

Retratos do poder imperial no Brasil

Mônica Rugai Bastos

Resumo

Este artigo trata das representações do poder contidas na produção iconográfica do período imperial brasileiro, principalmente durante o governo de Dom Pedro II. Relaciona os conteúdos representados aos períodos políticos pelos quais passava a monarquia, buscando mostrar que representações pictóricas ou fotográficas têm função social.

Palavras-chaves:

Monarquia, Brasil, Iconografia, Império, Dom Pedro II.

Abstract

This paper analyses iconography representation about the Brazilian imperial period, especially during the second one. It will try to prove that the representations have direct connection to monarchy political and state issues and have social functions.

Keywords:

Monarchy, Brazil, Iconography, Dom Pedro II.

Este artigo traz algumas reflexões acerca da questão da representação do poder no período de 1808 a 1889 no Brasil. Pela extensão do período e pela quantidade produzida de imagens, há ainda muito a estudar. No entanto, já existem alguns aspectos a serem salientados. A construção de repertório simbólico, relacionado à política e ao exercício do poder, para uma população boa parte analfabeta, era fundamental. Há mudanças nas ênfases dadas nos retratos. Este panorama procura marcar os períodos de exercício do poder e relacioná-los às imagens produzidas.

O Brasil foi, dos países americanos a se tornarem independentes das metrópoles, o único a permanecer monárquico. No México houve uma tentativa de fazê-lo, mas o primo-irmão de Dom Pedro foi fuzilado depois de dois anos no poder. Só por aqui, ao que parece, a nobreza conseguiu, ao modificar tudo, fazer com que tudo permanecesse da mesma forma¹. Para tanto, foi necessária a criação de uma nova maneira de representar o poder. Novos símbolos que mostrassem as diferenças, não muito claras à primeira vista, entre Dom João, que representava Portugal e o passado colonial, e Dom Pedro, que representava o Brasil e o futuro como grande e próspera nação. Não bastavam palavras e ações políticas, pois a maior parte da população desconhecia as letras, e, portanto, precisava de imagens. Mais que isso: monarquias são simbolizadas por imagens que traduzem rituais do passado, tradições que justificam a existência do poder transmitido pelo nascimento. Assim, a monarquia no Brasil viu-se em situação ambígua – entre o passado e o futuro;

entre o velho e o novo. Precisou, por isso mesmo, recriar rituais, inovar tradições, buscar imagens que representassem, ao mesmo tempo, tradição e modernidade.

Nesse sentido, pintores, escultores, caricaturistas e fotógrafos se empenharam para conseguir dar ao antigo uma nova roupagem. A continuidade da casa dinástica, no entanto, não poderia ser escondida. Houve disfarce, mas, é inegável a permanência dos Bragança.

Debret é um dos artistas que realizou retratos de D. João e D. Pedro. As pinturas apresentam as semelhanças físicas dos rostos dos Bragança. No entanto, as semelhanças param por aí. Um é jovem, olha para o retratista, tem um semblante sério e resoluto. O outro é bem mais velho, tem um olhar distante, um semblante apático. Quando trajando os símbolos da monarquia, os dois se distinguem ainda mais. D. Pedro é um soldado, calça botas de montaria, o manto é um poncho das planícies gaúchas com as cores da bandeira. Os bordados são feitos em fios dourados, estrelas de oito pontas e folhas e frutos da palmeira em um fundo verde. Um mantel feito de plumas de tucano cobre a abertura do manto. Completamente diferente do manto real de seu pai, Dom João, em veludo vermelho bordado com os emblemas dos três reinos unidos: a torre que simboliza Portugal; a esfera celeste, que simboliza o Brasil; e o escudo que simboliza o Algarve.

