
AS ARTES LUSO-BRASILEIRAS E SUAS REPRESENTAÇÕES TEMPORAIS NAS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XIX¹

THE REPRESENTATIONS OF TIME IN THE LUSO-BRAZILIANS ARTS IN THE FIRST 19TH CENTURY DECADES

SARAH TORTORA BOSCOV

Departamento de História - Universidade de Sao Paulo

sarahboscov@gmail.com

Resumo: Dentre tantas temporalidades vividas socialmente no século XIX, a *modernidade*, tal qual enunciada por Koselleck, foi adicionada aos tempos sociais e se fez perceber entre os agentes históricos de distintas maneiras, dentre elas, formas pictóricas. Ao longo do período histórico marcado por revoluções e as lutas por independências na América, alguns artistas produziram imagens que são exemplos de representações deste e pelas quais é possível descortinar experiências de tempo em meio a sociedade luso-brasileira de inícios do século XIX.

Palavras-chave: Tempo histórico, História dos conceitos, História da arte, Brasil século XIX.

Abstract: Among the many social temporalities experienced in the 19th century, modernity, as formulated by Koselleck, was added to social times and was made noticeable by historical agents in different ways, such as pictoric forms. Throughout that historical period, marked by revolutions and the struggles for independence in America, some artists produced images, which are examples of representations of the historical time and through which it is possible to uncover experiences of time in the midst of Luso-Brazilian society at the beginning of the 19th century.

Keywords: Historical time, History of concepts, History of art, Brazil 19th century.

I.- Introdução

Toda sociedade se relaciona com o tempo experienciado-o em suas multiplicidades segundo sua cultura, percepções, formas de vivências sociais, somadas

¹ O presente texto é parte integrante da pesquisa de doutorado que vimos desenvolvendo junto ao Departamento de História da USP e que conta com o apoio financeiro da CAPES, que por sua vez tem como objetivo apreender e compreender o tempo histórico como um fenômeno social vivido e experienciado através das representações imagéticas produzidas no espaço português peninsular e americano, posterior Reino Unido do Brasil, e por fim Império brasileiro independente de Portugal, entre meados do século XVIII e primeiras décadas do XIX.

às subjetividades dos sujeitos que compõem determinada sociedade. Nesta, o tempo pode ser percebido de forma distinta de acordo com a sensibilidade de cada um, a qual é estruturada pelas dinâmicas do cotidiano em que se está inserido. Em suma, um indivíduo está desde seu nascimento envolvido em tempos biológicos que lhe são indissociáveis e, ainda assim, logo será afetado por instituições sociais que possuem dinâmicas temporais, de certa maneira impositivas, que no decorrer de sua vida serão assimiladas e passarão a ser reproduzidas cotidianamente por aqueles que compõem dada sociedade².

Entretanto, o tempo não se limita a expressões pessoais e de teor filosófico. Por perpassar todas as esferas de vida e se desdobrar em múltiplas temporalidades, este se torna o tempo da história, o tempo dito social-histórico. É o tempo que abarca, como afirma João Paulo Pimenta, a “síntese dos *muitos tempos da história*. Afinal (...) uma mesma sociedade possui várias dimensões, cada uma com seus ritmos próprios de existência e transformação; logo, possui não apenas um, mas vários tempos, e todos ao mesmo tempo”³. Dessa síntese, revela-se o chamado tempo histórico, que pode ser compreendido tal qual um fenômeno social –isto é, não necessariamente por meio de uma abordagem estritamente conceitual– e que é vivido e experienciado por homens e mulheres em qualquer época e momento histórico.

Dessa forma pretende-se no espaço deste artigo reflexionar, mesmo que brevemente, a respeito do tempo da *modernidade*, tal qual formulada pelo historiador Reinhart Koselleck⁴, que passa a compor o tempo social formado previamente por uma multiplicidade de tempos presentes nas primeiras décadas do século XIX. Através das

² BOSCOV, Sarah Tortora: *Vivências e Experiências do Tempo: a capitania de São Paulo, c. 1750-c.1808*, São Paulo, Hucitec, 2023, p. 16. Vale ressaltar que o *indivíduo*, no Ocidente Europeu-Americano, até início do século XIX era, *grosso modo*, entendido como um item específico de uma corporação ou categoria social, apesar que as questões que envolviam a individualidade já estavam tomando formas mais concretas no Setecentos. O surgimento do *eu* — onde o sujeito se liga a uma série de *eus* sociais, portanto, plurais — se concretiza no século XIX e, assim, o *indivíduo* passa a representar no Ocidente, após 1850, um sujeito com racionalidade e que tinha certos direitos e salvaguardas pessoais. BOSCOV, Sarah Tortora: *Vivências e Experiências do Tempo*, op.cit., p. 101; FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier: *História Conceitual no Atlântico Ibérico: linguagens, tempos, revoluções*, Rio de Janeiro, Ed. PUC-Rio, São Paulo, Hucitec, 2023, p. 236; GUILHAUMOU, Jacques: “The Temporality of Historical Formes of Individualization in Modern Times”, in Javier FERNÁNDEZ SEBASTIÁN (ed.), *Political Concepts and Time. New Approaches to Conceptual History*, Santander, Cantabria University Press/McGraw-Hill Interamericana de España, 2011, pp. 345-367.

³ PIMENTA, João Paulo: *O Livro do Tempo: Uma história social*, São Paulo, Edições 70, 2021, pp. 22-23.

⁴ KOSELLECK, Reinhart: *Futuro Passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos*, Rio de Janeiro, Contraponto/ Ed. PUC-Rio, 2006.

representações imagéticas deixadas para posteridade pela sociedade luso-brasileira, sobretudo em seu viés político no qual se apresenta a temporalização da política e a politização dos discursos, buscamos descortinar o tempo histórico vivido naquele período. Cabe ressaltar que, a partir do final do século XVIII, com as revoluções liberais, os conflitos políticos engendram, simultaneamente, lutas simbólicas e de representação visual política que configuram um novo universo nesse campo, “em concomitância à construção de memória e de narrativas históricas que cristalizaram, na escrita e em imagens, interpretações sobre episódios, personagens e cronologias”⁵.

As imagens não são tomadas aqui no âmbito exclusivo da História da Arte em especial, pelo fato de serem também aquelas em que se apreendem elementos de seu tempo histórico –embora as correntes estéticas sejam elas próprias frutos de seus tempos–, sendo esse universo imagético derivado de uma dada época social embebida em tempos sociais distintos que coexistem, e ganham uma dimensão social particular dotada de historicidade⁶. Assim, nos valem das imagens produzidas nesse tempo moderno para adentrar ao tempo da política, tendo em vista que uma imagem existe na interface entre a vida em sociedade e a arte com a pressão que há para que essa imagem conformar-se às normas sociais de sua composição em face de ambos –artista e o que está sendo representado– estarem envolvidos no sistema de valores de uma dada sociedade⁷.

2.- Tempo histórico, experiência e imagens

Por apresentar especificidades de um dado momento histórico, o tempo pode ser examinado cuidadosamente devido sua articulação entre *passado, presente e futuro* e seu peso concreto em uma sociedade. Em outras palavras, “o[s] espaço de experiência e o[s] horizonte[s] de expectativa associados a um determinado período”⁸ abrem o olhar do historiador ao escrutínio do tempo histórico e, igualmente, abre-se uma possibilidade

⁵ OLIVEIRA, Cecília L. de Salles y CHRISTO, Maraliz De Castro Vieira: “A nação contada por imagens: arte, cultura visual e escrita da história”, in *Almanack*, nº 29, 2021, p. 3. [Acesso em: 21 de junho de 2024]. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/alm/article/view/12977>.

⁶ GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado: “Vendo o passado: representação e escrita da histórica”, in *Anais do Museu Paulista*, v. 15, nº 2, 2007, p. 13. [Acesso em: 21 de junho de 2024]. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/74kqkTXJNGhkmtPCSMndxJF/>.

⁷ BRILLIANT, Richard: *Portraiture*, London, Reaktion Books, 2008.

⁸ KOSELLECK, Reinhart: *Futuro Passado*, op.cit., p. 104.

de estudo conjunto de espaço e tempo, dimensões históricas que, a rigor, são indissociáveis, conforme demonstrado por Fernand Braudel⁹. Por conseguinte, a análise desse tempo histórico –conceito associado à ação social e política que é constituído em meio ao processo de determinação e separação entre *experiência* e *expectativa*–, revela a multiplicidade de tempos –do trabalho, da religião, da natureza, da morte etc.– da mesma forma que suas múltiplas camadas existentes em qualquer época, vividas de acordo com as condições de possibilidade dadas em determinado momento da história¹⁰. Esses *muitos tempos da história* produzem estruturas que amparam os tempos e estipulam os limites da ação do indivíduo em dada sociedade. São “sempre internamente assimétricas (conforme as hierarquias de tempo nela[s] encontradas), mas também [estão] sempre se movendo e modificando no espaço e...no tempo”¹¹. Ademais, os ritmos dessa variedade de tempos devem ser considerados. Em meio às suas vivências, já que existem hierarquias e movimentos de aceleração e desaceleração a depender das dinâmicas próprias ligadas ao espaço onde é experienciado determinado tempo.

Dessa maneira, o tempo histórico não se compreende retilíneo, de uma única via, tal como um círculo que ao ser aberto se torna uma linha que se move sobre si mesma¹²; tampouco encontra-se atrelado a uma única camada de tempo, o que propicia a apreciação da história em dimensões variadas de movimento, que se determinam reciprocamente, mas implicam fenômenos específicos a depender do *estrato de tempo* ao qual cada uma esteja vinculada. O historiador alemão, Reinhart Koselleck, acreditava que pensar a teoria do tempo no viés da dualidade *presente/passado* era insuficiente, pelo fato de toda sequência histórica conter tanto elementos lineares quanto elementos recorrentes. Isso pode ser observado nos agentes do passado por meio de suas linguagens e conceitos, tal qual atesta Javier Fernández, lembrando que “uma análise histórica atenta permite observar algumas continuidades, sobreposições e hibridações entre antigos e novos sentidos” que eclipsam acepções anteriores, mas não as perde¹³.

⁹ BRAUDEL, Fernand: “História e ciências sociais: a longa duração”, in Fernand BRAUDEL, *Escritos sobre a História*, São Paulo, Perspectiva, 1976, pp. 41-78.

¹⁰ KOSELLECK, Reinhart: *Futuro Passado*, op.cit.

¹¹ PIMENTA, João Paulo: *O Livro do Tempo*, op.cit., p. 23.

¹² Exemplo usado por KOSELLECK, Reinhart em seu livro *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*, Barcelona, Paidós I. C. E. /U. A. B., 2001.

¹³ FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier: *História Conceitual*, op.cit., p. 237.

Da relação que os indivíduos têm com seu tempo histórico –das demandas de seu Presente que reconstroem o Passado, mas também ressignificam suas experiências bem como seus horizontes de expectativas, e concebem uma relação assimétrica entre Passado e Futuro em que encontra-se o tempo histórico– podemos identificar em determinada sociedade *noções* de tempo que podem levar a *concepções* a respeito do que é o tempo. Estas, por seu turno, podem ser *conceitualizadas* e *representadas* de diferentes modos, sendo o simbolismo e a imagética dois dos principais meios através das quais podem se articulá-las a *conceitos*¹⁴. A descrição de uma realidade plural composta por uma multiplicidade de tempos sociais com durações distintas que apresentam momentos de aceleração ou atrasos, permanências e mutabilidades, rupturas e continuidades, permeia qualquer sociedade e tem sua condição de possibilidade baseada nas repetições e nas experiências passadas.

