

## De tirar o chapéu: estudo de iconografia política brasileira

Hats off to the men: studying the Brazilian political iconography

**Thiago Guimarães Pougy**

Mestre em História

Universidade Federal Fluminense (UFF)

tgpougy@hotmail.com

**Recebido em:** 04/09/2021

**Aprovado em:** 21/03/2022

**Resumo:** O presente artigo estuda a permanência do cumprimento com o chapéu acima da cabeça na representação das rupturas políticas brasileiras no século XIX. Recorrente na iconografia política brasileira desde a vinda da Corte ao Rio de Janeiro, essa saudação está presente em grande parte das pinturas históricas do período. Estuda-se a legitimação pretendida pela configuração deste gesto, que estabelece a representação do novo regime imposto, análogo à cordial relação entre os atores da saudação, ambos saudando e sendo saudados.

**Palavras-chave:** Iconografia; Chapéu; História Política.

**Resumen/Abstract:** The present article aims to analyze the permanence of the greeting with the hat above the head in the representation of Brazilian political ruptures in the 19th century. Recurring in Brazilian political iconography since the arrival of the portuguese Court in Rio de Janeiro, this greeting is present in most of the period's historical paintings. The study focuses on the legitimation intended by the configuration of these paintings, which establishes the representation of the new imposed regime, analogous to a relationship of cordiality between the actors of the greeting, both greeting and being greeted.

**Palabras clave/Keywords:** Iconography; Hat; Political History.

O presente artigo explora a permanência do gesto de tirar o chapéu em cumprimento nos quadros históricos brasileiros referentes às rupturas institucionais do século XIX, sobretudo na transição do Império à República. Parte-se do pressuposto de que essas poses contêm *intenção* (BAXANDALL, 2006) própria, nos aponta algo em especial no que foi retratado, e podem ser consideradas em acordo à célebre *Pathosformeln* conceituada por Aby Warburg, em que “ [...] fórmulas estilísticas arcaizantes, impostas, por assim dizer, pelos temas e situações particularmente emotivos –

estabelecia na análise uma estreita ligação entre forma e conteúdo” (GINZBURG, 1989, p.65). Explora-se, portanto, a hipótese de que as poses representando o cumprimento com o chapéu acima da cabeça desempenhavam função particular nas formas de retratação das rupturas políticas brasileiras do século XIX.

Tem-se, assim, a problemática aprofundada: qual a *intenção* do cumprimento de tirar o chapéu nas representações das rupturas institucionais? Considerou-se, na análise, a distinção feita por William John Thomas Mitchell entre *image* e *picture*, na qual *image* – imagem – refere-se à ideia em cena, ideias encenadas, enquanto *picture* – estampa – alude à imagem à vista, à imagem concebida visualmente em duas dimensões (MITCHELL, 1984; 1994). Dessa maneira, as estampas apresentadas exprimem imagens, fazendo assim um apelo à imaginação social.

São necessários alguns esclarecimentos introdutórios. O recorte temporal estendeu-se até a década de 1890, quando foram produzidas algumas representações e quadros históricos da Proclamação da República. Há, no entanto, algumas transgressões pontuais a este recorte. Como se trata de imagens neste artigo, em diálogo à *imaginação social* (BACZKO, 1990), a persistência da representação particular de alguns personagens, mesmo após o recorte, ampara o argumento feito. Devem ser consideradas, assim, algumas produções posteriores, já no século XX, como o monumento ao Marechal Deodoro da Fonseca inaugurado em 1937 no Rio. Embora o monumento, uma escultura, não faça jus ao conceito proposto de estampa, sua imagem reproduz representações feitas anteriormente em estampas.

O limite do recorte deve-se ao fato de que a ruptura institucional seguinte, a Revolução de 1930, contava com uma produção e disseminação de estampas e imagens, por meio da imprensa ilustrada, muito maior do que em 1889. Houve avanço significativo na tecnologia de produção e reprodução fotográfica à época (ANDRADE, 2004). O poder de caracterização de uma imagem em particular, assim, foi dispersado entre várias outras. Houve, em 1930, mais imagens em disputa e cooperação pela caracterização do acontecimento. De qualquer forma, mesmo em 1930, o aceno com o chapéu também esteve presente nas aclamações a Getúlio Vargas.

Outro ponto de interesse é que a ruptura institucional, embora o conceito possa passar ideia oposta, é um processo, não é pontual. O estudo das imagens vinculadas a este processo favorece a sua melhor compreensão. Considerou-se, assim, as representações que se vinculam às rupturas, que fazem



referência às rupturas. A *Aclamação do rei D. João IV* (1834) e a *Aclamação de D. Pedro I* (1839) de Jean-Baptiste Debret, por exemplo, ou mesmo o *Grito do Ipiranga* (1888) de Pedro Américo. Trata-se, neste aspecto, de escolha de estampas orientada pelo critério de representação da ruptura institucional, mesmo que possa parecer, por vezes, arbitrária.

O artigo está estruturado em três partes, além desta introdução: I – considerações iniciais sobre o gesto estudado; II – imagens analisadas, onde são apresentadas as estampas e imagens selecionadas; III – considerações finais. Destaca-se, por fim, que este não se trata de um artigo de História da Arte em sentido estrito, mas de iconografia política. O objeto de estudo são as *intenções* presentes nas estampas destacadas, são as imagens e não as estampas em si, embora ambas apenas existam em perene diálogo.

## I

Esta primeira parte do artigo estabelece algumas considerações iniciais, aprofunda a problemática delineada e apresenta algumas hipóteses de *intenções* propostas pelas imagens do cumprimento com o chapéu acima da cabeça nas estampas destacadas. De início, compete apresentar a descrição deste cumprimento feita por Erwin Panofsky, que explica sua origem e o caracteriza como sendo algo que pressupõe inteligibilidade. Em outras palavras, para a compreensão da *intenção* no cumprimento com o chapéu, é necessário estar familiarizado a ele.

*This form of salute is peculiar to the western world and is a residue of mediaeval chivalry: armed men used to remove their helmets to make clear their peaceful intentions and their confidence in the peaceful intentions of others. [...] Therefore, when I interpret the removal of a hat as a polite greeting, I recognize in it a meaning which may be called [...] intelligible instead of being sensible, and in that it has been consciously imparted to the practical action by which it is conveyed.<sup>1</sup> (PANOFSKY, 1972, p. 4)*

De acordo com a explicação de Panofsky, o cumprimento estudado é típico das culturas ocidentais e tem suas raízes no cavaleirismo medieval, onde guerreiros, ou nobres, demonstravam tanto suas intenções pacíficas como a confiança nas intenções pacíficas dos cumprimentados. São considerações estas que pesaram sobre a análise. Deve-se ter em conta que: essa saudação tem origens

---

<sup>1</sup> Tradução livre: Essa forma de saudação é peculiar ao mundo ocidental e é um resíduo do cavaleirismo medieval: homens armados tiravam seus capacetes para deixar claro as suas intenções pacíficas e a sua confiança nas intenções pacíficas dos outros. [...] Dessa forma, quando interpreto o aceno com o chapéu como um cumprimento elegante, eu reconheço nele um sentido que pode ser chamado [...] de inteligível ao invés de sensível, e, portanto, ele fica conscientemente atrelado à ação prática por meio da qual ele é comunicado (PANOFSKY, 1972, p.4).

castrenses; e que estabelecem uma relação de confiança mútua entre o que cumprimenta e o cumprimentado.

