necessidade do país se preparar para tal.

[...] Em todo o caso, não é no momento da luta que nos devemos preparar para ela. [...]. Preparemo-nos para a guerra, porque a guerra é possível, se não provável. Conserve-se o espírito público no grau de entusiasmo a que se elevou. Abram-se subscrições para compra de armas e munições de guerra. Reparemos e guarnecemos as nossas fortalezas. Forneçamos patrioticamente ao governo os meios de reforçar a nossa armada e de aumentá-la convenientemente [...] (Diário..., n. 009, 9 de jan.1863, p.1)

O assunto das subscrições também foi tratado, de forma irônica, pelas ilustrações da Semana Illustrada, mais especificamente, no dia 01 de fevereiro de 1863.

Figura 134: Preparativos Bélicos.



Fonte: *Semana Illustrada*, n. 112, 1 de fev.1863, p. 4.

A ilustração (figura 134) intitulada “Preparativos Bélicos” apresenta três figuras que representam trabalhadores comuns, cada um utilizando elementos de sua profissão como forma improvisada de defesa. A legenda afirma: “Cada um se arma conforme o seu officio para resistir às balas de Armstrong e de Minié⁹⁴. Os Tanoeiros – Os Cesteiros – Os Coixoeiros” (*Semana...*, n. 112, 1 de fev.1863, p. 4)

Os personagens, retratados de maneira sarcástica, vestem armaduras rudimentares feitas com os materiais de seus ofícios: o tanoeiro está envolto por um barril, o cesteiro se protege com cestos e trançados de palha, enquanto o coixoeiro usa colchões amarrados ao corpo. Eles possuem armas simples reforçando a ideia de um confronto desigual entre os países do conflito.

Ainda nesta edição (*Semana...*, n. 112, 1 de fev.1863, p. 4 e 5), são publicadas mais três ilustrações satíricas sobre a participação da população na arrecadação de fundos para a preparação do Brasil para o conflito. Assim como as notas nos jornais, essas representações visuais evidenciam a ampla circulação do tema e sua presença no debate público da época.

Em 1865, já no contexto da Guerra contra o Paraguai, encontramos na *Semana Illustrada* algumas notas, irônicas, de agradecimento a Mr. Christie. Segundo Fleuss, o Brasil

⁹⁴ Armstrong faz referência aos Canhões Armstrong, fabricados na Inglaterra e amplamente utilizados em navios de guerra. Já Minié, faz referência aos Fuzis Minié, também largamente utilizados no século XIX.

deveria ser grato ao diplomata inglês, pois, a partir da *Questão Christie*, o sentimento nacional se fortaleceu e o país se preparou militarmente. Em uma das notas, ele afirma:

Ha um homem de quem de certo ninguem se lembra a esta hora, mas a quem o paiz deve muita gratidão. Se não fosse elle os acontecimentos que hoje se desenvolvem no sul do imperio ter-nos-hia surprehendido mais dolorosamente e ter-nos-hia encontrado totalmente despreparados para uma lucta armada. Se não fosse elle, esse mesmo sentimento de unidade nacional que se vai revelando, [...] não se iria fortificando e alentando ao choque das afrontas com que se pretende humilhar e prejudicar o imperio. [...] Se não fosse elle não teriamos canhões listados para o serviço do nosso exercito e da nossa esquadra em operações. [...] Se não fosse elle, esse mesmo fraco espirito militar e nacional que começa de se desenvolver não se revelaria, [...]. Ora esse homem de que ninguem se lembra, (Deus escreve direito por linhas tortas) é um maluco. Mas um maluco digno da nossa maior veneração, por que em referencia aos interesses do Brazil, elle que nunca foi brasileiro, mostrou ser o homem de mais juizo e que mais bem nos ha feito. Esse homem, para não ter por mais tempo suspensa a curiosidade dos leitores, é... é Mr. Christie, [...]. Não lhe sejamos ingratos (Semana..., n. 214, 15 de jan.1865, p. 2).

Em outra situação, em uma crítica às ações parlamentares ao longo da disputa com o Paraguai, Fleuss afirma “[...] e mais que se deve levantar uma estátua a M. Christie por ter sido o unico “brasileiro” que pôde excitar n’um dia o entusiasmo do Brasil” (Semana.... n.214, 15 de jan.1865, p. 3).

No dia 19 de fevereiro de 1865, Christie é lembrado até mesmo em um poema satírico intitulado “Monumento de gratidão”:

Monumento de gratidão.
 Aos bravos de Paysandú
Deve a patria gratidão,
Mas ao Christie da Britania
Tambem deve obrigação:
 [...]
 Ao bretão, perfeito orate,
 Tudo, tudo é que devemos.
 Foi elle quem a semente
 Espalhou do que colhemos.
 [...]
 Em pedestal de garrafas,
 De agoardente ou de cerveja,
 Levante-se-lhe uma estatura
 De batatada que seja.
 [...]
 Eia ! Ergamos a estatua
 Ao nosso amigo fiel.
 Seja o local preferido
 A praia de Dom Manoel
 (Semana.... n. 219, 19 de fev.1865, p. 3 e 6, grifo nosso).

As subscrições nacionais, de fato, colaboraram para o preparo militar brasileiro, importante, sobretudo, no período da Guerra da Tríplice Aliança. Doratioto (2002, p. 203) afirma, por exemplo, que o encouraçado *Brasil*, utilizado como reforço na disputa, fora encomendado a um estaleiro francês em 1864, graças ao dinheiro arrecado pelas subscrições à época da Quesão Christie.

Conforme mencionado, o impasse diplomático reforçou o sentimento de comoção nacional, consolidando a percepção dos ingleses como "o outro", que deveriam ser excluídos. Ainda na edição do dia 11 de janeiro Fleuss destina uma página completa, dividida em três charges, para retratar o assunto em questão. A primeira ilustração (figura 135), representa a família do Moleque, personagem da Semana já citado anteriormente, sentados à mesa e bem-vestidos, sobre a legenda

Figura 135: O Moleque e sua família



Negrinha. — O que é que você quer comer hoje?
Moleque. — Tudo, menos *beef* com batatas e queijo londrino! Olhe estas coisas não me vem mais à mesa, entendes?

Legenda:

Negrinha – O que é que você quer comer hoje!
Moleque – Tudo menos *beef* com batatas e queijo londrino! Olhe estas coisas não me vem mais à mesa, entendes?
(Semana.... n. 109, 11 de jan.1863, p. 5).

Fonte: Semana Illustrada, n. 109, 11 de jan.1863, p. 5.

Esse desenho reflete um sentimento comum à população à época, de boicote aos produtos ingleses, frente às ameaças de ataque, divulgado pelos jornais e citados também pelo próprio Christie em correspondência. No Correio Mercantil de 03 de janeiro de 1863, por exemplo, vemos a seguinte nota:

[...] é dever de todos os brasileiros responderem de um modo bastante significativo, que prove, não só a Inglaterra como as outras nações poderosas, que, se somos fracos em forças de mar e terra para lutar com ellas, temos comtudo imensos recursos pacíficos com que podemos vingar-nos das

offensas e afrontas com que procurão humilhar-nos. Unão-se, portanto, todos os brasileiros em uma só vontade e em um só pensamento; [...] e **nem ao menos comprem um fio de algodão fabricado na Inglaterra ou vendido por ingleses** (Correio, n. 003, 03 de jan. 1863, p. 3, grifo nosso).

Já o Jornal do Commercio de 05 de janeiro do mesmo ano sugere alternativas para combater as represálias da Inglaterra. Entre elas, o embargo de mercadorias pertencentes aos britânicos que estivessem nas alfândegas ou nos portos, e o aumento de impostos nos artigos do Reino Unido em comparação com produtos vindos de outras nações (Jornal, n. 05, 5 de jan. 1863, p. 1).

Outra imagem que traz referência ao boicote dos produtos ingleses pelos brasileiros é publicada no dia 29 de fevereiro de 1863 (figura 136), tratando o assunto de forma bastante irônica, com a legenda: A vingança de um patriota.

Figura 136: Vingança de um patriota



Fonte: Semana Illustrada, n. 116, 29 de fev. 1863, p. 5.

Em frente a uma mesa farta e com a boca exageradamente aberta o homem vocifera ao garçom após este ter oferecido um pouco de *plum pudding*. “Malvado! *Plum puding*⁹⁵! não

⁹⁵ *Plum pudding* é uma sobremesa tipicamente inglesa, muito comum no Natal, feita com farinha e frutas secas. Tem semelhança com o panetone.

sabes que jurei não engolir mais nada inglês? Gosto bem disso, mas se quiseres que eu coma, chama-o de pudim, porque com este nome brasileiro eu não quebro o meu juramento”.

A forma como o homem é retratado, com semblante exagerado, deixa claro que o periódico não acreditava que o boicote aos produtos ingleses fosse uma solução efetiva ou inteligente para o problema.

As atitudes da legação britânica no Brasil não foram muito bem recebidas na Inglaterra também, já que havia grande preocupação que o imbróglio pudesse atrapalhar as relações comerciais entre os países, sobretudo diante dessas notas que incentivavam os boicotes e embargos de produtos. No dia 02 de julho de 1863 o *Daily News* aponta que “grandes interesses foram ameaçados e resolvidos somente através da humilhação de um país que está em quarto ou quinto na lista dos países compradores de manufaturas britânicas” (Daily..., 2 fev.1863).

4.2.2 As alegorias que representam as nações

Conforme mencionamos anteriormente, Fleuss utiliza-se de alegorias para representar as nações envolvidas no conflito. A Inglaterra representada por um leão, símbolo Britânico, a Escócia aparecia eventualmente como um unicórnio, símbolo do país e o Brasil, por uma figura indígena. Dentre esses, o mais recorrente era o leão, concebido das mais diferentes formas.

Os santos padroeiros apareciam em momentos de suposta reconciliação, como, por exemplo, na imagem do dia 11 de janeiro (figura 137), que retrata o encontro de São Sebastião, representando o Brasil, São Jorge, a Inglaterra e Santo Antônio, como pai dos pobres e milagreiro.

Figura 137: O encontro de São Sebastião, São Jorge e Santo Antônio.



Fonte: Semana Illustrada, n. 109, 11 de jan.1863, p. 8.

Na ilustração, Fleuss contrapõe as duas nações por meio da representação dos santos e recorre à figura de Santo Antônio, para interceder em favor do Brasil diante de uma potência mais rica. Na imagem temos São Sebastião, padroeiro da cidade do Rio de Janeiro, representado de maneira pouco comum⁹⁶, utilizando uma armadura, com espada na cintura e um escudo com os dizeres “independência ou morte”. Chama-nos atenção um leão camuflado na manga direita das vestes do santo, bem de frente para o espectador. São Jorge, padroeiro inglês, aparece de armaduras sobre um dragão morto com a sua lança, com a mão estendida recebendo moedas de Santo Antônio. A legenda “Com uma bolsa de libras esterlinas Santo Antonio evita, por um dos seus milagres, o conflito entre S. Jorge e S. Sebastião.”, esclarece a cena, uma alusão à decisão

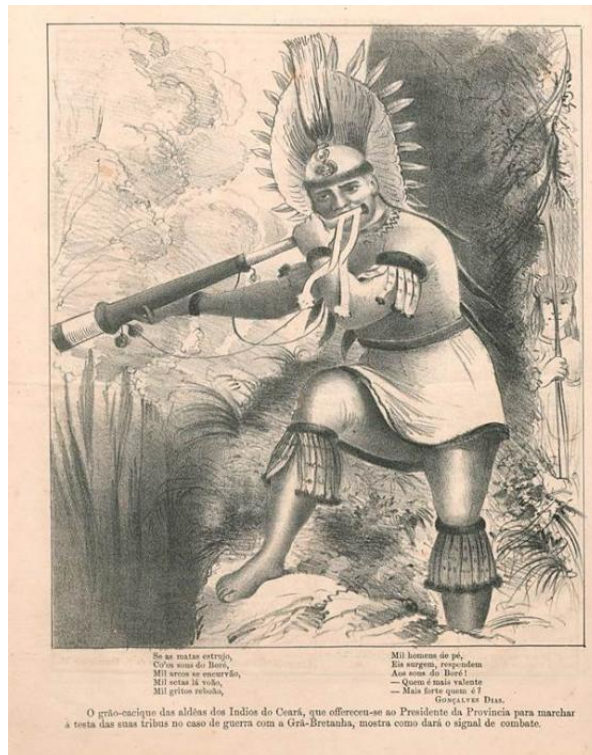
⁹⁶ As representações mais comuns de São Sebastião trazem o santo como mártir, seminudo, com flechas em seu torso.

do governo imperial de pagar a indenização reclamada no episódio do naufrágio do *Prince of Walles* (Telles, 2010, p. 82).

Outra representação alegórica do Brasil foi a figura do indígena, geralmente associada a uma personagem feminina, conforme a tradição iconográfica. No entanto, também há registros de ilustrações na revista que apresentam a personificação do Brasil por meio de uma figura masculina. Maraliz Christo (2010, p. 3) afirma que os periódicos ilustrados, utilizaram com sucesso a figura do indígena como alegoria para representar o Brasil e suas províncias em críticas políticas. Mesmo em abordagens irônicas ou jocosas, as representações evitavam o tom caricato ou grosseiro, mantendo a nobreza da imagem indígena.

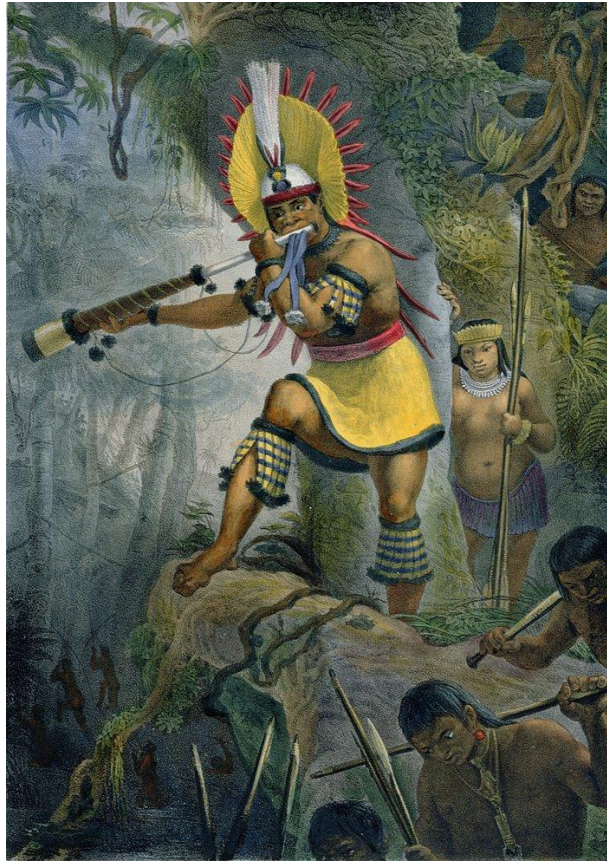
A figura que mais nos chama atenção é àquela publicada no dia 15 de março de 1863 (figura 138) que remete a uma ilustração feita por Jean Baptiste Debret (figura 139).

Figura 138: Figura 138: Ilustração que remete a litografia de Jean-Baptiste Debret.



Fonte: *Semana Illustrada*, n. 119, 15 de mar. 1863, p. 8.

Figura 139: Jean-Baptiste Debret, Índio de Coroado dando o sinal de ataque (1839), Prancha 23, litografia colorida.



Fonte: Ilustração do livro *Viagem Pitoresca e História ao Brasil*, publicado em Paris.

A escolha da representação dessa imagem específica de um indígena não foi fortuita. Fleuss opta por reproduzir a prancha 23 do livro de Debret, intitulada *Sinal de Combate*, que, segundo o próprio artista, ilustra os efeitos desse sinal quando o chefe da tribo, conforme o costume, anuncia o conflito por meio do som da trombeta (Debret, 2016, p. 99). Dessa forma, a imagem reforça a conjuntura em que o país se encontrava, marcada por um embate, ainda que não bélico, com a Inglaterra. Assim como São Sebastião, na figura anterior, é representado como um guerreiro, o indígena também assume esse papel, configurando-se como um símbolo de uma nação forte e guerreira, “disposta a enfrentar uma grande potência” (Telles, 2010, p. 88).

A imagem feita por Fleuss não possui todos os elementos presentes na ilustração original, por exemplo, os guerreiros que margeiam a obra, o foco do desenhista fora mesmo o

chefe indígena, chamando para o combate, como ressaltado na legenda “O grão-cacique das aldeias dos Índios do Ceará, que ofereceu-se ao Presidente da Província para marchar à testa das suas tribus no caso de guerra com a Grã-Bretanha, mostra como dará o sinal de combate” (Semana..., n. 119, 15 de mar.1863, p. 8). Além do enfoque no líder, o europeu representa também uma figura indígena feminina, segundo a descrição de Debret, a esposa do chefe, que se mantém sempre próxima a ele e com as armas, em caso de necessidade.

Como parte da legenda da imagem da *Semana Illustrada*, Fleuss insere um trecho do poema “O Canto do Guerreiro” de Gonçalves Dias, publicado pela primeira vez em 1847.

Lê-se:

Se as matas estrujo,
 Co'os sons do Boré,
 Mil arcos se encurvam,
 Mil setas lá vão,
 Mil gritos reboão,

 Mil homens de pé,
 Eis surgem, respondem
 Ao som do Boré!
 — Quem é mais valente
 — Mais forte quem é?
 (Semana..., n. 119, 15 de mar.1863, p. 8)

O poema, cujo eu-lírico, é o próprio indígena, e está inserido no movimento de valorização do indígena brasileiro ocorrido no século XIX, reforça as habilidades do guerreiro e o seu contato com a natureza. No texto, Dias constrói uma imagem heroica dos povos indígenas brasileiros, como parte da tentativa de criação de uma identidade nacional.

Ainda nos primeiros dias do conflito, em 18 de janeiro de 1863, a *Semana Illustrada* veicula a imagem de um “encontro” entre um indígena brasileiro e um oficial da marinha britânica (figura 140). O europeu, representado em escala maior, aparece fardado, segurando dois canhões, com uma espada à vista e entregando ao nativo um documento escrito *ultimatum*⁹⁷. O encontro se dá à beira mar, e é possível ver ao fundo o Pão de Açúcar e uma embarcação britânica, que fechava os portos cariocas.

⁹⁷ A palavra *ultimatum* no conflito já foi tratada por nós anteriormente.

Figura 140: O “encontro” entre um indígena brasileiro e um oficial da marinha britânica



Legenda:

Mister John tome cuidado
 Não me faça aqui banzé —
 Já ficou sem algodão
 Agora fica sem café. —
 (Semana.... n. 110, 18 de jan.1863, p. 9).

Fonte: Semana Illustrada, n.110, 18 de jan.1863, p.09.

O indígena, com trajes típicos e arco e flecha, encara o britânico com altivez, mesmo que representado em um tamanho inferior. A legenda reforça a afronta, fazendo referência ao impacto que os conflitos políticos poderiam causar nas relações comerciais entre Brasil e Reino Unido, sendo o Brasil um grande fornecedor de matéria-prima e um importante mercado consumidor de produtos ingleses. No momento, a Inglaterra enfrentava uma crise de abastecimento de algodão, que era divulgada pelos jornais e discutida pelo Parlamento (Morning Post, 5 fev.1863, p. 2).