A experiência aqui forma um todo em que muitos estratos de tempo estão simultaneamente juntos, sem que se faça referência ao que vem antes ou depois, e que para além de seus conteúdos relevantes, suas formas são também importantes. Ações e eventos do passado contêm uma realidade empírica, e esse passado se torna digno de nota, visível e comunicável pelo ato de interpretação histórica desse conteúdo e de sua forma. Logo, “o conceito analítico de experiência permite uma compreensão da subjetividade e objetividade não como entidades separadas, mas como duas dimensões interligadas do mesmo fenômeno”¹⁵. A experiência, tal qual afirma Didi-Huberman, “é indestrutível, mesmo que se encontre reduzida às sobrevivências e às clandestinidades de simples lampejos na noite”¹⁶. É essa experiência que produz imagens que resistem ao tempo, e que se explicam pela noção de *sobrevivência*, “sobrevivência dos signos ou das imagens, quando a sobrevivência dos próprios protagonistas se encontra

¹⁴ BOSCOV, Sarah Tortora: “Representações do Tempo Religioso nas Artes produzidas na América Portuguesa, século XVIII”, in *Revista de História-UFBA*, v. 10, nº 2, 2022, p. 2. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/rhufba/article/view/52424>. [Consultado em 24 de fevereiro de 2024]. *Noções* de tempo são ideias rudimentares que o indivíduo elucubra a respeito do tempo de forma consciente ou não; *representações* são ideias mais bem elaboradas referentes ao tempo advindas das noções deste; *conceitualizações* e *representações* são cristalizações da linguagem de determinada época em imagens e conceitos temporais. Essa tétrede é baseada nas premissas de Koselleck feita por João Paulo Pimenta tendo em vista a apreensão do tempo como fenômeno de dada sociedade. PIMENTA, João Paulo, “Notions and concepts of time in late eighteenth-century Brazil”, *Internationaler Kongress zur Erforschung des 18. Jahrhunderts*, Graz, 2011.

¹⁵ LEOHARD, Jörn: “Language, Experience and Translation: Towards a Comparative Dimension”, in Javier FERNÁNDEZ SEBASTIÁN (ed.), *Political Concepts and Time*, op.cit., p. 248.

¹⁶ DIDI-HUBERMAN, George: *Sobrevivência dos Vaga-Lumes*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011, p. 148.

comprometida”¹⁷, quer pela mortalidade humana, quer por fatores de inflexão externos aos homens. A imagem sobreviverá –nesse aspecto sempre é voltada ao futuro– caso não seja relegada à destruição completa, enquanto o ser humano que a criou ou a protagonizou, não resistirá à lima do tempo.

As imagens podem ser consideradas únicas, porém, da mesma maneira que a história, se apoiam em padrões de repetibilidade que não se esgotam em sua unicidade. Nas imagens pode-se perceber reminiscências e repetições que são demandas do cotidiano em que seu autor está inserido. Contudo, há nelas também estruturas de longa duração devido aos ritmos temporais presentes no momento de sua produção e que foram apreendidos pela imagem. Isso decorre do fato de que os agentes de dado momento da história deixam suas marcas que, em conjunto com a possibilidade de repetição, tornam-se material para a longa duração do tempo, sobretudo do tempo cotidiano em que algumas coisas mudam mais lentamente que outras¹⁸, afora os acontecimentos únicos, tais quais os fatos históricos, irreversíveis, e que dão oportunidade de vislumbrar as dinâmicas temporais, em virtude de ser o tempo histórico a própria irreversibilidade dos acontecimentos que se dão nas sociedades¹⁹.

Essa repetibilidade pode ser assimilada como *sobrevivência*. São formas, gestos, expressões, alegorias, símbolos, conceitos que atravessam períodos encobertos, submersos, e que retornam constantemente por meio da transmissão da história e da memória²⁰. É possível compreender essa difusão mnemônica da imagem a comparando à “cristais de memória histórica” que possuem dimensão dual: a originalidade e repetição²¹, e tendem a se enrijecer no decorrer da transmissão histórica coletiva ou individual em formato imagético que compõem a memória do indivíduo. Essas afirmações são baseadas em Aby Warburg, para quem a *sobrevivência* das formas de representar –visto como tópicos figurativos ou lugares comuns visuais que foram

¹⁷ DIDI-HUBERMAN, George: *Sobrevivência dos Vaga-Lumes*, op.cit., p. 150.

¹⁸ BRAUDEL, Fernand: *Civilização material, economia e capitalismo. Séculos XV-XVIII*, 2ª ed, São Paulo, Martins Fontes, 2009, v. I.

¹⁹ HELLER, Agnes: *O Cotidiano e a História*, São Paulo, Paz e Terra, 2008, p. 13.

²⁰ TAVARES, Marcela Botelho: *O(s) Tempo(s) da Imagem: uma investigação sobre o estatuto temporal da imagem a partir da obra de Didi-Huberman*. [Consultado em 24 de fevereiro de 2024].

Disponível em: <https://www.repositorio.ufop.br/handle/123456789/2418>.

²¹ TEIXEIRA, Felipe Charbel: “Aby Warburg e a pós-vida das *Pathosformeln* antigas”, in *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, v. 3, nº 5, 2010, p. 142. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/171> [Consultado em 23 de fevereiro de 2024].

mobilizados por artistas, pintores e artífices, de forma consciente ou não, ao longo da história da arte— é a forma de revigoração de “forças psíquicas arraigadas na memória coletiva, cristalizadas como espectros em imagens dotadas de intensa força”²².

Os registros imagéticos, tal qual os conceitos — termos-chave que articulam significados de outros termos em um dado contexto de enunciação e significação — são portadores de ritmos de desenvolvimento inerentes à história (sua criação, alocação, reprodução e dinâmica em meio a uma sociedade ou em parte dela). São signos e estruturas da humanidade porque expressam ideias e que são realizadas em um processo de assinalamento e construção, tendo, portanto, os registros, “a qualidade de emergir da corrente do tempo, e é precisamente neste sentido que são estudados pelo humanista”²³. Todavia, para se observar as “dobras”, se valendo dos termos de Didi-Huberman, da real relação entre história e imagens é crucial a compreensão do *anacronismo* das e nas imagens. Reconhece-se a temporalidade nesses objetos quando o agente histórico que os produz se vê dialetizado pelo elemento anacrônico que os atravessa²⁴. Colocar-se diante dos registros imagéticos é deter-se perante o tempo e questionar a história e a historicidade dos registros e seu conteúdo, e não apenas reduzi-los à produção artística e ao domínio da estética pura e simples, ao menos, quando se trata de perquirir, as representações imagéticas do tempo histórico.

O anacronismo é uma necessidade para a apreensão do tempo histórico através da imagem porque atravessa contemporaneidades e gera incômodos perceptíveis por certa alteridade. Nas palavras de Didi-Huberman, tem-se a “impressão que os contemporâneos não se compreendem tanto quanto os indivíduos separados pelo tempo”²⁵. Para o autor o anacronismo é uma riqueza e não se pode tomar como concepção negativa ou destrutiva a não ser que se tenha uma concepção empobrecida da história. O anacronismo é, de antemão, “o modo temporal de expressar a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens”²⁶. Estar ante um registro imagético, quer pintura, quer escultura, quer gravura ou ilustração, é estar

²² TEIXEIRA, Felipe Charbel: “Aby Warburg e a pós-vida”, op.cit., p. 139.

²³ PANOFKY, Erwin: *Significado nas Artes Visuais*, 3ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1991, p. 24.

²⁴ DIDI-HUBERMAN, George: *Ante el tempo*. Historia del arte y anacronismo de las imágenes, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006, p. 28-29.

²⁵ *Ibidem*, p. 18.

²⁶ *Ibidem*.

diante de um objeto complexo de variados tempos “impuro[s]: uma extraordinária montagem de tempos heterogêneos que formam anacronismos”²⁷.

A imagem reproduz seu tempo, mas também coloca o tempo em si perante seu observador. Diante da imagem, se está sempre defronte ao tempo: um tempo passado encapsulado, que concomitantemente contém em si camadas de tempo, as quais são diferentes tempos contidos na imagem ou representações de múltiplas temporalidades. Com dito anteriormente, no momento de produção de determinada imagem não há possibilidade de que seu autor esteja desassociado dos tempos cotidianos que o envolvem, empregando, assim, na imagem alguns de seus tempos, que são tidos como alteridade ao observador da imagem no presente. É essa alteridade que produz o anacronismo.

Tal como a história do passado é vista saudavelmente como alteridade para haver um distanciamento e não apenas um senso de repetição, a imagem diante de seu observador também deve gerar um sentimento –em meio a tantos outros propiciados pelas imagens– análogo ao que se espera da análise histórica. Do mesmo modo, há na contemplação imagética a adição do tempo do observador aos tempos já contidos na imagem, o que corrobora com a sensação de incômodo, que inquieta o observador. De igual forma, a imagem é “inquieta por algo de essencialmente movente que a atravessa, inquietada e trêmula, incessantemente transformada no olhar que ela impõe.”²⁸

3.- O novo espaço de experiência e a arte pretérita

Desde meados do século XVIII, com os movimentos ilustrados, houve uma modificação, em meio às múltiplas vivências temporais, que içou o futuro à dominância da dimensão cultural. Por todo Ocidente euro-americano se viu essa “virada cultural decisiva, que veio acompanhada do surgimento de uma nova consciência crítica do tempo histórico”²⁹. Cada vez mais o futuro era tido por aqueles que participavam da ilustração como o local a ser contemplado para se encontrar orientação, afastando-os

²⁷ *Ibidem*, p. 19.

²⁸ DIDI-HUBERMAN, George: *O que vemos, o que nos olha*, São Paulo, Ed. 34, 1998, p. 117-118.

²⁹ FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier: *História Conceitual*, op.cit., p. 405.

pouco a pouco do passado e da concepção de *História Mestra da Vida*, mesmo que somente a partir da década de 30 do século XIX é que o tempo vindouro foi tematizado como *futuro* e transformado em objeto de análise e especulação por parte da sociedade letrada. A história processual começa a ter protagonismo em detrimento da história cíclica que vai, paulatinamente, perdendo a sua instrumentalidade como via de elaboração do passado, realçando o lugar da história como forma de inteligibilidade do mundo perante um horizonte de expectativas que se abria cada vez mais. Com isso, intensificava-se a sensação de aceleração, premissa característica da modernidade nos moldes de Koselleck³⁰.