É necessário distinguir a reverência-objeto do estudo de outras similares, como a de simplesmente tirar o chapéu ou a de o situar abaixo dos ombros no lado esquerdo, geralmente acompanhado da cabeça abaixada e das costas curvadas. O cumprimento estudado é o que tem o chapéu situado acima da cabeça, feito reciprocamente pelos dois atores em cena, os que saúdam e os saudados, frequentemente presente em cenários de homenagens, comemorações e saudações públicas e que insinuam o sucesso de um grande feito, por uma causa maior e comum.

A primeira consideração derivada de Panofsky, de que esta saudação tem origens castrenses, estabelece um diálogo com a tradição da pintura de História. Este gênero visava a narrativas particulares, a alguma militância, ao convencimento do espectador da grandeza de algum feito. Há uma relação do gênero histórico em pintura com a forma de representar a magnanimidade das cerimônias oficiais, à moda de Jacques-Louis David, e das guerras, à Antoine-Jean Gros (COLI, 2007). Percebe-se, nas telas destes autores, a recorrência das mãos para o alto, acima da cabeça, como que para dar dramaticidade ao quadro, para incutir movimento, uma sequência lógica derivada da pose retratada, à pintura. David, assim, inventor da pintura histórica posterior à Revolução Francesa (COLI, 2007), é influente nome do movimento denominado Neoclassicismo, que predominou, insistentemente, no Brasil do século XIX.

A vinda da Colônia Lebreton ao Brasil em 1816, composta por artistas bonapartistas, deu nova face à produção artística brasileira. Segundo Quirino Campofiorito (1983a), os franceses, dotados de autoridade derivada de sua formação europeia, compuseram uma orientação acadêmica que era indiferente à realidade brasileira. Seguiam, dessa forma, os cânones da moda europeia, como David. Jean-Baptiste Debret, aliás, além de ser primo de David, foi um dos primeiros alunos dele, tendo inclusive participado da clássica tela *Juramento dos Horácios*, de 1784 (BANDEIRA; LAGO, 2020). A perenidade desse neoclassicismo foi a característica maior da pintura brasileira no século XIX, prolongada pelo conservadorismo da Academia Imperial de Belas Artes e pelo “bolsinho” do Imperador, o prêmio de viagem à Europa concedido a artistas (CAMPOFIORITO, 1983b).

Decorreria, portanto, que alguns aspectos da pintura Neoclássica incidiriam sobre a produção artística nacional. A forma com que se retratou Napoleão teria profunda influência na pintura dos

monarcas brasileiros, sobretudo de D. Pedro I, retratado conforme seu posterior apelido português de “Rei Soldado”. A origem castrense da saudação com o chapéu faz jus às telas onde Napoleão, general, cumprimenta seus soldados (Estampa 1).

**Estampa 1. “*Napoleón rend hommage au courage malheureux*”.**



Fonte: DEBRET, Jean-Baptiste. *Napoleón rend hommage au courage malheureux*. Óleo sobre tela; 390 x 621 cm; (aumentado em 1835, dimensões anteriores: 362 x 466 cm), 1806. *Palácio de Versalhes*, Versalhes (BANDEIRA; LAGO, 2020, p.22).

O próprio título da pintura de Debret aponta a *intenção* de reverência de Napoleão aos seus guerreiros. Os quadros das cerimônias imperiais, à David, que denotam majestade, por exemplo, enfatizam a reverência dos comandados ao comandante (Imagem 2). Percebe-se que na primeira estampa é ele quem saúda seus súditos e, na segunda, são seus súditos que o saúdam.

Estampa 2. “*Première distribution des decorations de la Légion d’honneur dans l’église des Invalides*”.



Fonte: DEBRET, Jean-Baptiste. *Première distribution des decorations de la Légion d’honneur dans l’église des Invalides*. Óleo sobre tela; 403 x 531 cm; 1812. *Palácio de Versalhes*, Versalhes (BANDEIRA; LAGO, 2020, p.26).

É pela relação estabelecida entre ambos os atores do cumprimento (os que cumprimentam e os cumprimentados), de respeito mútuo, que a saudação com o chapéu convém tanto ao estabelecimento de novos regimes, de novas relações, que carecem de maior legitimidade. Ela indica que há uma relação, ali explicitada, de reverência mútua entre comandado e comandante. O gesto com o chapéu serve à saudação de ambos por ambos. Trata-se do estabelecimento de uma relação em diálogo à origem medieval apontada por Panofsky, na qual os guerreiros levantavam seus capacetes tanto em demonstração de suas intenções respeitadas, como em expectativa do respeito do outro. Nota-se também que, embora a reverência entre os atores do cumprimento seja mútua, há sempre discriminação de hierarquia social. Todos os olhares voltam-se para Napoleão, que está sempre em plano elevado. Suas roupas, características, também o destacam em meio aos outros, tendo nelas importância particular o chapéu, tão único quanto o personagem retratado, próprio dele. Deve-se, portanto, atentar para a relação estabelecida pelo aceno com o chapéu mas também para a natureza desta. O chapéu acenado indica distinções de classe (LENZI, 2015), caracteriza os atores em cena, determinando, em consequência, a relação entre eles.

Enfim, estas considerações iniciais buscam apresentar, sobretudo, dois aspectos do aceno estudado: a origem castrense no medievo; e o estabelecimento de uma relação de cordialidade entre os dois atores do gesto. Ressaltou-se, ademais, a influência da arte Neoclássica no Brasil do século XIX, que reproduziu convenções típicas do período napoleônico na França, e a capacidade distintiva das vestimentas, que caracterizam a relação estabelecida.

## II

Esta parte consiste na apresentação das estampas selecionadas e no levantamento, a partir delas, de hipóteses das intenções contidas no cumprimento com o chapéu. A disposição das estampas seguiu critério diacrônico, a partir da suposta data de sua produção, visando à demonstração da perenidade do gesto nas representações das rupturas políticas. Considerou-se, em um primeiro momento, estampas de pintores ligados à Colônia Lebreton referentes às aclamações de D. João IV, da aceitação provisória da Constituição de Lisboa de 1821, de D. Pedro I e de D. Pedro II. Em seguida, foi feita uma reflexão sobre produções em pleno Segundo Reinado, como a tela de François-René Moreaux, *A Proclamação da Independência do Brasil* (1844), a estátua equestre de D. Pedro I inaugurada em 1862 e a *Independência ou Morte* (1888), de Pedro Américo. Esta reflexão tratou, sobretudo, da incidência que teve a polarização entre “civilismo” e militarismo, que ganhou progressiva força a partir de meados do Oitocentos (HOLANDA, 2014), na representação dos momentos históricos brasileiros. Abordou-se, por fim, as formas com que foi retratada a Proclamação da República, tanto em algumas caricaturas à época como em quadros históricos posteriores, como os de Henrique Bernardelli (1892) e Benedito Calixto (1893), nos quais houve preferência em retratar Deodoro da Fonseca, militar “tarimbeiro” e veterano do Paraguai, acenando com um *cap* militar típico dos combatentes desta guerra, que contavam com algum prestígio.