O artista apresenta um jovem imperador, resoluto, altivo, que substituiu o governo português. Ao mostrar os símbolos de cada monarquia, no entanto, percebe-se que algo mudou, mas nem tanto. Os mantos são completamente diferentes, enaltecem símbolos nacionais diversos. Os símbolos de poder, o cetro e a coroa mostram certa continuidade. O cetro de D. Pedro é encimado por um dragão que é o símbolo da Casa de Bragança. A coroa tem a mesma esfera com abóbada celeste que anteriormente simbolizava o Brasil no Reino Unido. É encimada por uma cruz. A esfera e a cruz são idênticas às da coroa de D. João no Brasil. D. João mandou fazer novas jóias ao chegar ao Brasil. Colocou no cetro a esfera celeste, símbolo da colônia, em destaque. Também incorporou a esfera na sua coroa, que ainda tinha

a flor-de-lis, símbolo dos Habsburgo desde Carlos V. Na coroa de D. Pedro, foram incorporadas folhas de palma, o forro é verde, e a forma é diferente, mas de resto os símbolos usados são muito parecidos. A Casa de Bragança permaneceu. Debret tentou apresentar o novo momento do Brasil, no entanto, consegue-se perceber o que existe de passado naquele momento histórico. Houve ruptura, mas mais sutil do que se desejava. O que há de mais marcante é o fato de que Dom Pedro ostenta sua coroa, enquanto que o pai, não. Trata-se da tradição estabelecida com a morte de Dom Sebastião na África. Cria-se uma lenda na qual o rei teria sido levado aos céus com a coroa na cabeça, e ressuscitaria, voltando para Lisboa com a coroa que era sua por direito². Portanto, monarcas portugueses não usavam a coroa na imagem posterior à coroação por costume. Dom Pedro I ostenta a sua, uma vez que não se trata da coroa portuguesa. Talvez seja esse o aspecto que concretize em imagem a mudança. No entanto, foi muito pouco. Nas imagens há continuidade de símbolos. A coroa é outra, mas quem a ostenta vem do mesmo lugar, representa os mesmos valores.

A continuidade foi percebida não apenas nas imagens, mas na forma de governar do defensor perpétuo e primeiro imperador do Brasil. Dom Pedro teve problemas para implementar seu governo. À sua volta o imperador manteve um círculo reduzido de nobres, dentre eles, muitos portugueses. Havia uma série de desconfianças mútuas entre brasileiros e portugueses. Isso começou a minar a confiança estabelecida entre a nação e seu rei. Ele passou a ser visto como

alguém cujo governo tendia à autocracia e cujos interesses divergiam dos interesses “nacionais”. Afinal, ele não era nascido no Brasil.

Alguns conflitos iniciaram-se no período da formação da Assembléia Constituinte. As posições liberais de alguns deputados não eram favoráveis à instituição de poder amplo ao monarca. Em 1823, Dom Pedro dissolveu a assembléia. O imperador pretendia ver aprovado um quarto poder, o moderador, que permitiria sua intervenção nas decisões tomadas à sua revelia pelo Legislativo. Como não houve acordo com os deputados constituintes, restou-lhe a dissolução da assembléia. Este ato foi entendido por alguns críticos do governo, como sendo resultado de influência direta dos nobres portugueses que cercavam o imperador.

Do receio de que se restabelesse o governo autocrático, alguns opositores mais liberais começaram a pregar a constituição de um Império liberal, de mais liberdade e autonomia nas províncias.

Além disso, a constituição pretendida por Dom Pedro foi outorgada, contendo o poder moderador, além da submissão dos governos provinciais ao poder central localizado no Rio de Janeiro. Às províncias também foi negado o direito de organizar forças armadas próprias. Também negou aos nascidos no Brasil precedência em relação aos portugueses e outros estrangeiros no preenchimento dos cargos públicos.

Rumores de que a Marinha portuguesa pretendia aproximar-se do Rio de Janeiro para tomar novamente a antiga colônia obrigaram Dom Pedro a requisitar sua esquadra de volta ao

Rio de Janeiro, desguarnecendo o restante do litoral. O resultado da conclamação foi a Confederação do Equador, reunindo comerciantes e proprietários de terras de Pernambuco que pretendiam unir-se a outras províncias como Ceará, Paraíba, Rio Grande do Norte, Piauí e Pará e formar um governo republicano e federativo. Não se tratava de, segundo alguns especialistas, um movimento separatista, mas republicano, que pretendia “livrar o Brasil da conjura recolonizadora e absolutista do imperador”³. A Confederação do Equador foi fortemente combatida por tropas imperiais e derrotada em 1824, ano em que seus líderes foram presos e executados, entre eles, frei Caneca.