No Império português, a sensação de aceleração torna-se mais latente com a implementação das Reformas Ilustradas as quais tinham à sua frente o Marquês de Pombal, ministro de José I (1750-1777), e que continuariam, mesmo após a dita fase da *Viradeira*, no reinado de D. Maria I, a partir de 1777³¹. A política reformista trazia consigo o ideal de adiantamento do Reino e de recuperação do atraso diante de outras monarquias europeias à época. Dessa maneira se constituíram em ações políticas que visavam o futuro e que ansiavam por resultados satisfatórios em curtos espaços de tempo³². Assim, houve momentos de aceleração marcados, sobretudo, pelo tempo da política e da necessidade de melhoramentos nas questões tocantes ao Estado português e seus domínios ultramarinos. Como ressalta João Paulo Pimenta, nesse momento já havia certa percepção de que o tempo presente era prenhe de inovações onde tudo poderia mudar de lugar, “e as formas tradicionais de reprodução da vida social pareciam esgotar-se progressivamente”³³.

O espraiamento dos acontecimentos provocados devido às chamadas Guerras Napoleônicas na península Ibérica deu origem a um evento nunca antes visto na história

³⁰ KOSELLECK, Reinhart: *Futuro Passado*, op.cit.

³¹ O termo *Viradeira* foi muito utilizado na historiografia para marcar uma suposta quebra com as políticas pombalinas anteriores a D. Maria I, todavia atualmente se compreende que houve mais continuidades – representadas especialmente pelos ministros que vinham de uma vivência política com Pombal e deram continuidade diante do afastamento do ex Ministro de D. José I – que um retorno a uma antiga forma de governar dos tempos joaninos do século XVIII. O governo de D. Maria I perdura até 1792 quando seu filho D. João assume a regência mediante o diagnóstico de doença mental da rainha.

³² SILVA, Ana Rosa Cloquet da: *Inventando a Nação: Intelectuais ilustrados e estadistas luso-brasileiros na crise do Antigo Regime português*, São Paulo, Hucitec/Fapesp, 2006.

³³ PIMENTA, João Paulo: “A independência do Brasil como uma revolução: história e atualidade de uma tema clássico”, in *História da Historiografia*, nº 3, 2009, p. 72. [Consultado em 24 de fevereiro de 2024] Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/69/34>.

dos Impérios de Antigo Regime: uma porção colonial torna-se sede de um governo monárquico europeu, experimentando dessa maneira algo singular, “que se apresenta como uma experiência inédita sem semelhanças com outras anteriores” e que desembocará “em um tempo caracterizado como moderno, que dependerá cada vez menos do passado e mais do futuro”³⁴. Devido às consequências das Guerras Napoleônicas em território ibérico, bem como a visão imperial alicerçada na centralidade do sistema lusoamericano, a Coroa portuguesa decidiu por transferir sua corte para a América em 1808, sendo a cidade do Rio de Janeiro a escolhida para sediar a corte. Tal evento gera a sensação fortemente generalizada de que o presente pode prover momentos sem precedentes e transformou aquele acontecimento de 1808 em um marco histórico de aceleração temporal no mundo lusoamericano. Os agentes à época estavam conscientes do caráter memorável do acontecimento e perceberam que o continente americano ganhava ainda mais especificidade no conjunto do Império português a qual lhe conferia uma nova dignidade histórica³⁵. Os coevos passaram a notar uma nova experiência do tempo em que ocorriam alterações de forma mais rápida tendo o presente se revestido de um novo significado não apenas de rupturas, como também de um caráter transitório, “no qual situações políticas novas ensejam interpretações divergentes sobre o passado, ao passo que se alteravam as projeções de futuro”³⁶.

Em meio à pluralidade de tempos vividos no espaço americano têm-se o início, a partir de 1808, da nova temporalidade dita *moderna*, onde há a ressemantização de algumas palavras, como “revolução”, “progresso”, “crise”, além da conceitualização e politização de outros termos. Um dos mais importantes a passar por esse processo foi o conceito de “modernidade”, compreendido como um momento histórico caracterizado por instabilidades crônicas –revoluções na Europa e América, por exemplo, geraram esse tipo de sentimento– e de transição sem fim do presente, em que em um instante tudo pode se alterar drasticamente. Por conseguinte, manifestavam-se novas

³⁴ ZERMEÑO PADILLA, Guillermo: “História, experiência e modernidade na América Ibérica, 1750-1850”, *Almanack Braziliense*, nº 7, 2008, p. 8. [Consultado em 19 de fevereiro de 2024]. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/alb/article/view/11679/13449>.

³⁵ PIMENTA, João Paulo & LOPES DE ARAUJO, Valdeir: “História”, in *Ler história [on line]*, v. 55, 2008, pp. s/n. Disponível em: <https://journals.openedition.org/lerhistoria/2231#toctoln2> [Consultado em 24 de fevereiro de 2024].

³⁶ FANNI, Rafael: *Temporalização dos discursos políticos no processo de Independência do Brasil (1820-1822)*. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-29072015-145732/pt-br.php> [Consultado em 24 de fevereiro de 2024].

modalidades de gestão do futuro e soluções inéditas para os problemas —, a crescente valorização da individualização social, e em certos meios da sociedade surge um desencantamento com o mundo face essa nova perspectiva de aceleração de certos aspectos da vida em sociedade³⁷.

Conforme Guillermo Zermeño, é a partir desse momento que “aflora a possibilidade da criação de um novo espaço de experiência com implicações em novos usos da temporalidade (...). Seria um momento em que as relações entre passado e futuro se deslocam, passam a ser discordantes”³⁸. Javier Fernández Sebastián, por sua vez³⁹, demonstra em alguns de seus estudos os esforços que as elites políticas ibéricas daquela época faziam para compreender este período não usual de aceleração constante que resultava nos agentes em esperança, ou em pânico, ou em preocupação, ou mesmo em indiferença.

Há nesse momento, conforme bem demonstrado por Rafael Fanni⁴⁰, a temporalização dos discursos que se articulam com o espaço de experiência revolucionário moderno americano, o qual imputava uma consciência cada vez maior da imanência do tempo como fator de impulsão de mudanças históricas e aceleradas, produzindo no sujeito empírico um campo de visão voltado progressivamente para um futuro temporalmente aberto, ao mesmo tempo que moldável. Com a chegada da corte de D. João VI à América, uma nova temporalidade é acrescentada a tantas outras já existentes no espaço americano, e a aceleração do tempo pareceu se articular a um jogo contraditório e dinâmico de divergências e convergências de interesses, expectativas, e projetos políticos, do qual resultará, em última instância, na independência e na formação do Império do Brasil em 1822, e na vivência de um novo tempo em certas esferas da vida social que não deixou de experienciar seus antigos tempos.

³⁷ FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier: *História Conceitual*, op.cit., p. 256.

³⁸ ZERMEÑO PADILLA, Guillermo: “História, experiência e modernidade”, op.cit., p. 18.

³⁹ FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier: “Riding the Devil’s Steed”. Politics and Historical Acceleration in na Age of Revolutions”, in Javier FERNÁNDEZ SEBASTIÁN (ed.), *Political Concepts and Time*, op.cit., pp. 369-411; “Conceptos y metáforas em la política moderna. Algunas propuestas para una nueva historia político-intelectual”, in Jordi CANAL y Javier MORENO LUZÓN (eds.), *Historia cultural de la política contemporânea*, Madrid, CEPEC, 2009, pp. 11-30; “Sobre conceptualización y politización de los procesos históricos”, in Mercedes CABRERA e Javier MORENO LUZÓN (eds.), *Pueblo y nación. Homenaje a José Álvarez Junco*, Madrid, Taurus, 2014, pp. 161-185.

⁴⁰ FANNI, Rafael: *Temporalização dos discursos*, op.cit.

No tocante às representações imagéticas, as artes no espaço colonial português até 1808 estavam majoritariamente ligadas ao tempo religioso. Em parte, isso se dava por conta da carência de materiais, que eram em sua maioria importados da Europa, mas também por conta das proibições de impressões régias na parte americana do Império, o que dificultava a circulação de imagens, gravuras, estampas, que inspiravam os artistas nas produções pictóricas. O interesse da Coroa era possuir o maior controle possível em terras apartadas por uma distância considerável, e de alguma forma delinear o imaginário de seus súditos, considerando o poder que as imagens produziam sob seus observadores⁴¹.

A imagen, para a Coroa, teria a capacidade de aliciamento de novos públicos “a partir da reconhecida sedução exercida pela sua expressão lúdica e ornamental”⁴², bem como pedagógica, sobretudo em se tratando da arte sacra pós-Trento. Levando-se em consideração que em toda representação pictórica, tal como afirmado por Jacques Aumont, se faz presente uma pluralidade de tempos e espaços –que devem ser hierarquizados de acordo com seu grau de importância associado à intencionalidade do autor, à condição de produção da obra, sem obliterar das continuidades e rupturas dentro e fora da pintura que estão envolvidas com os tempos do mundo, com os tempos de quem produziu a obra e os de quem observa–⁴³, o predomínio das representações sacras demonstra a prevalência da vivência de um tempo atrelado à religiosidade onde homens e mulheres habitantes da América portuguesa compreendiam em parte os ritos e costumes da Igreja Católica, religião oficial do Império Português⁴⁴.

A arte sacra, via de regra, tinha naquele momento caráter catequético, principalmente após o Concílio de Trento (1545-1563), onde ficou estabelecido que as imagens deveriam ser meios obrigatórios para assimilação das histórias sagradas, da devoção e não estimular a idolatria e superstição, enfim, o objetivo primordial “da arte cristã era levar o homem ao conhecimento da palavra divina (...) de incitar os espectadores a abraçarem alguma ideia, no caso do espectador cristão, de conduzi-lo a

⁴¹ Para essa temática, FREEDBERG, David: *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989.

⁴² FARIAS, Miguel Figueira de: “A Casa Literária do Arco do Cego”, in *ANAIS: Série História*, v. VII/VIII, 2001-2002, p. 34. Disponível em: <https://repositorio.ual.pt/handle/11144/2479> [Acesso em 24-II-2024].

⁴³ Aumont, Jacques: *O olho interminável (cinema e pintura)*, São Paulo, Cosac & Naify, 2004.

⁴⁴ BOSCOV, Sarah Tortora: “Religiosidade, vida e morte”, in Sarah Tortora BOSCOV, *Vivências e Experiências do Tempo*, op.cit., pp. 67-133; “Representações do Tempo Religioso”, op.cit.

Deus”⁴⁵. A iconografia juntamente com a estética cristã desempenhava um papel pedagógico fundamental por conta da maioria iletrada da população, estimada em um índice de analfabetismo superior a 60% no reino e nas áreas coloniais do século XVIII⁴⁶. Sua característica crucial residia no apontamento, mesmo que subjetivo, para a *eternidade*, a qual, segundo Santo Agostinho (c. 396)⁴⁷, é o tempo de Deus, o eterno hoje, onde não existe passado nem futuro, apenas um presente ininterrupto desde sempre, e, atrelado a esse tempo eterno, tem-se a ideia vigente à época da *História Mestra da Vida*, apresentada pela exemplaridade do passado santificado daquele personagem representado, que deveria ser imitado pelo observador.

Da mesma maneira que a história ensinava, a imagem o fazia de igual forma, e eram esses tipos de produção pictórica que se encontrava no espaço colonial praticamente até a chegada da Corte. Havia, assim, o contraste entre as porções europeias e americanas do reino, por conta das condições de possibilidade da produção colonial do século XVIII, sendo que o mesmo período em Portugal foi muito profícuo para produção imagética de várias modalidades como azulejaria, gravuras, pinturas, estampas tanto para fruição estética, quanto para a informação da administração do Império português⁴⁸.