Sob a legenda “A paz é o commercio das boas relações”, publicada no dia 26 de abril de 1863, Fleus traz uma charge dividida em dois quadros, cada um ilustrando diferentes dinâmicas das relações internacionais no século XIX (figura 141).

Figura 141: A paz é o commercio das boas relações.



Fonte: Semana Illustrada, n.125, 26 de abr.1863, p. 4.

No primeiro quadro, observa-se a representação de um personagem antropozoomórfico, cabeça de leão e corpo humano, simbolizando o Reino Unido, com uma postura agressiva ao segurar uma figura indígena visivelmente amedrontada, interpretada como uma alegoria do Brasil. A legenda que acompanha a cena, "*Hodie mihi* – A Inglaterra ao Brasil", cuja tradução do latim é "Hoje para mim", sugere uma relação de dominação, indicando que, naquele momento, a Inglaterra adotava uma postura imperialista em relação ao Brasil.

O segundo quadro apresenta um confronto entre um personagem francês, caracterizado por uma cabeça de águia (representando a águia imperial), e o mesmo personagem inglês, que nos parece, acuado e enojado. A legenda associada, "*Cras tibi* – A França à Inglaterra", traduzida como "Amanhã para você", sugere que, no futuro, a Inglaterra poderia encontrar-se na mesma posição de vulnerabilidade em relação à França.

Hodie mihi, Cras Tibi é uma famosa expressão em latim que aponta para um destino inevitável, reservado a todos. É comumente encontrada em entradas de cemitérios ou tumbas⁹⁸, mas também, em representações artísticas que exploram a transitoriedade da vida e a certeza do fim.

⁹⁸ A inscrição pode ser encontrada, por exemplo, na Igreja do Purgatório, em Terracina, Itália, na entrada do cemitério de São Felix, na Bahia e no cemitério de Greyfriars em Edimburgo.

4.2.3 As alegorias que representam as nações: O leão inglês

O leão, como previamente mencionado, é um símbolo emblemático do Reino Unido, presente em brasões nacionais, em símbolos esportivos, como a seleção de críquete, bem como em estátuas e decorações de edifícios e espaços públicos, como na Trafalgar Square, em Londres. Representando a força e o poder britânicos, o leão, reconhecido como o “rei dos animais”, passou a ser associado, especialmente a partir do século XIX, à representação do imperialismo britânico.

As charges políticas utilizam animais como forma de transmitir comentários políticos (Kantarbaeva-Bill, 2021). Não é incomum, portanto, vermos a representação do leão em caricaturas servindo como alegoria para o Reino Unido em periódicos de outros países. O *The Punch*, jornal inglês mencionado anteriormente, representava muito a figura do leão como forma de reforçar a superioridade britânica.

Uma charge de ampla circulação publicada pelo periódico, por exemplo, é a intitulada “*The British Lion’s Vengeance on the Bengal Tiger*”, de 1857 (figura 142). Nela, representa-se um leão feroz, símbolo da Inglaterra, investindo contra um tigre, que personifica a Índia, após este ter atacado uma mulher britânica e uma criança. Essa imagem foi divulgada logo após a rebelião ocorrida na Índia, em 1857, contra a colonização britânica.

Figura 142: *The British Lion’s Vengeance on the Bengal Tiger*’



Fonte: *Punch*, 22 de ago.1857.

A imagem procura reforçar a soberania da potência europeia, perante a subserviência da colônia, além de expressar a vontade de vingança dos britânicos após essa revolta de 1857 (Kantarbaeva-Bill, 2021, p. 4).

O Punch, jornal britânico, utiliza o leão como uma imagem austera da Inglaterra, com o intuito de reforçar sua suposta superioridade, no entanto, diversas charges veiculadas na *Semana Illustrada*, empregam o leão de maneira irônica para representar, de alguma forma, o Reino Unido. Em certas ocasiões, o animal figura como elemento central da composição; em outras, aparece acompanhando personagens envolvidos no conflito ou, ainda, como se observou, em representações híbridas, em que surge “metade homem, metade leão”.

Na charge publicada no dia 11 de janeiro, um marinheiro com cabeça de leão aparece, segurando um copo de bebida, retratando de forma satírica o episódio dos marujos ingleses presos no Rio de Janeiro (figura 143) (*Semana...*, n. 109, 11 de jan.1863, p. 5).

Figura 143: Charge - um marinheiro com a cabeça de leão.



Fonte: *Semana Illustrada*, n.109, 11 de jan. 1863, p. 5.

Ainda na mesma página da qual tratamos no ponto anterior, na edição do dia 11 de janeiro de 1863, Fleuss representa o animal inglês esquelético, desnutrido, com olhos arregalados e língua para fora (figura 144). Segundo Ângela Telles (2010, p. 76), evocando o pecado da gula, pois está prestes a devorar produtos tipicamente brasileiros: queijo, linguiça, bananas e café. Em uma clara referência e crítica à “ganância” britânica ao cobrar indenização ao Imperador devido aos acontecimentos já citados.

Figura 144: O Leão Inglês esquelético.



Fonte: Semana Illustrada n.109, 11 de jan.1863, p.05.

No dia 25 de janeiro, o marinheiro com a cabeça de leão retorna, (figura 145), em uma charge que, segundo Angela Telles (2010, p. 68), é alusiva à reação da população ao bloqueio do porto.

Figura 145: Marinheiro com a cabeça de leão



Fonte: Semana Illustrada n. 111, 25 de jan.1863, p. 4.

Legenda:

In illo tempore dixit [Naquele tempo disse] Christie aos seus patrícios: Desejando dar-vos que comer, eu estendi uma perna desde a Inglaterra até o Brasil, onde consegui por o pé: mas infelizmente uma chuva de flechas lançadas pelos caboclos me fizeram mais que depressa desocupar o ponto. (Semana..., n. 111, 25 de jan.1863, p. 4).

No desenho vemos, como centro da imagem, um personagem, com cabeça de leão e corpo uniformizado como marinheiro, ele aparece com as pernas estendidas, com um pé em solo britânico e o outro no Brasil, atravessando o “Mar Atlântico”. A perna esquerda do marinheiro, que está no território brasileiro, é atingida por pequenas flechas, lançadas por

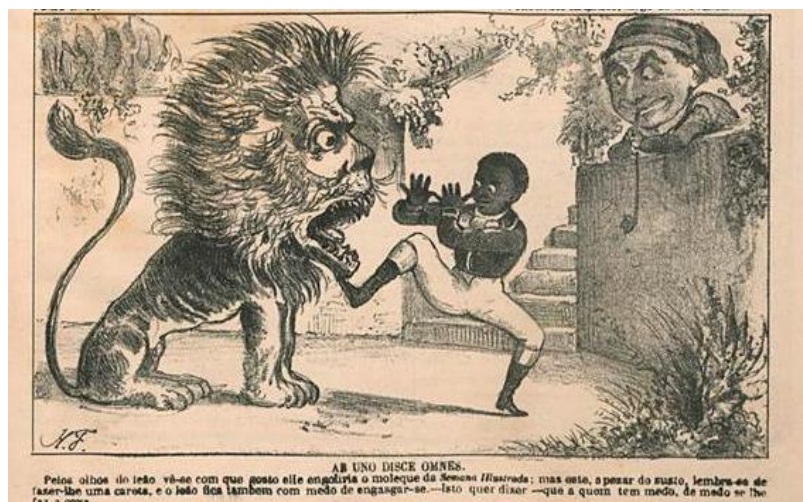
também diminutos indígenas. Telles (2010, p. 68) chama atenção que a diferença de tamanho é utilizada para enfatizar a diferença de potência entre as duas nações.

O início da legenda chama-nos atenção, por ser uma brincadeira com o nome Christie e Cristo. O trecho em latim, *In illho tempore dixit*, tem como referência o início dos Evangelhos de Jesus Cristo segundo os apóstolos. A *Semana Illustrada* frequentemente explorava o jogo de palavras entre os nomes "Christie" e "Cristo" ao abordar a Questão Christie, deixando claro não apenas a semelhança fonética, mas também uma crítica ao comportamento do ministro britânico, que era retratado como "cheio de si" e arrogante. Esse artifício linguístico, além de ironizar o nome, servia para reforçar a visão negativa sobre as ações de Christie, associando sua conduta à pretensa superioridade moral.

O final da legenda “mas infelizmente uma chuva de flechas lançadas pelos caboclos me fizeram mais que depressa desocupar o ponto” e a perna do marinheiro atacada por flechas reforça a ideia da manutenção da soberania brasileira perante o ataque do ministro inglês.

Fleuss reforça em seu periódico a resistência da população brasileira perante a “grande potência” inglesa, utilizando, para isso, por muitas vezes, a imagem do leão como símbolo a ser combatido ou derrotado. Na capa da publicação do dia 01 de fevereiro de 1863 (figura 146) observamos um leão que, apesar de magro, com costelas aparentes, é representado com uma boca grande, olhos esbugalhados e uma juba esvoaçante. O animal encara de perto o personagem do Negrinho, que faz uma careta para ele, como forma de combatê-lo e assustá-lo. A cena é observada pelo Dr. Semana, com um sorriso no rosto.

Figura 146: O leão com os personagens da *Semana Illustrada*.



Fonte: *Semana Illustrada*, n.112, 01 de fev. 1863. p. 1.

O caso e a cena são retomados pela revista na semana seguinte, em 08 de fevereiro de 1863, onde Christie e o Dr. Semana se encontram na capa do periódico (figuras 147 e 148). Aqui leão e o Moleque recorrem aos seus “mestres” em busca de apoio pelo conflito travado anteriormente.

Figura 147: O leão e o Moleque recorrem aos seus “mestres”.

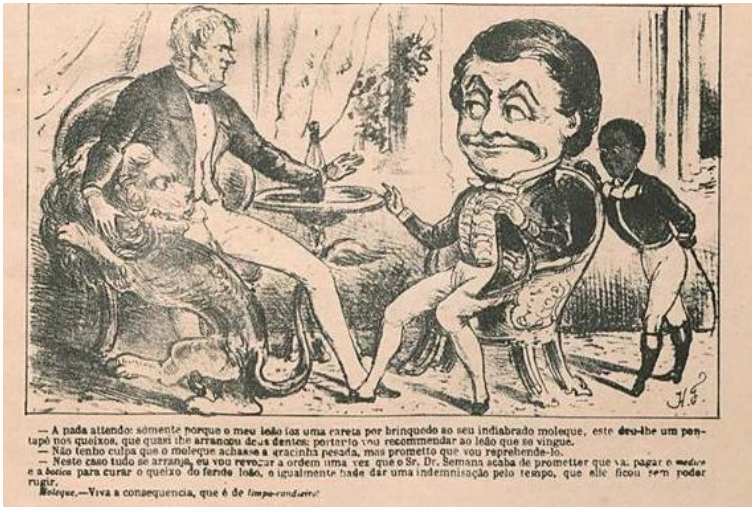
Os Senhores que nos quizerem honrar com artigos e desenhos terão a bondade de remette-los, em carta fechada, à Redacção da *Semana Illustrada*, no largo de S. Francisco de Paula n. 16.

| | | | |
|-------------------------------|--|---|-----------------|
| TERCEIRO ANNO. | | Subscryvo-se | |
| N. 113. | | Provinciaes. | |
| Publica-se todos os Domingos. | | Trimestre . . . 28000 | Trimestre 68000 |
| | | Semestre . . . 56000 | Semestre 118000 |
| | | Anno . . . 112000 | Anno 188000 |
| | | AVULSO 3.000 | |
| | | No Instituto Artistico, largo de S. Francisco 16. | |

— A nada attendo: somente porque o meu leão sou uma careta por brinquedo ao seu indiabrado moleque, este deu-lhe um pontapé nos queijos, que quasi lhe arrancou deus dentes; portanto vou recommendar ao leão que se vingue.
— Não tenho culpa que o moleque achasse a aranha pesada, mas prometto que vou reprehende-lo.
— Neste caso tudo se arranja, se vou revocar a ordem uma vez que o Sr. Dr. Semana acaba de prometter que va. pagar o *medico* e a *botica* para curar o queijo do fardo João, e igualmente hade dar uma indemnisação pelo tempo, que elle ficou sem poder rugir.
Moleque.—Viva a consequencia, que é de *tempo-randume!*

Fonte: *Semana Illustrada*, n. 113, 08 de fev.1863, p. 1.

Figura 148: O leão e o Moleque recorrem aos seus “mestres” (detalhe).



Fonte: Semana Illustrada, n. 113, 08 de fev.1863, p. 1.

Legenda:

— A nada attendo: sómente porque o meu leão fez uma careta por brinquedo ao seu endiabrado moleque, este deu-lhe um pontapé nos queixos, que quasi lhe arrancou dous dentes; portanto vou recommendar ao leão que se vingue.

— Não tenho culpa que o moleque achasse a gracinha pesada, mas prometto que vou reprehendê-lo.

— Neste caso tudo se arranja, e vou revogar a ordem uma vez que o Sr. Dr. Semana acaba de prometter que vae pagar o medico e a botica para curar o queixo ferido do leão, e igualmente hade dar uma indemnisação pelo tempo, que elle ficou sem poder rugir.

Moleque. — Viva a consequencia, que é de limpacandieiro
 (Semana..., n. 113, 8 de fev.1863, p. 1).

A cena retratada como um encontro de cavalheiros traz ambos sentados em cadeiras pomposas com o inglês acariciando um leão desnutrido, que parece se voltar ao seu dono em busca de proteção e encara o “outro” de forma jocosa. O personagem principal da revista, trajado elegantemente, como também um representante político, acompanhado do Moleque, que se encontra com chicote na mão, feito um domador, boquiaberto, com olhos arregalados, ironicamente.

A legenda da ilustração é carregada de ironia, evidenciando o absurdo do pedido de indenização feito pela Inglaterra no contexto da prisão dos marinheiros britânicos no Rio de Janeiro. Ao apresentar o Dr. Semana assumindo a responsabilidade pelo pagamento do médico, da botica e de uma indenização simbólica, referindo-se ao leão ferido, a charge satiriza a postura britânica, sugerindo que o Brasil estaria arcando com as consequências de uma situação provocada pelos próprios ingleses. Trata-se de uma crítica às exigências diplomáticas de Christie, especialmente no que diz respeito ao naufrágio do navio *Prince of Wales* e à prisão dos marinheiros, que haviam agido de forma questionável em território brasileiro.

O leão aparece novamente como personagem principal na publicação do dia 08 de fevereiro do mesmo ano e em um formato “humanizado”. Representado com uma toga a figura possui mãos humanas e segura na direita uma espada e apoia a esquerda em um canhão com a palavra *justitia* (justiça em latim) em destaque. O leão olha com descontentamento para uma figura feminina, representando o Brasil, que está vestida com uma espécie de cocar e segura a

bandeira imperial. A mulher aponta para o brasão de armas do Reino Unido que, além de ostentar a figura de um unicórnio e um leão, possui dois dizeres escritos em francês “*Honi soit qui mal y pense*” e “*Dieu et mon droit*”⁹⁹

O que se observa, portanto, é que o leão parece tentar transmitir uma lição à indígena, reforçando que tal ação seria um direito legítimo. Para garantir o cumprimento desse direito, utilizaria a “justiça”, simbolizada por um canhão.

Figura 149: Prima pars mea est, quia sum leo!



Legenda:

Prima pars mea est, quia sum leo! Isto quer dizer que o maior quinhão é do leão. O Brasil quer agora fingir que não me comprehende, apesar de ler nas minhas armas *Dieu et mon droit*, isto é meu direito, e não o direito dos outros, e *Honi soit qui mal y pense*, quem pensar o contrario é muito tolo. Este meu direito, escripto em francez, por ser lingua que todos sabem, é muito bem sustentado pelos hábeis juriconsultos modernos Armstrong e Whitworth, cujas bocas formidáveis fazem calar os teimosos.

(Semana..., n. 113, 8 de fev.1863, p. 5).

Fonte: Semana Illustrada, n. 113, 8 de fev.1863, p. 5.

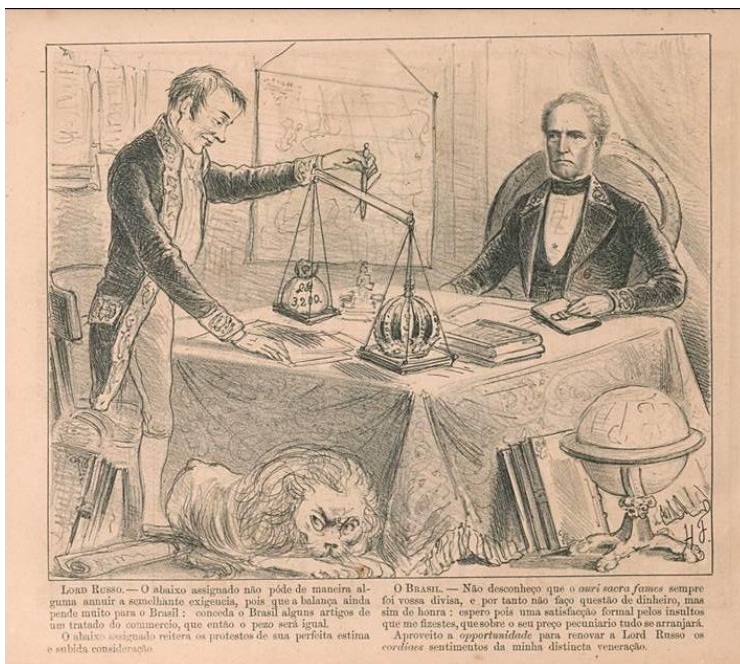
A legenda da imagem se aproveita dos dizeres do brasão para tratar de forma irônica a situação. O texto começa com uma frase em latim, reforçando a ideia do leão (a Inglaterra) se achar no direito de exigir retratações e fazer represálias, por ser uma grande potência à época. Ideia essa reforçada através da tradução dos dizeres originais das armas inglesas (*Dieu et mon droit*). O canhão, em destaque, com o dizer “justiça”, é reforçado na legenda através da citação a Armstrong e Whitworth, empresa britânica, fundada na metade do século XIX, especializada na fabricação de armamentos, navios, trens, entre outros. Iluminando o uso da força pelo país inglês e a situação de “quase guerra”.

⁹⁹ Em português, em uma tradução livre, seria respectivamente “Envergonhe-se quem vê malícia nisto” e “Deus e meu direito”.

Já mencionamos anteriormente as ilustrações em que a figura do leão ocupa papel de destaque. Fleuss, contudo, também representou o felino em situações mais sutis, associadas aos intrincados episódios da Questão Christie. Nessas composições, os políticos eram retratados em destaque, enquanto o leão surgia sempre à espreita, de forma ambígua, muita das vezes, presente, mas inativo, como um animal doméstico.

É o caso da charge publicada no dia cinco de abril de 1863 (figura 150), representando John Russel, ministro dos negócios estrangeiros britânico, e o Marquês de Abrantes. Os políticos estão ambientados em um escritório com elementos que remetem à diplomacia e à política, como mapas, globos e livros, separados por uma grande mesa. Ao pé de Russel, encontra-se um leão, à espreita, sugerindo uma agressividade disfarçada.

