

## **INDEPENDÊNCIA OU MORTE (1888), DE PEDRO AMÉRICO: A PINTURA HISTÓRICA E A ELABORAÇÃO DE UMA CERTIDÃO VISUAL PARA A NAÇÃO**

Consuelo Alcioni B. D. Schlichta\*

**RESUMO:** Este texto aborda as relações entre arte e história a partir da análise da iconografia pictórica do século XIX, que compõe o patrimônio "biográfico-visual" da nação e retrata os grandes momentos históricos e seus heróis, com destaque para a tela *Independência ou Morte* (1888), de Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905). A pintura de gênero histórico é fonte de compreensão e de representação dos acontecimentos históricos e, embora não se configure em instrumento de mera legitimação simbólica do Império, encaixava-se perfeitamente na idéia de formação de um corpo coeso moldado em torno de objetivos comuns, contribuindo sobremaneira para a construção de uma leitura gloriosa de nosso passado afinada com o discurso de duas instituições: a Academia Imperial de Belas Artes (1826) e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838).

**Palavras-chave:** História e Cultura; Representação Iconográfica; Pintura Histórica.

**ABSTRAT:** The present text aims at showing the interrelation between art and history through analyzing the nineteenth century pictorial iconography comprising the Brazilian "biographical-visual" inheritance, which portrays our History great moments and heroes. We highlight the historical painting *Independência ou Morte* (*Independence or Death*), (1888), by Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905). The historical painting is a good source to research and understand the history events. Although, it is not considered an instrument of mere symbolic legitimacy of the Empire period, it fits into the idea of a cohesive body molded on a basis of common goals, thus greatly contributing to building a glorious reading of our past, as well as matching the discourse of two institutions: Academia Imperial de Belas Artes (1826) (*Belles-*

---

\* Professora do Departamento de Artes, Setor de Ciências Humanas Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná e Doutora em História, UFPR.

*Letters Imperial Academy*) and Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838) (*Brazilian Historical-Geographical Institute*).

**Key-words:** History and Culture; Iconographic Representation; Historical Painting.

Lugares e tempos sempre revelam sua humanidade, pois refletem traços singulares da experiência humana, sempre plena de representações sobre o cotidiano e o histórico, o banal e o heróico, o singular e o universal. Pois bem, é justamente sobre as representações, como parte do conjunto de elementos simbólicos e materiais que representam uma nação e como fonte histórica<sup>1</sup>, que trataremos inicialmente neste texto.

O tema central de nossa reflexão é o projeto de Pintura Histórica no Brasil, século XIX, partindo da hipótese de que a iconografia pictórica é fonte de compreensão e de representação dos acontecimentos históricos. Contudo, embora não corresponda inteiramente a uma memória nacional, ela revela muito de uma época e, nesse sentido, desempenha um papel decisivo no processo de construção visual do passado.

Cabe a nós, então, decodificar esse projeto, torná-lo o mais inteligível possível, mas, principalmente, tomá-lo como testemunha prenhe de vazios e de intencionalidades. É nessa perspectiva que se explicita a necessidade de pensarmos a cultura e a arte que tiveram vigência sob o Império, indagando: seria nossa história intelectual e artística, em grande parte, resultante da importação de um ideário, de doutrinas, sobretudo de feição européia e simplesmente transpostos à realidade brasileira, ou essas idéias e doutrinas aqui se conformaram às condições de uma nova realidade?

Para examinar essa questão tentaremos pensar a participação de Pedro Américo<sup>2</sup> na montagem de um imaginário particularmente importante na construção simbólica do regime político, sobretudo em momentos de redefinição da identidade nacional. Afinal, assim como o

---

1 Existem, certamente, muitas maneiras diferentes de abordar a obra de arte. Mas, em razão de nosso objeto de estudo – a iconografia pictórica, do século XIX, como fonte de compreensão e de representação dos acontecimentos históricos –, a princípio, partimos da concepção de documento-monumento, de Le Goff, buscando evidenciar que uma obra de arte, mais que documento, em razão de sua especificidade, é monumento.