Vale ressaltar que a imagem sacra foi uma das grandes responsáveis pelo desenvolvimento das artes em geral no Ocidente. Protegida inicialmente dos tempos do mundo em um local sagrado, foi gradualmente ganhando espaço nos ambientes domésticos; abriu caminho para o gosto e para o consumo de quadros a serem reservados para o espaço domiciliar. Foi um movimento natural e progressivo que corria desde o Renascimento em um momento onde houve um aumento considerável de registros imagéticos no Ocidente. Isso se deve, em parte, a um sentimento intenso de

⁴⁵ RODRIGUES, Wesley Fernandes: *Fragments de um Quadro ou o que as Migalhas do Cotidiano nos Contam: prática votiva no mundo luso-brasileiro (séculos XVIII e XIX)*. [Consultado em 23 de fevereiro de 2024].

Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-B94M6K>.

⁴⁶ VILLALTA, Luiz Carlos: “O que se fala e o que se lê: língua, instrução e leitura”, in Fernando NOVAIS & Laura de MELLO e SOUZA (orgs.), *História da Vida Privada no Brasil. Cotidiano e vida privada na América Portuguesa*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, v. I, p. 331-385.

⁴⁷ AGOSTINHO, Santo: *Confissões* (10. ed.), Porto, Livraria Apostolado da Imprensa, 1981.

⁴⁸ FARIAS, Miguel Figueira de & PATACA, Ermelinda Moutinho: “Ver para Crer: A importância da imagem na gestão do Império Português no final de Setecentos”, *Anais: Série História*, v. IX/X, 2005, pp. 61-98. Disponível em: <https://repositorio.ual.pt/handle/11144/2475> [Consultado em: 24 de fevereiro de 2024].

assinalar a realidade que estava se consolidando na Europa cristã ocidental⁴⁹, que visava tratar do universal em termos de quantidades uniformes, e não mais de qualidade. Tratava-se aqui do sentir dando lugar ao existir que incentivou registros gráficos, quer escritos, quer em forma de imagens, sendo esse último a tradução do desejo de demarcar o máximo possível a realidade visualmente⁵⁰.

4.- Produção de imagens

As imagens engendram, segundo Manoel Luiz Guimarães, três feixes articulados para o tratamento da experiência social que seriam a dimensão do visual, do que é visível e a da visão⁵¹. A visão toma a dianteira sobre os demais sentidos e torna-se primordial após a modernidade do século XIX, principalmente com a imprensa e com o advento das novas tecnologias onde o olhar é quem garante o conhecimento, em detrimento da audição. A visão permite julgar, discernir mentalmente, adquirir certezas e conhecimento do mundo⁵². Trata-se de uma atividade ativa e que está baseada nas formas e modalidades de ver de um observador, que por sua vez se ancora no tempo presente e que busca uma visão do que se encontra no passado de determinada imagem, ou seja, quem pratica o ato de ver “é, ao mesmo tempo, produto da história e lugar a partir do qual certas práticas são articuladas”⁵³.

Na América portuguesa, após a chegada da corte, juntou-se à produção religiosa católica uma de espírito laico e racionalista inspirados, inicialmente, na estética neoclássica que cabia bem ao regime monárquico, mas que, de acordo com Valéria Lima, era comprometido com os valores em ascensão da burguesia europeia. O neoclássico foi o meio de atualização das artes luso-brasileiras em solo americano, utilizando-se de uma linguagem que ambicionava à antiguidade clássica e que serviram de bom grado às nações americanas que iam surgindo, pois conferia ares de liberdade e igualdade mesmo

⁴⁹ SCHMITT, Jean-Claude: *O corpo das imagens: Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*, Bauru, EDUSC, 2007; MELVIN LEE, Francis: *Instruir de Maneira Intensa e Imediata: Circulação e Uso de Estampas no Brasil Joanino*. Disponível em: [Consultado em: 22 de fevereiro de 2024] <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-12052015-125408/pt-br.php>.

⁵⁰ CROSBY, Alfred: *A mensuração da realidade. A quantificação e a sociedade ocidental, 1250-1600*, São Paulo, Editora UNESP/Cambridge, 1999.

⁵¹ GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado: “Vendo o passado”, op.cit., p. 3.

⁵² FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier: *História Conceitual*, op.cit., p. 32.

⁵³ GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado: “Vendo o passado”, op.cit., p. 3.

que ilusórios⁵⁴. Esta estética foi trazida conjuntamente com os artistas convidados à corte do Rio de Janeiro em 1816 que ficariam conhecidos como *Missão Francesa*⁵⁵, encabeçada por Le Breton e intermediada pelo Marquês de Marialva –Ministro das Relações Exteriores de Portugal na França– e pelo Conde da Barca (ambos retratados por Debret posteriormente) em nome do príncipe regente D. João⁵⁶. A *Missão* visava fundar uma Escola de Ciências, Artes e Ofícios, projetada por Le Breton aos moldes das academias francesas e na base do neoclassicismo. Em agosto de 1816, D. João decreta a criação da escola e pensiona alguns dos artistas estrangeiros⁵⁷. No entanto, a academia superior de Artes se arrastou em sua efetivação e acabou por não ser criada por conta de dificuldades encontradas em solo brasílico –falta de materiais, espaço para ateliês, ausência de apoio institucional– e da divergência entre grupos de artistas locais e os de fora do Brasil⁵⁸. Muitos outros artistas, além do grupo de Lebreton, de diversa

⁵⁴ LIMA, Valéria Alves Esteves: “Um País ‘em Marcha’: Pensamento e Prática Artística no Brasil Oitocentista”, in *Impulso*, v. 25, nº 64, 2015, p. 108. [Consultado em: 25 de fevereiro de 2024]. Disponível em:

<https://www.metodista.br/revistas/revistas-unimep/index.php/impulso/article/view/2837>.

⁵⁵ Letícia Squeff ressalta que o termo *Missão Francesa* foi usado largamente na historiografia baseado na obra de Afonso Taunay de princípio do século XX, “A missão artística de 1816”, em que o autor sintetiza sua visão através do termo “missão” que seria o legado dos artistas estrangeiros ao chegarem ao Brasil e trazerem consigo o projeto iluminista de progresso das artes em meio ao espaço luso-americano. A ideia de *missão*, de acordo com Squeff, sustenta o ideal civilizador a qual os franceses dariam continuidade seguido aos portugueses colonizadores do ultramar, além de desqualificar as manifestações de arte feitas no período colonial. Nos valemos do termo por ser amplamente difundido e utilizado na historiografia como demarcador de período, contudo não corroboramos com a ideia civilizatória e missionária que fora atribuída por Taunay aos artistas franceses. SQUEFF, Letícia: “Reverendo a Missão Francesa: a *Missão Artística de 1816*, de Afonso D’Escragnoille Taunay”, in *Atas do Primeiro Encontro de História da Arte*, v. 2, 2005, pp. 133-140. [Consultado em: 18/06/2024]. Disponível em:

<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2004/SQUEFF,%20Leticia%20-%20I-EHA.pdf>.

⁵⁶ Não se sabe seguramente se a proposta partiu de D. João ou se Le Breton orquestrou para que viesse ao Brasil um agrupamento de artistas interessados na pintura história, pictórica, de paisagem e na arquitetura neoclássica, ainda mais se levarmos em consideração que o cientificismo e as expedições estavam muito em voga na Europa desde o Setecentos, momento em que, nas palavras de Miguel Faria, “as cúpulas científicas e políticas necessitavam de *olhar* o Ultramar. [e] É o desenho o elemento preponderante nesta aproximação”. FARIAS, Miguel Figueira de: “O desenho em viagem”, in *Oceanos*, nº 9, 1992, p. 68. Disponível em: <https://repositorio.ual.pt/handle/11144/2486>. [Consultado em: 24 de fevereiro de 2024]. Quanto a proposta ter partido de Le Breton, ver especialmente o artigo de DIAS, Elaine, “Correspondência entre Joaquim Le Breton e a corte portuguesa na Europa. O nascimento da Missão Artística de 1816”, in *Anais do Museu Paulista*, v. 14, nº 2, 2006, pp. 301-313. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5452> [Consultado em: 21 de fevereiro de 2024].

⁵⁷ BARATA, Mário: “Bicentenário de Joaquim Le Breton, chefe da Missão Artística Francesa de 1816”, in *Revista da USP*, v. s/n, 1960. [Consultado em: 25 de fevereiro de 2024].

Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/120151/117351>.

⁵⁸ DIAS, Elaine: “A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret”, in *Anais do Museu Paulista*, v. 14, nº 1, 2006, p. 245. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/DWMYBjVng46nfMpzj7P3nB/?format=pdf&lang=pt> [Consultado em: 27 de fevereiro de 2024].

nacionalidade e expedições de todo tipo, se dirigiram ao Brasil em busca de encontrar imagens que se encaixassem com a expectativa de um público europeu. Muitos chegavam ao espaço americano com seu imaginário povoado por modelos de representações de civilizações antigas, o que acaba por se tornar uma experiência instigante ao olhar estrangeiro, pois este identifica a paisagem e tipos brasileiros a partir de um arcabouço cultural baseado em suas tradições, fazendo com que o artista tente aproximar ao máximo sua visão de mundo ao cenário existente nos trópicos⁵⁹.

Observar o espaço desconhecido impõe ao artista estrangeiro novos sentidos de visão que são sustentados por formas prévias de identificação de imagens. O artista procura conformar sua visão do exótico e inédito para criar uma inteligibilidade do que se está confrontando visualmente, e assim faz com que o sujeito criador da imagem não se desconecte de si próprio, mas sim o capacita a enxergar o pitoresco e exótico como novos olhos. A distância do espaço de origem do artista traria a possibilidade para a reconstrução de si próprio através da novidade do local, definiam “visualmente particularidades locais, seleciona[vam] ‘lugares’ que poderiam ser frequentados pelos visitantes e lhes proporciona[vam] o prazer do reconhecimento”.⁶⁰

Na América, nesse momento ocorria a fratura entre história sagrada perfeita e história feita pelos homens derivada dos eventos políticos e sociais, que propriamente intelectuais, tal qual ocorria na Europa. O espírito de inovação, advindo de um tempo que parecia sempre se modificar por conta da ocorrência de novos eventos que mudavam a ordem, acrescentava experiência e experimentações, assim como uma paulatina politização da vida passou a ser representada nas produções artísticas. Os avanços do conhecimento científico contribuíram para o incremento da linguagem visual, e conceberam novas modalidades de captar e registrar a imagem⁶¹. Há uma pluralidade de tempos presente nas imagens do século XIX, científico, histórico, pitoresco, cotidiano e religioso. O tempo da política é o que adquire predominância, e passa a proliferar-se nas imagens presentes em representações de espaços físicos,

⁵⁹ BELLUZZO, Ana Maria: “O viajante e a paisagem brasileira”, in *Revista de Arte: Porto Alegre*, v. 15, nº 25, 2008, pp. 41-57. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/10514>. [Consultado em: 18/06/2024].

⁶⁰ BELLUZZO, Ana Maria: “O viajante e a paisagem brasileira”, op.cit., p. 46.