Deve-se, de início, contextualizar. O Brasil anterior à Independência foi elevado à condição de Reino Unido em 1815, alguns anos após a chegada da Corte portuguesa ao Rio. No ano seguinte morreu D. Maria I e D. João, o príncipe-regente desde 1799, assumiu o trono. Fez-se a aclamação do novo rei em solo americano, algo que causou polêmica entre os portugueses, da qual resultou um atraso de dois anos para a sua realização, em 1818. Este é o ponto inicial das rupturas analisadas: a aclamação de D. João VI, rei do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. Ressalta-se que os reis portugueses não eram sagrados nem coroados, mas aclamados (NEVES, 2011).



A escolha deste ponto de partida tem em conta a chegada, em 1816, da Colônia Lebreton, o grupo de artistas franceses que deixou a Europa pouco após a queda definitiva de Napoleão em 1815. Este grupo foi fundamental para a edificação dos acontecimentos relativos à realeza. Em 1818, o arquiteto Grandjean de Montigny foi responsável pela construção de um templo de Minerva onde o rei foi aclamado. Os demais artistas também participaram do preparo desta celebração. Interessa, aqui, o foco na iconografia produzida. Foram três as estampas destacadas que representam a aclamação de D. João VI: uma de Hippolyte Taunay que demonstra a aclamação em ambiente externo, no templo de Minerva erguido sobre a Rua Direita, atual Rua Primeiro de Março (Estampa 3); e duas de Jean-Baptiste Debret sendo destas uma em ambiente externo (Estampa 4), bastante similar à de Taunay e outra em ambiente interno (Estampa 5).

Pode-se ver, nestas litografias, a presença do aceno com o chapéu. Assim como na estampa 2, essas gravuras buscam denotar majestade, então o rei não saúda, ele é saudado. Nas estampas 3 e 5, ademais, são os militares que acenam com o chapéu, enquanto os demais acenam com panos. Nota-se também que o cumprimento é exclusivo dos homens, as mulheres, no máximo, acenam com panos. Outro ponto de interesse é que nas estampas 3 e 4 há militares que saúdam com as espadas erguidas, como em um juramento de fidelidade. Supõe-se que, na estampa 5, em ambiente interno, os presentes comporiam as elites, onde se destacam clérigos, juristas, militares e damas da Corte. O aceno, aqui, respeita a hierarquização: os clérigos curvam-se; os juristas levantam panos; os militares levantam os chapéus; e as damas assistem a tudo passivamente em plano destacado.

Estampa 3. “*Memorável aclamação do senhor D. João VI Rey do Reino unido Portugal, Brasil e Algarve*”.



Fonte: TAUNAY, Hippolyte. *Memorável aclamação do senhor D. João VI Rey do Reino unido Portugal, Brasil e Algarve*. Litografia; 31,8 x 50,8 cm; s.d. *Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro.

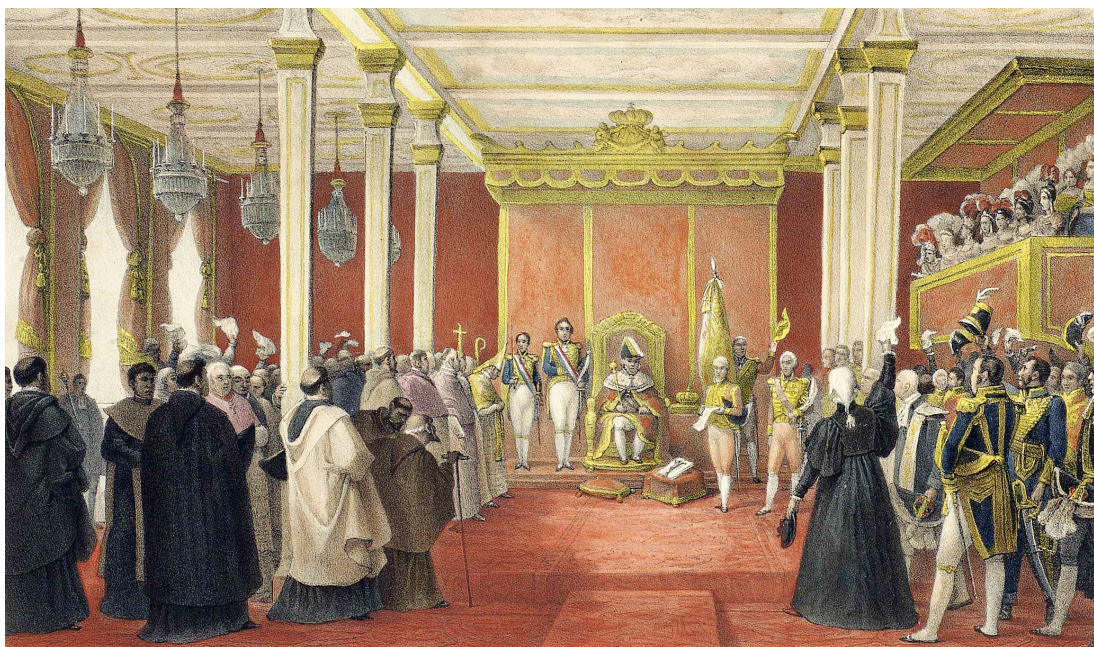


Estampa 4. “*Vue de l’exterieur de la galerie de l’acclamation*”.



Fonte: DEBRET, Jean-Baptiste. *Vue de l’exterieur de la galerie de l’acclamation*. Litografia por Thierry Frères; 19,3 x 32,3 cm; 1839. Gravura inserida na prancha 38 do Tomo III do *Voyage pittoresque et historique au Brésil* (BANDEIRA; LAGO, 2020).

Estampa 5. “*Acclamation du roi Don Juan VI*”.



Fonte: DEBRET, Jean-Baptiste. *Acclamation du roi Don Juan VI*. Litografia por Thierry Frères; 18,2 x 30,8 cm; 1839. Gravura inserida na prancha 37 do Tomo III do *Voyage pittoresque et historique au Brésil* (BANDEIRA; LAGO, 2020).



A representação do juramento de D. Pedro à Constituição provisória de Lisboa, em 1821, também apresenta alguns desses aspectos. Este acontecimento inclui-se no âmbito do Vintismo, após a Revolução Liberal do Porto de 1820, que visava à submissão da monarquia portuguesa a uma constituição e dos povos sob domínio português à autoridade real. Dessa forma, no início de 1821, enquanto a Carta Magna era elaborada, foi instituída uma constituição provisória, a qual D. Pedro, embora D. João VI ainda estivesse no Brasil, ficou encarregado de prestar juramento. A aquarela de Félix-Émile Taunay (Estampa 6) apresenta este evento, ocorrido no Real Theatro de São João, atual João Caetano. Nesta aquarela, D. Pedro, que ainda não era rei nem imperador, saúda as pessoas que aparecem em frente ao teatro e que o saúdam de volta. Há, aqui, então, uma relação constituída entre o príncipe e o povo nas ruas. Um olhar atento identifica também que, nesta aquarela, são os civis que acenam ao príncipe, havendo, inclusive, cartolas levantadas no canto esquerdo, na Rua do Sacramento, atual Avenida Passos.