As disputas internas desta natureza, além da independência da Cisplatina, ocorrida em 1828, provocaram uma séria crise na relação entre Dom Pedro I e a nação brasileira. As influências das idéias iluministas – fomentadoras da Revolução Francesa e de movimentos de independência nas Américas – eram grandes. Além de manter-se monárquico após a independência, o Brasil manteve-se unificado em termos territoriais. Mas isso, de certa forma, dependia da subordinação dos governos provinciais ao governo central. Por isso, apesar das constantes revoltas em relação à centralização das decisões, a intransigência de Dom Pedro foi parcialmente responsável pela manutenção do imenso território unido. A independência Cisplatina representou uma ameaça à imagem criada de unificação de interesses, língua e identidades. Mais um golpe, portanto, na relação entre Dom Pedro e a nação.

Os conflitos apenas se acirraram a partir de então. Quando Dom Pedro I partiu para Portugal em 1831, escolheu-se um grupo de três regentes, que governariam o país, até que o sucessor, Dom Pedro II, pudesse assumir o trono. Desde muito cedo, as imagens do menino correspondiam ao que se esperava de um futuro imperador.

O menino-rei

Dom Pedro II foi representado, desde muito jovem, como futuro imperador. Em obra de Félix Émile Taunay, de 1837, com 12 anos, já aparece como co-

mandante das Forças Armadas, com farda militar de gala, como tinham sido representados anteriormente seu pai e seu avô. Dom João foi retratado poucas vezes com uniforme completo de gala. Já Dom Pedro I compôs sua imagem como militar, o que, forçosamente, pedia essa caracterização mais constantemente. O retrato pintado por Taunay mostra um menino muito sério, com fardamento de gala, com a condecoração da Ordem do Cruzeiro, criada em 1822 por seu pai, e o Tosão de Ouro, com a mesma fita vermelha usada anteriormente por Dom João VI e por Dom Pedro I. Atrás dele, o trono vermelho, com o símbolo de Pedro II (PII) encimado pelo dragão que simboliza a dinastia dos Bragança. O ainda não emancipado Pedro simbolizava mais o passado que o futuro. A diferença mais marcante pode-se dizer que está no rosto do menino: em nada lembra os rostos dos Bragança. Há grande semelhança com a mãe, Dona Leopoldina.

Já as representações de dois anos depois, na ocasião de sua coroação, são um pouco diferentes. São poucas as pinturas e gravuras que mostram um rapaz de catorze anos, a então idade do imperador. A maioria delas representa um jovem de aproximadamente 18 anos, mais alto e encorpado do que realmente era. As representações reforçavam a idéia de que, apesar de jovem, o imperador seria responsável e competente.

A coroação já o mostra em trajes de gala. Vários dos símbolos usados foram os mesmos: cetro, manto, o mantel de plumas de tucano. A coroa foi modificada. Utilizando as pedras da antiga coroa do pai, Dom Pedro II teve uma jóia mais exuberante. Não chegava aos pés de coroas como a inglesa ou a francesa, mas era mais ostensiva, maior e mais larga. Diferentemente do pai, Dom Pedro II é representado ora usando a coroa na cabeça, ora deixando-a repousada em uma almofada, como o avô. Isso é interessante, porque, do ponto de vista cultural, o sebastianismo era muito difundido no Brasil. Várias foram as manifestações de adeptos durante o período imperial. O que poderia ser visto como continuísmo, sob o aspecto político, pode ser percebido como reconhecimento do misticismo do povo brasileiro.

Posteriormente, os mantos de gala do imperador foram incorporando outros elementos da terra, ou seja, além das folhas de palmeira, cacau, folhas e frutos do café, o céu do Brasil, folhas de tabaco. Aliás, a associação da figura do imperador aos produtos brasileiros foi extremamente utilizada nas representações, principalmente naquelas que iam para o exterior. O imperador era a representação máxima do país, portanto, aparecia cerca das outras representações simbólicas que significavam Brasil para os súditos e para as demais nações.

Logo após a coroação, era necessário estabelecer novamente a força do governo monárquico e as representações buscaram isso. É importante salientar que as representações têm uma função social. Nesse caso, especificamente, eram retratos de Estado⁴, que mostram um imperador sério, compenetrado, capaz de exercer de maneira condigna o poder de que fora investido. Todas as representações de Dom Pedro II reforçam essa idéia. E, inicialmente, ressaltam símbolos monárquicos e todo ritual que existia relacionado ao exercício do poder. A monarquia seria preservada, e entre outras coisas, isso permitiria a manutenção da integridade territorial.