⁶¹ DIENER, Pablo: “A viagem pitoresca como categoria e a prática de viajantes”, in *Revista Porto Arte*, v. 15, nº 25, 2008, p. 68. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/10529/6175>. [Consultado em: 27 de fevereiro de 2024].

objetos e até mesmo no simbolismo das vestes e uniformes que indicavam, em sua caracterização, a ideia de transformação política na parte americana do reino de Portugal⁶². Os artistas que registraram imagens dos espaço brasileiro se aproveitaram da janela de oportunidade ofertada pelo território desconhecido que ficou restrito ao olhar de alguns portugueses por três séculos, e naquele momento em que também a Europa passava por transformações políticas importantes, acabaram por contribuir para a transmutação da consciência europeia por meio das imagens que foram divulgadas no velho Continente.

Simultaneamente, ocorre no Brasil o alastramento de gravuras, estampas e pinturas de outros gêneros, que não o religioso, e que passam a ser consumidos por parcela da população local. Há uma aceleração na produção e distribuição desses itens, que até então eram muitas das vezes copiados a mão, o qual se deve em boa medida ao surgimento da imprensa por meio do decreto da instalação da Imprensa Régia no Brasil em maio de 1808, e que viabilizou a politização e criação de um espaço intelectual inovador por conta dos impressos que surgiam naquele momento⁶³. Surge uma demanda da elite, imersa no universo completamente novo de corte no Rio de Janeiro, por quadros, decoração, arquitetura, símbolos de refinamento do cotidiano⁶⁴. Nesse novo contexto os usos, significados, distribuição, consumo e produção das imagens se transformaram, onde nota-se que “a arte serviu à História, sistematizando uma leitura visual que avaliava o passado, qualificava o presente e apontava para o futuro”⁶⁵. Um tempo moderno era introduzido em meio a uma variedade de outros tempos vividos e que tinha seu reflexo sentido nas artes executadas naquele período histórico, nos quais apareciam os princípios civilizatórios e de progresso dos os artistas estavam imbuídos e que os colocavam como homens daquele tempo *moderno* onde o presente era transformador e se afastava mais do passado. Esse passado colonial era percebido como

⁶² DIAS, Elaine: *Debret, a pintura de história e as ilustrações de corte da “Viagem pitoresca e histórica ao Brasil”*. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/201698>. [Consultado em: 24 de fevereiro de 2024].

⁶³ Na nossa pesquisa empreendida até então nos periódicos impressos no Reino Unido de Portugal e Brasil, nos deparamos com muitos anúncios de venda de estampas, desenhos, quadros, gravuras, livros com estampas, vindo, mormente de Portugal e França. O aumento de instalações de lojas em que se vendiam, dentre outros objetos, esse tipo de mercadoria também é notável, o que reafirma o aumento de circulação imagética entre os habitantes da porção americana do reino, em contraste com o período colonial onde a impressão não era permitida, o que dificultava a promoção desse tipo de material.

⁶⁴ SOUZA, Iara Lis Carvalho: *Pátria Coroada: o Brasil como corpo político autônomo – 1780-1831*, São Paulo, Fundação Editora da Unesp, 1999, p. 286.

⁶⁵ LIMA, Valéria Alves Esteves: “Um País ‘em Marcha’”, op.cit., p. III.

marcado por um tempo mais lento diante de um presente em que as transformações estavam se dando de forma cada vez mais acelerada em curto espaço temporal.

5.- À guisa de exemplo

Em 6 de fevereiro de 1818, D. João VI foi aclamado no Rio de Janeiro como rei do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarve, sendo esta cena retratada pelo artista francês Jean-Baptiste Debret e publicada em seu álbum *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* em 1839 na França. Debret foi um dos artistas a compor a *Missão Francesa*, e possuía formação neoclássica feita na França, tendo atuado no programa iconográfico de Napoleão por intermédio de seu primo e tutor, o pintor Jacques Louis-David. Chegou ao Brasil embebido em ideais neoclássicos e percebeu rapidamente que o espaço americano não comportava seus valores éticos e estéticos sendo antagônicos à realidade que se impunha⁶⁶. A sociedade bem como a paisagem encontradas pelo artista eram muitos díspares e acabaram, por seu turno, condicionando o olhar do europeu a algo completamente distinto de seu imaginário e, com isso, potencializou esse olhar por não haver uma relação de equivalência imagética em seu acervo pessoal de artista e estrangeiro.

Tal como sublinha Janaína Beta, “impacto desta visualidade tão desconexa de seu acervo imagético, viria desenvolver, potencializado por seu olhar estrangeiro, uma certa qualidade de “*esquizo*”, que deu abertura para que Debret se tornasse ao mesmo tempo pintor da corte e desenhista de cenas cotidianas, que compõem um dos mais importantes registros pictóricos que retratam a formação da sociedade nos trópicos durante o primeiro quartel do XIX⁶⁷. Com isso já podemos localizar Debret em meio a uma forma de vivência da *modernidade* considerando que este tempo é ancorado em um horizonte de expectativa aberto e com pitadas de ineditismo em sua experiência cotidiana a qual Debret presenciou em sua estada no Brasil desde um corte europeia

⁶⁶ BETA, Janaína Laport: “Debret: um olhar estrangeiro”, in *19&20*, v. II, nº 4, 2007, p. s/n. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/jbd_jlb.htm. [Consultado em: 21 de junho de 2024]; SIQUEIRA, Vera Beatriz: “Aquarelas do Brasil: A obra de Jean Baptiste Debret”, in *19&20*, v. II, nº 1, 2007, p. s/n. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/debret_02.htm. [Consultado em: 21 junho 2024].

⁶⁷ BETA, Janaína Laport: “Debret: um olhar estrangeiro”, op.cit., p. s/n.

instalada em um espaço colonial a independência e estabelecimento de um novo país chamado Brasil.

Debret foi um pintor de história com experiência prévia, deu início a esse gênero no Brasil e acabou por tornar-se responsável por elaborar obras comprometidas com a verossimilhança e o real, e não apenas na reprodução de costumes.⁶⁸ Como pintor histórico estava autorizado a tornar o tempo tema e objeto de sua arte visando o perdurar da imagem produzida no tempo e na própria história.⁶⁹



Acclamation du roi Dom Jean VI : à Rio de Janeiro (imagem 1)

Debret, 1839

Fonte: Brasialiana Iconográfica

O ato de aclamação foi uma estratégia do governo joanino logo após a derrota do governo Republicano em Pernambuco, que havia se desligado do Império em 1817 e quebrado a unidade territorial e a autonomia monárquica, além de ter trazido à cena pública uma liturgia política com simbologia própria.⁷⁰ A sedição pernambucana foi feita aos moldes revolucionários, conceito que foi reelaborado no espaço de experiência

⁶⁸ LIMA, Valéria Alves Esteves: "Um País 'em Marcha'", op.cit., p. 110.

⁶⁹ SOUZA, Iara Lis Carvalho: *Pátria Coroada*, op.cit., p. 291.

⁷⁰ PIMENTA, João Paulo: *Independência do Brasil*, São Paulo, Contexto, 2022.

moderno, passando de “movimento dos astros” para tornar-se “transformação política profunda e geralmente violenta em um Estado”⁷¹. O conceito de revolução ganhava novos contornos, e produzia uma avalanche de palavras e imagens políticas, e era, em si, uma ameaça de alastramento em razão da crise das Monarquia Ibéricas e do surgimento de movimentos de independências que se seguiram na América espanhola, dando origem às repúblicas, as quais relegavam ao Brasil o único espaço monárquico e sede de uma coroa europeia.

Com isso, deve-se ressaltar, primeiramente, o caráter político geral do desenho: a aclamação do monarca e continuidade do regime de Estado, tal como os tempos políticos antagônicos da república (suprimida por D. João em Pernambuco) e da monarquia –tempos dentro e fora da pintura. Em segundo lugar, a imagem elaborada por Debret, destaca-se pela multiplicidade de tempos presentes e que refletem suas vivências à época: o tempo religioso representado pelo bispo, clero e as ordens religiosas ao lado esquerdo da imagem, que se encontram no mesmo patamar que as figuras da sociedade de corte representadas em seus uniformes de desembargadores, ministros e fidalgos, à direita da cena, compondo o tempo da política. No alto, há a representação das damas da corte a completar a cena social. Nota-se a equiparação da importância dos tempos religiosos –também representado no crucifixo e no missal à frente de D. João–, e político no desenho de Debret –que refletem a monarquia confessional portuguesa– ao alocar os personagens no mesmo nível de forma quase espelhada, com exceção dos filhos, D. Pedro e D. Miguel, representando a continuidade dinástica ao lado de D. João VI, a cabeça do corpo político e social.

No desenho, Debret reproduz um conjunto de símbolos e imagens típicas da realeza e de ilustração real, o rei como o pai, o cabeça de seu povo, o que tratava-se de um mito “solidamente ancorado no imaginário tradicional, especialmente entre os setores populares” para o qual “o rei era objeto de veneração e aparecia adornado de qualidades paternas e messiânicas” para boa parcela da população⁷². Produzir essa imagem justamente após uma ameaça revolucionária reafirmava a autoridade real, a tradição, a hierarquia e colaborava para a inserção da figura física do rei no pensamento geral dos súditos em meio aos tempos revolucionários da América, cuja sacralidade da

⁷¹ FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier: *História Conceitual*, op.cit., p. 236.

⁷² *Ibidem*, p. 334.

religião estava sendo transferida para a política⁷³. A figura do rei circulava em meios restritos da elite e o incremento na produção de sua imagem real favoreceu a incidência da presença/ausência do retrato real do mesmo modo que sedimentou o poder monárquico joanino, a imagem real engloba uma aura de emoção e a construção de uma memória visual e afetiva⁷⁴. Tem-se um aumento da divulgação da face real de D. João VI –o rei mais retratado da dinastia de Bragança– e posteriormente de D. Pedro, que viria a ser o I no Brasil e o IV em Portugal, e, conseqüentemente, uma aproximação dos súditos com seu monarca ao ganhar o rei contornos físicos no imaginário popular. Isso foi visível quando, da Independência em 1822, o retrato de D. Pedro I era levado às localidades distantes do Rio de Janeiro e repousado sobre a cadeira da maior autoridade política ou religiosa local, e faziam, assim, saudações e reverências, aclamando-o em seguida⁷⁵.

