

Juan Manuel Blanes e Pedro Américo: trajetórias entre a arte e o poder político*

*Luciana Coelho Barbosa***

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) /
Universidad de la República (UdelaR)
Montevideu, Uruguai
lucianacoelhobarbosa@hotmail.com

Resumo:

A vinculação das identidades nacionais a perspectivas de cunho estético-político foi fundamental para a consolidação dos Estados Nacionais latino-americanos. Assim, por meio da pintura histórica, os governos de Brasil e Uruguai tentavam forjar em imagens a memória nacional que assumia, na segunda metade do século XIX, a missão de educar seus espectadores por meio de eventos exemplares do passado. Como pintores de História, Juan Manuel Blanes e Pedro Américo buscavam, mesmo considerando que a liberdade artística deveria ser respeitada, atuar em consonância com determinados projetos políticos. Nesse sentido, pode-se inferir que análise da trajetória dos pintores contribui para a compreensão da formação da memória institucional em seus respectivos países.

Palavras-chave: Arte; Identidade nacional; Américo; Blanes.

* O presente texto é parte da pesquisa em andamento intitulada *O pincel é mais forte que a espada: a construção das identidades nacionais de Brasil e Uruguai na obra de Pedro Américo e Juan Manuel Blanes (1830-1889)*.

** Doutoranda em História pela UFRGS em cotutela com a UdelaR.

Abstract:

The linking of national identities to perspectives of an aesthetic-political nature was essential for the consolidation of the national states in Latin America. In this way, through historical painting, the governments of Brazil and Uruguay tried to forge in images the national memory that, in the second half of the 19th century, had the mission of educating spectators through examples from the past. As painters of History, Juan Manuel Blanes and Pedro Américo searched, even taking into account that artistic freedom should be respected, to act in accordance with certain political projects. In this sense, it can be inferred that the analysis of the trajectory of the painters contributes to the understanding of the formation of the institutional memory in their respective countries.

Keywords: Art; National identities; Américo; Blanes.

INTRODUÇÃO

Referências do gênero da pintura histórica, as imagens produzidas por Juan Manuel Blanes e Pedro Américo representam lugares de memória que veicularam um determinado discurso e possibilitam desvelar as tensões e convergências políticas e culturais entre Uruguai e Brasil. Ao se perenizarem no imaginário nacional, essas imagens propagam a ideia de que constituem a representação de determinados fatos históricos. Por isso, para compreendermos essas obras, devemos considerar a dimensão simbólica da produção dos artistas, levando em conta sua participação no imaginário social.

Se partirmos da ideia de que a pintura histórica tentava forjar em imagens a memória nacional, assumindo, naquele contexto, a missão de educar seus espectadores por meio de eventos exemplares do passado, cabe questionar os mecanismos que possibilitaram tecer um imaginário coerente de nação. A multiplicidade de discursos mostra várias estratégias e intenções para estabelecer conexões entre arte, identidade e história sob esse contexto. Daí a importância da pintura histórica, que conseguia despertar o entusiasmo das elites letradas e da opinião pública.

A relação entre arte e poder político não é, entretanto, novidade do século XIX. Muito antes da institucionalização da história, e mesmo da própria história como disciplina, já estavam em plena atividade nas sociedades do Antigo Regime as academias de belas artes, desempenhando regularmente importantíssimas funções como a pintura histórica. A ação didática dos governos de Brasil e Uruguai no século XIX buscou moldar os artefatos simbólicos, alçados a um meio de comunicação para que o público pudesse assimilar a informação, associando memória e história às estruturas de poder. É importante lembrar que os artistas utilizavam uma série de mecanismos discursivos com a finalidade de tornar o espectador capaz de identificar os signos contidos em suas pinturas, o que François Hartog chama de as *marcas de enunciação* (Hartog, 1999) constituídas por documentos escritos e outros vestígios materiais, que eram utilizadas para dar credibilidade à cena narrada. Além disso, os artistas dialogavam também com a tradição à qual estavam vinculados, ou seja, precisavam conhecer as obras do passado e do presente. Nesse sentido, as pinturas não são mera tradução do fato histórico, mas eram transformadas em “verdades visuais” por meio de uma narrativa que dialogava com a produção historiográfica do período.