Figura 150: John Russel e o Marquês Abrantes



Legenda:

LORD RUSSO — O abaixo assignado não pôde de maneira alguma annuir a semelhante exigência, pois que a balança ainda pende muito para o Brasil: conceda o Brasil alguns artigos de um tratado do commercio, que então o pezo será igual. O abaixo assignado reitera os protestos de sua perfeita estima e subida consideração.

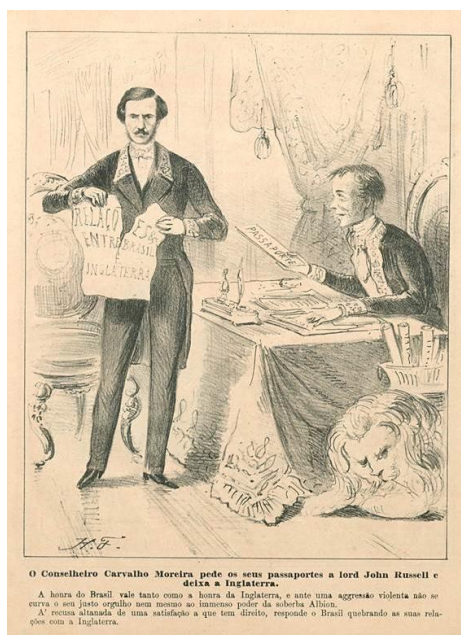
O BRASIL — Não desconheço que *auri sacra fames* (a insaciável sede de ouro); sempre foi vossa divisa, e por tanto não faço questão de dinheiro, mas sim de honra; espero pois uma satisfação formal pelos insultos que me fizestes, que sobre o seu preço pecuniário tudo se arranjará. Aproveito a *opportunitate* para renovar a Lord Russo os *cordiaes* sentimentos da minha distincta veneração. (Semana..., n. 122, 5 de abr.1863, p. 8).

Fonte: Semana Illustrada, n. 122, 5 de abr.1863, p. 8.

Na imagem, mais uma que ironiza o pagamento da indenização pelo governo imperial, o britânico aparece pesando um saco de dinheiro, contra a coroa do governo brasileira, que se mostra mais pesada. A legenda irônica reforça a ideia, perpetrada pelo jornal, da ganância britânica e da injustiça perante os acontecimentos no Brasil, reforçando a posição brasileira de defender a soberania nacional.

Em julho de 1863, Fleuss retrata o ponto culminante dos problemas diplomáticos entre as duas nações: a quebra das relações e o retorno do Ministro Plenipotenciário brasileiro ao país (figura 151). A cena, como a anterior, se passa dentro de um escritório e o leão, está aos pés da mesa, adormecido, demonstrando um possível fracasso das investidas britânicas.

Figura 151: A quebra das relações e o retorno do Ministro Plenipotenciário brasileiro ao país.



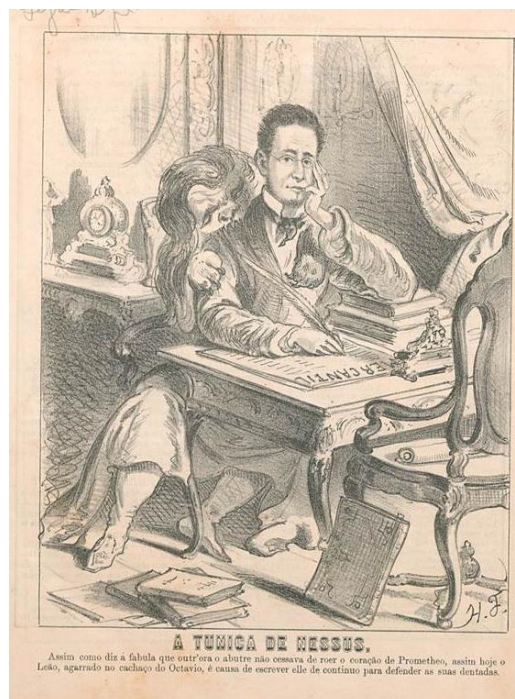
Fonte: Semana Illustrada, n.135, 12 de jul.1863, p.8.

Na imagem vemos o representante brasileiro, virado para o espectador, com expressão ativa, rasgando um pedaço de papel onde se lê: “Relações entre Brasil e Inglaterra” e Lord Russel, sentado à mesa, entregando o passaporte ao ministro. A legenda mais uma vez reforça a tentativa de proteção da soberania nacional, mesmo perante a um “imenso poder da soberba Albion”¹⁰⁰.

Já na charge publicada em outubro de 1863, o leão aparece com característica e função diferentes: como se dominasse o deputado brasileiro, Francisco Otaviano Rosa (figura 152). O político era também jornalista e, à época, escrevia para o periódico Correio Mercantil, representado sobre a mesa no desenho, ao lado de alguns livros.

¹⁰⁰ Albion é como é chamada a Inglaterra nas fontes gregas e latinas.

Figura 152: O leão e o deputado brasileiro Francisco Otaviano Rosa.



Fonte: *Semana Illustrada*, n. 150, 25 de out.1863, p. 9.

Em suas publicações no jornal Otaviano Rosa defendia as atitudes de Christie em relação à pressão exercida na questão dos africanos livres, antes das ameaças de ataque bélico ao país¹⁰¹. Por esse motivo, Fleuss representa o leão como se estivesse dominando o político, forçando-o pela defesa das investidas de Christie.

A legenda apresenta o título “A Túnica de Nessus”, em referência à mitologia grega, na qual a peça de roupa simboliza um presente envenenado, responsável pela morte de Hércules. Segundo o Dicionário de Oxford, a expressão passou a designar “uma força ou influência destrutiva ou expurgatória”¹⁰². Além de sua carga simbólica, a expressão circulava no imaginário da época, como demonstra o fato de uma peça teatral com o mesmo nome estar em cartaz no Rio de Janeiro no mesmo período (Godoi, 2010), sugerindo que o público leitor da charge reconheceria facilmente seu sentido. A peça “A túnica de Nessus” foi escrita por Sizenando Nabuco, datada de 1861 e encenada no Teatro São José. O drama ganhou notoriedade à época não apenas por sua temática trágica, mas também por ter sido acompanhado

¹⁰¹ Cf. W. D. Christie, *Notes on Brazilian Questions* (London, 1865) e YOUSEFF, Alain El. Questão Christie em perspectiva global: pressão britânica, guerra civil norte-americana e o início da crise da escravidão brasileira (1860-1864). *Rev. hist.* (São Paulo), n. 177, a08517, 2018.

¹⁰² a destructive or expurgatory force or influence. <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803100229128#:~:text=shirt%20of%20Nessus%20a%20destructive%20or%20expurgatory%20force%20or%20influence.>

de uma carta escrita por Machado de Assis, embora o conteúdo da missiva não fosse muito elogioso (Pereira, 1936, p. 108).

Embora inserida em um ambiente menos feroz, a cena nos remete à série de caçadas ao leão do pintor francês Eugène Delacroix, realizadas na década de 1850, especialmente às obras que estão no Museu Nacional de Estocolmo (figuras 153 e 154) e no Museu de Belas Artes de Boston (figuras 155 e 156). Nas pinturas de Delacroix, os animais são representados de forma a envolver os oponentes e os atacam de maneira violenta e direta. Já na charge de Fleiuss, apesar de o leão também envolver o “opponente”, o animal assume formas femininas, com longos cabelos, olhos alongados e compridas garras, e a dominação se dá por outros meios: não pela força física, mas pela sutileza e sedução. O leão, aqui, exerce um controle intelectual e psicológico, insinuando-se por trás do personagem político.

Figura 154: Eugène Delacroix, *The Lion Hunt* (1855), óleo s/ tela, 57 × 74 cm.



Fonte: Museu Nacional Estocolmo, Suécia.

Figura 153: Eugène Delacroix, *The Lion Hunt*, 1855 (detalhe).



Figura 155: Eugène Delacroix, *Chasse au lion* (1858), óleo s/ tela, 91,7 x 117,5 cm.



Fonte: Museum of Fine Arts Boston, Estados Unidos.

Figura 156: Eugène Delacroix, *Chasse au lion*, 1858 (detalhe).



William Christie, “protagonista” do conflito, também fora representado juntamente ao leão como forma de apoio. É o caso da imagem publicada no dia 18 de janeiro de 1863 onde dois homens, um acamado e outro em uma cadeira de balanço, travam um diálogo (figura 157).

Figura 157: William Christie e o leão



Legenda:

— Chega cá, meu rico Brazil, preciso muito fallar-lhe.
 — Não posso, amável John Bull, venha vossê cá
 — Estou doente, Brazil: maldito Yankee me fez um susto que me poz de cama.
 — Eu tambem me acho gemendo com a lembrança de um furo que me querem fazer na bolsa.
 — Então manda cá seu colonti.
 Com satisfação annunciamos ao publico que os dous illustres doentes parecem estar livres do perigo.
 (Semana..., n. 110, 18 de jan.1863, p. 4)

Fonte: Semana Illustrada, n. 110, 18 de jan.1863, p. 4.

A legenda nos apresenta o diálogo entre os personagens: o homem da esquerda lendo um jornal na cadeira está representando o Brasil, e outro, acamado, ao lado de uma garrafa de bebida e com um leão, representa a Inglaterra. Esse personagem é chamado, no diálogo, de John Bull¹⁰³, uma personificação nacional do país europeu, apesar de possuir características fisionômicas de Christie.

A maneira como Fleuss representa o leão junto a figuras políticas e ao próprio Christie remete às representações tradicionais de São Jerônimo, frequentemente acompanhado de um leão que, segundo a tradição cristã, teria se tornado seu fiel companheiro após o santo remover um espinho de sua pata. Essa relação é perceptível em obras como *A visão de São Jerônimo*, de Frans Francken II (figura 158), e *The Vision of Saint Jerome*, de Domenichino (figura 159). Em ambas as pinturas, o animal aparece aos pés do santo: domesticado, mas em constante estado de alerta. Essa presença silenciosa, porém, vigilante, sugere não apenas lealdade e proteção, mas também a latência da força. Uma qualidade que, nas caricaturas de Fleuss, é ressignificada, em símbolo de autoridade decadente e ameaça potencial.

Figura 158: Frans Francken II, *The vision of Saint Jerome* (s/d), óleo s/ cobre, 32,99 x 15,75cm.



Fonte: Proveniência, Flandres.

¹⁰³ John Bull é uma figura simbólica que representa a Inglaterra ou o Reino Unido, assim como o Tio Sam representa os Estados Unidos. Ele costuma ser retratado como um homem corpulento, de cartola e colete, aparecendo com frequência em charges políticas para personificar o governo britânico.

Figura 159: Domenichino, *The Vision of Saint Jerome* (c.1603), óleo s/ tela, 51,1 × 39,8 cm.



Fonte: The National Gallery, Londres.

4.2.4 William Christie nas páginas da revista *Semana Ilustrada*

No dia 25 de julho de 1863 o conhecido jornal britânico *Punch*, veicula a imagem abaixo, sob a legenda: *Humble pie at the foreign office* (figura 160).

Figura 160: Humble pie at the foreign office.



Fonte: Punch, jul.1863.

As atitudes de Christie perante a nação brasileira o tornaram figura não grata no país, mas também, fizeram com que ele recebesse críticas em sua terra natal. A imagem publicada pelo *Punch* reflete tais reprovações. No desenho é possível ver William Christie com feições duras demonstrando desagrado, representado de forma diminuta, com roupas infantis. O personagem está sentado em uma cadeira alta o bastante para que ele possa alcançar a mesa e é repreendido por uma figura feminina, a personificação da Britânia, alegoria representativa da Grã-Bretanha. Atrás da cena vemos Lord Russel, Secretário de Estado para os Assuntos Estrangeiros inglês, com aparência sisuda e vestes desajustadas, observando a lição dada por Britânia a Christie. Sobre a mesa temos uma tradicional torta inglesa prestes a ser comida pelo ministro britânico e, ao fundo, por trás de toda a cena, na parede, identificamos um mapa escrito “Brazil”.

A legenda em inglês nos ajuda a compreender melhor a cena retratada: "*HUMBLE PIE AT THE FOREIGN OFFICE.*" *Britannia.* - "*Now, Johnny, you know that those Brazil-nuts¹⁰⁴ have disagreed with you, and Doctor Belgium says you did wrong, and that a little humble pie will do you good; so eat it like a man¹⁰⁵.*"

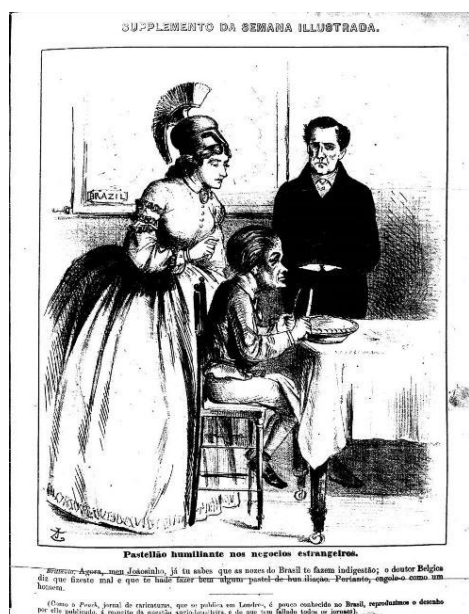
Comer uma *humble pie* é uma expressão inglesa que significa admitir que você está errado, algo que, segundo a publicação, Christie deveria fazer, pois o Rei da Bélgica havia dado resultado favorável ao Brasil quando a questão foi para julgamento internacional.

Uma reprodução da imagem do *Punch* foi publicada no Brasil pela revista *Semana Ilustrada* em agosto de 1863, na sessão de suplemento da publicação (figura 161).

¹⁰⁴ Aqui o autor pode ter feito uma referência, um jogo de palavras, com “*nuts*”, que pode significar doido, mas também, nozes. *Brazilian nuts* é a tradução de Castanha do Pará em inglês.

¹⁰⁵ "A torta da humildade no Ministério das Relações Exteriores." *Britannia* - "Agora, Johnny, você sabe que esses brasileiros doidos discordaram de você, e o Dr. Bélgica disse que você estava errado, e que um pouco de humildade vai lhe fazer bem, então coma isso como um homem." Tradução livre. *Humble pie at the foreign office.* 1863, julho. *Punch*.

Figura 161: Figura 161: Pastellão humilhante nos negócios estrangeiros.



Legenda:

“Pastellão humilhante nos negócios estrangeiros”. Britania. Agora, Joãozinho, já tu sabes que as nozes do Brasil te fazem indigestão; o doutor Bélgica diz que fizeste mal e que te ha de fazer bem algum pastel de humilhação. Portanto, engole-o como um homem.

(Como o *Punch*, jornal de caricaturas, que se publica em Londres, é pouco conhecido no Brasil, reproduzimos o desenho por ele publicado, á respeito da questão anglo-brasileira, e de que tom fallado todos os jornais).

(Semana... , 22 de ago.1863. p.8)

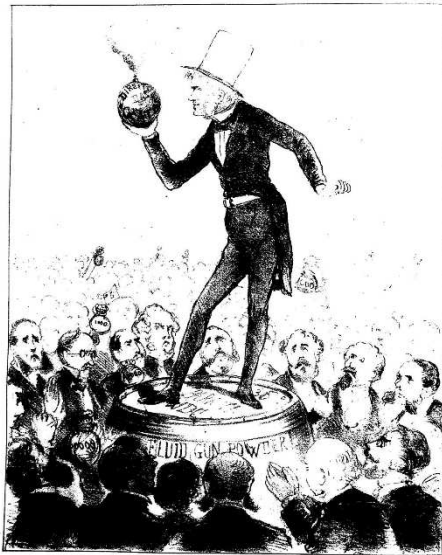
Fonte: Semana Illustrada, 22 de ago.1863. p. 8.

Bruna Oliveira Santiago (2017) afirma que a Revista Illustrada possuía um tipo de humor que estava em consonância com periódicos europeus, como, o *Punch*, londrino e o *Le Charivari*, francês, ambos com cunho satírico. A veiculação de uma gravura inglesa no periódico brasileiro reforça o contato e a relação entre as publicações ilustradas do período. Além disso, tal publicação, serviu para prejudicar ainda mais a imagem do ministro perante a população brasileira, reforçando que, nem mesmo em seu país, ele fora acolhido.

Focaremos agora nas representações do ministro plenipotenciário inglês, que aparece em muitas das imagens publicadas na Semana Illustrada e foi retratado como o principal vilão e pivô do conflito. Christie era, em geral, apresentado como um homem interesseiro, de caráter duvidoso, preocupado em obter vantagens financeiras. Frequentemente, ele era associado a algum tipo de bebida alcoólica, reforçando e ironizando o episódio dos marinheiros ingleses presos, por estarem embriagados.

No dia 18 de janeiro de 1863 vemos William Christie, bem-vestido, sobre um barril de pólvora, segurando um objeto semelhante a uma bomba, com a inscrição “direito das gente” cercado por homens e, alguns deles, empunham sacos de dinheiro (figura 162).

Figura 162: Imagem de William Christie sobre baú de pólvora.



Legenda:

Christi audi nos.....

— Si, yes, mim agora ouve povo brasileira, porque vê que ter razão e falla direita, e conhecer que mim gosta mais de nota de banco que de nota diplomatic. Se vocês falla sempre comiga assim, eu estar sempre sua amiga de vossê, porque mim no gosta de briga. Escuta: outra dia Jonathas mandar mim planta batatas, e eu responde manda Jonathas planta algodao; Jonathas ficar furiosa e quer logo briga comiga: mas John Bull correr para Petropolis tomar fresca na sua cabeça. **Quando pode ouve tinir dinheira, John Bull no faz tinir espada.** (Semana... , 18 de jan.1863. p.8, grifo nosso)

Fonte: Semana Illustrado, 18 de jan.1863. p. 8.

“Direito das gentes”, que aparece prestes a explodir na mão de Christie na imagem, é conhecido hoje também como direito internacional, e consiste em um conjunto de normas e princípios que regula as relações entre os Estados e outros atores internacionais. Ele foi citado e evocada pelos Conselheiros de Estado durante consulta acerca as questões causadas por William Christie (Atas..., 5 de jan.1863).

A legenda apresenta uma fala de Christie ao povo brasileiro repleta de erros de português, característicos de como um britânico falaria a língua, uma estratégia que visa acentuar o distanciamento e o desprezo pela figura do estrangeiro. Além disso, a legenda faz referência à relação conturbada entre Estados Unidos (representado por Jonathas¹⁰⁶) e Inglaterra, marcada por tensões especialmente em relação às suas influências na América Latina. Na última linha do texto, na frase destacada por nós, é reforçada a ideia da ganância britânica, preocupada com os valores a receber.