Debret reproduz na imagem a junção do tempo religioso ao político mediante a observação da aproximação entre o Estado e a Igreja no reino do Brasil. Há uma mistura entre essas esferas de vivência: a religiosidade fervorosa de grande parte dos habitantes do antigo espaço colonial e desse novo tempo da política na *modernidade*, tanto que a Aclamação de D. João ocorreu no dia 6 de fevereiro de 1818, dia da comemoração religiosa das Chagas de Cristo, que por si só representa a união de política e religião. Apesar disso, Debret se esforçou em mostrar na construção dessa imagem, e de tantas outras, o “vínculo do novo reinado à cultura europeia”⁷⁶, baseando-se em modelos tradicionalmente conhecidos pela arte do velho continente. Desses tempos na imagem de Debret representa um novo tempo inédito incorporado a temporalidade vigente: a

⁷³ Cabe ressaltar que a despeito do processo de transferência de sacralidade para a política estivesse dando-se de forma acelerada, o processo de secularização, por sua vez, transcorria de modo lento e limitado. O desejo de laicização e separação entre Igreja e Estado não ocorreu tão logo aconteceu a Independência do Brasil, o mesmo se passou no mundo hispânico, onde “os primeiros liberais e republicanos não aspira[ram] em absoluto à laicidade, nem à separação entre Igreja e Estado, mas sim mantive[ram] posições regalistas e, imersos em sociedades quase que exclusivamente católicas, nem sequer considera[ram] aceitáveis em um primeiro momento que o Estado renunciasse à confessionalidade para reconhecer alguma forma de tolerância civil”. FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier: *História Conceitual*, op.cit., p. 282; SLEMIAN, Andréa: *Sob Império das Leis. Constituição e Unidade Nacional na Formação do Brasil (1822-1834)*, São Paulo, Hucitec, FAPESP, 2010.

⁷⁴ TELLES, Patricia Delayti: *A pintura do retrato em Portugal e no Brasil no início do século XIX. Prestígio, Política e Saudade*, Lisboa, Camões Instituto da Cooperação e da Língua/Portugal Ministério dos Negócios Estrangeiros, 2022.

⁷⁵ SOUZA, Iara Lis Carvalho: “Passados Presentes: alguns sentidos das imagens nas Independências do Brasil”, in Junia FURTADO e Andréa SLEMIAN (orgs.), *Uma cartografia dos Brasis: poderes, disputas e sociabilidades na Independência*, 1.ed., Belo Horizonte, Fino Traço, 2022, p. 27.

⁷⁶ CHRISTO, Maraliz De Castro Vieira: “A pintura de História no Brasil do século XIX: panorama introdutório”, in *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura*, v. CLXXXV, nº 740, 2009, p. 1150. Disponível em: <https://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/386>. [Acesso em: 21 de junho de 2024].

aclamação de um monarca europeu em solo americano. É a presença real e física, e não mais a veneração do augusto nome do monarca tal qual os tempos coloniais, que estava se dando em ambiente outrora colonizado. Era a primeira vez que o povo da chamada América portuguesa veria a figura real vestida em trajes de esplendor acompanhada da coroa e do cetro, símbolos do poder e soberania. É uma cena moderna, pois derivou do encurtamento do espaço de experiência (em poucos anos a América portuguesa se tornou sede da Corte, foi elevado a reino Unido e assistiu à aclamação de um monarca), do distanciamento entre passado e futuro (o passado colonial estruturava novas narrativas históricas cujo sentido é dado principalmente por um futuro em aberto), e do alargamento progressivo do horizonte de expectativas que culminará na Independência em 1822.

Após a Independência do Brasil, Debret manteve-se em terras brasileiras, o que lhe rendeu muito material para seu álbum publicado posteriormente na Europa em 1839. O artista francês estava comprometido com a inauguração da Academia Real de Belas Artes onde lecionaria posteriormente e teria muitos discípulos, como o pintor romântico Araújo Porto Alegre, evento que só ocorreu em 1826 durante o primeiro reinado de D. Pedro I. Enquanto a academia não se solidificava, Debret e os demais artistas franceses se envolveram nas decorações festivas e na criação de desenhos feitos da natureza, dos habitantes locais, do cotidiano do Reino e da realeza, tentando imprimir no fruidor um olhar civilizatório em uma escala evolutiva firmada em um modelo social a partir da própria civilização europeia⁷⁷.

⁷⁷ PICCOLI, Valéria: “O Brasil na Viagem Pitoresca e Histórica de Debret”, in *19~~o~~20*, v. II, nº 1, 2007, p. s/n. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_debret_vp.htm. [Acesso em: 21 de junho de 2024].



Grand Costume (imagem 2)
 Debret, 1839
 Fonte: Brasiliana Iconográfica

O retrato acima, publicado na já citada obra *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, apresenta um retrato de D. João VI ao lado do então imperador do Brasil, D. Pedro I. Neste retrato ambos estão caracterizados com as cores dos respectivos impérios, azul e vermelho da casa de Bragança, e verde e amarelo, advindo do ouro, do recém-criado Império brasileiro. D. João VI tem a coroa apoiada em uma almofada — por ser costume português aclamar aos seus reis e não os coroar, simbologia adotada desde a morte de D.

Sebastião no século XVI, e que se refere à sua volta —,⁷⁸ bem como apoia o cetro na superfície almofada, objeto que definia a realeza, sinônimo de guia e condução do reino.

Na figura retratada de D. Pedro I, têm-se o jovem imperador com a coroa na cabeça, costume inovador e oposto ao português, demonstração de diferenciação e rompimento significativo não apenas político, mas igualmente com a tradição de longa duração e com o passado do antigo Império de Portugal. Apesar disso, em seu cetro alongado tem-se na sua ponta um dragão, símbolo da casa de Bragança e de resquícios do vínculo sanguíneo com Portugal, representando, em partes, as origens do Império brasileiro. D. Pedro I representa o futuro em um período que está ocorrendo uma mudança de mentalidade: as expectativas estão excedendo o peso da experiência no âmbito, sobretudo, político.

A opção do pintor em silenciar-se a respeito do passado demonstra seu interesse na história que ocorria naquele momento e sua participação nos eventos modernos de seu tempo histórico. A sensação que se tinha entre alguns grupos da época era de que a “história de poucas décadas pôde cumprir uma função pedagógica análoga ao estudo de uma série de séculos do passado longínquo” e “que muito mais poderia ser aprendido com o estudo do passado imediato e trepidante do que com eventos ocorridos em tempos remotos”⁷⁹. Dessa forma, a histórica contemporânea ganhava força e gerava mais interesse do que a de um passado distante.

Para Debret, D. Pedro era a simbologia do conceito de *progresso*⁸⁰, em que o futuro pode ser diferente do passado e por sua vez melhor, além de designar o aperfeiçoamento civilizacional, melhorias das instituições políticas e sociais no decorrer do tempo⁸¹. Era a representação da *independência*, que se consolidou como um momento decisivo da aurora de um tempo novo que veio para encerrar o ciclo aberto pelos encontros e conquistas do Novo Mundo no século XVI.

⁷⁸ DIAS, Elaine: *Debret, a pintura de história*, op.cit.

⁷⁹ FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier: *História Conceitual*, op.cit., pp. 385 e 418.

⁸⁰ KOSELLECK, Reinhart: *Futuro Passado*, op.cit.

⁸¹ FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier: *História Conceitual*, op.cit., p. 236. Para uma consulta ampliada e aprofundada no tema dos conceitos em voga no século XIX, ver: FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier: *Diccionario político y social del mundo iberoamericano. Conceptos políticos fundamentales, 1770-1870*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales -Universidad del País Vasco, 2014.

Debret era claramente a favor do novo Imperador e dos rumos que o Brasil estava tomando, e como pintor neoclássico, tinha em seu horizonte a propaganda política, essencialmente elementar aos cânones neoclassicistas, envolvendo D. Pedro I em símbolos que realçavam a grandiosidade da nova realeza brasileira⁸². É interessante notar a diversidade temporal presente em meio à vida cotidiana que se mostra, no caso aqui estudado, pela escola neoclássica de arte.

Esse estilo é emblemático do uso indireto da *História Mestra da Vida*, pois se valia dos elementos da antiguidade clássica para salientar as virtudes nas pinturas e tornar o retratado como exemplo a ser seguido pelos súditos na nova monarquia, ao mesmo tempo que produzia retratos modernos que apresentavam conceitos reinterpretados para aquele momento histórico. São as camadas de tempo que a pintura pode apresentar àqueles que a observam e, no caso de Debret, há uma opção clara pelo discurso de caráter histórico progressivo como eixo narrativo de suas imagens. A história que se fazia nova no então recém independente Brasil foi pensada por Debret para ser representada visualmente como um relato que desse conta da exemplaridade do caso brasileiro⁸³. A modernidade com seu conceito civilizacional e de progresso aqui coexiste com a ainda vigente *História Mestra da Vida*.

A imagem dos dois monarcas lado a lado foi propositalmente pensada para estarem na mesma ilustração, pois Debret tinha a intenção de provocar no observador a comparação exigida entre o antigo e o moderno — aqui no sentido duplo de mais atual e de *modernidade* voltada ao caráter de novidade experiencial de uma sociedade. D. João VI é retratado não apenas nessa cena, mas em outras produzidas por Debret, como modelo consolidado de monarquia aos moldes das antigas casas absolutistas, o que significa algo ultrapassado, ausente de inovações quer pictóricas, quer políticas⁸⁴, porém com um viés otimista a respeito da Casa de Bragança em seu processo de implementação da civilização no Brasil a despeito dos erros cometidos, na visão do pintor⁸⁵.

Cabe ainda destacar a representação da forma de vislumbre do futuro dos dois impérios, antigo (português) e moderno (brasileiro). D. João VI fixa o olhar no

⁸² DIAS, Elaine: *Debret, a pintura de história*, op.cit., p. 138.

⁸³ PICCOLI, Valéria: “O Brasil na Viagem Pitoresca”, op.cit.

⁸⁴ DIAS, Elaine: “A representação da realeza”, op.cit., p. 252.

⁸⁵ CHRISTO, Maraliz De Castro Vieira: “A pintura de História no Brasil”, op.cit., p. 1152.

observador, enquanto D. Pedro I tem os olhos voltados para o horizonte. A monarquia portuguesa sempre olhou para si mesma diante do futuro, como destaca Zermeño⁸⁶, entretanto em termos de conservação e continuidade, não tanto de transformação. Enquanto isso, a recém instituída monarquia brasileira inevitavelmente olha para o futuro como novo e indefinido, considerando a inovação realizada em terras brasileiras sem semelhanças com outras experimentações anteriores que descortinam um tempo histórico em mutação. Tal qual ressalta Rafael Fani, a autoconsciência do tempo histórico teria interferido diretamente na visão dos súditos e das próprias monarquias, portuguesa e brasileira, dos papéis assumidos até aquele momento por ambos os reinos, tornando em objeto de disputa o passado e o futuro⁸⁷. Ainda assim, a visão que Debret empresta a D. Pedro I em sua pintura é a de legitimação das ações políticas sob uma ótica de um futuro desejado daquilo que a sociedade viria a se tornar, mas que estava em processo de construção. Em outras palavras, as duas monarquias apresentadas na imagem nas personas de seus monarcas, sofreram influência direta do tempo histórico na forma pela qual ambas percebiam os papéis assumidos naquela época de transição e instabilidade, destacando-se a perspectiva futurista social favorável da recém-criada monarquia brasileira que foi erigida nas continuidades e rupturas com Portugal, dando à luz a uma novíssima sociedade, não mais portuguesa, mas sim brasileira.

⁸⁶ ZERMEÑO PADILLA, Guillermo, “História, experiência e modernidade”, op.cit.

⁸⁷ FANNI, Rafael: *Temporalização dos discursos*, op.cit., p. 55.