O imperador do povo

A estabilidade esperada não ocorreu após a coroação. Muitas manifestações ainda demonstravam desagrados a respeito da manutenção do regime monárquico. Para vários jornalistas e políticos da época, a monarquia e suas instituições, inclusive a escravidão, significavam atraso.

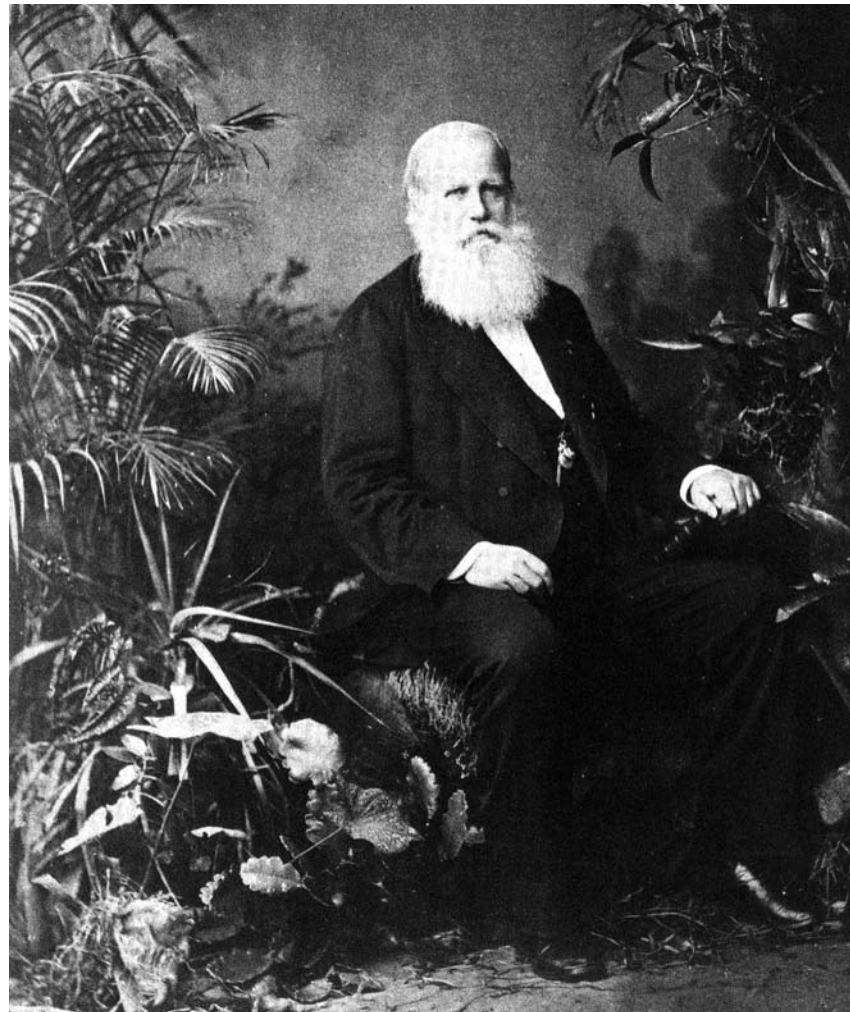
Nos primeiros anos de governo, as representações buscam reforçar a imagem de governante responsável, sério e íntegro. No sentido de reforçar a seriedade, era necessário arranjar uma noiva para o imperador. O casamento imperial foi mais um momento de ênfase dos rituais de perpetuação da monarquia: as representações mostram os dois em trajes de gala, primeiramente separados, depois reunidos. A representação do casamento, realizado por procuração, mostra Dona Teresa Cristina na Capela Real Palatina de Nápoles. As representações da imperatriz recebidas por Dom Pedro, ao que parece, em nada lembravam a moça que chegou ao Brasil. O jovem imperador estranhou a noiva, mas depois estabeleceram bom relacionamento, que durou até a morte da imperatriz.