**Estampa 6. “*Juramento da Constituição provisória das Cortes de Lisboa em 26 de fevereiro de 1821 por D. Pedro*”.**



Fonte: TAUNAY, Félix-Émile. *Juramento da Constituição provisória das Cortes de Lisboa em 26 de fevereiro de 1821 por D. Pedro*. Aquarela sobre papel; 24 x 36 cm; s.d. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

As aclamações de D. Pedro I e D. Pedro II também mantêm essas características gerais. Diferentemente das anteriores, essas estampas já buscavam retratar um Brasil independente, algo que é atestado pela bandeira nacional posicionada ao lado de D. Pedro I nas duas primeiras estampas (Estampa 7 e 8), que retratam o mesmo evento. Nestas três estampas, que visavam ao retrato de um Brasil independente, há algo de particular. Pode-se ver que o aceno é recíproco entre os que estão em cima da varanda com o Imperador e os que estão embaixo. Percebe-se, na estampa de Taunay, os lenços destacados no vermelho do prédio em contraste com os muitos lenços abaixo, entre os quais se destacam algumas cartolas (Estampa 7). Na de Debret essa relação está mais explícita: na esquerda está a nobreza que parece acenar ao povo abaixo e não ao Imperador, enquanto à direita está o povo aclamando o Imperador, que está centralizado, em meio aos dois (Estampa 8). Na litografia referente à aclamação de D. Pedro II, ademais, sendo ele o primeiro Imperador brasileiro, ele próprio acena com um lenço aos que estão abaixo (Estampa 9). Em todas elas há: a elevação do aclamado de frente aos aclamadores; o cumprimento recíproco entre os que estão em plano elevado e a multidão; os chapéus sendo levantados. Buscando retratar um Brasil independente de Portugal, parece haver nelas um esforço de representação de uma nova relação constituída entre governantes e governados.

Estampa 7. “*Aclamação de S. M. O Senhor D. Pedro I. Imperador do Brasil no dia 12 de Outubro 1822*”.



Fonte: TAUNAY, Félix-Émile. *Aclamação de S. M. O Senhor D. Pedro I. Imperador do Brasil no dia 12 de Outubro 1822*. Gravura em água-forte aquarelada; 32,9 x 47 cm; s.d. *Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro.



Estampa 8. “*Acclamation de D. Pedro I, Empereur du Brésil*”.



Fonte: DEBRET, Jean-Baptiste. *Acclamation de D. Pedro I, Empereur du Brésil*. Litografia por Thierry Frères; 19,3 x 30 cm; 1839. Gravura inserida na prancha 47 do Tomo III do *Voyage pittoresque et historique au Brésil* (BANDEIRA; LAGO, 2020).

Estampa 9. “*Acclamation de D. Pedro II*”.



Fonte: DEBRET, Jean-Baptiste. *Acclamation de D. Pedro II*. Litografia por Thierry Frères; 22,5 x 35,8 cm; 1839. Gravura inserida na prancha 51 do Tomo III do *Voyage pittoresque et historique au Brésil* (BANDEIRA; LAGO, 2020).

Deve-se enfatizar que, embora as litografias de Debret destacadas tenham sido publicadas em 1839 em seu livro *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, elas foram produzidas anteriormente, provavelmente enquanto residia no país (BANDEIRA; LAGO, 2020). Prossegue-se, então, para as estampas produzidas após 1840, ano da Maioridade de D. Pedro II. A primeira é a famosa pintura de François-René Moreaux, pintor que estudou no ateliê de Antoine-Jean Gros (CAMPOFIORITO, 1983c), *A Proclamação da Independência* (1844), que visa à consagração deste acontecimento às margens do rio Ipiranga em São Paulo (Estampa 10). Nela, D. Pedro I, centralizado, e seus oficiais a cavalo, saúdam a população no entorno, que os saúda de volta. Há, outra vez, a constituição de uma relação de cordialidade entre o líder e os liderados. Alguns aspectos interessantes da pintura, ademais, servem ao estudo. A altura dos chapéus aponta a hierarquia estabelecida: o mais alto é o do Imperador, com o chapéu militar típico dele; então o dos nobres a cavalo, cujos chapéus estão, inclusive, mais próximos ao centro do quadro, onde está D. Pedro I; depois há o dos paulistas, identificados pelos trajes, que estão mais próximos aos cantos do quadro; e por último, mais abaixo, aliás, diretamente abaixo ao Imperador, está o chapéu do menino descalço centralizado. Sabe-se que os pés descalços era uma forma de identificar os negros escravizados, podendo, assim, este menino, estar representando eles ou apenas as camadas mais pobres da população livre.

Há, ademais, um contraste interessante com o quadro *Ato da Coroação do Imperador*, deste mesmo autor, em que D. Pedro II é coroado. Nesta pintura de 1842, o Imperador é retratado abaixo de todos, de clérigos, de nobres e, sobretudo, das damas da Corte, enquanto os clérigos o coroam. Nela, não há o aceno com o chapéu. A encenação credita majestade ao ato a partir da composição em que todos os presentes miram o olhar para a coroação. O mesmo não ocorre na tela de 1844, na qual os olhares são variados, os personagens estão nas posições e direções mais distintas e há certo clamor generalizado. O espectador mesmo não escapa ao olhar da moça à direita do quadro, como se ela o estivesse incluindo no evento. A diferença está na *intenção* contida nos quadros: no de 1842, um Imperador é coroado pelas elites; no de 1844, o Imperador proclama a independência do Brasil, assim como consta no artigo primeiro da Constituição de 1824: “O Império do Brasil é a associação política de todos os cidadãos brasileiros. Eles formam uma nação livre, e independente, que não admite com qualquer outra laço algum de união, ou federação, que se oponha a sua Independência” (NOGUEIRA, 2012, p.65). Assim, parece ter pesado sobre a representação da *A Proclamação da Independência*, as imagens contidas na Constituição de 1824, cujo preâmbulo versa: “Dom Pedro Primeiro, por graça de Deus, e Unânime



Aclamação dos Povos [...]” (NOGUEIRA, 2012, p.65). A Unânime Aclamação dos Povos parece ser artifício perene, como visto, tradicional da monarquia portuguesa, e é recorrente nas estampas que buscam representar acontecimentos históricos. Há também, entretanto, a representação da graça de Deus nesta tela de 1844. Pode-se notar que o Imperador, embora esteja acima de todos, olha para cima e parece saudar a providência divina que o colocou naquela posição.

É interessante perceber que embora Moreaux tenha optado pela saudação com o chapéu para representar a Proclamação da Independência, o mesmo não se deu com representações seguintes. A começar pela estátua equestre de D. Pedro I, inaugurada em 1862 na antiga Praça do Rocio, atual Praça Tiradentes. Projeto de João Maximiano Mafra, fundida em Paris por Louis Rochet, a estátua apresenta o Imperador levantando a carta constitucional. Sendo este o primeiro monumento cívico oficial do país, a praça, a partir de então, passou a ser chamada de Praça da Constituição até o período republicano que, impossibilitado de destruir a estátua, a renomeou.