Dom Pedro I. Imperador, e Defensor Perpétuo do Brasil (imagem 3)
 Henrique José da Silva, 1831
 Fonte: Brasiliana Iconográfica

Em outro exemplo, a gravura exibida acima é resultante do trabalho de Henrique José da Silva — um retrato do mais novo imperador do Brasil em trajes majestáticos. Os retratos durante o período colonial brasileiro estiveram preponderantemente atrelados às instituições religiosas. A predominância de um tempo religioso em meio ao cotidiano da América portuguesa favorecia esse tipo de produção de cunho sacro, restando pouco espaço para a produção laica⁸⁸. Apenas em 1800 se teve uma experiência de ensino sistematizado quando da criação da *Aula Régia de Desenho e Figura*, onde os temas religiosos foram abandonados em favor de temas laicos que deram início a mudança

⁸⁸ Como destaque nesse tipo de pintura no século XVIII colonial, temos o Leandro Joaquim (1738 ?-1798) destacando-se também na cenografia e arquitetura. Foi membro da Escola Fluminense de Pintura, atuando como pintor do Vice-Reino e retratista de D. Luís de Vasconcelos de Souza.

estética na América Portuguesa antes mesmo da chegada da corte.⁸⁹ Nos prédios das instituições religiosas era relativamente comum deparar-se com retratos de algum benfeitor para além dos que envolviam personalidades católicas e de santos⁹⁰, enquanto nas esferas domésticas, não era costume a encomenda de retratos e nem a exibição dos mesmos como símbolo social.

Diferentemente de Debret, francês entusiasta, conforme seus escritos, da nova forma de governabilidade liberal de D. Pedro I, José da Silva, era português e fazia oposição aos artistas da *Missão Francesa*, tendo se envolvido em conflitos com seus componentes. Quando comparado à forma com que Debret (imagem 2) retratou o jovem Imperador, deparamo-nos com algumas semelhanças: ambos apresentam o ineditismo do manto real inaugurado por D. Pedro em molde de poncho, característica de vestimentas locais em contraposição ao modelo europeu, simbologia do nobre que incorpora características locais e do cotidiano da cavalaria⁹¹ e que o ressignifica ao aderir nos trajes reais brasileiros colocando em contraposição à tradição portuguesa. Destaca-se nas imagens de Debret e de Henrique José da Silva a presença das botas nos pés de D. Pedro, simbolismo metafórico de jovialidade, força, personalidade indômita, tidas como marca registrada do imperador jovem como a nação. Em momentos em que o desconhecido ainda não tinha sido completamente compreendido, se lança mão de metáforas como recurso cognitivo onipresente da linguagem humana e imagética. A iconografia das botas é uma amostra metafórica do potencial de difusão das mudanças sociais e políticas possibilitadas pelas novas experiências temporais, à semelhança das novas formas de vivência do tempo histórico, imprimidas na América hispânica e que atingiram o espaço brasileiro. As botas representavam, ainda, a ideia de força caudilhesca, muito presente nas representações dos líderes das revoluções de independência das antigas colônias espanholas americanas, tal qual a iconografia de Bolívar como “libertador da América”.

⁸⁹ CHRISTO, Maraliz De Castro Vieira: “A pintura de História no Brasil”, op.cit., p. 1149.

⁹⁰ DIAS, Elaine: “A representação da realeza”, op.cit., p. 246.

⁹¹ DIAS, Elaine: *Debret, a pintura de história*, op.cit., p. 74. A imagem difundida de D. Pedro pela Europa e pela corte cotinha muitos traços, tidos como negativos, de incorporação de costumes locais, por ter sido “livre” em meio a escravaria nas ruas do Rio de Janeiro, o que não teria lhe rendido bons hábitos em uma personalidade indisciplinada.



Simon Bolívar (imagem 4)
José Gil de Castro, 1827
Fonte: The British Museum

Os protagonistas das revoluções de independência da América hispânica eram bastante representados como pais da pátria e heróis da liberdade. Em lugar da antiga metáfora do rei como pai, as jovens nações hispânicas passavam a ter heróis e pais da pátria em uma mesma figura não monárquica, era uma nova representação de família, advinda e mantida pelo heroísmo de seu líder. Portanto calçar botas, ao contrário dos frágeis calçados da corte joanina, ligava Dom Pedro ao condutor bravio e inovador dentro de uma lógica monárquica em certa medida heroica, e que conduziria o Império a um futuro desejado moldado pelas ações do presente. Ainda no contexto das botas, é pertinente lembrar a reafirmação da hierarquia social, agora em um momento imperial brasileiro, onde o Imperador usava botas e aos escravos eram legados os pés no chão. Ainda que aqueles escravizados fossem vistos como elementos sociais de força devido a natureza de seus trabalhos compulsórios, não eram representados calçados, em suas representações aderiu-se a realidade estrita dando destaque muitas vezes aos seus corpos físicos explorados pela escravidão, o corpo era símbolo de vigor.

Henrique José da Silva, ao mesmo tempo em que enxergava em D. Pedro rupturas com o passado, em contraposição a Debret, percebia mais continuidades ao pintar a coroa real de acordo com a tradição portuguesa, repousando a sobre a mesa e não na cabeça de D. Pedro I, tal qual a novíssima iconografia do imperador. Esse retrato é a representação do conceito de *revolução* no Brasil que foi muito usado durante a Independência como algo positivo e restaurador, na medida em que se tira algo ruim e se instala algo melhor de forma ordeira e organizada⁹², que inclusive foi usado como autoimagem da autonomia e formação do país em contraposição aos movimentos de independência das repúblicas hispânicas. Dessa forma, D. Pedro I é a personificação da ruptura ordeira e da continuidade da tradição monárquica. São encontros de tempos (tradição e rupturas), camadas de temporalidade, antigo e novo, representações de tempos sociais na pintura. Havia quem apoiasse o Império português e reconhecia no desenho de José da Silva as continuidades com a velha monarquia, assim como aqueles que aprovavam a recente nação brasileira e podiam compreender elementos de ruptura na mesma imagem.

Esse retrato Dom Pedro, de autoria de Henrique José da Silva, se inscreve na lógica de desintegração das antigas representações do Antigo Regime que demarcaram um período marcado por mudanças políticas significativas e guerras sucessivas e que abriu espaço para uma série de novos modelos possíveis, modelos de nação, identidade e sociabilidade. Patrícia Telles salienta que durante a continuidade dinástica comum ao Antigo Regime, “o passado ainda teimava em iluminar o futuro dos luso-brasileiros, mas a sua luz enfraquecia-se a cada ano, pressionada por exército e ideias”⁹³ que acabava por provocar uma angústia típica desse novo tempo da modernidade onde o futuro não se encaixava tanto mais no passado, pois os exemplos pareciam por demais inéditos e com possibilidade de desfechos os mais diversos.

O consumo de tais retratos era restrito a um público selecionado e objetivava a exaltação das qualidades tidas como ideais nos que eram representados nessas imagens. Havia nesses retratos a necessidade de se imprimir uma aura de nobreza e dignidade tendo em vista a perpetuação da imagem para a posteridade e fixação dessas ideias como memórias revividas no tempo presente pelo observador. Deve-se levar em

⁹² PIMENTA, João Paulo: “A independência do Brasil”, op.cit.

⁹³ TELLES, Patrícia Delayti: *A pintura do retrato*, op.cit., p. 29.

consideração o tempo da produção, da finalização, como eram recebidas e usufruídas, onde eram expostas, dentre outras questões que colaboram para analisar o tempo histórico, a sua forma de vivência e experiência através das representações produzidas nessa sociedade.

6.- Para concluir

A arte do século XIX, influenciada pelo classicismo, tem maior cuidado com o detalhe real na pintura, o que difere da pintura sacra, mais simplista em certas técnicas, mas não menos bela. Enquanto em alguns núcleos, como os expostos pelas imagens que apresentamos aqui, há uma nítida presença de vivência de uma nova temporalidade dita moderna em sua face política, o que não exclui de forma alguma a prevalência das demais temporalidades que existiam até aquele período. Em meio a experimentação cotidiana, os tempos continuaram a existir, se sobrepõem, e a ser sentidos em maior ou menor grau a depender do sujeito e do local onde este se encontrava. Essas vivências também foram registradas em imagens e atestam a variedade de tempos presente em um determinado momento da história. Optamos aqui por destacar a representação do tempo da política na modernidade, mas que é de toda forma, inseparável da convivência com os demais tempos, quer na imagem, quer nos próprios agentes históricos. As imagens produzidas na sociedade luso-brasileira que nos serviu de recorte neste artigo pretendiam deixar para posteridade afirmações e questionamentos registrados que demonstravam a coexistência desses tempos preexistente até o advento do tempo moderno onde costumes antigos se faziam presente juntamente com condições completamente novas que perfaziam, assim, o tempo histórico daquele momento da história.

Procuramos levar em consideração nesse artigo a expressão artística em suas diversas facetas como fonte de representação do pensamento social e do tempo histórico, através da qual há permissão para o historiador reconhecer como uma dada coletividade percebe e formula sua identidade, expressa seus valores e crenças, estabelece referências e rejeita elementos estranhos às suas convicções.

Bibliografia

- AGOSTINHO, Santo: *Confissões* (10. ed.), Porto, Livraria Apostolado da Imprensa, 1981.
- AUMONT, Jacques: *O olho interminável (cinema e pintura)*, São Paulo, Cosac & Naify, 2004.
- BARATA, Mario: “Bicentenário de Joaquim Le Breton, chefe da Missão Artística Francesa de 1816”, in *Revista da USP*, v. s/n, 1960. Disponível em: [Consultado em: 25-II 2024] <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/120151/117351>.
- BELLUZZO, Ana Maria: “O viajante e a paisagem brasileira”, in *Revista de Arte: Porto Alegre*, v. 15, nº 25, 2008, pp. 41-57. Disponível em: [Consultado em: 18/06/2024] <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/10514>.
- BETA, Janaína Laport: “Debret: um olhar estrangeiro”, in *19&20*, v. II, nº 4, 2007, pp. s/n. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/jbd_jlb.htm [Consultado em: 21 de junho de 2024]
- BOSCOV, Sarah Tortora: “Representações do Tempo Religioso nas Artes produzidas na América Portuguesa, século XVIII”, in *Revista de História-UFBA*, v. 10, nº 2, 2022, pp. 1-13. Disponível em: [Consultado em 24 de fevereiro de 2024] <https://periodicos.ufba.br/index.php/rhufba/article/view/52424>.
- *Vivências e Experiências do Tempo: a capitania de São Paulo, c. 1750-c.1808*, São Paulo, Hucitec, 2023.
- BRAUDEL, Fernand: “História e ciências sociais: a longa duração”, in Fernand BRAUDEL, *Escritos sobre a História*, São Paulo, Perspectiva, 1976, pp. 41-78.
- *Civilização material, economia e capitalismo. Séculos XV-XVIII*, 2ª ed, São Paulo, Martins Fontes, 2009, v. I.
- BRILLIANT, Richard: *Portraiture*, London, Reaktion Books, 2008.
- CABRERA, Mercedes y MORENO LUZÓN, Javier (eds.): *Pueblo y nación. Homenaje a José Álvarez Junco*, Madrid, Taurus, 2014.
- CANAL, Jordi y MORENO LUZÓN, Javier (eds.): *Historia cultural de la política contemporánea*, Madri, CEPEC, 2009.
- CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira: “A pintura de História no Brasil do século XIX: panorama introdutório”, in *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura*, v. CLXXXV, nº 740, 2009, pp. 1147-1168. Disponível em: [Acesso em: 21 de junho de 2024] <https://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/386>.
- CROSBY, Alfred: *A mensuração da realidade. A quantificação e a sociedade ocidental, 1250-1600*, São Paulo, Editora UNESP/Cambridge, 1999.
- DIAS, Elaine: *Debret, a pintura de história e as ilustrações de corte da “Viagem pitoresca e histórica ao Brasil”*. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/201698>. [Consultado em: 24 de fevereiro de 2024].
- “A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret”, in *Anais do Museu Paulista*, v. 14, nº 1, 2006, pp. 243-261. Disponível em: [Consultado em: 27 de fevereiro de 2024]

<https://www.scielo.br/j/anaismp/a/DWMYBjVng46nfMpzjf7P3nB/?format=pdf&lang=pt>.