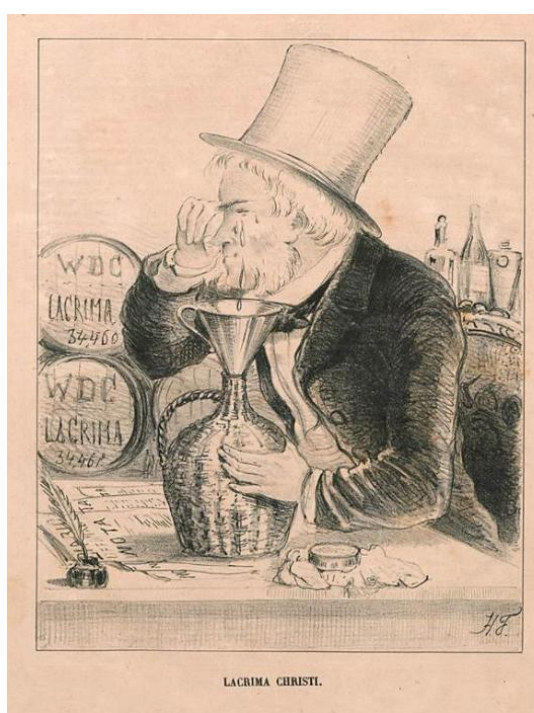
A legenda e a imagem reforçam a visão de Christie como ganancioso, algo retomado a todo tempo pela publicação e por outros periódicos. Ao ser representado segurando um objeto explosivo, sobre um barril de pólvora, ele personifica o inglês disposto a arriscar a destruição

¹⁰⁶ Brother Jonathan é uma personificação dos Estados Unidos, mais especificamente da região da Nova Inglaterra, utilizado antes do aparecimento do Tio Sam.

para alcançar seus objetivos, sem se importar com as consequências de suas ações, como um Guy Fawkes do século XIX¹⁰⁷.

Em fevereiro de 1863 outra imagem de Christie é publicada juntamente com a sutil legenda “*Lacrima Christi*” (figura 163). Na figura vemos o político bem-vestido armazenando as suas lágrimas em uma garrafa, com a ajuda de um funil. Por trás é possível observar, além de algumas bebidas, dois barris com a inscrição “WDC *lacrima* 34.460”, como se fossem carregamentos de vinho.

Figura 163: *Lacrima Christi*



Fonte: *Semana Illustrada*. 25 de jan.1863, p. 8.

A legenda é como um jogo de palavras e ironia sutil. A *Semana Illustrada* frequentemente estabelecia uma relação entre o nome "Christie" e "Cristo". "*Lacrima Christie*" é, de fato, um renomado vinho italiano, originário da região de Nápoles, aos pés do Vesúvio, que foi amplamente mencionado na literatura do século XIX, incluindo obras como *O Conde de Monte Cristo*. Já a inscrição no barril representa as iniciais do ministro e o valor pedido por ele de indenização.

¹⁰⁷ Guy Fawkes ficou conhecido por fazer parte do *Gundpowder plot*, ou “a conspiração da pólvora”, que tinha o objetivo de explodir o parlamento britânico, no século XVII.

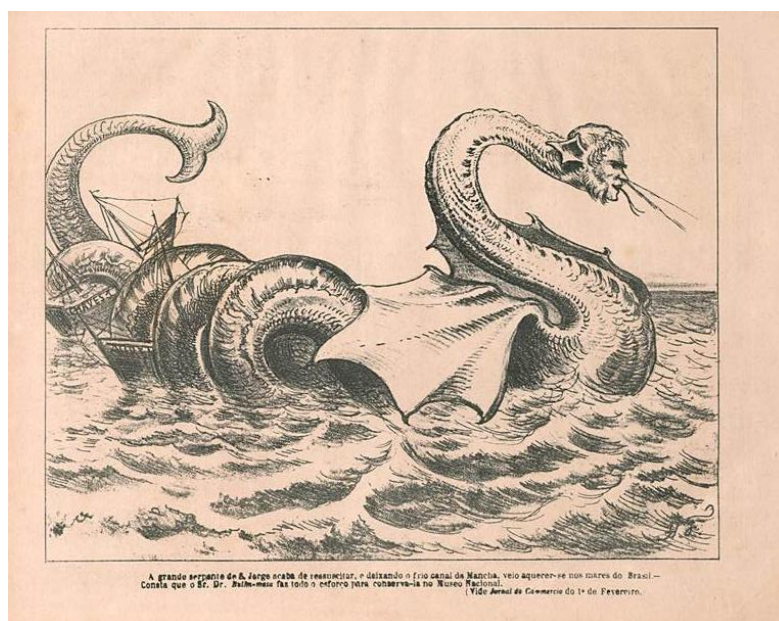
A associação de Christie com o álcool era recorrente nos desenhos analisados, frequentemente como uma forma de provocação, em referência ao episódio dos oficiais presos por embriaguez, no qual o político inglês se mostrou defensor. Contudo, essa conexão também pode ser interpretada como uma tentativa de Fleuss de desqualificar a imagem do ministro britânico, associando-o a bebidas alcoólicas e também como se estivesse "embriagado" pelo poder.

Em uma edição anterior a essa, do dia 18 de janeiro, é publicado um pequeno texto, que faz referências a mesma temática dessa imagem:

O Brasil da Gran Bretanha
 Nunca deve temer tanto;
 Se ella tem por si o Christo
 Elle tem o Espirito- Santo.
 Chora pitanga um ministro;
 Que dificuldade exise?
 Para ser um Christie lagima,
 Basta ser "lagrima Christi"
 (Semana..., 18 de jan.1863, p. 6).

William Christie fora duramente atacado por grande parte dos jornais brasileiros, críticas essas que foram representadas visualmente através dos desenhos de Henrique Fleuss e sua equipe na *Semana Illustrada*. Em uma das ilustrações o político inglês é retratado como um monstro marinho, que se deslocou do Canal da Mancha para as águas tropicais (figura 164).

Figura 164: Christie como uma serpente marinha.



Fonte: *Semana Illustrada*. 08 de fev.1863, p. 8.

Na imagem vemos a cabeça de Christie no corpo de uma serpente marinha destruindo embarcações brasileiras, em alto mar, enrolando-se nelas. O desenho, que possui a assinatura de Herique Fleuss, é muito bem-acabado e nos remete aos monstros marinhos da época das grandes navegações, reforçando a ideia da colonização e exploração dos territórios do “Novo Mundo”. Essa figura é claramente uma forma irônica de tratar o apresamento dos navios brasileiros no porto (Telles, 2010).

Fleuss denotou especial atenção e cuidado para algumas representações específicas de William Christie é possível notar o cuidado com os detalhes, um traçado mais firme além de fortes relações com pinturas referências na história da arte.

É o caso do desenho publicado na edição do dia oito de março de 1863 com a legenda “Pezadelo terrível da ultima noite no Rio de Janeiro” (figura 165). Na cena Christie aparece deitado, uma das mãos sobre a cabeça, aparentemente dormindo, mas com o semblante angustiado. As suas pernas estão alongadas e com traços femininos, semiabertas e apoiadas em uma parede.

Por cima dele, figuras que colaborariam para o seu pesadelo: os personagens da Semana Illustrada, Moleque e Dr. Semana, que segura um saco de dinheiro com os números 000 escritos, representando a negação do pagamento da indenização pelo Brasil. Mais atrás, dois homens representando periódicos, o jornal Mercantil e o Diário do Rio, portando uma de suas edições. Próximo às pernas do político há o desenho de um leão, símbolo inglês, boquiaberto, desnutrido, de olhos esbugalhados e semblante muito assustado.

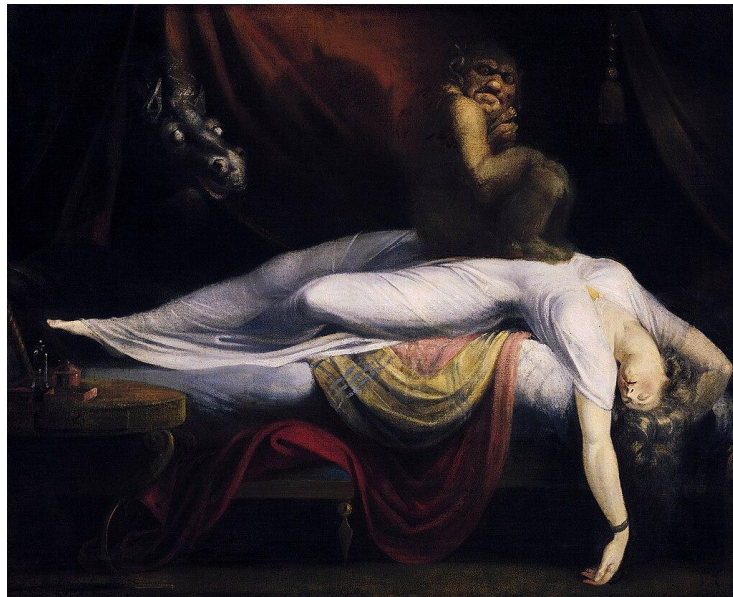
Figura 165: Pezadelo terrível da última noite do Rio de Janeiro.



Fonte: Semana Illustrada, 08 de mar.1863, p. 8.

Esse desenho nos remete à pintura “O pesadelo” do pintor inglês Johann Heinrich Füssli, datada de 1781 (figura 166). Na obra vemos uma mulher deitada, adormecida e estendida sobre uma cama, com braços e a cabeça caídos para fora do colchão. Ela está com uma roupa branca e delicada, e possui uma leve luz banhando seu corpo, sendo o ponto mais iluminado da obra, que possui uma paleta mais escura. Sobre o peito da mulher está uma figura sobrenatural, que encara o espectador de forma direta, mais atrás, há um cavalo preto, que se confunde com o fundo, e tem como destaque grandes olhos brancos.

Figura 166: Johann Heinrich, *O pesadelo* (1781), óleo s/ tela, 101,6 × 127 cm.



Fonte: Detroit Institute of Arts, Estados Unidos.

A associação entre as representações é imediata. Não só pelo tema, ambas retratam um pesadelo, mas também pela composição, principalmente em relação a figura ajoelhada sobre o torso dos personagens principais, representando como se fosse um aperto no peito. A pintura de Füssli foi exposta pela primeira vez em 1782, na *Royal Academy of arts*¹⁰⁸ em Londres e, posteriormente, foi tornada gravura por Thomas Burke¹⁰⁹.

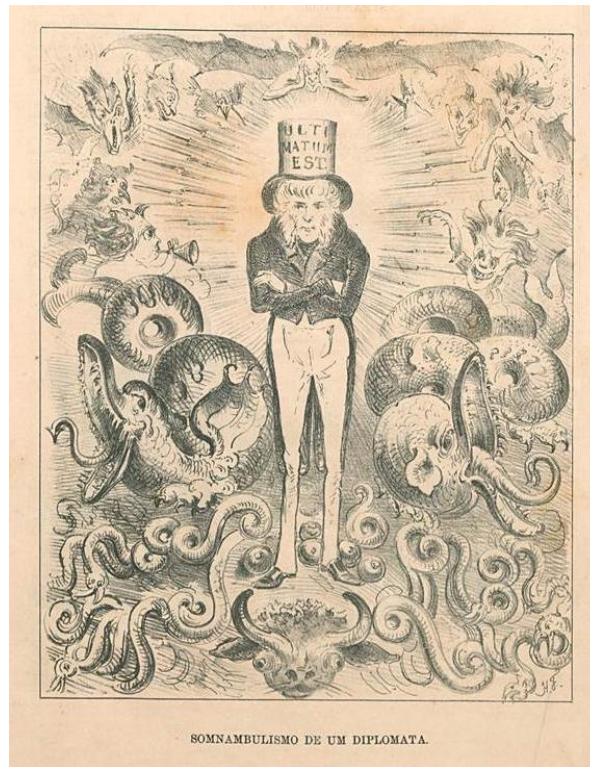
Ainda na temática de sonhos e pesadelos Fleuss elabora um desenho que nos chama atenção (figura 167). No dia 29 de fevereiro de 1863, ele publica, em página inteira, um desenho com a legenda “Somnambulismo de um diplomata”, representando Christie, com as suas

¹⁰⁸ Cf. Davison, M. (2016). *HENRY FUSSELL'S THE NIGHTMARE* [Dissertação de Mestrado, University of Georgia]

¹⁰⁹ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1870-0514-1610

habituais roupas formais, de pé, braços cruzados, cercado de animais e monstros vindos de outro mundo. São espécies de monstros marinhos e diabretes que o atormentam.

Figura 167: Somnambulismo de um diplomata.



Fonte: Semana Illustrada, 08 de mar.1863, p. 8.

A imagem criada por Fleuss nos remete a duas outras: O tormento de Santo Antônio, de Michelangelo, datado de 1487 (figura 168), e aos desenhos de Goya, sobretudo aquele intitulado “O sono da razão produz monstros”, datado de 1799 (Figura 169).

Nessa imagem Santo Antônio é representado flutuando, sobre uma bonita paisagem, cercado a atormentado por estranhas figuras aladas, semelhantes a demônios. Essa representação é inspirada na gravura de mesmo nome de Martin Schongauer, datada de 1470-75¹¹⁰. Que por sua vez teve uma passagem da história de Santo Antônio escrita por Athanasius de Alexandria, como referência. Essa passagem dizia que o santo tivera uma visão, em uma espécie de torpor, de que ele levitava e era atacado por demônios¹¹¹.

¹¹⁰ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336142>

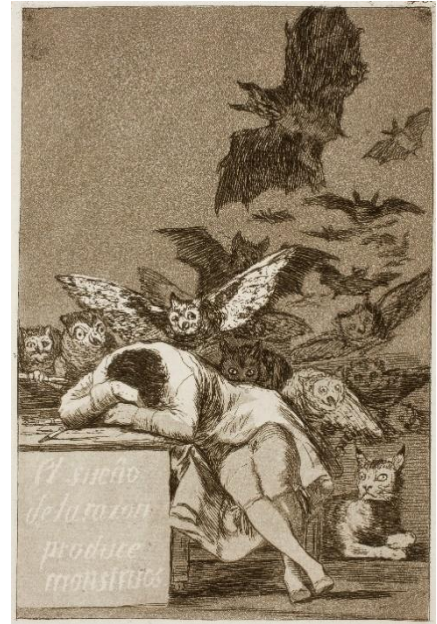
¹¹¹ <https://www.clevelandart.org/art/1923.227>

Figura 169: Michelangelo, *O tormento de Santo Antônio* (1487), óleo e tempera s/ painel,



Fonte: Kimbell Art Museum, Estados Unidos.

Figura 168: Francisco Goya, *O Sono da razão produz monstros* (1799), gravura, 21,3 x15,1 cm



Fonte: Museu do Prado, Espanha.

A gravura de Goya, faz parte da série *Los Caprichos* de 1799, que retrata as inquietações profundas vividas pelo autor na época. Enfrentando uma grave doença, ele também observava as consequências da guerra e as fragilidades sociais do período. Na imagem, o artista se apresenta com o corpo contorcido, em uma posição visivelmente desconfortável, enquanto criaturas aladas, semelhantes a corujas e morcegos, emergem, perturbando seu sono e criando uma atmosfera angustiante.

O oposto da razão seria a irracionalidade, fazer as coisas sem pensar. Uma das definições do sonambulismo, de acordo com o dicionário Michaelis é “maneira de ser dos que parecem agir mecanicamente, sem saber como e por que o fazem”¹¹². A gravura “O sono da razão produz monstros” sugere, segundo Jorge Coli (1996), que “a falha da vigília determina a invasão do irracional”. Já o “Somnambulismo de um diplomata”, por outro lado, apresenta-nos uma dicotomia: um diplomata, que deveria representar o pensamento estratégico e racional está retratado como alguém que age de forma inconsciente, sendo atormentado por isso.

Conforme mencionamos, sobretudo após o episódio envolvendo os navios britânicos nos portos brasileiros, a imagem de William Christie ficou extremamente prejudicada na Corte

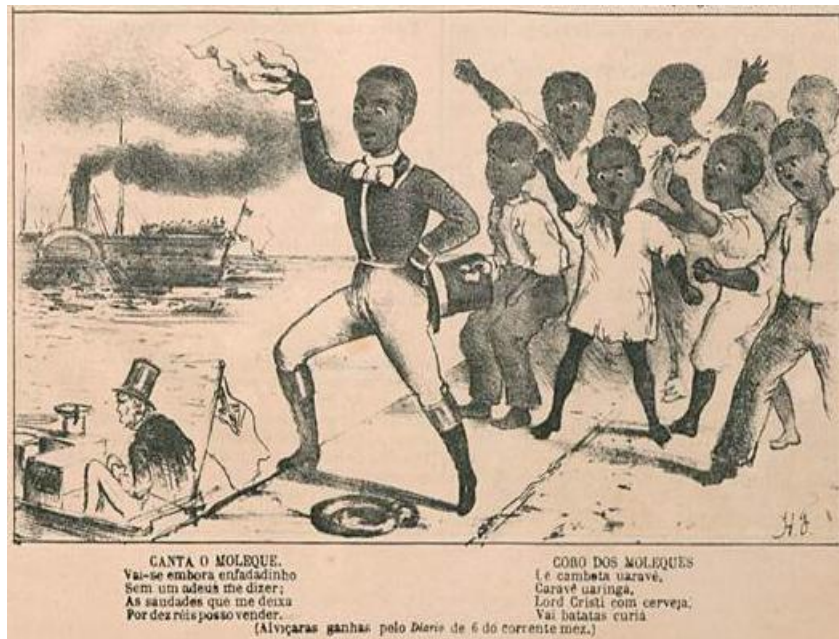
¹¹² <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/sonambulismo/>

e ele retorna para a Inglaterra às pressas. A *Semana Illustrada* publica mais de uma imagem representando essa retirada ressaltando principalmente quatro principais características associadas à Christie pela revista: a ganância, a relação com a bebida, a sensação de superioridade para com o Brasil e o desajuste do diplomata.

A primeira imagem com esse sentido é veiculada em 15 de fevereiro de 1863 e representa Christie em segundo plano, partindo, como derrotado para o seu país de origem, em uma pequena e frágil embarcação (figura 170). Quem se despede do inglês é o Moleque e outras crianças negras demonstrando, de acordo com Angela Telles (2010), que todas as camadas sociais apoiavam o governo Imperial. A legenda, um canto de despedida entoado pelas crianças, mistura termos em português e kimbundu e umbundu (línguas africanas), sugerindo a presença da fala utilizada pelos moleques, nas ruas (Telles, 2010).

As crianças ocupam a maior parte da imagem, e se mostram empolgados e determinados diante da partida do diplomata e da “vitória” brasileira perante o conflito. Ainda segundo Telles (2010) o lenço branco na mão do Moleque é alusivo à Teófilo Otoni que, mesmo sendo da oposição ao imperador, acenou para ele, nas ruas do Rio de Janeiro, em sinal de solidariedade.