#### Estampa 10. “*A Proclamação da Independência*”.



Fonte: MOREAUX, François-René. *A Proclamação da Independência*. Óleo sobre tela; 244 x 383 cm; 1844. *Museu Imperial, Petrópolis*.

#### Estampa 11. “*Estudo para a Estátua Equestre de Dom. Pedro I*”.





Fonte: ROCHET, Louis. *Estudo para a Estátua Equestre de Dom. Pedro I*. Bronze fundido, projeto de João Maximiano Mafra; 124 x 125 x 56 cm; 1857. *Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro*.

A opção por retratar o Imperador levantando a Constituição na representação da Independência está de acordo com o caráter civilista atribuído a D. Pedro II (SCHWARCZ, 2016) que predominou na política do Segundo Reinado. Esse caráter civilista interessa ao estudo devido à sua fortíssima repercussão na crise do Império que levou à República (HOLANDA, 2014). Destaca-se algumas estampas que, embora não façam referência a rupturas políticas, mostram como D. Pedro II era vinculado ao “civilismo” (Estampas 12 e 13). Desde a década de 1850, militares já se opunham à “política civil” encabeçada pelos legistas, homens da lei, formados em direito, tidos como os verdadeiros responsáveis pelo atraso do Império. A oposição entre esses dois âmbitos, militar e civil, ganhou impulso após a Guerra do Paraguai e o fortalecimento do Exército (HOLANDA, 2014). A designação, pejorativa, aos líderes civis evoluiu, ao final do Império, de legistas para casacas e cartolas, e continuaria a evoluir na República, para bacharéis e oligarcas. A designação de casacas e cartolas para qualificar os políticos civis importa ao estudo por fazer referência explícita a uma imagem. Eram as vestimentas usadas pelos dirigentes não-militares. D. Pedro II, ademais, foi fartamente retratado com essa vestimenta fazendo jus à sua imagem de monarca-cidadão (SCHWARCZ, 2016). Na tela *Estudo para a Questão Christie* (1864) de Victor Meirelles, por exemplo, pode-se ver como o Imperador, de casaca, é saudado por cartolas que o cercam. Da mesma forma, na estampa 12, D. Pedro II acena com uma cartola ao povo reunido nas ruas, que o saúda em retorno. Como salienta Lília Moritz Schwarcz:

“De cartola e casaca, o monarca se confunde com seus súditos e os políticos que o cercam” (SCHWARCZ, 2016, p.322). Essa imagem é uma verdadeira ruptura com a forma com que D. Pedro I foi retratado nos quadros históricos, na qual a própria vestimenta o distinguia, além da composição do quadro que o retratava em um plano superior. Percebe-se, na estampa 12, que o Imperador está em meio ao público, com vestimentas típicas civis. A estampa 13 reforça esse contraste, sobre ela Schwarcz comenta:

Tal representação ganha ainda maior importância quando contrastada com a dos demais monarcas europeus da época, que não abrem mão de seus trajes imperiais. Em um periódico italiano, por exemplo, d. Pedro II é a única majestade não paramentada. Ao contrário dos outros, em lugar da coroa o imperador brasileiro segura a cartola; em vez do manto, veste apenas um terno discreto e luvas brancas. (SCHWARCZ, 2016, p. 326)

Após a Guerra do Paraguai, no entanto, junto ao crescente poder do Exército, cresce, também, o militarismo que se opõe ao “civilismo” vinculado ao Imperador e à política imperial. Trata-se, segundo Edmundo Campos Coelho, de uma resposta militar à tradicional *política de erradicação* brasileira, uma natural ojeriza ao elemento militar, que teve lugar após à Guerra da Tríplice Aliança devido às aspirações frustradas de maior espaço para os militares na política nacional (COELHO, 2000). Sérgio Buarque de Holanda, neste mesmo sentido, salientou que se tratava da constituição de uma coesa classe militar, cuja identidade, apesar das divergências internas, deveria opor à classe política:

Estampa 12. “*Passeio de Suas Majestades Imperiais pela rua Primeiro de Março*”.

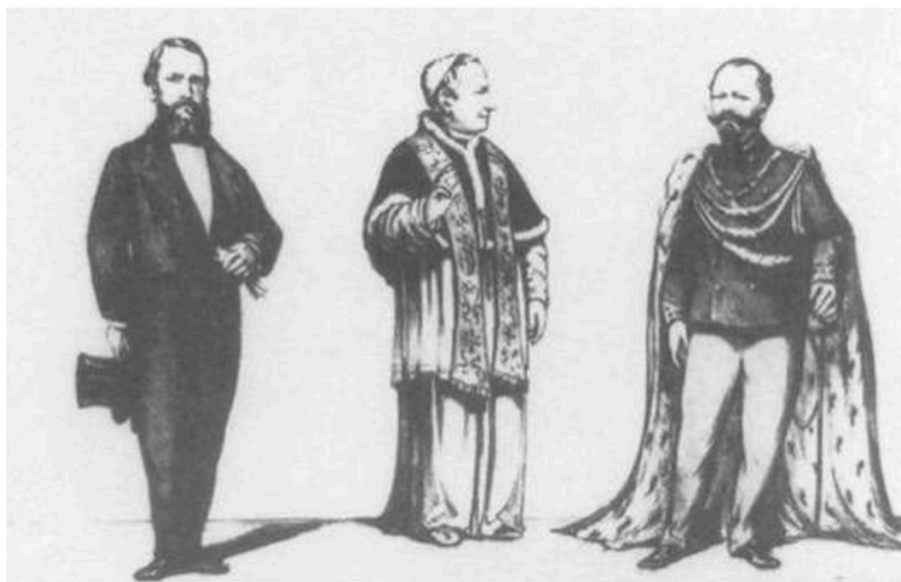


*Passeio de Suas Majestades Imperiais pela rua Primeiro de Março.*

*O monarca acena com a cartola à direita na tela. MIP*

Fonte: SCHWARCZ, 2016, p.322.

Estampa 13. “Tre sovrani presenti in Roma, 27/11/1871”.



Tre sovrani presenti in Roma, 27/11/1871. Já em sua viagem à Europa. FBN

Fonte: Tre sovrani presenti in Roma, 27/11/1871. 1871 *Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro (SCHWARCZ, 2016, p.327).

Esse quadro mental surgia, por outro lado, quase como natural exigência do espírito de classe. Era preciso que os civis fossem mesmo definidos como um conjunto intimamente solidário e harmonioso, para que também as Forças Armadas se pudessem apresentar como um todo, se não perfeitamente coeso, unido ao menos pelo sentimento comum da alta dignidade de seu ofício, e por uma consciência nítida dos direitos que lhes assistiam e que lhes eram negados. (HOLANDA, 2016, p. 357)

O quadro *Grito do Ipiranga* (1888), ou *Independência ou Morte* (Estampa 14), de Pedro Américo, parece indicar bem essa tensão na política nacional. Esta tela é recorrentemente relacionada à 1807, *Friedland* (1861-1875), de Ernest Meissonier, na qual Napoleão saúda seus soldados com o chapéu e eles respondem levantando as espadas. Ao invés do chapéu, no entanto, Américo optou pela espada no cumprimento entre os soldados e o Imperador D. Pedro I. As hipóteses para essa escolha são muitas, algumas delas dignas de exploração. A primeira a ser ressaltada é a que se relaciona ao título da tela: um grito, ou declaração, de guerra à metrópole; o grito do Ipiranga. Assim, a relação ali apresentada não era a de cordialidade e de instauração de um novo regime de respeito, pelo contrário, era a ruptura violenta com o regime anterior. A mensagem, portanto, parece ser outra da passada pelo cumprimento com o chapéu, no quadro de Moreaux, por exemplo. A de Moreaux assemelha-se à da *Declaração da*

*Independência*, do estabelecimento de um novo regime para os brasileiros; e a de Américo à do *Grito do Ipiranga*, grito de guerra, da quebra da relação com a metrópole.