2 □A título de esclarecimento, assim como Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905), da terceira geração, ao longo do século XIX, realizou-se uma iconografia que reflete traços, principalmente, do olhar estrangeiro e neoclássico de Jean Baptiste Debret (1768-1848), e do ideário romântico de Manoel Araújo Porto alegre (1806-1879). Ver: BARATA, Mario. As artes plásticas de 1808 a 1889. In: BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. O Brasil Monárquico. In: **História geral da civilização brasileira**. São Paulo: Difel, 1982. Tomo II, v.3.

tema da independência em meados do século XIX ganhou destaque na historiografia, o Sete de Setembro, como momento fundador da Pátria, e o ato do Príncipe constituíram objetos privilegiados da Arte nacional. Consequentemente, o quadro *Independência ou Morte*, concebido nos moldes do gênero histórico, adquire um sentido preciso: inventar uma independência, transformando-se, se não na única, talvez na principal certidão visual do nascimento do Brasil Nação e isto nos leva, sobretudo, a indagar sobre a idéia-imagem da tela de Pedro Américo.

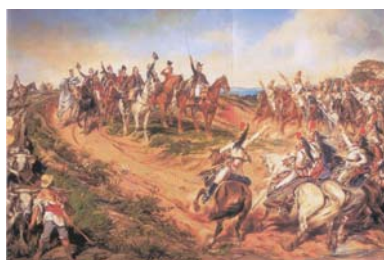


Figura 1 - Pedro Américo. *Independência ou Morte*, 1888. Óleo s/ tela, 760 x 415cm.  
Museu Paulista – USP, São Paulo

Nessa imagem oficial da Independência (figura 1), o artista chama a atenção para a figura de D. Pedro que, no alto de uma colina verde, em traje de gala e montado em um feroso corcel, empunha uma espada e, sob o olhar dos "dragões" de sua Guarda Real, proclama a Independência. À esquerda, em um canto, na base do quadro, a figura solitária de um camponês – o famoso "caipira" – que, em uma atitude de espanto e incompreensão, a tudo assiste.

Aliás, o quadro *Independência ou Morte*, de Pedro Américo e seu texto *O Brado do Ypiranga ou a Proclamação da Independência do Brasil*<sup>3</sup>, publicado pela primeira vez em 1888, são provas cabais de que muitos artistas, do século XIX, por meio de suas pinturas, aquarelas, desenhos e gravuras, pretenderam

*restaurar mentalmente, e revestir das apparencias materiais do real, todas as particularidades de um acontecimentos que passou-se ha mais de meio seculo, principalmente quando não nos foi elle transmitido por contemporaneos habéis na arte de observar e descrever. A difficuldade cresce na proporção da necessidade que tem o artista – espécie de historiador peado pelas exigencias da esthetica e pelas incertezas da tradição – de individuar circunstancias de cuja veracidade se póde duvidar, e que nem por serem reaes merecem a attenção da historia e a consagração do bello. (MELO, 1888)*

---

<sup>3</sup> Esse texto – *Algumas palavras acerca do facto historico e do quadro que o commemora pelo Dr. Pedro Americo de Figueiredo e Melo*, 1888 – foi reeditado na obra organizada por Cecília Helena de Salles Oliveira e Claudia Valladão de Mattos. **O brado do Ipiranga**. São Paulo: Edusp, 1999.

O artista argumenta que uma pintura de história deve, “como synthese, ser baseado na verdade e reproduzir as faces essenciaes do facto, e, como analyse, em um grande número de raciocínios derivados, a um tempo, da ponderação das circunstancias verossimeis e provaveis, e do conhecimento das leis e das convenções da arte”. Enfatiza o cuidado em não retratar “desfavoravelmente os traços do augusto moço naquele momento solene”, pois, segundo consta, “D. Pedro na tarde de 7 de setembro sofria de um incômodo gástrico”. Para o artista, retratar eminente figura baseado em fato real, mas desfavorável a nobre fisionomia, seria uma atitude “contrária à intenção moral da pintura, e por consequência imerecedora da contemplação dos pósteros”. Assim justifica sua atitude: “Exceto nessas circunstâncias acidentais, em que fui aconselhado e guiado pelo raciocínio (...) foi a pintura rigorosamente inspirada da realidade, tanto quanto se pode esta inferir do insuspeito testemunho de diversos presenciadores do fato”. (MELO, 1888)

Embora certa tradição popular de que “Sua Alteza, no momento mais solene daquela tarde memorável, cavalgava *um asno baio*”, não há dúvida que o pintor, “no interesse moral e artístico do seu trabalho, baseado na importância do cavaleiro e na circunstância de sua entrada na cidade, deverá afastar do seu quadro os ‘incidentes perturbadores’ da sua clareza e que, contrários à intenção moral da pintura, não mereceriam à contemplação”. (OLIVEIRA e MATTOS, 1999, p. 19-20). Por outro lado, é bom observar que, segundo Américo, o que deve ser modificado, pois contrário aos desígnios da arte e da história, fica restrito à montaria de D. Pedro, a fisionomia do futuro imperador, ao uniforme da guarda, número de pessoas que acompanhavam o acontecimento, por exemplo.