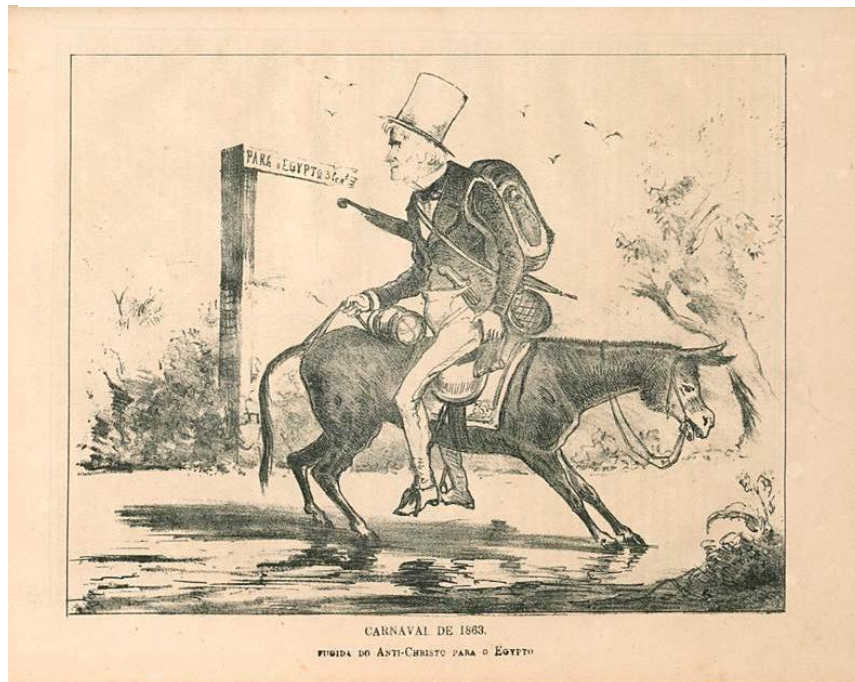
Figura 170: Christie partindo.



Fonte: *Semana Illustrada*. 15 de fev.1863, p. 1.

É publicada, na mesma edição, na semana do Carnaval, uma sátira com a famosa cena bíblica da fuga para o Egito. Sobre a legenda “Carnaval de 1863. Fugida do Anti-Christo para o Egito”, o diplomata inglês é retratado de forma desengonçada, às avessas, em cima de um burro (figura 171). Mais uma vez a revista brinca com o jogo de palavras entre o nome de Christie e Cristo.

Figura 171: Fuga do Anti-Christo para o Egito.



Fonte: Semana Illustrada, 15 de fev. 1863, p. 8.

A imagem nos remete para a gravura representando Napoleão “A jornada do herói moderno, para a Ilha de Elba”, datada de maio de 1814 (figura 172), que representa o Imperador francês cabisbaixo, sentado ao contrário em um burro, indo em direção ao seu exílio, em Elba. A imagem, de autor desconhecido, é uma publicação britânica, e pretende humilhar o agora ex Imperador francês, que havia ameaçado invadir a ilha britânica, colocando-o em posição de fragilidade e decadência. Napoleão segura em uma das mãos uma espada quebrada, questionando a virilidade do monarca, e na outra o rabo do animal, atrás dele, dois oficiais tocam tambores, como se entoassem um canto de despedida, descrito na borda da imagem através de um texto.

Figura 172: A jornada do herói moderno, para a Ilha de Elba.



Fonte: Pub'd by J. Phillips, No. 32 Charles Street Hampstead Road (1814), Londres.

A forma como Christie é retratado, montado de costas no burro, nos remete também à tradição religiosa da “Festa dos Burros” ou “Festa dos Loucos”, festividade realizada para celebrar o burro que levou Jesus para o Egito.

Além disso, na mitologia grega, Sileno é apresentado como companheiro e tutor de Dionísio, deus do vinho, sendo comumente apresentado como um homem velho embriagado, por vezes montado em um burro, como é possível observar na (figura 173). A associação entre essa figura mitológica e o ministro é explorada em um poema publicado na mesma edição do periódico, reforçando o tom satírico da crítica.

LORD CRISTA NO CARNAVAL

É fama que Lord Crista
Quer festejar o entrudo,
Dançar com barcas, galeras.
— Lord Crista topa a tudo.
Não quer máscara d'artifício.
Leva a máscara natural;
Ninguém poderá com elle
Para o galope infernal.
D'uma pagam divindade
Quer a figura escolher;
Entre a de Sileno e Baccho
Não sabe qual ha de ter.
Mas quem, na rua ou no baile,
Vir transformado um farcista

Em Deos Baccho ou pai Sileno,
Fique certo — é Lord Crista
(Semana..., n. 114, 15 de fev.1863, p. 2 e 3, grifo nosso).

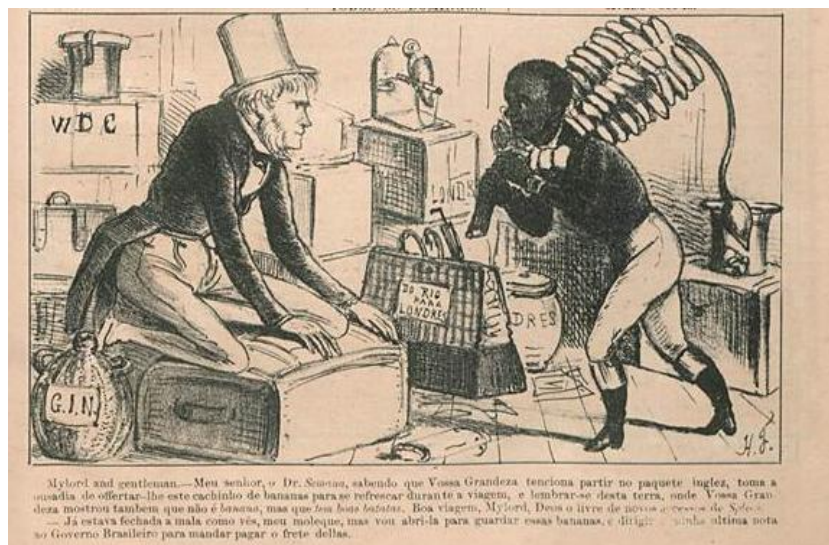
Figura 173: Giulio Bonasone, Silenus riding on a donkey, gravura em papel.



Fonte: Rijksmuseum, Amsterdam.

Outra imagem retratando a partida de William Christie é veiculada no dia 03 de março e representa o inglês, de malas prontas, cercado de caixas endereçadas à Londres (figura 174). Alguns objetos nos chamam atenção: em primeiro plano, uma grande garrafa de Gin bem próxima ao diplomata, bebida típica da Inglaterra, um papagaio, em meio as suas malas, deixando claro que ele seria levado para a Europa e um cacho de banana, carregado pelo personagem da Semana Illustrada, o Moleque. Mais uma vez temos elementos que destacam e representam a nacionalidade brasileira.

Figura 174: William Christie e o Moleque.



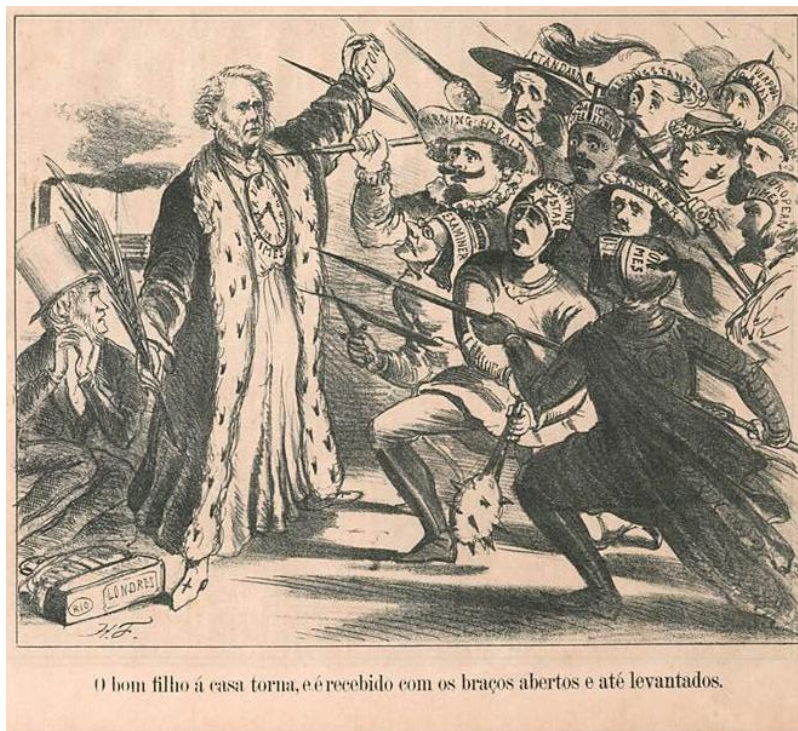
Fonte: Semana Illustrada, 08 de mar.1863, p. 8.

A legenda, mais uma vez, reforça a crítica às atitudes de Christie ao solicitar indenizações brasileiras, bem como, a sua ganância, como por exemplo, no trecho representando a fala dele “Já estava fechada a minha mala como vês, meu moleque, mas vou abri-la para guardar essas bananas e dirigir minha última nota ao Governo Brasileiro para mandar pagar o frete dellas.”

A *Semana Illustrada* representa Christie, já de volta a sua terra natal, mais cinco vezes. A primeira, representa a chegada dele no porto, sendo atacado por jornais caracterizados como personagens à la Rembrandt em “A ronda noturna”, como o *Morning Herald*, *Examiner* e *Standard*, vestido de cavaleiro e sendo protegido pelo grande e imponente *Times* (figura 175). Na imagem, o representante inglês aparece frágil e assustado, recolhido e diminuto, ao ser atacado pelas personificações dos periódicos.

A segunda, seguindo a mesma ideia e semelhante àquela imagem publicada pelo *Punch* (figura 176), representa o ministro inglês infantilizado, sendo punido, como uma criança, por Lord Russel, que, de acordo com a legenda, estava sobremaneira insatisfeito com as atitudes de Christie.

Figura 175: Christie atacado pelas personificações dos periódicos.



Fonte: *Semana Illustrada*. 08 de mar.1863, p. 8.

Figura 176: O ministro inglês infantilizado, sendo punido, como uma criança,



Fonte: Semana Illustrada. 12 de mai.1863, p. 8.

A terceira imagem representando o diplomata após regressar ao solo inglês retoma novamente a ideia da ganância inglesa (figura 177). Fleuss retrata Christie e Lord Russel pesando o dinheiro da indenização paga pelo Brasil. Atrás deles, está escrito um moto inglês *Honi soit qui mal y pense*, em tradução livre “Vergonha de todos que pensarem mal disso”, e que cabe perfeitamente na imagem, de forma irônica, visto que os dois estão contando dinheiro pago pelo Brasil, uma nação menos poderosa e rica. Angela Telles (2010) ressalta que a legenda, um trecho de Gonçalves Dias, reforça a ideia que o desenho pretende transmitir.

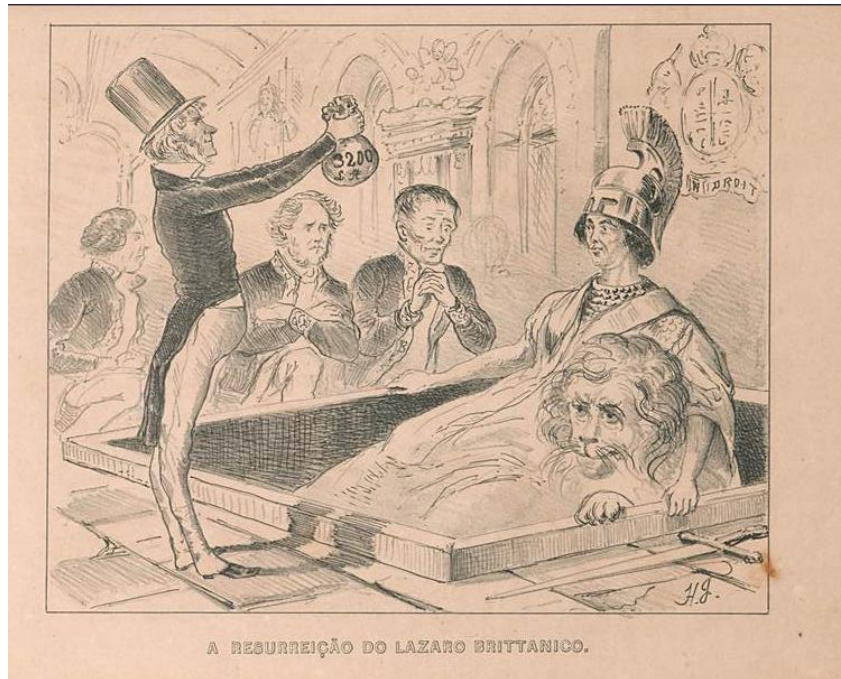
Figura 177: O diplomata após regressar ao solo inglês retoma novamente a ideia



Fonte: Semana Illustrada, 26 de mai.1863, p. 6.

A quarta imagem retrata o interior da capela de Westminster, em Londres, onde membros da realeza britânica estão enterrados (figura 178). Christie entrega um saco com o dinheiro da indenização a uma figura saída de uma tumba, que nos parece ser a alegoria da Grã-Bretanha, cadavérica. Ao lado do diplomata estão Lord Russel e Palmerston, com semblante e em posição de súplica e preocupação e a simples legenda “A ressurreição do Lazaro Britânico”

Figura 178: A ressurreição do Lázaro Britânico.



Fonte: Semana Illustrada, 03 de mai.1863, p. 8.

A figura e a legenda nos remetem a uma pintura de Juan de Flandes, intitulada “A Ressurreição de Lázaro” (figura 179), datada de 1514, ao colocar frente a frente Cristo (Christie) e uma figura cadavérica. Aqui, novamente, Fleuss brinca com o jogo de palavras, pois, o Lázaro bíblico é também chamado de *Lazaro of Bethany*.

Figura 179: Juan de Flandes, *A Ressurreição de Lázaro* (1510), óleo s/ painel de madeira,



Fonte: Museu do Prado, Madri.

Por fim, a última imagem retratando Christie na Europa é aquela versão publicada inicialmente no jornal britânico *Punch*, com a qual iniciamos este tópico. Após a análise das demais imagens do diplomata feitas pela *Semana Illustrada*, entendemos que a ideia e a imagem perpetrada pelo periódico londrino, muito se assemelhavam aos de Fleuss e sua revista. Além disso, o tom jocoso e irônico estava presente nas duas publicações, demonstrando, uma certa aproximação entre os periódicos ilustrados do período.

Após a análise das imagens ao longo desse tópico, é possível afirmar que William Christie foi mais que um diplomata envolvido em um conflito: ele se tornou uma representação estratégica e simbólica do "outro" que ameaçava a soberania brasileira. A nação, no entanto, se mostrava firme e segura, mesmo diante da representação de uma potência ameaçadora. Os desenhos de Christie na *Semana Illustrada*, além de carregarem ironia e traços depreciativos, também dialogam com outras gravuras contemporâneas e pinturas referências para a história da arte, reforçando uma narrativa onde o Brasil se posiciona como um Estado soberano, contrastando com a figura desmoralizada de Christie. Por fim, essas representações visuais colaboram na consolidação de um imaginário nacional sobre o papel do Brasil e suas relações internacionais.

4.3 A QUESTÃO CHRISTIE NOS PALCOS E TEXTOS

Conforme mencionamos no início deste capítulo o imbróglio diplomático entre Brasil e Inglaterra suscitou as mais variadas repercussões, sejam elas políticas, sociais ou culturais. O foco da nossa pesquisa são as repercussões culturais provocadas pela Questão Christie, partindo da tela do pintor Victor Meirelles.

Iniciamos este capítulo tratando dos desenhos publicados no periódico *Semana Ilustrada* e continuamos agora com o enfoque nas peças de teatro e em poemas e textos literários publicados sobre o assunto.

4.3.1 Literatura e conflito

Ressaltamos, inicialmente, que não foi possível localizar nenhuma peça teatral encenada no Reino Unido que abordasse diretamente a Questão Christie. No entanto, identificamos que, nas décadas seguintes, o tema foi mencionado em obras literárias britânicas. Um exemplo é *The Wild Horseman of the Pampas*, de David Ker (1876), que, conforme análise do pesquisador britânico Ross G. Forman, apresenta o impasse diplomático com leveza cômica e traços de patriotismo, em linha com algumas peças brasileiras. Já *Transito: A Story of Brazil* (1887), de Emma E. Hornibrook, trata o incidente sob uma perspectiva de protestantismo patriótico, alinhado aos valores de moralidade e ao discurso antiescravista promovido pela coroa britânica (Forman, 2000, p. 227).

No Brasil o assunto repercutiu de forma significativa em formato de textos literários. Não somente através de crônicas, versos e prosas publicados nos periódicos, mas, também, em formato de publicações mais robustas. É o caso, por exemplo, do *O Estandarte Auri Verde*, de Fagundes Varela, uma publicação de mais de 30 páginas de cantos sobre a Questão Christie.

Esses textos, ao contrário das peças de teatro e da pintura histórica e, assim como os desenhos nos periódicos, falavam diretamente de Christie e brincavam com a relação “Christie” e Cristo. Além disso, a maior parte deles também foi feita e circulou no calor do conflito, ou seja, nos anos de 1863 e 1864, com a exceção de um conto, publicado no final do século, em 1893, intitulado “O donativo do Capitão Silvestre” de autoria do paraense Inglês de Souza, expoente do naturalismo brasileiro.

“O donativo do Capitão Silvestre” é um texto publicado em uma coletânea de contos do mesmo autor, intitulada “Contos Amazônicos”. Ele traz relatos, ficcionais, de como uma cidade no norte do Brasil, Óbidos, no Pará, reagiu ao saber dos acontecimentos na Corte e das ameaças e exigências de Christie, além disso, nos apresenta a dimensão de como o problema diplomático foi apreendido nas regiões mais afastadas do Rio de Janeiro, “Correra uma fâisca elétrica do Sul ao Norte do Império” (Sousa, 2018), reforça o texto.

O narrador da história se diz testemunha ocular dos fatos e nos convida a conhecer como aquela cidade se comportou ao saber da notícia de uma iminente guerra. A história reforça, a todo momento, como as atitudes de Christie fomentaram o patriotismo e o nacionalismo do povo, o narrador ressalta “a corda do sentimento de nacionalidade, adormecida desde as sangrentas lutas da nossa integração política, posteriores à independência, vibrou sonoramente no coração dos paraenses” (Sousa, 2018).

De início o narrador explica como a notícia chegou à região, por meio do vapor Manaus, em seguida, descreve em poucas palavras os motivos do conflito e continua narrando como a cidade se reuniu e se empenhou nas subscrições populares feitas para arrecadar fundos para os cofres públicos e colaborar na preparação do país para a guerra. Ele traz relatos de ajuda dos mais afortunados, mas, também aponta que pessoas de menos posses levavam ovos ou outras espécies de contribuições. O pesquisador Rafael Voight Leandro aponta que o governo central procurava incentivar, até mesmo as comunidades carentes, a participarem das doações e estas se empenhavam, pois se sentiam pertencentes aquela pátria (Leandro, s/d, p. 6).

No transcorrer da história o narrador revela para nós ironias a respeito do comportamento dos ingleses, sobre os seus erros na fala, sua forma de comer, suas vestimentas. Aqui os britânicos não são representados como avarentos ou bêbados, mas são criticados pelos seus hábitos e costumes e são acusados de medrosos.

Leandro reforça para a nós a ligação feita pelo texto de Inglês de Souza entre os acontecimentos da Questão Christie e a Cabanagem do Pará (1835-1840), uma das mais importantes insurreições do período regencial (Leandro, s/d, p. 6). Em um determinado momento da história o narrador reflete “Os filhos da Amazônia ainda sentem girar-lhes nas veias o sangue de Paiquecé e de Patroni. No fundo, todos temos ainda alguma coisa dos cabanos de 1835”. O autor procura fazer uma conexão entre os dois acontecimentos históricos, ligados, segundo ele, pelo seu caráter patriótico (Leandro, s/d, p. 5).