Pode-se perceber, ademais, outras questões relevantes nesta tela. A espada do Imperador D. Pedro I separa os personagens em cena: à esquerda dela estão os civis, a elite logo atrás dele o saúda com o chapéu, um homem com trajes típicos da representação do bandeirantismo paulista e um caipira assistem ao ato; e à direita estão os militares, os dragões que o saúdam com a espada. Cabe também, devido ao tema do artigo, lembrar a aparente importância dada por Américo à representação do chapéu de D. Pedro I. No estudo deste quadro, atualmente disposto no *Palácio dos Arcos*, o monarca não veste o chapéu, que está apoiado em seu cavalo. Na tela finalizada, o monarca tem em mãos a carta com o discurso supostamente proclamado no Ipiranga, assim como na de Moreaux. Há também alguns estudos referentes ao chapéu no acervo do *Museu Paulista*, o que aponta para a capacidade de identificação, de distinção, que o chapéu tem. Aquele era, como anotado em um dos estudos, o chapéu de D. Pedro I e de mais ninguém. Algo distinto da cartola com D. Pedro II, por exemplo.

A espada, assim, aparece aqui com protagonismo na representação da Independência. Há muitos significados tradicionais associados à figura da espada, como a justiça ou a lealdade. Esta última aparenta ter especial relevância devido à influência neoclássica. A espada parece indicar o juramento, o sacrifício pessoal, o dever cívico, a uma causa maior ou ao Estado, à moda do *Juramento dos Horácios* (1784) de David. Neste quadro, os três irmãos juram lutar pela monarquia romana às espadas levantadas por seu pai (que remete a pátria), apesar do sofrimento das mulheres da família no canto oposto da tela.



## Estampa 14. “Grito do Ipiranga ou Independência ou Morte”.



Fonte: AMÉRICO, Pedro. *Grito do Ipiranga ou Independência ou Morte*. Óleo sobre tela; 415 x 760 cm; 1888. *Museu Paulista*, São Paulo.

Este significado remetido à figura da espada é relevante, sobretudo, porque é absolutamente compatível às aspirações militares na conjuntura política brasileira à época. Isto é, ao anseio por reconhecimento de seu sacrifício no Paraguai pela pátria brasileira, em detrimento da *política de erradicação* conceituada por Campos Coelho (COELHO, 2000). Há, então, um contraste substancial nas representações de D. Pedro I em 1844, no quadro de Moreaux, em 1862, na estátua equestre, e em 1888, na tela de Américo. Deve-se notar, aliás, que, se a consciência de classe militar, como pôs Sérgio Buarque, começou após a Guerra da Tríplice Aliança e que havia então uma tensa dicotomia estabelecida entre “civilismo” e militarismo, há, também, um contraste evidente entre as representações de 1844 e 1862 com a de 1888. Enquanto as duas primeiras ressaltam o estabelecimento de uma nova relação, um regime independente e constitucional brasileiro, remetendo ao liberalismo da época, a última enfatiza a ruptura violenta, o ato heroico do príncipe, a disposição de se sacrificar por um bem maior.

O quadro de Américo data do ano anterior à Proclamação da República, cuja representação também apresenta aspectos de interesse para a argumentação. Houve, como é sabido, uma disputa pela narrativa deste evento, que realçava distintas personalidades como protagonistas da ruptura

institucional. Uma delas, a mais conhecida, por ter sido imortalizada em estampas diversas, é a que José Murilo de Carvalho chamou de “A República Militar”, à imagem de Deodoro da Fonseca (CARVALHO, 2017a, p.39).

Os deodoristas eram, sobretudo, os oficiais superiores que tinham lutado na guerra contra o Paraguai [...] Para esse grupo, a proclamação foi ato estritamente militar, corporativo, executado sob a liderança insubstituível de Deodoro. Os civis pouco ou nada influíram [...] A visão desses jovens oficiais não positivistas coincidia com a do próprio Deodoro e dos oficiais superiores que participaram da Guerra do Paraguai, muitos dos quais se tinham depois envolvido na Questão Militar. A República, para esse grupo, era o ato final da Questão Militar, sua solução definitiva pela eliminação de um regime que, segundo eles, era dominado por uma elite bacharelesca infesa aos interesses castrenses, desrespeitosa dos bríos militares.

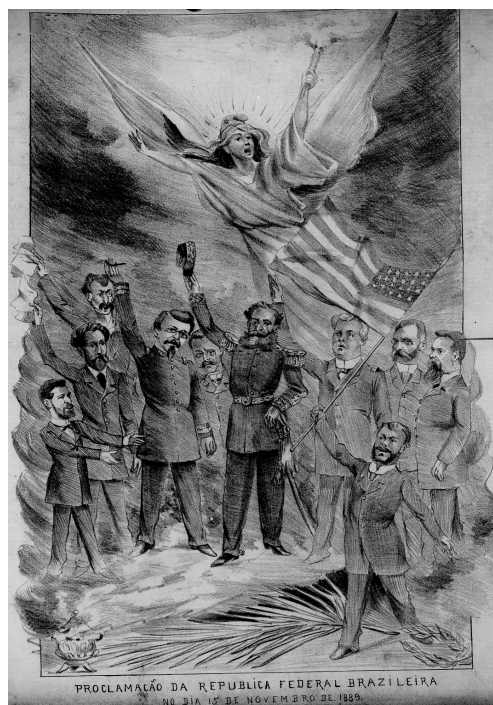
O tema corporativo foi decisivo para convencer Deodoro a participar do movimento. É conhecida sua resistência à admissão de civis – paisanos, casacas, como dizia – na conspiração. Alegava tratar-se de assunto estritamente militar [...] Esse grupo não tinha visão elaborada da república, buscava apenas posição de maior prestígio e poder, a que julgava ter o Exército direito após o esforço de guerra contra o Paraguai. A elite política imperial, apesar das muitas indicações de insatisfação militar, não abriu mão de seu civilismo, de sua crença na necessidade do predomínio da autoridade civil. (CARVALHO, 2017a, p. 39-41)