- “Correspondência entre Joachim Le Breton e a corte portuguesa na Europa. O nascimento da Missão Artística de 1816”, in *Anais do Museu Paulista*, v. 14, nº 2, 2006, pp. 301-313. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5452>. [Consultado em: 21 de fevereiro de 2024].

DIDI-HUBERMAN, George: *O que vemos, o que nos olha*, São Paulo, Ed. 34, 1998.

- *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006.

- *Sobrevivência dos Vaga-Lumes*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011.

DIENER, Pablo: “A viagem pitoresca como categoria e a prática de viajantes”, in *Revista Porto Arte*, v. 15, nº 25, 2008, pp. 59-73. Disponível em: [Consultado em: 27-II-2024] <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/10529/6175>.

FANNI, Rafael: *Temporalização dos discursos políticos no processo de Independência do Brasil (1820-1822)*. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-29072015-145732/pt-br.php> [Consultado em 24 de fevereiro de 2024].

FARIAS, Miguel Figueira de: “A Casa Literária do Arco do Cego”, in *ANAIS: Série História*, v. VII/VIII, 2001-2002, pp. 21-50. Disponível em: [Consultado em 24 fevereiro 2024] <https://repositorio.ual.pt/handle/11144/2479>.

- “O desenho em viagem”, in *Oceanos*, nº 9, 1992, pp. 65-79. Disponível em: <https://repositorio.ual.pt/handle/11144/2486> [Consultado em: 24 de fevereiro de 2024].

FARIAS, Miguel Figueira de & PATACA, Ermelinda Moutinho: “Ver para Crer: A importância da imagem na gestão do Império Português no final de Setecentos”, *Anais: Série História*, v. IX/X, 2005, pp. 61-98. Disponível em: <https://repositorio.ual.pt/handle/11144/2475> [Consultado em: 24 de fevereiro de 2024].

FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier: “Conceptos y metáforas em la política moderna. Algunas propuestas para una nueva historia político-intelectual”, in Jordi CANAL y Javier MORENO LUZÓN (eds.), *Historia cultural de la política contemporánea*, Madri, CEPEC, 2009, pp. 11-30.

- *Political Concepts and Time. New Approaches to Conceptual History*, Santander, Cantabria University Press/McGraw-Hill Interamericana de España, D.L., 2011.

- “‘Riding the Devil’s Steed’. Politics and Historical Acceleration in na Age of Revolutions”, in Javier FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, *Political Concepts and Time. New Approaches to Conceptual History*, Santander, Cantabria University Press/McGraw-Hill Interamericana de España, 2011, pp. 369-411.

- *Diccionario político y social del mundo iberoamericano. Conceptos políticos fundamentales, 1770-1870*, Madrid, Centros de Estudios Políticos y Constitucionales - Universidad del País Vasco, 2014.

- “Sobre conceptualización y politización de los procesos históricos”, in Mercedes CABRERA e Javier MORENO LUZÓN (eds.), *Pueblo y nación. Homenaje a José Álvarez Junco*, Madrid, Taurus, 2014, pp. 161-185.

- *História Conceitual no Atlântico Ibérico: linguagens, tempos, revoluções* (traducción de Alessandra Gonzalez de Carvalho Seixlack y Priscila Sobrinho de Oliveira, bajo la

supervisão técnica de Lucia Ines Rodriguez y Maria Elisa Noronha de Sá), Rio de Janeiro, Ed. PUC-Rio, São Paulo, Hucitec, 2023.

FREEDBERG, David: *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989.

FURTADO, Junia & SLEMIAN, Andréa (orgs.): *Uma cartografia dos Brasis: poderes, disputas e sociabilidades na Independência* (1. ed.), Belo Horizonte, Fino Traço, 2022.

GUILHAUMOU, Jacques: “The Temporality of Historical Formes of Individualization in Modern Times”, in Javier FERNÁNDEZ SEBASTIÁN (ed.), *Political Concepts and Time. New Approaches to Conceptual History*, Santander, Cantabria University Press/McGraw-Hill Interamericana de España, 2011, pp. 345-367.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado: “Vendo o passado: representação e escrita da histórica”, in *Anais do Museu Paulista*, v. 15, nº 2, 2007, pp. 11-30. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/74kqkTXJNGhkmtPCSMndxJF/> [Acesso em: 21 de junho de 2024].

HELLER, Agnes: *O Cotidiano e a História*, São Paulo, Paz e Terra, 2008.

KOSELLECK, Reinhart: *Futuro Passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos*, Rio de Janeiro, Contraponto/ Ed. PUC-Rio, 2006.

- *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*, Barcelona, Paidós I. C. E. /U. A. B., 2001.

LIMA, Valéria Alves Esteves: “Um País ‘em Marcha’: Pensamento e Prática Artística no Brasil Oitocentista”, in *Impulso*, v. 25, nº 64, 2015, pp. 107-124. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-unimep/index.php/impulso/article/view/2837> [Consultado em: 25 fevereiro 2024].

LEONHARD, Jörn: “Language, Experience and Translation: Towards a Comparative Dimension”, in Javier FERNÁNDEZ SEBASTIÁN (ed.), *Political Concepts and Time. New Approaches to Conceptual History*, Santander, Cantabria University Press/McGraw-Hill Interamericana de España, 2011, pp. 245-272.

MELVIN LEE, Francis: *Instruir de Maneira Intensa e Imediata: Circulação e Uso de Estampas no Brasil Joanino*. Disponível em: [Consultado em: 22 de fevereiro de 2024]

<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-12052015-125408/pt-br.php>

OLIVEIRA, Cecília L de Salles & CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira: “A nação contada por imagens: arte, cultura visual e escrita da história”, in *Almanack*, nº 29, 2021, pp. 1-6. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/alm/article/view/12977> [Acesso em: 21 de junho de 2024].

PANOFKY, Erwin: *Significado nas Artes Visuais*, 3ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1991.

PICCOLI, Valéria: “O Brasil na Viagem Pitoresca e Histórica de Debret”, in *19&20*, v. II, nº 1, 2007, pp. s/n. Disponível em: [Acesso em: 21 de junho de 2024]

http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_debret_vp.htm.

PIMENTA, João Paulo: “A independência do Brasil como uma revolução: história e atualidade de uma tema clássico”, in *História da Historiografia*, nº 3, 2009, pp. 53-82. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/69/34> [Consultado em 24 de fevereiro de 2024].

- Notions and concepts of time in late eighteenth-century Brazil”, *Internationaler Kongress zur Erforschung des 18, 13^o, Jarhunderts*, Graz, 2011.
- *O Livro do Tempo: Uma história social*, São Paulo, Edições 70, 2021.
- *Independência do Brasil*, São Paulo, Contexto, 2022.

PIMENTA, João Paulo & ARAUJO, Valdei Lopes de: “História”, in *Ler história [on line]*, v. 55, 2008, pp. s/n. Disponível em: [Consultado em 24 de fevereiro de 2024]
<https://journals.openedition.org/lerhistoria/2231#toctoIn2>.

SCHMITT, Jean-Claude: *O corpo das imagens: Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média*, Bauru, EDUSC, 2007.

RODRIGUES, Wesley Fernandes: *Fragmentos de um Quadro ou o que as Migalhas do Cotidiano nos Contam: prática votiva no mundo luso-brasileiro (séculos XVIII e XIX)*. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-B94M6K> [Consultado em 23 de fevereiro de 2024].

SILVA, Ana Rosa Clochet da: *Inventando a Nação: Intelectuais ilustrados e estadistas luso-brasileiros na crise do Antigo Regime português*, São Paulo, Hucitec/Fapesp, 2006.

SIQUEIRA, Vera Beatriz: “Aquarelas do Brasil: A obra de Jean Baptiste Debret”, in *19&20*, v. II, nº 1, 2007, pp. s/n. Disponível em: [Consultado em: 21 de junho de 2024]
http://www.dezenovevinte.net/artistas/debret_02.htm.

SLEMIAN, Andréa: *Sob Império das Leis. Constituição e Unidade Nacional na Formação do Brasil (1822-1834)*, São Paulo, Hucitec, FAPESP, 2010.

SOUZA, Iara Lis Carvalho: *Pátria Coroada: o Brasil como corpo político autônomo – 1780-1831*, São Paulo, Fundação Editora da Unesp, 1999.

- “Passados Presentes: alguns sentidos das imagens nas Independências do Brasil”, in Junia FURTADO & Andréa SLEMIAN (orgs.), *Uma cartografia dos Brasis: poderes, disputas e sociabilidades na Independência* (1.ed.), Belo Horizonte, Fino Traço, 2022, pp. 15-39.

SQUEFF, Leticia: “Reverendo a Missão Francesa: a Missão Artística de 1816, de Afonso D’Escragnolle Taunay”, in *Atas do Primeiro Encontro de História da Arte*, v. 2, 2005, pp. 133-140. Disponível em: [Consultado em: 18/06/2024]
<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2004/SQUEFF,%20Leticia%20-%20IEHA.pdf>.

TAVARES, Marcela Botelho: *O(s) Tempo(s) da Imagem: uma investigação sobre o estatuto temporal da imagem a partir da obra de Didi-Huberman*. Disponível em: [Consultado em 24-II- 2024]
<https://www.repositorio.ufop.br/handle/123456789/2418>.

TEIXEIRA, Felipe Charbel: “Aby Warburg e a pós-vida das *Pathosformeln* antigas”, in *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, v. 3, nº 5, 2010, pp. 134-147. Disponível em: [Consultado em 23 de fevereiro de 2024].
<https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/171>.

TELLES, Patricia Delayti: *A pintura do retrato em Portugal e no Brasil no início do século XIX. Prestígio, Política e Saudade*, Lisboa, Camões Instituto da Cooperação e da Língua/Portugal Ministério dos Negócios Estrangeiros, 2022.

VILLALTA, Luiz Carlos: “O que se fala e o que se lê: língua, instrução e leitura”, in Fernando NOVAIS & Laura de MELLO E SOUZA (orgs.), *História da Vida Privada no Brasil*.

Cotidiano e vida privada na América Portuguesa, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, v. I, pp. 331-385.

ZERMEÑO PADILLA, Guillermo: “História, experiência e modernidade na América Ibérica, 1750-1850”, *Almanack Braziliense*, nº 7, 2008, pp. 5-46. [Acesso em: 19-2-2024]
Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/alb/article/view/11679/13449>.