Ao final da narrativa entra em cena o Capitão Silvestre, que dá nome ao texto, e nos traz uma visão diferente da Questão Christie. Silvestre critica o governo por seus problemas financeiros e por adotar uma postura submissa ao longo de suas relações com outras grandes nações (Leandro, s/d, p. 13). Ao realizar a sua doação para a subscrição, ele ressalta “E quinhentos cartuchos embalados para guerrear esse governo que barateia os brios da Nação” (Sousa, 2018). Trazendo ao conto do Inglês de Souza uma impressão distinta do que havia sido a Questão Christie, como apontam os textos contemporâneos, um momento de unanimidade do governo.

Fagundes Varela foi um poeta nascido no Rio de Janeiro, mas, que teve sua vida artística ancorada em São Paulo. Publicou suas obras mais relevantes na década de 1860 e, segundo Antônio Cândido, sua obra tem cinco principais aspectos: patriótico, religioso, amoroso e bucólico, versou também sobre escravidão, liberdade e justiça social (Candido, 2000, p. 231).

Em 1863 Varela publica pela Tipografia Imparcial de J. R. de A. Marques o seu livro “O Estandarte Auri-verde. Cantos sobre a Questão Anglo-Brasileira”. O texto é dividido em dez seções sendo a maioria delas dedicada aos personagens ou aos agentes envolvidos no imbróglio diplomático. São elas: Aos brasileiros, A quem lêr, Ao Brazil, Ao povo, Á William Christie, A D. Pedro II, Hymno (dedicado aos soldados), A S. Paulo, Canto do sertanejo e Canção.

A primeira seção, aos brasileiros, tem apenas uma frase “Creio que Deos é Deos e os homens livres!” (Varella, 1863), as demais, possuem cantos maiores e mais bem elaborados. A parte dirigida a Christie inicia de forma veemente “Diplomata insolente! – ave maldicta” (Varella, 1863, p. 11) e continua ressaltando a soberania nacional “Pisaste uma nação, - nação tão grande que a loucura perdoa-te [...] Basta de humilhações!. dize a teus amos que a terra de Cabral está cansada de ultrages suportar!” (Varella, 1863, p. 12).

A seção dedicada ao Imperador alinha-se com as opiniões predominantes nos periódicos da época. Como já mencionado, este foi o período de maior popularidade de Dom Pedro II, especialmente por sua postura firme na defesa da soberania brasileira frente a uma potência estrangeira. Inserido nesse contexto de exaltação do monarca, Fagundes Varela enaltece a figura do Imperador ao proclamá-lo como “a estrela mais fulgente e bela [...] a urna santa de um povo inteiro [...] o gênio benfazejo e grato, poupando as vidas no calor das frágoas” (Varella, 1863, p. 15). Reforçando a sua imagem como símbolo da unidade e da resistência nacional.

Já para o povo, Varela chama-os a defesa da pátria, ao enfrentamento.

Vingai a patria ou valentes
 Da patria tombai no chão!
 Erguei-vos povo de bravos,
 Erguei-vos Brasileiro povo [...]
 O que vos falta? Guerreiros?
 Oh! Que elles não faltão, não [...]
 Quando a turba que se agita
 Saúda a campa adorada,
 – Foi um heróe que esvaio-se Nos braços da patria amada!
 (Varella, 1863, p. 10)

Cabe ressaltar a ausência de seções dedicadas aos ingleses, aos britânicos ou, mesmo, à Rainha Vitória, sendo apenas Christie considerado “merecedor” de um canto exclusivo. Tal escolha evidencia a consonância de Fagundes Varela com os periódicos da época, que direcionavam críticas nominais e veementes ao ministro plenipotenciário inglês.

Ainda em 1863, foi publicado em Santos, SP, o jornal “O Caboclo”. O periódico, comandado pelo redator Dr Antônio Joaquim Pinto Junior, contou com pouquíssimas edições¹¹³ e foi elaborado, exclusivamente, para tratar de assuntos relativos à Questão Christie. Na capa de suas edições temos um trecho de um poema, publicado inteiramente no primeiro número “Em quanto houver no Brazil Um Brasileiro com vida, Há de a honra Brasileira Por elle ser defendida” (O Caboclo, n. 01, 12 de jan.1863, p. 1).

Ao fim da primeira edição, lê-se

Publica-se indeterminadamente na typographia Commercial até a solução da Questão Anglo-Brazileira; não tem assignantes e distribui-se pelos da Revista Commercial. Não há números avulsos. O redactor do Caboclo recebe em carta feichada qualquer auxílio para a sua publicação (O Caboclo, n. 01, 12 de jan.1863, p. 4).

A publicação estava, portanto, ligada à Revista Commercial, primeiro periódico publicado em Santos, em 1849, tendo sido também o mais robusto no século XIX (Alves, 2007). De acordo com o pesquisador Alexandre Alves a Revista Commercial, desde o início, adotou uma linha liberal e antiescravista. Pinto Junior, redator do O Caboclo morava em Santos e era encarregado da diretoria a Diretoria Geral dos Índios na Província de São Paulo, órgão que reúne importantes indivíduos e documentações (Assis, 2013).

¹¹³ Na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional foram localizadas apenas seis edições do periódico, e faltam as edições 02, 07 e 08. Não foi possível confirmar, contudo, se houve outras publicações além dessas.

O conteúdo do jornal constituía-se basicamente em defender a soberania nacional perante as ofensivas britânicas, atacar William Christie, exaltar Dom Pedro II e informar sobre o desenrolar do episódio. Além disso, o jornal dedicava-se também à publicação de poesias sobre a Questão Anglo-Brasileira, como é o caso do poema declamado em um teatro em Santos e prontamente publicado no periódico, cujo trecho transcrevemos a seguir:

Brazilieros alerta! erguei-vos todos,
 Que o orgulhoso Bretão ousa insultar-nos!
 Na terra de Cabral, terra que é nossa,
 Nas praias do Brazil, em nossas praias
 Atrevidos, ousados estrangeiros,
 Ingratos desrespeitão,
 O auri-verde pendão dos Brazilieros!...[...]
 (O Caboclo, n. 01, 12 de jan.1863, p. 3).

Segundo o pesquisador britânico Ross G. Forman a edição de 16 de fevereiro de 1863 publica um poema de Fagundes Varela, chamando Christie de “diplomata insolente”, ao lado de um texto anônimo ameaçando John Bull (Forman, 2000, p. 234). Acreditamos que o periódico tenha publicado o trecho de “A William Christie” do seu O Estandarte Auri-verde”.

4.3.1.1 A Questão Christie nas letras da Semana Ilustrada

A Semana Ilustrada, revista onde foram publicados os desenhos analisados por nós no início do capítulo, também foi responsável pela publicação de crônicas, cânticos, hinos e poemas que versavam sobre a Questão Christie. Tais publicações não foram exclusivamente feitas por ela, mas, a maior parte dos textos artísticos localizados por nós está concentrado no periódico.

O periódico contava, no período do imbróglio diplomático, com a colaboração de Machado de Assis, que publicava sob o pseudônimo de Dr. Semana e foi autor de alguns textos sobre a Questão. É o caso da crônica “Carta ao Sr. Christie” publicada em 8 de fevereiro de 1863, na qual o autor é extremamente irônico ao se dirigir ao britânico. A crônica em questão tratava de maneira ácida as notícias da partida do ministro inglês.

[...] me sugeriu a leitura de um artigo do Diário, onde se anuncia a retirada de V. Excia.. V. Excia. vai partir e nos deixa. Sabe quanto sinto? quanto soffro? ou, economicamente falando, quanto perco? [...] Mas V. Excia. vai partir e isto me dói mais que tudo. Partir! Deixar esta terra, onde V. Excia. via o céu, para onde não sabe se irá depois de morto, e ir meter-se entre os nevoeiros de Londres! É duro, Exmo. Sr.! [...] (Assis, 08 de fev.1863, p. 2)

Na edição seguinte, em 15 de fevereiro de 1863, durante o Carnaval, o periódico publica um poema bem jocoso em relação à figura de Christie.

LORD CRISTA NO CARNAVAL

É fama que Lord Crista
 Quer festejar o entrudo,
 Dançar com barcas, galeras.
 — Lord Crista topa a tudo.
 Não quer mascara d’artificio.
 Leva a mascara natural;
 Ninguém poderá com elle
 Para o galope infernal.

De uma pagam divindade
 Quer a figura escolher;
 Entre a de Sileno e Baccho
 Não sabe qual ha de ter.
 Mas quem, na rua ou no baile,
 Vir transformado um farsista
 Em Deos Baccho ou pai Sileno,
 Fique certo — é Lord Crista.
 (Semana..., 15 de fev. 1863)

Aqui, assim como nas caricaturas, o ministro é retratado como alcoólatra e soberbo, através da referência do “farsista” e a Bacco e Seleno, personagens da mitologia ligados à bebida. Esse poema é publicado na mesma edição na qual é veiculada a imagem de Christie sobre o burro (Figura 171), que analisamos na página 219, demonstrando, mais uma vez, a relação entre texto e imagem na revista.

Na edição do dia 01 de fevereiro de 1863, a revista publica o “Hymno Patriotico” de autoria do Sr. Dr. Joaquim José Teixeira, dedicado ao Imperador. Como introdução, antes de publicar o hino, lemos uma exaltação à nação e aos artistas brasileiros

[...] O Brazil é uma realidade [...] em breves tempos seríamos uma nação gigantesca. [...] Graças ao calor dos trópicos, a intelligencia brota em todas as cabeças brasileiras, e os poetas, os escriptores e os artistas apparecem cheios de inspiração para fazerem a nossa gloria (Semana..., n. 112, 1 de fev. 1863, p. 6 e 7)

A exaltação aos artistas nos chama atenção, pois, como pretendemos analisar em nosso trabalho, a Questão Christie, apesar de ser um evento as vezes esquecido pelos contemporâneos, foi campo fértil para inúmeras manifestações artísticas, dos mais variados formatos.

Outros tantos textos são publicados na *Semana Illustrada* entre 1863 e 1865, sejam crônicas, cânticos, poemas ou informativos, em sua grande maioria, em tom crítico ou jocoso

em relação a Christie, aos políticos britânicos e aos ingleses em geral. Quando não, exaltavam a soberania nacional.

É o caso, por exemplo, do “Soneto Anglophobico” publicado em março de 1863 que finaliza com a seguinte estrofe “[...] Faça o mesmo o Brasil aos vis bretanos, Plantando em seu aurífero terreno Aversão, aversão aos anglicanos.”.

Podemos citar também as histórias do Velho Theobaldo e seu neto Cazuzza, que, durante mais de uma edição foram publicadas em formato de crônica, sob o título “Passeio”. Na história, Theobaldo e Cazuzza passeiam pelo centro do Rio de Janeiro, recontando, a seu modo, os acontecimentos da Questão Christie, misturados com comentários acerca dos espaços da cidade. Sempre críticos a Christie e exaltando o governo nacional “É realmente inqualificável, meu vovô, o procedimento desse Sr. Christie; devemos, porém, confiar nas providencias tomadas pelo nosso governo, que consentirá jamais que sejamos humilhados [...]” (Semana..., n. 109, 11 de jan.1863, p. 6).

O conto de Inglês de Souza, publicado quase três décadas após os acontecimentos da Questão Christie, permite uma reflexão distinta daquela observada nas manifestações contemporâneas ao episódio. Enquanto os textos produzidos no calor dos acontecimentos, especialmente em periódicos e poesias, direcionavam suas críticas quase exclusivamente à figura de Christie, preservando a imagem do governo imperial e exaltando o sentimento nacionalista, a narrativa literária posterior revela um olhar mais distanciado e crítico. O tempo, nesse sentido, possibilitou uma abordagem mais complexa, permitindo ao autor problematizar também as fragilidades e contradições internas do Império. Ainda assim, é importante notar que o nacionalismo permanece como elemento central no conto, reafirmando a valorização da soberania brasileira frente às potências estrangeiras.

Conforme procuramos ressaltar, os textos literários analisados por nós, além de serem críticos ou irônicos em relação a Christie, procuram exaltar a soberania nacional e, sobretudo, a figura de Dom Pedro II. Chamamos atenção novamente ao cântico de Varela dedicado ao Imperador. Apontamos, nesse sentido, para uma relação entre os textos e a pintura histórica de Victor Meirelles, que teve como personagem central Dom Pedro II.

4.3.2 Quando a política sobe ao palco

O teatro era uma das principais formas de entretenimento nas capitais ocidentais do século XIX e atingia diferentes categorias sociais quando comparado aos livros e jornais, por exemplo, pois, não era preciso o letramento para ser aproveitado (Charle apud Souza, 2024, p. 2). No Brasil, esse fenômeno se desenvolve sobretudo a partir da segunda metade do século XIX quando peças de autores brasileiros e portugueses passam a ser encenadas.

Já é conhecido que a vinda da família real portuguesa para o território brasileiro propiciou a criação de aparatos culturais como museus, bibliotecas, teatros, imprensa, bem como, faculdades e escolas. Foi inaugurado, por exemplo, o Real Theatro de São João, espaço onde eram oferecidas peças que enalteciam a realeza e no qual o dia a dia era estabelecido conforme os interesses reais (Silva, 2017, p. 175).

Durante o governo de Dom Pedro I, surgiram mais teatros na capital, mesmo sem o incentivo financeiro estatal, e estes passaram a ter mais controle e vigilância (Silva, 2017, p. 202), a censura era utilizada como mecanismo de contenção à circulação de ideias contra o governo (Silva, 2017, p. 209). Ao mesmo tempo, os espaços teatrais se dinamizaram, tornando-se negócios, intensificando a concorrência entre as empresas, aumentando o número de entrada de artistas internacionais, ganhando espaço na imprensa, seja com relatos de apresentações, seja com opiniões acerca das encenações (Silva, 2017, p. 209).

Ao fim da década de 1830 o teatro brasileiro ganhou novas dimensões devido a intervenções do governo, dos chamados homens de letras e dos artistas teatrais. Houve também, segundo Charles Silva, uma mudança de estilo onde as referências ao teatro português passaram a disputar com as formas do teatro francês. Além disso há o nascimento de uma dramaturgia nacional e um artista brasileiro (Silva, 2017, p. 231).

De acordo com Silvia Cristina de Souza o teatro também pode ser entendido como um motor da emergência do sentimento de identidade e soberania nacional (Souza, 2024, p. 2), parte importante dos processos de construção da nacionalidade, almejado pelo governo Imperial. Silva aponta que, na primeira metade do século XIX, essa construção “foi promovida e patrocinada pelo governo imperial e apoiada pelos homens de letras” (Silva, 2017, p. 231).

A partir da estabilidade política alcançada quando da Declaração de Maioridade do Imperador, em 1840, Silva afirma que emerge uma nova época para o teatro brasileiro. Nesse

momento o Estado procurou construir e fortalecer instituições que reforçassem a ideia de nação¹¹⁴. Época essa onde esses homens de letras, ligados à imprensa e à vida política, procuravam demonstrar ao governo imperial como o teatro poderia ser estratégico para a construção de um imaginário nacional.

Gostaríamos de reforçar, no entanto, conforme demonstra a pesquisadora Andrea Carvalho dos Santos (2016), que a dramaturgia não era apenas um instrumento nas mãos do Estado, mas, refletia os anseios e expectativas do público, mantendo um diálogo com a plateia.

Os textos teatrais relativos à Guerra do Paraguai são exemplos bastante citados dessa relação. Santos afirma que, no período do conflito, “o sentimento de patriotismo e nacionalismo esteve presente em espetáculos de benefício [...]. A classe artística se inclui nesse sistema de apoio revelando face de uma ‘cidadania’ orgulhosa da defesa do país” (Santos, 2016, p. 2).

Antes disso, no entanto, já existiam textos que faziam parte desse universo é o exemplo, da peça “Os dois ou o inglês maquinista” (1842) de Martins Pena e “O Senhor Joaquim da Costa Brasil” (1860) escrita por Francisco Correa Vasques, e, sobretudo, aquelas que mais no interessam aqui, relativas à Questão Christie, escritas e encenadas entre 1863 e 1864.

4.3.3 A Questão Christie em cena

Souza observa que, assim como os desdobramentos da Questão Christie despertaram o interesse dos leitores dos jornais da Corte, o tema também foi levado aos palcos (Souza, 2012, p. 25), funcionando como uma forma ideológica de resistência (Forman, 2000, p. 226). O pesquisador inglês Ross G. Forman complementa essa análise ao destacar que os dramaturgos brasileiros buscavam, além de mobilizar o público local, chamar a atenção da audiência britânica e expor as posturas imperialistas adotadas pelo Reino Unido. Essa estratégia, segundo o autor, tinha o potencial de influenciar positivamente as relações comerciais e militares entre os dois países, beneficiando o Brasil (Forman, 2000, p. 226).

Foi possível localizar durante a pesquisa o nome e autoria de quatro peças cuja temática tratava da Questão Anglo-brasileira. São elas: Os ingleses no Brasil, escrita por J.F.K da Costa Rubim em 1863; Os ingleses na Costa de Joaquim José de França Jr. (1864); A Questão Anglo brasileira comentada pelo Sr. Joaquim da Costa Brasil de Francisco Correa Vasques, de 1863 e

¹¹⁴ Como exemplos de instituições criadas nesse período podemos citar: O Colégio Pedro II, o Instituto histórico e geográfico brasileiro e o Conservatório Dramático Brasileiro.

uma peça francesa escrita por Louis Nerciat, *La Question Anglo- Brasillienne* (1863). Esta última, no entanto, não chegou a ser encenada, pois fora proibida pelo Conservatório Dramático Brasileiro¹¹⁵. Essas peças tiveram o envolvimento de dois principais atores brasileiros do período: Francisco Corrêa Vasques e João Caetano dos Santos.

Chama-nos atenção a celeridade com a qual as peças foram escritas e encenadas, a maior parte no início do ano de 1863, bem no calor do momento dos acontecimentos políticos, próximo a cena retratada por Meirelles, ocorrida em janeiro do mesmo ano. Assim como os desenhos publicados nos periódicos, analisados no início do capítulo, os textos teatrais diferem da pintura histórica que precisa de um tempo maior até a sua produção final. Conforme mencionamos nos capítulos anteriores o esboço da Questão Christie foi exposto somente na Exposição Geral de 1865.

As peças teatrais que abordavam a Questão Christie pertenciam ao gênero da comédia e buscavam despertar um sentimento de nacionalismo na classe urbana brasileira. Assim como os desenhos analisados no início deste capítulo, os textos dramáticos retratavam os britânicos de maneira estereotipada, geralmente como bêbados e gananciosos. Conforme observa Forman, essas peças, quando analisadas em conjunto, ultrapassam a simples rejeição do colonizado em relação ao colonizador: elas fomentavam uma “indignação patriótica” que evitava incitar a violência ou o confronto direto, algo que poderia representar um desastre tanto financeiro quanto militar. Além disso, essas representações contribuíam para os processos de formulação de uma identidade nacional, em oposição à outra cultura (Forman, 2000, p. 228). As peças possuíam finais felizes, onde os brasileiros orgulhavam-se da sua identidade nacional através de danças ou monólogos inspirados pelos episódios do *affair* (Forman, 2000, p. 236).