*A realidade inspira, e não escraviza o pintor. Inspira-o aquillo que ella encerra digno de ser offerecido a contemplação publica, mas não o escraviza o quanto encobre contrario aos designios da arte, os quaes muitas vezes coincidem com os designios da historia. E se o historiador afasta dos seus quadros todos os incidentes perturbadores da clareza das suas lições e da magnitude dos seus fins, com muito mais razão o faz o artista, que procede dominado pela idea de impressão esthetica que deverá produzir no espectador. [...] Finalmente, comparando as tradições, as chronicas, as passagens historicas, os dictos e presumções individuaes, os testemunhos artisticos e as diferentes opiniões acerca do successo "que fez estremecerem de jubilo as margens do Ypiranga", consegui compor a fraca obra que agora submetto ao benevolo juizo das pessoas illustradas do meu paiz; certo de que, se não acertei, ao menos esforcei-me por ser sincero reproductor das faces essenciaes do facto, sem esquecer totalmente as difficeis e severas lições da sciencia do bello. (MELO, op. Cit.)*

Para o artista, a realidade não deve escravizar, contudo, esquece-se que a escravização perpetrada pela realidade não significa coagir o artista a sua exata reprodução. Nessa justificativa, levando em conta que ao finalizar seu texto, afirma categoricamente: "Eis o facto histórico", é possível perceber que a representação pictórica para o artista, de acordo com Morettin (2001, p.61), em sintonia com as correntes históricas à época, passa pela crença "na idéia ilusória de que é possível encontrar o fato bruto, cristalizado e sobre o qual já não incide nenhum questionamento". Não há qualquer tipo de menção a possíveis divergências em sua leitura, portanto, Américo acaba atribuindo ao fato "um caráter redutor diante do qual a tela emergirá como pura e simples ratificação".

O artista cruza os testemunhos artísticos fundamentado na intenção moral da Pintura Histórica, nas convenções da arte, nos princípios do belo ideal, com os testemunhos históricos cuja referência são os ditos e presunções individuais, as diferentes opiniões a cerca do fato. Ao descrever o fato, por exemplo, menciona as cartas recebidas por D. Pedro no momento do "grito", no entanto, Varnhagem, "orientado pela 'boa-fé' e 'imparcialidade' na procura e exame dos documentos, não confirma esta informação" (MORETTIN, op. cit., p.62). Ao contrário, afirma que esses decretos de caráter recolonizador, que teriam motivado a ação de D. Pedro – romper com Portugal – foram comunicados oficialmente depois do 7 de setembro.

Pedro Américo diz ser guiado pelos princípios da tradição da Pintura Histórica para chegar à imagem que melhor retrate o fato, o que exige do artista: "um conhecimento pelas estampas e pelos retratos literários" de D. Pedro I e um estudo "dos costumes e da índole daquela época cerimoniosa e brilhante" para que o uniforme da Guarda de Honra, por exemplo, não seja representado de modo "demasiado modesto, e mesmo mesquinho", em uma tela "de grande caráter". Sua intenção é construir uma imagem em concordância com a grandeza da ação do herói, afinal, a lógica de *Independência ou Morte* é a do feito glorioso: o momento em que o herói, levantando sua espada, em ato simbólico de rompimento dos laços que uniam o Brasil a Portugal. (OLIVEIRA e MATTOS, op. cit., p.89)

Nessa linha de pensamento, a estratégia encontrada pelo artista, para fazer sobressair o líder, foi representar o Príncipe, "no momento mais solene daquela tarde memorável", montado em um "belo cavalo castanho-escuro sem mescla", criar um núcleo de destaque, além disso, situar o Imperador em um ponto mais elevado na topografia. Estratégia que aproxima o autor de *Independência ou Morte* a duas obras de Jean-Louis Ernest Meissonier (1815-1891): *Batalha de Friedland*, de 1875 (figura 2) e *Napoleão III na Batalha de Soferin*, de 1863. (figura 3)



Figura 2 - Jean-Louis Ernest Meissonier. *Batalha de Friedland*, 1875. Óleo s/ tela, 144 x 252cm. Metropolitan Museum of Art. Detalhe



Figura 3 - Jean-Louis Ernest Meissonier. *Napoleão III na Batalha de Soferino*, 1863. Óleo s/ tela, 44 x 76cm. Louvre, Paris

Em Messonier, os soldados saúdam Napoleão, no entanto, parecem abandoná-lo, pois avançam freneticamente na direção do observador. Pedro Américo, contudo, diferentemente de Messonier, recorre à composição elíptica, mais eficaz na construção da idéia de integração de todos os personagens ao grupo principal.