A longa citação é justificada pela necessidade de dar ênfase ao argumento de que as reivindicações militares e a ascensão destes incidiu sobre a pintura histórica deste evento. As charges das revistas ilustradas *O Mequetrefe* e *O Occidente*, publicadas pouco tempo após o evento, retratam a proclamação tendo Deodoro como personagem principal, acenando com o chapéu. A primeira (Estampa 15) parece ter próceres da Proclamação acenando ao leitor; a segunda (Estampa 16) apresenta uma aclamação a Deodoro e Bocaiúva na rua do Ouvidor, na qual os próceres e o povo se cumprimentam com o chapéu. A charge da *O Occidente*, na qual Deodoro e o povo se cumprimentam reciprocamente, aparenta buscar incluir o povo na Proclamação, algo que não ocorreu de fato (CARVALHO, 2017b). Ela estabelece, ademais, relação de cordialidade entre povo e mandante, em caracterização ao novo regime imposto, a república. Como visto, o chapéu é acessório distintivo, caracteriza o personagem. Nota-se que, já em 1889, o chapéu levantado por Deodoro é o *cap* militar, como o usado na Guerra do Paraguai. O *cap* do uniforme dos soldados brasileiros no Paraguai havia estado presente nas litografias que retrataram essa guerra nas revistas ilustradas da época (SALLES,



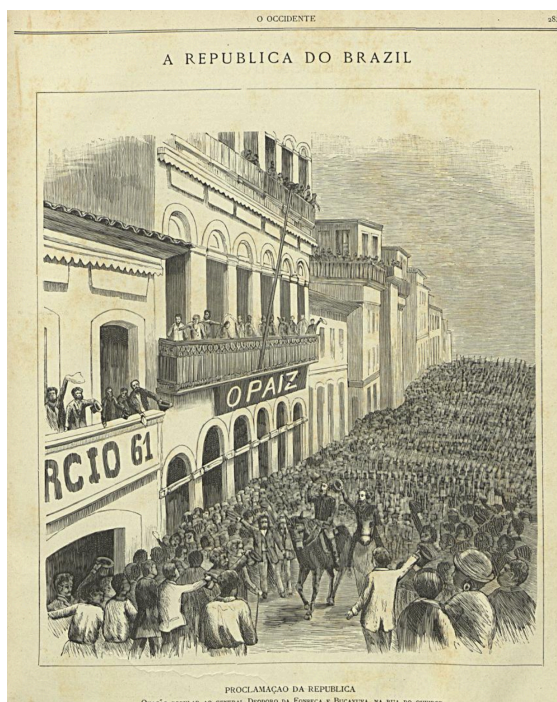
2003). Assim, era algo distintivo que remetia a esta guerra. Esta representação, de Deodoro acenando com o *cap*, foi mantida posteriormente nos quadros históricos de Henrique Bernardelli, Benedito Calixto e na estátua equestre do Marechal.

**Estampa 15. “Proclamação da República Federal Brasileira no dia 15 de novembro de 1889”.**



Fonte: O Mequetrefe, nº486, p.4. *Proclamação da República Federal Brasileira no dia 15 de novembro de 1889*. 18-19 de novembro, 1889. *Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro.

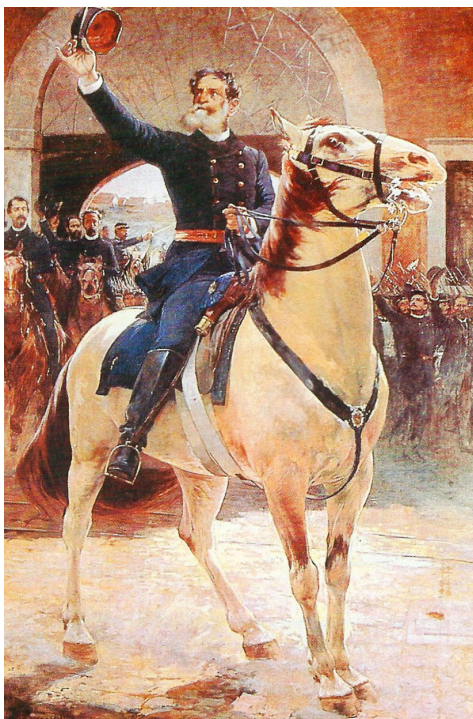
Estampa 16. “*Proclamação da República, ovação popular ao general Deodoro da Fonseca e Bucayuva, na rua do Ouvidor*”.



Fonte: O Occidente, nº396, p.285. *Proclamação da República, ovação popular ao general Deodoro da Fonseca e Bucayuva, na rua do Ouvidor*. 21 de dezembro, 1889. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

A pintura de Bernardelli (Estampa 17) deixa transparecer, nitidamente, o deodorismo (CARVALHO, 2017a). Há, nela, o aceno entre o comandante e os comandados, o estabelecimento de uma relação de cordialidade. Ela é, entretanto, estritamente militar, entre Deodoro e os demais oficiais. Deodoro, assim como nas charges anteriormente apresentadas, saúda os demais com o *cap* típico dos veteranos do Paraguai. É interessante notar que, no esboço para o quadro, Bernardelli parecia não ter decidido com qual chapéu retrataria Deodoro, ou se poria a espada, já que não há nada em sua mão. O quadro, portanto, aparenta ser a exaltação da ascensão militar, do ato final da Questão Militar, quando a *política de erradicação* finalmente teria sido superada e os militares teriam conquistado seu espaço na imaginação e meio político nacional. Não é de se estranhar, assim, que o quadro esteja resguardado na Academia Militar das Agulhas Negras.

Estampa 17. “*Proclamação da República*”.



Fonte: BERNARDELLI, Henrique. *Proclamação da República*. Óleo sobre tela; 1892. *Academia Militar das Agulhas Negras*, Resende.

A tela de Benedito Calixto (Estampa 18), de mesmo nome, apresenta cena similar, embora trabalhe mais a paisagem do Campo de Santana. Nela, novamente, o destaque é da presença estrita de militares, aclamando a Proclamação. Deodoro, novamente, saúda os demais com o *cap* militar, algo que seria reproduzido também em seu monumento inaugurado em 1937. A representação da Proclamação, dessa forma, aparenta estar harmonizada ao deodorismo e à exaltação de um feito militar em superação da *política de erradicação*, da anterior ojeriza ao elemento castrense, reinante no “civilismo” do Segundo Reinado. Esta representação trata-se, portanto, antes de ser o estabelecimento de uma nova relação cordial entre os brasileiros, de uma superação militar.



Estampa 18. “*Proclamação da República*”.

Fonte: CALIXTO, Benedito. *Proclamação da República*. Óleo sobre tela; 123,5 x 200 cm, 1893. *Pinacoteca do Estado de São Paulo*, São Paulo.

## III

Enfim, compete fazer uma parte final sintetizando as principais conclusões tomadas a partir das estampas apresentadas. As principais conclusões em respeito à presença do aceno com o chapéu nas representações das rupturas políticas do século XIX são: o estabelecimento de uma relação de cordialidade entre os que cumprimentam e os que são cumprimentados; a função distintiva do chapéu; e o diálogo com a sociologia militar referente ao período em recorte, marcada pela ascensão do Exército na cena política nacional.