Dentre essas peças nós conseguimos localizar o *script* completo de duas delas: Os Ingleses na Costa e A Questão Anglo Brasileira comentada pelo Sr. Joaquim da Costa Brasil. Começaremos, portanto, por elas.

¹¹⁵ O Conservatório Dramático Brasileiro foi criado em 1843 e tinha como objetivo principal “promover os estudos dramáticos e o melhoramento da cena brasileira, de modo que esta se tornasse a escola dos bons costumes e da língua”. A instituição tinha poder de censura e analisava as peças que pretendiam ser encenadas na Corte. Cf. SOUZA, Silvia Cristina Martins de, 2012.

4.3.4 Os Ingleses na Costa, Joaquim José de França Jr.

Ingleses na Costa é uma peça de autoria de Joaquim José de França Júnior, nascido no Rio de Janeiro, que se destacou principalmente como dramaturgo, embora também tenha atuado como folhetinista. Formado em Direito pela Faculdade de São Paulo, França Júnior foi ainda aluno da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), membro do Grupo Grimm e exerceu o cargo de secretário do governo provincial da Bahia. Ingleses na Costa figura entre suas primeiras produções teatrais, elaborada logo após a conclusão de seus estudos em direito (Silva, 2009, p. 2 e 3).

A peça se passa em São Paulo e foi encenada em 1863, no Rio de Janeiro. A trama acompanha três estudantes pobres e endividados que buscam escapar de seus credores. À primeira vista, o enredo pode ser interpretado como uma narrativa cotidiana, de tom leve e cômico. No entanto, as referências explícitas à Questão Christie e aos ingleses conferem à obra um caráter evidentemente político e nacionalista, revelando uma crítica ao contexto diplomático no período.

O pesquisador Forman vai além, para ele, os empréstimos adquiridos pelos estudantes são também uma analogia aos empréstimos tomados pelo Brasil, uma jovem nação, com o objetivo de se modernizar, para a construção de ferrovias, por exemplo (Forman, 2000, p. 346). Além disso, de acordo com o historiador, o texto mobiliza o sentimento popular anti-britânico ao sugerir que os estudantes não paguem os empréstimos. Forman ainda aponta que o título da peça, Ingleses na Costa, pode ser um trocadilho, não somente se tratando de costa, como porção de terra, mas como “costas” parte do corpo humano (Forman, 2000, p. 229).

Já no início do ato, Feliciano, um dos estudantes endividados, apelida os credores de ingleses

Já vejo que ainda não leram Balsac. Pois saibam que o espirituoso author da Comedia Humana, **appellida de ingleses** á essa raça desapiedada que nos persegue por toda a parte. **Depois da questão anglo-brasileira**, creio que não pode haver um epitheto mais apropriado para **designar um credor**. Os ingleses são inimigos terríveis, e um credor, á meu vêr, é o mais furibundo dos nossos inimigos (França Junior, 1980, p. 7, grifo nosso).

Essa maneira de retratar os britânicos, como gananciosos e avarentos, aparece também em outros textos e vai na mesma direção dos desenhos analisados anteriormente, conforme já explorado. As menções aos ingleses como credores aparecem em outros momentos do texto e, a expressão “ingleses na costa” é utilizada para denunciar a presença de credores na cena. Ao

final, a peça finaliza da seguinte maneira, com o objetivo de suavizar as menções aos britânicos, “Si algum Inglez se offendeu com o Author não encavaque. O Author só se reffere – Aos Inglezes de Balzac” (França Junior, 1980, p. 46) Já mencionamos anteriormente que as peças tinham como objetivo a crítica, mas sem que esta incitasse ou fomentasse um conflito armado.

Esta não foi a única peça de França Jr a tratar de forma pejorativa os ingleses, mais tarde, ele escreveria outra, menos juvenil, intitulada “O tipo Brasileiro”.

4.3.5 A Questão Anglo brasileira comentada pelo Sr. Joaquim da Costa Brasil de Francisco Correa Vasques

A Questão Anglo Brasileira comentada pelo Sr. Joaquim da Costa Brasil foi escrita pelo dramaturgo e ator Francisco Correa Vasques e encenada no Ginásio Dramático em 28 de janeiro de 1863. Vasques foi um mestiço livre, pobre, nascido no RJ, com pouca educação formal. Ele foi ator, folhetinista e dramaturgo. Suas peças estavam inseridas principalmente no gênero conhecido como “cena cômica” monólogos dramáticos ou cômicos em ato único representados nos intervalos dos espetáculos, com poesias e músicas de conhecimento do público tratando de assuntos que, por meio do humor, chamavam atenção no cotidiano. Esse tipo de peça fazia sucesso entre o público, mas, sofria críticas negativas dos homens de letras (Souza, 2024, p. 4).

A trama consiste em um monólogo proferido pelo Sr. Brasil, um homem vestido luxuosamente, onde ele remonta a relação com os seus vizinhos, mais especificamente, a do primeiro andar, que ele descreve como um demônio, mulher, atrevida, velha, feia, egoísta e, pior de tudo, inglesa (França Junior, 1980, p. 5). O monólogo inicia com o Sr. Brasil apontando que é filho de pais portugueses, segundo Souza uma forma de demonstrar que os problemas com esta nação já estavam resolvidos (Souza, 2024, p. 11). O personagem principal continua afirmando que já é independente e que possui muita fortuna, que vem de seu próprio território, cita, por exemplo, o ouro e o café. Uma maneira encontrada pelo autor de reforçar que o país era uma nação independente e soberana, que não aceitaria as exigências europeias.

Seguindo o monólogo, o Sr. Brasil relata dois episódios envolvendo a velha inglesa, que aludem diretamente aos acontecimentos da Questão Christie. O primeiro episódio faz referência à prisão de marinheiros britânicos no Rio de Janeiro, acusados de embriaguez. A Sra., disfarçada de homem, entra na casa do Sr. Brasil e não é reconhecida por seu criado, pois estava “à paisana”, argumento utilizado pelos oficiais brasileiros que efetuaram a prisão dos

marinheiros no referido incidente. O criado, sem identificá-la, aciona a polícia e a tranca em um quarto. Em resposta, a velha inglesa exige que o empregado seja demitido.

O segundo caso faz referência ao episódio do naufrágio de um navio britânico na costa brasileira. Segundo o Sr. Brasil, a Sra. havia solicitado autorização para que sua matilha pudesse se banhar no rio que atravessava a chácara pertencente ao personagem. Em determinado momento, os animais se afogam, e a senhora passa a exigir que o Sr. Brasil arque com os prejuízos. Ele relata: “Mas o diabo da ingleza não me largou e todos os dias era esta a cantiga – Paga Sr. Brasil – Não pago – paga – Não pago – ceda Sr. Brasil – Não cedo [...]” (França Junior, 1980, p. 7). Trata-se de uma referência direta ao pedido de indenização feito por Christie e às disputas em torno do pagamento.

A peça termina então de maneira triunfal, com a declamação dos versos finais de clamor patriótico, em defesa da pátria, contra a Inglaterra e o hasteamento do pavilhão nacional:

Sentinella de seu povo
 Há de seus brios guardar
 Perante razões de fogo
 Não quer torcer, quer quebrar.
 Conheção se fôr preciso
 Que o combate nos seduz
 É tempo já de mostrar
 Que há bravos em Santa Cruz.
 Sempre firmes cortaremos
 Dos Bretões qualquer ardil
 Não recua, quem defende
 Pedro segundo e Brasil.
 Que importa deixar a vida
 Lá no campo de batalha?
 Se pelo Brasil morrermos
 Aqui está nossa mortalha!
 (França Junior, 1980, p. 9).

O texto de Correa Vasques foi submetido ao órgão de censura e aprovado com elogios, recebendo licença para ser apresentado. De acordo com a pesquisadora Silvia Souza “sua estreia serviu como mais um momento de manifestação pública de patriotismo comum na ocasião” (Souza, 2024, p. 25). Os censores constataram que a peça é digna de subir ao tablado por tratar de uma questão séria utilizando-se do tom grave que a situação requeria, segundo Souza, esse monólogo de Vasques se enquadrava no que no período convencionou-se chamar de “cenas patrióticas” – designação que marcava uma posição política e demarcava a diferença entre elas e as cenas cômicas, pois tratavam de assuntos graves sem a utilização do humor, como as últimas (Souza, 2024, p. 7).

A peça foi bem recebida pela audiência, de acordo com a *Semana Illustrada* “o público applaudiu-o freneticamente” (*Semana...*, n. 112, 1 de fev.1863, p. 6 e 7) o periódico também reproduziu os versos declamados nela, sob o título “O Brasil”. Para o anúncio de estreia, Machado de Assis compôs o Hino de Voluntários, de Machado de Assis musicado por Júlio Nunes, que foi interpretado por Emília Adelaide especialmente para a ocasião (Souza, 2024, p. 7).

Vasques já havia escrito anteriormente um texto cujo tema central também era o patriotismo, *O Sr. Joaquim da Costa Brasil* (1860), cujo título indica uma continuidade com a peça sobre a Questão Christie. Posteriormente, ele escreve *O Brasil e o Paraguai*, inserida no contexto da Guerra do Paraguai. Nos três textos, o personagem principal é o Sr. Brasil, recurso comum nas cenas cômicas da época, uma vez que a retomada de personagens já conhecidos era uma estratégia frequente para garantir o sucesso junto ao público (Souza, 2024, p. 10).

Souza afirma que Vasques e outros contemporâneos tinham a percepção de que desde a Questão Christie havia um estímulo a participação popular e ao patriotismo, potencializado pela eclosão da guerra do Paraguai. Além disso, ela observa uma diferença sutil ao final das peças sobre a Questão Christie e sobre a guerra. Na primeira, o Imperador é aclamado e lembrado “Não recua, quem defende Pedro segundo e Brasil.” Já na segunda, não há menção ao Imperador, mas, sim, aos voluntários da Pátria (Souza, 2024, p. 12). Essa mudança de “herói” acontece também na pintura histórica, como explorado no capítulo dois: enquanto a Questão Christie de Meirelles procura retratar o Imperador ao centro da tela, nas pinturas relativas à Guerra do Paraguai, outros heróis entram em cena.

4.3.6- Os ingleses no Brasil de JFK da Costa Rubim e La Question Anglo- Brasillienne de Louis Nerciat (1863)

Não foi possível localizar a transcrição das duas peças que iremos tratar neste ponto. Mas é possível apreendê-las através de outras fontes, bem como, da análise de outros pesquisadores.

De acordo com o pesquisador britânico Forman, a peça “Os ingleses no Brasil” de Costa Rubim é uma recriação do episódio do Forte satirizando os ingleses como avarentos, alcoólatras e saqueadores. Traz como personagens principais o Lord Flask, exilado no Brasil pelo seu pai para que fugisse da vida libertinária em Londres, e Lord Paunch, diplomata destemperado, que

funciona como uma imagem de Christie. Essa peça formula uma visão da nacionalidade brasileira formada quase exclusivamente no entorno da rejeição do domínio econômico britânico e se utiliza de inúmeros estereótipos acerca do imperialismo britânico. Ainda de acordo com o pesquisador o texto dá a entender que a mando de Paunch (Christie) os navios britânicos no porto estavam praticando pirataria. Segundo Forman, essa era uma visão comum entre os brasileiros diante de todos os esforços britânicos em controlar o tráfico de escravos (Forman, 2000, p. 228).

Já a obra escrita por um francês *La Question Anglo- Brasillienne*, como mencionamos teve a sua licença negada e não pôde ser apresentada ao público. Ela seria encenada no Alcazar Lírico, um teatro que não era unanimidade no período, recebia críticas dos homens de letras quanto ao estilo de suas apresentações, sobretudo voltadas para o humor, além de possuir um valor de entrada mais popular e acessível para o período (Souza, 2024, p. 23). O Alcazar, mesmo com suas encenações cômicas, não se afastava do cotidiano político da cidade e estabeleceu relações próximas com questões políticas do seu tempo.

O seu empresário, por exemplo, era engajado no tema da escravidão e da alforria de escravizados, proporcionando, inclusive, espetáculos em prol da compra de alforrias (Souza, 2024, p. 28). A nosso ver, esse envolvimento pode ter colaborado para a não aprovação da peça por parte do órgão censor, visto que, como mencionamos anteriormente, o problema diplomático entre Brasil e Inglaterra foi fomentado pela questão da escravidão.

De acordo com Souza, a recusa pode ter ocorrido em razão de a peça ter sido escrita por um autor estrangeiro, considerando que a interferência de estrangeiros em assuntos nacionais era, à época, o tema em voga, e esses indivíduos poderiam ser percebidos como uma ameaça à soberania nacional. Além disso, segundo a censura, o texto fazia motejos com situações consideradas melindrosas, o que lhe conferia um caráter distinto das demais peças, geralmente voltadas à crítica à Inglaterra (Souza, 2024, p. 26).

Para concluir, é importante destacar que uma peça teatral também foi utilizada como instrumento para reforçar os laços diplomáticos entre Brasil e Grã-Bretanha após a retomada das relações em 1865. No contexto da Guerra do Paraguai, o periódico *The Anglo-Brazilian Times* (n. 19, nov.1865, p. 3), editado em inglês no Rio de Janeiro, noticiou que oficiais da fragata britânica *Narcissus* realizaram uma apresentação teatral beneficente. O evento teve como objetivo arrecadar fundos em prol das viúvas e órfãos da marinha e do exército brasileiros, evidenciando um gesto simbólico de solidariedade e reaproximação entre as nações.

A apresentação aconteceu no Teatro Lyrico contou com a presença da Família Imperial, além de oficiais, importantes famílias brasileiras e representantes da comunidade inglesa no Rio de Janeiro. A nota ainda aproveita para parabenizar os oficiais e elogiar a peça apresentada (The Anglo...,n. 19, nov. 1865, p. 3).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Maraliz Christo aponta que a pintura de história “contribuiu significativamente para a invenção das nacionalidades” (2012, p. 553), sendo, nesse sentido, relevante o estudo das encomendas públicas. Ao longo de nossa tese, buscamos compreender como a pintura histórica participou da consolidação da nacionalidade brasileira no século XIX, tomando como eixo central a obra *Questão Christie*, de Victor Meirelles. A análise da tela, bem como, de outras imagens relativas ao conflito permitiu evidenciar que a cultura visual oitocentista não operava como simples reflexo de acontecimentos políticos, mas como instância na elaboração simbólica e na organização das narrativas sobre a Nação.

Christo (2009) ressalta que o processo de construção da nacionalidade não pode ser entendido de maneira linear ou homogênea. Ele se constitui por meio de disputas, deslocamentos e reformulações contínuas, o que reforça a importância de se estudar o percurso individual de cada obra. Nesse sentido, a *Questão Christie* mostrou-se objeto privilegiado para observar as tensões envolvidas na consolidação simbólica do Estado imperial.

A obra apresenta ainda uma dimensão particularmente relevante: trata-se de uma pintura histórica que representa um acontecimento contemporâneo. No Brasil da década de 1860, essa escolha temática constituía uma novidade. A pintura de história havia privilegiado, até então, momentos fundadores, episódios coloniais, alegorias ou eventos oficiais, como as coroações. A representação de uma questão diplomática recente deslocava o gênero para um campo sensível e politicamente ainda em elaboração.

Essa característica aproxima a obra de um debate mais amplo sobre a representação do presente. Como observa Jorge Coli (2010), imagens que tematizam acontecimentos contemporâneos podem, em determinados contextos, tornar-se indesejáveis. Mudanças de regime, transformações políticas ou alterações nas prioridades simbólicas do Estado podem deslocar essas representações. O caso da *Liberdade Guiando o Povo*, de Delacroix, analisado

por Coli, ilustra como uma obra pode ser celebrada em um momento e posteriormente tornar-se problemática ou inconveniente.

Nesse horizonte, a permanência da *Questão Christie* em formato de estudo e sua circulação restrita podem ser compreendidas à luz dessas dinâmicas. A representação de um conflito diplomático específico, ainda que relevante, e, como visto, marcante no que concerne a soberania nacional, não se consolidou como mito fundador da nacionalidade. A não monumentalização da obra integra, portanto, as “seleções de memória” que estruturaram a cultura política imperial, reforça também que a idealização dos projetos que compreendiam a pintura histórica brasileira não se baseava na imagem do Imperador.

A análise da composição demonstra que a *Questão Christie* não se limita a registrar uma aclamação popular. A ausência de um herói claramente destacado e a diluição da figura de Dom Pedro II na multidão indicam uma formulação específica da soberania. A monarquia não mais se baseava do poder divino dos reis, consolida-se, aos poucos, o que Schwarz chama de “democracia coroada”, onde o monarca se aproxima dos seus súditos, se afastando da imagem de “rei forte” (1998, p.321). Ao compararmos essa representação com as imagens associadas à Independência e à figura de Dom Pedro I, a diferença torna-se evidente.

Enquanto o pai foi consagrado por meio da iconografia heroica do governante montado a cavalo, gesto que sintetiza excepcionalidade e liderança militar, Dom Pedro II, sobretudo na década de 1860, tinha sua imagem construída de maneira distinta. O “imperador cidadão” era apresentado como monarca próximo de seus súditos, afastado de gestos espetaculares ou das vestes majestáticas. Essa construção fazia parte de uma estratégia de legitimação que enfatizava sobriedade, racionalidade e proximidade, coerente com a imagem que se buscava consolidar do Imperador naquele momento.

A presença equestre associaria à fundação e à ruptura, atributos ligados à figura de Dom Pedro I. Já Dom Pedro II, especialmente na década de 1860, era representado como governante civil, estudioso e moderado. A cena da aclamação no Largo do Paço reforça essa imagem: o monarca surge integrado ao espaço urbano e ao povo, não acima dele.

Entretanto, essa integração não elimina os ruídos da composição. A presença ostensiva das forças policiais e dos oficiais a cavalo, com espadas em riste, revela que o espaço da celebração era também espaço de controle. A representação de pessoas escravizadas nas bordas da tela reforça a ideia de tensão. Assim como em outras imagens do período, os personagens negros aparecem à margem das comemorações, desempenhando atividades cotidianas e não

integrando plenamente a cena e a celebração. Essa composição evidencia as contradições de uma nação que procurava se mostrar “moderna e civilizada”, sem, no entanto, alterar a estrutura do país, alicerçada na agricultura e escravidão (Schwarzc, 1998, p.324). A soberania afirmada diante do conflito com a Inglaterra convivia com a permanência da escravidão como estrutura fundamental da sociedade brasileira.

Ao examinar as representações do conflito nas páginas da *Semana Illustrada*, na literatura e no teatro, demonstramos que a Questão Christie ultrapassou o âmbito diplomático passando a ser temática relevante também no campo cultural. William Christie foi transformado em representação estratégica do “outro” que ameaçava a soberania brasileira, enquanto a Nação era figurada como firme e segura. A pintura de Meirelles integra esse conjunto mais amplo de representações, contribuindo para a elaboração de um imaginário nacional sobre o papel do Brasil no cenário internacional.