A composição de *Independência ou Morte* é organizada em dois grandes semicírculos: um evolui do centro de tela para a direita, no qual se inscreve o grupo dos soldados, e o outro para a esquerda. As duas figuras que chegam a cavalo, ao final do séqüito de D. Pedro, marcam o início do semicírculo que, em movimento descendente, termina no eixo central que tange o limite da tela. (OLIVEIRA e MATTOS, op. cit., p.89)

D. Pedro é representado por Pedro Américo, em segundo plano, mas no centro da cena, ligeiramente deslocado para a esquerda, no momento em que levanta sua espada, rompendo simbolicamente os laços com Portugal. O séqüito de D. Pedro e os soldados repetem o gesto e, em vivas, acenam com seus chapéus e lenços. Em verdade, é o restante do conjunto – comitiva, soldados, caipira – que interage com ele e faz com que direcionemos nosso olhar ao herói.

Quase que interceptando o encontro dos semicírculos na base inferior do quadro, um pouco a esquerda, vemos um caipira, com seu carro de boi. Ele observa a cena e “é a figura de delimitação do observador, tanto por sua posição, quanto por seu tamanho e proximidade.

Através de seus olhos, voltados para D. Pedro, participamos do momento representado”. O caipira, "e com ele nós também", no comentário perspicaz de Mattos, é o brasileiro. E aqui o artista coloca-o na ponta da diagonal do quadro, mantendo a hierarquia das posições, protegendo o *status* do príncipe. O caipira que representa todos os brasileiros pertence à massa que se movimenta em torno do herói, mas, não pertence nem ao seu séquito nem a sua guarda. O artista apresenta o caipira como uma figura tosca, rota, pés descalços, cujo corpo robusto, com partes descobertas, contrastante com a elegância do Imperador em seu uniforme. O artista não lhe reconhece nenhuma dignidade. E, como mero espectador, é forçado a virar o rosto para ver o nascimento do Brasil, cujo destino foi decidido por D. Pedro, o primeiro imperador do Brasil. (OLIVEIRA e MATTOS, op. cit., p.89)

Há na representação do caipira de *Independência ou Morte* uma evocação do mito de nação: o brasileiro que contempla seu nascimento. A escolha, por si só, do momento que precede o nascimento da nação nos parece muito favorável à construção de uma imagem grandiloqüente para D. Pedro.

Por outro lado, destacando agora a tela de François-René Moreaux, *Proclamação da Independência*, de 1844 (figura 4), observamos a mesma temática de Américo em *Independência ou Morte*, no entanto, são quadros diferentes, pois Moreaux agrega, exclusivamente, civis.



Figura 4 - François-René Moreaux. *Proclamação da Independência*, 1844. Óleo s/ tela, 2,44 x 383cm. Museu Imperial de Petrópolis

No centro da tela A *Proclamação da Independência*, de Moreaux, D. Pedro, rodeado pela multidão, acena com seu chapéu. Seguindo esse raciocínio, e "uma tentativa de legitimar o governo monárquico por meio de um ato divino. Tanto o príncipe, quanto várias figuras que o acompanham dirigem seus olhares para o céu, de onde desce um raio de luz que ilumina a cena" (OLIVEIRA e MATTOS, op. cit., p.90). D. Pedro é representado como aquele que consuma uma vontade divina e o que está em jogo, para Mattos, não é a habilidade política do Imperador, seu caráter ou, ainda, sua capacidade de liderança. A representação, realçando o vínculo de D. Pedro à vontade divina, embora esmaça o tom heróico e voluntarioso da figura

do príncipe, reafirma a legitimidade de D. Pedro ao trono do futuro império da casa de Bragança.