A partir de então, as representações do imperador continuam a mostrá-lo como símbolo da nação, mas começam a aparecer representações que mostram a família imperial. O imperador forja imagem que o aproxima dos cidadãos. A partir da Guerra do Paraguai (1864), essas representações vão ficando cada vez mais constantes. As imagens trazem o imperador em situações cotidianas. Facilitadas pela introdução do daguerreótipo e depois da fotografia como linguagens que permitiam a representação, essas imagens mostram a família imperial em momentos de suposta intimidade, mostram o imperador rodeado de símbolos de intelectualidade, com uniformes de guerra, vestindo jaquetão – termo cunhado pelos jornalistas da época, referindo-se ao casaco usado pelo imperador –, segurando um livro. Ao mesmo tempo, o imperador suavizava

alguns rituais, como que diminuindo a importância da monarquia. No entanto, ela perpetuava-se. Nas imagens que o representavam o imperador também buscava associar-se, cada vez mais, ao progresso, ao novo, às revoluções científicas e técnicas conquistadas no século XIX. O imperador mostra-se cercado por trens, barcos a vapor, sobre pontes de ferro. Mais que se mostrar relacionado a esses símbolos, o imperador interessava-se por eles. Frequentava exposições universais, viajava pelo Brasil e pelo mundo usando meios de transporte modernos como trens, barcos a vapor, conversava por telefone, fazia parte das sociedades científicas brasileiras, correspondia-se com cientistas e realizava traduções de línguas pouco estudadas. Preocupava-se em mostrar-se como grande leitor, sempre empunhando livros em retratos.

Era um entusiasta das novas invenções, entre elas a fotografia. Foi ferrenho defensor e seu usuário. Registrou regularmente suas atividades e as mudanças operadas na família real: genros, netos, novos agregados, a passagem do tempo para si, para a imperatriz e as princesas. Segundo Lilia Schwarcz

Dom Pedro*



(1998), era “o monarca inventor”, “adepto a novas vogas científicas”. Chegou a proclamar uma frase célebre nos salões do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro: “A ciência sou eu”.

Lilia Schwarcz afirma que se tratava de um projeto mais amplo de consolidar a monarquia e constituir cultura local, completamente independente. Ao menos na medida do possível. Assim, nesse espírito de reconhecimento da memória local, foi criado o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), em 1838. Inspirado no Institut Historique francês, fundado entre outros por Debret, o instituto seria o local para debates entre intelectuais e membros da elite literária carioca. Seus estudos tornaram-se importante referência intelectual, principalmente a partir da década de 50 do século XIX. Dom Pedro II participava de alguns eventos no instituto e foi convidado para tornar-se “protetor” da instituição.

A partir de 1844, Dom Pedro, então membro do Institut Historique francês, instituiu prêmios para os melhores trabalhos apresentados na versão brasileira do instituto. O Estado subvencionava as ati-

vidades do IHGB. Cerca de 75% das verbas eram estatais. Depois de 1849, o imperador não só participava financeiramente da instituição, como muitas vezes comparecia aos trabalhos, de forma muito mais regular do que freqüentava as sessões da Câmara (SCHWARCZ, 1998).

Isso evidenciava o interesse do monarca pela história, pela literatura. Mas, também teve interferência direta no funcionamento da Academia de Belas-Artes. Instituída ainda no período de Dom Pedro I, não se tinha implementado. Os auxílios do Estado e privados, dados pelo monarca, ajudaram a criar período de estabilidade para a instituição (SCHWARCZ, 1998). O imperador instituiu política de distribuição de prêmios, bolsas, criou o Prêmio Viagem (1845), tudo isso possibilitou a manutenção de vários artistas. Além da política oficial de incentivo às artes, a família real, principalmente o imperador, encomendava trabalhos dos artistas mais consagrados: bustos, retratos e gravuras foram elaborados durante o reinado de Dom Pedro.

É interessante reparar que vasta iconografia foi sendo produzida desde a instalação de Dom Pedro II no poder. Tanto fotografias, que mostravam o monarca e a família em situações cotidianas; quanto quadros mais elaborados, em roupas de gala. Nas fotografias o monarca sempre aparece com roupas mais casuais, cercado de livros, ou no cenário da Guerra do Paraguai, usando poncho. Os trajes de gala eram raramente exibidos, a não ser em cerimônias de casamento, festas da corte e abertura e encerramento do ano de trabalhos da Assembléia. A paramentação de gala foi substituída pela do monarca cidadão. Aparente-

Teresa Cristina**



mente o monarca aproximava-se da classe que simbolizava, então, a novidade, a tecnologia, ou seja, a burguesia. E a burguesia acumulava, logo era parcimoniosa com gastos em roupas. Luxo era raro.