Ao final desta pesquisa, torna-se possível afirmar que a pintura histórica desempenhou papel central na consolidação simbólica da soberania brasileira no século XIX. A tela evidencia que a nacionalidade foi construída tanto por meio da monumentalização de determinados episódios quanto por meio do deslocamento ou silenciamento de outros. A análise do percurso individual da obra confirma que compreender a trajetória específica de cada imagem é fundamental para apreender a complexidade do processo de formação da Nação.

Ao reinscrever a Questão Christie no debate historiográfico, esta tese contribui para ampliar o repertório de análise sobre a pintura histórica brasileira e para tensionar as seleções de memória que moldaram a narrativa nacional, bem como contribuir para os estudos sobre arte do século XIX, muito tempo deixada de lado, procurando ir além das reconhecidas pinturas de batalha.

Questão Christie, ao representar um acontecimento contemporâneo, ao formular visualmente a imagem do imperador cidadão e ao revelar as hierarquias sociais inscritas no espaço urbano, oferece chave interpretativa privilegiada para compreender as ambivalências constitutivas da sociedade brasileira no Segundo Reinado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALVES, Alexandre. **A imprensa na cidade de Santos: 1849-1930**. Projeto História, São Paulo, n.35, p. 39-62, dez. 2007

ASSIS, Gabriela Piai de. **Estudo inicial das ideias de Joaquim Antônio Pinto Junior e José Joaquim Machado de Oliveira sobre os aldeamentos da província de São Paulo.** *Dia-Logos*, Rio de Janeiro/RJ, n.7, novembro de 2013

ASSIS, Machado de. **Memorial de Aires.** Ministério da Cultura, FBN, Departamento Nacional do Livro.

AUGUSTO, A. J. **Da pérola mais luminosa à poeira do esquecimento:** a trajetória de Henrique Alves de Mesquita, músico do Império de Santa Cruz. EMUFRJ. Rio de Janeiro, 2009.

BORDES, Philippe. **Jacques-Louis David: Empire to Exile.** Los Angeles: J. Paul Getty Museum; Williamstown: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2005.

BURNET, John. **Practical Essays on Art.** Arranged and edited by Edward L. Wilson. New York: Edward L. Wilson, Publisher, 1888.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira:** momentos decisivos. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000. 2 v. il. (Coleção Reconquista do Brasil, 2ª série, v. 177-178).

CARDOSO, Rafael. **A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930),** 2008. Rio de Janeiro: Record.

_____. **Ressuscitando um Velho Cavalo de Batalha:** Novas Dimensões da Pintura Histórica do Segundo Reinado. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007.

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

CHRISTO, M. C. V. Representações oitocentistas dos índios no Brasil. In: LEHMKUHL, Luciene; PARANHOS, Adalberto. (Org.). **História e Imagem:** textos visuais e práticas de leituras. Campinas/SP: Mercado de Letras, 2010, v. , p. 71-99

_____. **Pintura, história e heróis:** Pedro Americo e “Tiradentes esquarterado”, Campinas: UNICAMP, 2005. (Tese de doutoramento em História).

_____. **A pintura de história no Brasil no século XIX:** panorama introdutório. In: Dossiê Los relatos icônicos de la nación, revista Arbor do Consejo Superior de Investigaciones Científicas, da Espanha, 2009.

_____. **A América Portuguesa Representada nas Exposições Gerais de Belas-Artes Oitocentistas.** Oitocentos – Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal. Tomo III. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2014.

_____. **Pintura histórica brasileira no séc. XIX:** recepção pela crítica de arte. UFJF: Projeto de pesquisa PIBIC-Cnpq, 2013.

_____. **Pintura histórica nas exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes.** In: CAVALCANTI A. M. T.; OLIVEIRA, E. D. G.; COUTO, M. F. M E MALTA, Marize (org.) *Anais do XXXII Colóquio CBHA 2012. Direções e sentidos da história da arte.* Universidade de Brasília, 2012.

_____. **Representações da expulsão dos holandeses nas Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas-Artes:** duas obras de José Corrêa de Lima. III Seminário Museu D. João VI, 2012.

_____. **Uma batalha cromática:** Victor Meirelles e a Passagem de Humaitá. XI Encontro de História da Arte da UNICAMP. Campinas, 2015.

COELHO, Mário Cesar. **Os panoramas perdidos de Victor Meirelles:** aventuras de um pintor acadêmico no caminho da modernidade. Florianópolis – SC, 2007. 229 p. (tese) – Programa de Pós-graduação em história, Universidade Federal de Santa Catarina.

COLI, Jorge. (1996). *O sono da razão produz monstros.* In A. Novaes (Ed.), **A crise da razão** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **A batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional.** [1994]. 411f. Tese (livre-docência) - Universidade Estadual de Campinas, Departamento de História, Campinas, SP.

_____. **Como estudar a arte brasileira no século XIX?** São Paulo: Editora SENAC, 2005.

_____. **O Corpo da Liberdade:** Reflexões sobre a pintura do séc. XIX. São Paulo, CosacNaify, 2010.

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

DAVISON, M. (2016). **Henry Fuseli’s The Nightmare** [Dissertação de Mestrado, University of Georgia].

DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil.** Tradução de Sérgio Milliet. Organização e prefácio de Jacques Leenhardt. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2016.

DORATIOTO, Francisco Fernando Monteoliva. **Maldita guerra:** nova história da Guerra do Paraguai. São Paulo: Companhia das Letras, 2002

Escola Nacional de Belas Artes. **Catálogo Geral das Galerias de Pintura e Escultura.** Rio de Janeiro. Ed. O Norte, 1922.

FERNANDES, Bárbara F. Victor Meirelles retratista: novos olhares sobre o pintor histórico. In: **VI Colóquio Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX:** Coleções de Artistas (2019), 2020, Rio de Janeiro.

_____. **Do Juramento da Princesa ao Senado Imperial: a análise de uma obra e sua inserção no projeto político do Estado.** Dissertação (Mestrado em História) Juiz de Fora: 2018.

FRANÇA JÚNIOR, Joaquim José da. Ingleses na costa. In: **Teatro de França Júnior.** Rio de Janeiro : Funarte, 1980 p. 75-94 (Clássicos do Teatro Brasileiro).

FRANZ, Teresinha Sueli. **No último ateliê de Victor Meirelles: um acervo privado para estudo de sua biografia.** Oitocentos Tomo IV: O Ateliê do artista. Rio de Janeiro, 2017.

GODOI, Rodrigo Camargo de. **Machado de Assis em cena: representações e recepção crítica das comédias O caminho da porta e O Protocolo no Rio de Janeiro (1862).** Anais do SETA, n. 4, p. 1037-1047, 2010.

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

GRAHAM, Richard. **Os Fundamentos da Ruptura de Relações Diplomáticas entre o Brasil e a Grã-Bretanha em 1863: a ‘Questão Christie,’** Revista de História 24: 49 (Jan–March 1962), 117–137; 379–400.

GUIMARÃES, Argeu. **Auréola de Vitor Meireles.** Rio de Janeiro: IHGB e Conselho Federal de Cultura, 1977.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **História Geral da civilização brasileira.** Tomo II. O Brasil monárquico. Reações e transações. Vol. 5. RJ: Bertrand Brasil, 2013.

_____. **História Geral da civilização brasileira.** Tomo II. **O Brasil monárquico: Reações e transações.** Vol. 5. RJ: Bertrand Brasil, 2013.

SOUZA, Iara Lis Carvalho. **Pátria coroada: o Brasil como corpo político autônomo, 1780-1831.** São Paulo, Ed. UNESP, 1999.

KANTARBAEVA-BILL. Irina. **The Empire of beasts then and now: Political Cartoons and new trends in Vitorian Animal Studies.** IN: ____ *Cahiers victories et édouardiens*, 2021.

KNAUSS, Paulo. **A festa da imagem: a afirmação da escultura pública no Brasil do século XIX.** IN: ____ CAVALCANTI, Ana; Maria Tavares; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (org.). *Oitocentos: Arte Brasileira do Império à Primeira República.* 1. ed. Rio de Janeiro: EBAUFRJ; DezenoveVinte, 2008, p. 178-186

_____. **O desafio de representar o futuro: a estátua equestre de d. Pedro II e os sentidos da escultura monumental no Brasil.** *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 37, p. 237-252, 2005.

LEANDRO, Rafael Voigt. **Inglês de Sousa: Amazônia, história e ficção.** *Revista Água Viva: Revista de estudos literários*, [s.l.], s/d.

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

LIMA BARRETO, Maio. In: **Toda crônica**, vol. 1. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

LIMA JUNIOR, Carlos Rogerio. **Marianne à brasileira**: imagens republicanas e os dilemas do passado imperial. (Tese de doutorado). Universidade de São Paulo: São Paulo, 2020.

_____; SCHWARCZ, Lilia M e STUMPF, Lúcia K. **O sequestro da independência**: uma História da construção do mito do Sete de Setembro. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

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

LIMA, Valéria. Alessandro Ciccarelli. Casamento por procuração da Imperatriz D. Teresa Cristina: um ensaio interpretativo. In: DAZZI, Camila e Valle, Arthur (org). **Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República** - Tomo 2. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010.

MAMIGONIAN, Beatriz Gallotti. **Africanos Livres**: a abolição do tráfico de escravos no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

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

Martine GIBOUREAU, « **Napoléon III reçoit les ambassadeurs siamois** », Histoire par l'image. Disponível em: <https://histoire-image.org/etudes/napoleon-iii-recoit-ambassadeurs-siamois>.

MIYOSHI, Alex. **Moema é morta**. Tese de doutorado, Campinas, IFCH-UNICAMP, 2010

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles; MATTOS, Claudia Valladão de (orgs.). **O Brado do Ipiranga**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

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

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

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Machado de Assis**: estudo crítico e biográfico. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936. (Coleção Brasileira; v. 73, 5ª série. Biblioteca Pedagógica Brasileira).

PEREIRA, Sônia Gomes. A tradição artística e os envios dos pensionistas da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. In: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila (org). **Oitocentos. Arte brasileira do Império a República**. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010.

_____. **Arte Brasileira no século XIX**. Belo Horizonte: C/ arte, 2008.

_____. Victor Meirelles e a Academia Imperial de Belas Artes. In: TURAZZI, Maria Inêz (org.). **Victor Meirelles, novas leituras**. Florianópolis: São Paulo: Museu Victor Meirelles/IBRAM/Minc, Studio Nobel, 2009.

PIMENTEL, Isis de Castro. A tela Combate Naval do Riachuelo no Tecido do Tempo. a viagem, a relíquia e o marinheiro negro. In: **Lugares e práticas historiográficas: escritas, museus, imagens e comemorações**. 2021.

R. G. Forman, Harboursing discontent: British imperialism through Brazilian eyes in the Christie Affair. In: Martin Hewitt (ed.), **An age of equipoise? Reassessing mid-Victorian Britain**. Aldershot: Ashgate, 2000.

REIS, Diogo Alves. **Além do "para inglês ver": as relações entre Brasil e Reino Unido (1861-1889)**. PPGHIS – UNB, 2020.

RONDINELLI, Bruna G. Silva. **Os dramas históricos de Mendes Leal nos palcos do Rio de Janeiro: notas sobre as encenações e a recepção crítica**. RCL. Convergência Lusíada n. 32, julho - dezembro de 2014.

ROSA, Angelo de Proença et al. **Victor Meirelles de Lima (1832-1903)**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982.

_____. **Aspectos do desenvolvimento da composição em Victor Meirelles**. Tese (Livro-docência em História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1966.

RUBENS, Carlos. **Pequena história das artes plásticas no Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941. 388 p.

SALUAN, A. **As litografias da coleção “Quadros Históricos da Guerra do Paraguai” na década de 1870: projeto editorial e imagens**. Dissertação (Mestrado) PPG/UFJF. 2018

SANTIAGO, Bruna Oliveira. **Humor e artes gráficas: a representação do negro na revista *Semana Ilustrada (1860-1876)***. (Dissertação de mestrado). Universidade de São Paulo, departamento de história, 2017

SANTOS, Andrea Carvalho dos. **O teatro da guerra: o engajamento da plateia no teatro brasileiro durante a guerra do Paraguai (1864-1870)**. In: Encontro de História da ANPUH-Rio, 17, 2016, Nova Iguaçu. Anais... Nova Iguaçu: Instituto Multidisciplinar, UFRRJ, 2016.

SANTOS, Franciso Marques dos. O Leilão do Paço de São Cristóvão. **Anuário do Museu Imperial**. Ministério da Educação e Saúde. Petrópolis, v. 01, 1940

SCHULZ, John. APUD LIMA, C.; SCHWARCZ, L.; STUMPF, L. “Negros no Front: um exército alforriado”. In: LIMA, C.; SCHWARCZ, L.; STUMPF, L. **A batalha do Avaí**. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

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

SILVA, Charles Roberto. **Teatro para os trópicos: o governo imperial brasileiro e a questão teatral (1822-1889)**. 2017. 278 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

SILVA, Raquel Barroso. **Uma mesa chamada Orçamento onde cada um tem seu talher: A satirização do clientelismo na obra de França Júnior**. ANPUH – XXV Simpósio Nacional de História – Fortaleza, 2009.

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

SILVA, Rui Souza. O largo do Paço. In: SILVA, Rui Souza (org). **O Largo do Paço: Imagem e história**. Museu de Arte do Rio de Janeiro/ Instituto Odeon, 2014.

SINÉSIO, Daniel Jacuá. **A Questão Christie e a atuação do secretário João Batista Calógeras**. (1862-1865). Niterói: UFF, 2013. (Dissertação de Mestrado).

SOUSA, Inglês de. O donativo do Capitão Silvestre. In: _____. **Contos amazônicos**. Projeto editorial integral Eduardo Rodrigues Vianna. 2. ed. Jundiaí, SP: Cadernos do Mundo Inteiro, 2018. (Coleção acervo brasileiro, v. 1).

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. **Com um olho no entretenimento e outro na política: história, teatro e cotidiano politizado no Alcazar Lírico (Rio de Janeiro, década de 1860)**. *Baleia na Rede – Estudos em Arte e Sociedade*, v. 9, n. 1, 2012.

_____. **Soberania nacional, patriotismo e identidade brasileira em três monólogos de Francisco Correa Vasques (1860-1865)**. *Tempo*, Niterói, v. 30, n. 2, 2024.

SQUEFF, Letícia. **Um rei invisível**. *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Sociedade de Amigos da Biblioteca Nacional, Ano 1, nº3, fev./mar. 2007

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

_____. **Uma Galeria para o Império: A coleção Escola Brasileira e a criação do Museu Nacional de Belas Artes**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, UNIFESP, 2011.

STUMPF, Lúcia Klück. **Fragmentos de guerra: Imagens e visualidades da guerra contra o Paraguai (1865-1881)**. São Paulo, 2019. (Tese Doutorado FFLCH-USP).

TELLES, Angela Cunha da Mota. **Desenhando a Nação: Revistas Ilustradas do Rio de Janeiro e de Buenos Aires nas décadas de 1860-1870**, Brasília: FUNAG, 2010.

VARELLA, Luís Nicolau Fagundes. **O estandarte auri-verde: cantos sobre a questão anglo-brazileira**. São Paulo: Typ. Imparcial de J. R. de A. Marques, 1863.

W. D. Christie, **Notes on Brazilian Questions** (London, 1865).

WILLIAMS, Daryle, 'The Intrepid Mariner Simão: Visual histories of blackness in the Luso-Atlantic at the end of the slave trade', in LUGO-ORTIZ, Agnes and ROSENTHAL, Angela, eds. **Slave Portraiture in the Atlantic World**, Cambridge, 2013.

YOUSEFF, Alain El. **O Império do Brasil na segunda era da abolição, 1861-1880**.

Programa de Pós-graduação em História Social, Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2019 (Tese de Doutorado).

_____. **Questão Christie em perspectiva global: pressão britânica, guerra civil norte-americana e o início da crise da escravidão brasileira (1860-1864)**. *Rev. hist.* (São Paulo), n. 177, a08517, 2018.

FONTES PRIMÁRIAS:

JORNAIS E PERIÓDICOS:

A Actualidade

A Epoca

A Estação

A República

A Semana Illustrada

Cidade do Rio de Janeiro

Correio Mercantil

Daily News

Diário de Belém

Diário de Notícias

Diário do Rio de Janeiro

Gazeta de Notícias

Jornal do Comercio

Morning Post

Newcastle Journal

O Besouro

O Caboclo

O Constitucional

O Paiz (RJ)

Punch

Revista da Família Acadêmica

Revista Ilustrada

Semana Ilustrada

The Anglo brazilian Times

Times

DIÁRIOS:

DIÁRIO de Dom Pedro II. Arquivo Histórico do Museu Imperial.

QUEEN Victoria's journal. (Principal Royal Residence) Osborne House.

OUTROS:

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

ATAS do Terceiro Conselho de Estado.

CÂMARA DOS DEPUTADOS (Brasil). Projeto de Lei da Câmara nº 1.024, de 1948 (relacionado ao PLC 522/1948). **Dossiê:** concede pensão à viúva e à filha do pintor Décio Vilares. Brasília: Câmara dos Deputados, 1948. Disponível em: <https://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/54499>

CARTA Karen Taylor para diretor MNBA, 1990. Pasta Victor Meirelles, arquivo histórico do MNBA.

CÓPIA da correspondência de Rodrigo M. F. de Andrade para o Embaixador Edmundo da Luz Pinto em 1º de novembro de 1952, Museu Victor Meirelles.

FOTOGRAFIA da obra de Victor Meirelles. **Retrato do maestro Henrique Alves de Mesquita**. Enviada ao MNBA pela Sotheby's, 1990. Arquivo Histórico do MNBA, pasta Victor Meirelles.

TELEGRAMA de Walter Piazza para a DPHAN em 27 de agosto de 1959. Museu Victor Meirelles

SITES CONSULTADOS:

ACADEMIA Brasileira de Música: <https://abmusica.org.br/academicos/#patronos>

BBC News Brasil: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/c4g8w4nw9v7o>

BRITISH Museum: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1870-0514-1610

CADASTRO Nacional de Bens Musealizados Desaparecidos (CBMD):

<https://bensdesaparecidos.museus.gov.br/cadastro-nacional-de-bens-musealizados-desaparecidos-cbmd/retrato-de-jose-maria-do-vale-junior-com-13-anos-de-idade/>

CNN Brasil: <https://www.cnnbrasil.com.br/economia/macroeconomia/trump-anuncia-tarifa-de-50-para-brasil/>

GOVBR: https://www.instagram.com/p/DL8glaRRMxV/?utm_source=ig_web_copy_link

MARINHA do Brasil: <https://www.instagram.com/reel/DKwNaa6ACL0/>

MICHAELIS: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/sonambulismo/>

MUSEU Histórico Nacional: <https://mhn.museus.gov.br/index.php/estudo-de-decio-villares-volta-ao-circuito-expositivo-do-mhn/#more-2189>

NATIONAL Gallery of Art: https://www.nga.gov/artworks/46114-emperor-napoleon-his-study-tuileries?utm_source=chatgpt.com

TV GLOBO: https://www.youtube.com/watch?v=AXJ8euKNOog&ab_channel=TVGlobo