Podemos deduzir que Américo, diferentemente de Moreaux, representa D. Pedro como um estadista determinado a realizar seu ideal, equivalente a um Napoleão. Assim, eleva D. Pedro pela coragem de seu ato, que, ao contrário dos homens comuns, não mede esforços para, mais uma vez, sacrificar-se pelo Brasil. Com efeito, Pedro Américo, absorvido pela missão de construir em uma tela de grande caráter, uma imagem em concordância com a grandeza da ação do herói, recorre ao testemunho daqueles que presenciaram o fato, para justificar sua interpretação. Seu objetivo, guiado pelos princípios da tradição da Pintura Histórica, é chegar à imagem que melhor retrate o fato. E isso, na visão do artista, exigia "um conhecimento pelas estampas e pelos retratos literários" de D. Pedro I e um estudo "dos costumes e da índole daquela época cerimoniosa e brilhante". (OLIVEIRA e MATTOS, op. cit., p.20)

Mas, embora o destaque ao herói, é possível observar em *Independência ou Morte* assim como em suas *Batalha do Avaí* e *Campo Grande*, uma placidez contrastante com o movimento a sua volta. Contudo, como é à frente de cada quadro que esse contraste adquiere sentido, convém retomar rapidamente o discurso de herói que corrobora Pedro Américo nestas pinturas.

Em verdade, a rigidez do herói em contraste com o movimento que o circunda, em vez de ocultá-lo, conduz nosso olhar diretamente para sua figura. Por isso, segundo Christo "se retirarmos D. Pedro, para quem todos olhariam?" Para essa autora, com quem concordamos, não falta domínio do artista sobre a própria composição, porque Pedro Américo persegue intenções diferentes em cada quadro: na *Batalha do Avaí*, "o herói contemplativo é 'engolido' pela agitação que o circunda, porque a ênfase do artista recai sobre o caos e não sobre o herói". (CHRISTO, 2005, p.166) Contudo, em *Independência ou morte*, a representação elaborada por Pedro Américo do primeiro imperador do Brasil – no centro da cena, em sua atitude um tanto artificial e pomposa, que mais se assemelha a uma estátua – corresponde a uma visão afirmativa do herói.

Pedro Américo encontrou, ainda, outras estratégias para estabelecer a hierarquia entre as figuras: D. Pedro, em segundo plano, é menor do que a figura do caipira ou dos soldados, no primeiro plano; porém o desnível entre soberano e súditos e a altura de D. Pedro, quando comparado com o caipira, reforça a posição superior do herói, realçando a imagem de D. Pedro como o libertador que conduz os destinos da nação.



Como podemos ver, o artista bebeu em múltiplas fontes para elaborar seus quadros, fato que lhe rendeu, como um dos protagonistas da "Questão Artística de 1879", muitas vezes, a acusação de plágio<sup>4</sup>. Dentro desse quadro, Pedro Américo estabeleceu um diálogo permanente com a História da Arte e com a grande tradição das pinturas de batalhas ocidentais de seus antigos professores, sobretudo aquelas que enfatizavam o herói (COLI, 2005).

Nesse sentido, nunca é demais lembrar: ante os registros históricos, iconográficos ou não, é fundamental perguntar-se sobre os silêncios, as ausências e os vazios, que sempre compõem o conjunto e que nem sempre são facilmente detectáveis. De fato, na crítica interna e externa das fontes iconográficas não aplicar esse procedimento destinando-lhes um papel de ilustrações de fim de texto, de rele gravuras das narrativas é emprestar-lhes uma equivocada autoridade: estatuto de prova e de verdade irrefutável. É esquecer que essa fonte perigosamente sedutora, segundo Paiva (2002), "nova vedete" da historiografia mais recente, traz embutida as escolhas de seu autor e do tempo e espaço em que foi concebida ou inventada. O que não deixa, por outro lado, de ter consequências na criação de um novo olhar sobre os fatos e feitos dos heróis da nossa história a inventar e, especialmente, tomar como modelos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHRISTO, Mariliz de C. V. **Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Américo e "Tiradentes Esquartejado"**. Campinas, 2005. Tese (Doutorado) - UNICAMP.

COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Edit. Senac São Paulo, 2005.

LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: ROMANO, Rugiero (Org.). **Enciclopédia Einaudi**. Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. v.1. p.95-106.

MORETTIN, Eduardo Victorio. **Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro**. São Paulo, 2001. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicação e Artes, USP.

MELO, Pedro Américo de Figueiredo e. **Algumas palavras acerca do facto historico e do quadro que commemora pelo Dr. Pedro Americo de Figueiredo e Melo**. Florença: Typographia da Arte della Stampa, 1888.

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

PAIVA, Eduardo França. **História & imagens**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

---

4 Esse discurso é prova cabal prova de seu diálogo profícuo com a pintura internacional. Ver: **Discurso sobre o plágio**. Proferido a 25 de Junho de 1880 em Lyão à Associação dos Dramaturgos (MELO, Pedro Américo de Figueiredo e. **Alguns discursos**. 2.<sup>a</sup> parte. Florença: Imprensa de l'Arte Della Stampa, 1888. p.91-124).