As fotografias trazem representações mais informais do imperador. Mostram-no como alguém muito próximo do cidadão comum. As representações mostram uma monarquia austera, que não ostentava, comedido quase como a burguesia. Assim, o monarca associava-se, cada vez mais, à imagem de alguém cujos interesses e gastos direcionavam-se para o patrocínio das artes e das ciências. Mostram um homem de letras, com interesses que o situavam como “civilizado”, alguém de seu tempo e não como o representante de uma instituição envelhecida, decadente. É importante lembrar que a monarquia no Brasil associou-se à imagem do indígena. Inicialmente fez parte de processo no qual se distanciava do poder colonial, fazendo-se representar pelo nativo da terra. Entretanto, na segunda etapa da busca por imagens, trazia uma mensagem ambígua: o indígena era visto como o elemento exótico das Américas pelos europeus, e eram eles que ditavam as novas regras de civilização, os códigos burgueses. As representações brasileiras aproximam a monarquia da burguesia, mas isso não era fato. Muitas eram as dificuldades dos empreendedores no país. O Barão de Mauá talvez seja o exemplo mais conhecido.

As representações da monarquia eram importantes peças na composição da idéia de que o país passava por um período completamente diferente do anterior. No entanto, um exame mais apurado mostra que, apesar

de aparentemente diferentes, as representações são essencialmente muito parecidas. O indígena ainda aparece como o símbolo do povo da nação, mesmo que muitas vezes rodeado por negros e brancos. A exuberância do reino dos trópicos ainda é temática, muito embora Dom Pedro II tenha sido representado em meio a livros e instrumentos científicos. Também na tentativa de substituir a idéia de monarca dos trópicos, Dom Pedro procurava participar de exposições universais.

A participação brasileira nessas feiras de invenções e tecnologia foi bastante considerável, principalmente se comparada à participação de outros países da América do Sul. Segundo Lilia Schwarcz, era essa imagem que o monarca queria passar no exterior: civilizada. Era um homem de seu tempo: interessava-se pelas artes, pelas letras, pelo “progresso” científico, pelas inovações tecnológicas. Tanto era assim que se dedicava, pessoalmente, à concessão de registros de patentes.

A partir de 1862, a terceira exposição universal, o Brasil foi presença constante. Na primeira participação, Dom Pedro investiu pessoalmente na confecção do estande brasileiro, tomou parte nas mostras brasileiras para ajudar a selecionar os expositores que foram para a mostra internacional. Também entregou os prêmios aos produtores agraciados no Brasil. As exposições nacionais já eram patrocinadas pelo governo imperial. O próprio monarca as organizava. Não havia retorno financeiro, pelo contrário: segundo Lilia Schwarcz, a arrecadação ficava em torno de um quarto do dinheiro investido. Sua conclusão é de que o Império investia em propaganda e em visibilidade.

O monarca participou pessoalmente da Exposição Universal organizada em 1876 na Filadélfia. Ficava claro que o país não podia competir do ponto de vista científico ou tecnológico em relação às outras nações participantes. Mas exibia-se como uma potência agrícola, com pessoas de índole “pacífica, inteligente e laboriosa” (SCHWARCZ, 1998, p.397).

Segundo Lilia Schwarcz, a participação brasileira nas exposições universais tinha o propósito de relacionar o Brasil com as “nações civilizadas”. Retirar a imagem de “reino distante e selvagem” e instaurar definitivamente o país entre as nações ci-

vilizadas e modernas. O fato de ser uma monarquia escravocrata, tropical e mestiça impedia isso. Nas várias participações brasileiras nessas feiras o que se ressaltou foram os aspectos exóticos e agrários do país, nunca seus aspectos “modernos”. A imagem de Dom Pedro era de um monarca excêntrico, de um país tropical, distante e mestiço. Mais que isso, principalmente na feira de 1889, realizada em Paris e parte das comemorações dos cem anos da Revolução Francesa, o Brasil foi a única monarquia a participar da festa. Isso porque se percebeu que a feira seria mais do que uma exaltação da modernidade, mas, principalmente, uma celebração às nações republicanas: uma festa contra as monarquias. Dom Pedro foi aconselhado a participar para exibir-se como “a mais republicana das monarquias” ou uma nação progressista. Esse aspecto foi ressaltado, mas sem muita ênfase.