A primeira conclusão diz respeito à principal hipótese da pesquisa: qual seria a *intenção* passada por essa aclamação recíproca com o chapéu? O cumprimento com o chapéu acima da cabeça, em aclamações populares, se distingue dos demais. Enquanto o aceno com a espada levantada denota um ato heroico, um juramento ou sacrifício a uma causa maior, e o chapéu abaixado denota uma reverência unilateral, de um súdito ao seu soberano, o aceno com o chapéu alto preserva o aspecto original descrito por Panofsky: o de sinalizar as intenções pacíficas. Dessa forma, quando o cumprimento é

recíproco, há o estabelecimento de uma relação estável, de confiança mútua entre os dois. É, portanto, ato ideal para a representação da instauração de um novo regime após uma ruptura institucional.

O personagem principal, nessa nova relação instaurada, fica incumbido de causa maior, comum e pacífica, contando, para o seu cumprimento, com a aprovação e concessão dos demais. Isto é, cabe a ele uma missão comunitária. Deve-se lembrar que, quando o objetivo é denotar majestade, ou mesmo reverência, o aceno é unilateral, de um ator para o outro, como ocorre nas representações das aclamações a D. João VI, por exemplo. Ao estabelecimento de uma relação, neste caso, precede a ação recíproca. Isso explica a constância desses dois atores, os que acenam e os acenados, na imagem. Ambos são necessários para a representação dessa relação. Esta é, aliás, caracterizada por eles. Percebe-se a distinta mensagem passada pelas telas de Moreaux (1844) e Américo (1888) sobre a Independência, por exemplo. A primeira aponta a uma celebração popular, cujo cumprimento com o chapéu apresenta uma relação de cordialidade estabelecida entre o príncipe e os brasileiros; a segunda aponta a uma declaração de guerra, um juramento e sacrifício pela Independência feito entre o príncipe e sua guarda. As representações da Proclamação da República também são caracterizadas pela relação apresentada: Deodoro, a frente dos oficiais militares, é o grande protagonista de um feito militar.

Essas distintas relações constituídas fazem coerência ao chapéu levantado pelo personagem protagonista, o que leva à segunda conclusão, aquela que faz jus à função distintiva deste acessório. Nota-se que a progressão dos chapéus levantados caracterizam em muito o personagem e a mensagem passada: o chapéu à Napoleão de D. Pedro I; a cartola de D. Pedro II; e o *cap* militar de Deodoro da Fonseca. A escolha do chapéu nas pinturas parece ter sido algo deliberado e refletido pelos artistas, como deixam transparecer os esboços de Américo e Bernardelli. Fazem, ademais, referência à caracterização dos personagens e, em consequência, das relações estabelecidas: o liberalismo constitucional à época do Vintismo, como aponta também a estátua equestre de D. Pedro I; o “civilismo” de D. Pedro II; e o militarismo “tarimbeiro” de Deodoro.

Por fim, há o diálogo aparente com a sociologia militar. A progressão do chapéu, sobretudo na ruptura republicana, retrata a ascensão dos militares ao “civilismo”, a ascensão do *cap* à cartola. Percebe-se também o distinto público retratado. D. Pedro II muito raramente era apresentado como sendo aclamado por militares, salvo à época da Guerra do Paraguai (SCHWARCZ, 2016). Era, no entanto, muito vinculado aos símbolos civis, ou “civilistas”, como a casaca e a cartola. Em contraste

absoluto, encontram-se as representações da Proclamação da República, onde a casaca e a cartola não fazem coro perto das espadas e uniformes militares.

Volta-se, portanto, à relação entre forma e conteúdo à moda da *Pathosformeln*, à imagem à Mitchell e à função particular passada pelo aceno estudado. Como visto, as rupturas políticas e o estabelecimento de um novo regime de cordialidade está à imagem do cumprimento recíproco com o chapéu. Esta é a sua função: indicar um compromisso conjunto, um contrato societário, uma relação social pacífica. Da imagem à imaginação social, é possível discriminar que há, incutidos nelas, os efeitos de representação da relação pacífica e de legitimação de um novo regime. Algo que vai além do princípio básico da pintura de história, de glorificar um momento da narrativa pátria, de contar uma história heroica. A esse último princípio, aliás, à glorificação, compete apontar uma característica final da temática do artigo: a da expressão “de tirar o chapéu”. Ainda em uso em diversas línguas, ela indica o enaltecimento de um grande feito, um feito que não diz respeito apenas ao seu feitor, mas que é digno do reconhecimento dos demais.

### Referências

- ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. **História da fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.
- BACZKO, Bronislaw. **A imaginação social**. In: Leach, Edmund et Alii. *Anthropos-Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1985.
- BANDEIRA, Júlio; LAGO, Pedro Corrêa do. **Debret e o Brasil: obra completa, 1816-1831**. 6ª edição. Rio de Janeiro: Capivara, 2020.
- BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. Tradução de Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CAMPOFIORITO, Quirino. História da Pintura Brasileira no Século XIX, v. 2: **A Missão Artística Francesa e seus Discípulos 1816-1840**. Rio de Janeiro: Edições Pinakothèque, 1983a.
- \_\_\_\_\_, Quirino. História da Pintura Brasileira no Século XIX, v. 4: **A Proteção do Imperador e os Pintores do Segundo Reinado 1850-1890**. Rio de Janeiro: Edições Pinakothèque, 1983b.
- \_\_\_\_\_, Quirino. História da Pintura Brasileira no Século XIX, v. 3: **A Pintura Posterior à Missão Francesa 1835-1870**. Rio de Janeiro: Edições Pinakothèque, 1983c.
- CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas: o imaginário da República no Brasil**. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2017a.
- \_\_\_\_\_, José Murilo de. **Pecado original da república: debates, personagens e eventos para compreender o Brasil**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017b.

- COELHO, Edmundo Campos. **Em busca de identidade: o Exército e a política na sociedade brasileira**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- COLI, Jorge. **Introdução à pintura de História**. In: Christo, Maraliz de Castro Vieira. (Org.). Dossiê Pintura de História. Anais do Museu Histórico Nacional. Vol 39, 2007.
- GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. Tradução Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. O Brasil Monárquico, v. 7: **do Império à República**. 11ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand, 2014.
- LENZI, Gabriela Poltronieri. **Da proteção à moda: o chapéu como elemento distintivo**. Anais do 5º Encontro Nacional de Pesquisa em Moda. Vol 5, 2015.
- MITCHELL, W. J. T. **Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation**. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- \_\_\_\_\_, W. J. T. **What Is an Image?** In: New Literary History. Volume 15. Nº3. Spring. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1984, p.503-537.
- NEVES, Lúcia Bastos Pereira das. A vida política. In: SILVA, Alberto da Costa e. História do Brasil Nação: 1808-2010, v. 1: **Crise colonial e independência: 1808-1830**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- NOGUEIRA, Octaciano. Coleção Constituições brasileiras, v. 1: **1824**. 3ª edição. Brasília: Senado Federal, 2012.
- PANOFSKY, Erwin. **Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance**. Colorado: Westview Press, 1972.
- SALLES, Ricardo. **Guerra do Paraguai: memórias e imagens**. Rio de Janeiro: Edições Biblioteca Nacional, 2003.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- \_\_\_\_\_, Lilia Moritz; LIMA JUNIOR, Carlos; STUMPF, Lúcia Klück. **A Batalha do Avaí: A beleza da barbárie: a Guerra do Paraguai pintada por Pedro Américo**. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.