No plano interno, o monarca criou novas instituições que tinham o propósito de financiar a formação de artistas e cientistas. Criou, em 1857, a Academia de Música e a Ópera Nacional, para formar músicos e difundir o canto lírico. Financiou estudos de médicos brasileiros, além de apoiar o hospício, que em 1850 recebeu seu nome.

Financiou a primeira Comissão Científica do Império, também chamada de Comissão das Borboletas, realizada em 1859. Coletaram exemplares das províncias do Norte do país. Também patrocinou a edição de dicionários e gramáticas de línguas indígenas. Outros de seus interesses eram a geologia

e a mineralogia. Por isso, financiou a vinda de Orville Derby e Charles Hartt para que dirigissem a Comissão Geológica do Império, que recolheu 500 mil amostras. Em 1864, convidou Thomas Sargent para explorar petróleo por aqui. Foi-lhe dada a primeira concessão para exploração do minério. Em 1876, fundou a Escola de Minas de Ouro Preto, cujo primeiro diretor, Henri Claude Gorceix, foi indicado por seu colega da Academia de Ciências de Paris, Auguste Daubrée. Ali também distribuiu bolsas de estudo para fomentar o desenvolvimento do estudo geológico no país.

A criação e o uso das instituições culturais, como um projeto para inserir o Brasil dentre as “nações civilizadas”, revelam a preocupação política com o setor. Por isso, mesmo sem considerar critérios de mérito artístico ou intelectual, a monarquia vislumbrou as possibilidades de criação de uma ambientação que modificasse a imagem do Brasil. A produção artística, principalmente a pictórica, representava a imagem que a monarquia queria passar de si mesma e, por conseguinte, do país. Essa imagem tinha menor repercussão interna que externa, era

Escola de Minas, Ouro Preto, MG



direcionada aos demais países e governantes mais que aos súditos. Ainda assim, as ações culturais tinham um objetivo claro: busca de legitimidade e prestígio no exterior.

A partir de 1870, a imagem do monarca cidadão foi quase totalmente incorporada nas representações do imperador. Há a pintura de Pedro Américo, na abertura da Assembléia Geral, de 1872. Nela o imperador aparece com traje completo de gala, ostentando a coroa. Aparecem ali todos os símbolos da monarquia: o cetro encimado pela serpe ou dragão, símbolo dos Bragança, o manto real bordado com folhas de palmeira, estrelas, esferas celestes e serpes. A ordem do cruzeiro pendurada ao peito, mas recoberta por rendas da gola sobre a murça de papos de tucano. Atrás do monarca, no trono, a serpe vigia a reunião. Tais representações com simbologia ostensiva da monarquia ficavam cada vez mais raras. O monarca em trajes próximos aos do cidadão comum mostrava que a monarquia não se exibia, não ostentava, que era comedida com gastos “supérfluos”. Os interesses do imperador direcionavam-se às artes e ciências, aos livros e aos artefatos modernos.

As representações imperiais buscavam relacionar o governo de Dom Pedro II ao moderno, ao novo, que eram simbolizados pela burguesia, pela tecnologia e pela ciência. No entanto, mais forte do que a busca por essa associação era a percepção da distância que o governo monárquico do Brasil encontrava-se da nova ordem política e social mundial. O processo de “civilização” moderno imprimiu novo contexto político, econômico e social para todas as nações modernas. Mais que isso, impôs normas e princípios gerais que deveriam ser seguidos, sob pena de exclusão do “mundo moderno”. Assim, apesar de buscar representações de modernidade, a monarquia brasileira associada à escravidão e ao exercício do poder hereditário tinha seus dias contados. O espírito da acumulação e do rompimento com símbolos do passado estava se disseminando no mundo desde as revoluções Americana, Francesa e Industrial. Embora o processo no Brasil tenha sido mais lento, a monarquia passou a representar o atraso, a impossibilidade de acumular, a não-transitoriedade do poder.

A república trazia a esperança de mudança, o encaminhamento para a modernidade, o abandono de instituições políticas e sociais antiquadas e a possibilidade de inserção junto às nações mais desenvolvidas do mundo. Infelizmente, tais mudanças ficaram mais nas representações do que ocorreram de fato.

Notas

¹Trata-se de idéia presente em livro de Giuseppe di Lampedusa, *Gattopardo*.

²Sobre a lenda de Dom Sebastião ver o Dicionário do Folclore Brasileiro, de Câmara Cascudo.

³A interpretação está presente em Evaldo Cabral de Mello, citado no Dicionário do Brasil Imperial, organizado por Ronaldo Vainfas.

⁴No sentido estabelecido por Castelnuovo, que afirma que em determinado momento os retratos começam a ressaltar o caráter público do exercício do poder.

Referência Bibliográficas

AZEVEDO, Fernando de. *A cultura brasileira: introdução ao estudo da cultura no Brasil*. São Paulo/Rio de Janeiro / Recife/ Bahia/ Pará/ Porto Alegre: Companhia Editora Nacional, 1944.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa/ Rio de Janeiro: Difel/ Editora Bertrand Brasil, 1989.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CALÓGERAS, J. Pandiá. *Formação Histórica do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana: Ensaio de história social da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

ELIAS, Norbert. *Mozart: Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

_____. *O processo civilizador: formação do Estado e civilização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

_____. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

GOLDMANN, Lucien. *Dialética e cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *A criação cultural na sociedade moderna: por uma sociologia da totalidade*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.

GOMBRICH, Ernst Hans. *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madri: Alianza Editorial, 1991.

HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1980/1982.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.

_____. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1956.

LEVASSEUR, Émile et al. *O Brasil*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2000.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PEREIRA, Paulo Roberto (Org.). *Brasiliana da Biblioteca Nacional: guia das fontes sobre o Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional: Nova Fronteira, 2001.

RAMINELLI, Ronald. Viagens e história natural dos séculos XVII e XVIII. In PEREIRA, Paulo Roberto (Org.). *Brasiliana da Biblioteca Nacional: guia das fontes sobre o Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional: Nova Fronteira, 2001.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RIOS Filho, Adolfo Morales de los. *O Rio de Janeiro imperial*. Rio de Janeiro: Topbooks/UniverCidade Editora, s/d.

RIZZINI, Carlos. *O livro, o jornal e a tipografia no Brasil: 1500/1822: com um breve estudo geral sobre a informação*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1988, edição fac-similar.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A longa viagem da biblioteca dos reis: do terremoto de Lisboa à independência do Brasil*. Em colaboração com Paulo César de AZEVEDO e Ângela Marques da COSTA. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *O império em procissão: ritos e símbolos do Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

VAINFAS, Ronaldo (org.). *Dicionário do Brasil Imperial: 1822-1889*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História geral do Brasil*. São Paulo, Edições Melhoramentos, 1956. Tomo V.

VASQUEZ, Pedro Karp. *A fotografia no Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

Coleções, coletâneas

ALENCASTRO, Luiz Felipe de (Org.). *História da Vida Privada: Império*. Direção de Fernando NOVAIS. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CORREIO BRAZILIENSE ou ARMAZÉM LITERÁRIO. Projeto coordenado por Alberto DINES. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/ Instituto Uniemp/Labjor, 2000. Edição fac-similar do original publicado em 1808 por W. Lewis, Paternoster. Row em Londres.

HOLANDA, Sérgio Buarque de (Dir.). *História Geral da Civilização Brasileira: o Brasil monárquico*. V. 1: O processo de emancipação. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.

Créditos das imagens

*Auto-retrato do Imperador Dom Pedro II, tirada no Palácio São Christovão, Rio de Janeiro. Por volta de 1855. Coleção do Príncipe Dom Pedro de Orleans e Bragança.

**Imperatriz Teresa Cristina. Por volta de 1883. Coleção do Príncipe Dom Pedro de Orleans e Bragança.

Mônica Rugai Bastos

Professora de Sociologia na FACOM-FAAP e no UNIFIEO. Doutora e Mestre em Sociologia pela USP. Autora do livro *Tristeza não pagam dívidas*.