É importante destacar que, como pintores históricos, Pedro Américo e Juan Manuel Blanes procuraram construir uma representação plástica da memória nacional. Ambos contavam com o mecenato oficial ou privado em seus respectivos países, procurando atender as demandas da formação e consolidação dessas identidades nacionais. Por isso, a importância de uma análise que leve em conta essa produção ao longo da trajetória dos pintores, interro-

gando e contextualizando as obras, muitas vezes ocultadas por perspectivas generalizantes. A escolha da linguagem acadêmica não excluía, evidentemente, outros estilos na representação artística voltada para a propagação das identidades nacionais de Brasil e Uruguai. Porém, a pintura histórica servia de suporte para uma inédita afirmação pictórica das nacionalidades emergentes, em toda a América Latina, evidenciando os distintos projetos políticos das elites governantes.

Sob essa perspectiva, é imprescindível refletir sobre as relações particulares que operam na gênese de um campo artístico no qual ocorrem as tensões entre a estrutura social e os sujeitos na produção de uma identidade profissional e artística voltada, naquele momento, para a formação das identidades nacionais. Ao analisar a constituição do campo literário, Bourdieu, em *As Regras da Arte - Gênese e Estrutura do Campo Literário*, destaca que reconstruir o ponto de vista do sujeito, o ponto do espaço social que possibilitou a formação da sua própria visão de mundo, é “dar possibilidade real de situar-se nas origens de um mundo cujo funcionamento se nos tornou tão familiar que as regularidades e as regras às quais obedecemos, escapam-nos” (Bourdieu, 1996: 64). A constituição de um determinado campo é, então, marcada por disputas, o que implica uma noção aberta da ideia de estrutura. Sob essa perspectiva, o conjunto de regras, tomando o campo artístico como exemplo, não inibe a prática criativa do agente. Nesse sentido, abordar a arte e a cultura sob um viés sociológico, aplicando os conceitos de campo e *habitus*, significa questionar e desnaturalizar noções como a de gênio na qual um artista possui uma aptidão inata para o desenvolvimento de seu ofício bem como as escolhas do público no que concerne à recepção das obras de arte.

O presente trabalho não tem como proposta uma análise biográfica, mas é pertinente avaliar o entrelaçamento entre memória e história na conformação da imagem do artista, que influencia também a produção e a recepção dessas obras. A elaboração da imagem pública de um artista envolve um processo de disputa no qual os conceitos estéticos e aspectos biográficos combinam-se na construção da biografia do artista. Silva (2011: 128) lembra que a biografia é um importante exemplo de recurso estético frequentemente utilizado para integrar as estratégias de celebração da imagem de reis, intelectuais e artistas ao longo da história.

TRAJETÓRIAS COMUNS

Contemporâneos, Juan Manuel Blanes e Pedro Américo, pelo que indicam as fontes, não se conheceram pessoalmente. Porém, Blanes fez algumas referências a Pedro Américo em algumas de suas cartas. Chegou, inclusive, a escrever um artigo sobre o quadro *A Batalha do Avaí* (1877), cuja fama che-

gou a Montevideú. Mas, como atestou seu primeiro biógrafo, José M. Fernandez Saldaña, esse artigo, junto com o diário de viagem e outros documentos, foi extraviado pelo correio. De todos os modos, suas trajetórias se cruzam pelas conexões estabelecidas entre suas obras, a história de seus respectivos países e, claro, as obras de outros artistas, já que o diálogo internacional com outros trabalhos era requisito importante da pintura acadêmica.

De modo geral, os relatos sobre a vida dos artistas têm como objetivo buscar traços de genialidade progressos. A imagem do artista, constituída dentro de uma esfera estética, atesta o fato do reconhecimento de um campo particular ligado à sensibilidade, mas, por outro lado, aponta também o “risco” da constituição de um campo totalmente separado da vida social. Por isso a associação do artista ao herói, numa alusão ao caráter excepcional do mesmo na sociedade. Segundo Kris e Kurz (1988), esse interesse parece surgir da aspiração da sociedade em encontrar uma via de acesso a essa figura excepcional ou dotada. Por isso, praticamente tudo o que é descrito acerca da infância e da juventude tem relação com aquilo que o agente se tornou posteriormente. Essa característica é bem presente nas biografias de Pedro Américo¹ e Juan Manuel Blanes.

Pedro Américo de Figueiredo e Mello nasceu em 1843 em Areia, na Paraíba e faleceu na cidade de Florença em 1905. Foi pintor, desenhista, professor, caricaturista e escritor. Antes de completar dez anos acompanha, como desenhista auxiliar, a expedição científica do naturalista francês Jean Brunet ao Nordeste do Brasil, em 1852. Por volta de 1855, muda-se para o Rio de Janeiro, onde estuda no Colégio Pedro II e no ano seguinte matricula-se na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). Diferenciando-se dos demais artistas contemporâneos, Américo teve pelo menos seis biografias² publicadas por

¹ Ver o trabalho de Francisca Argentina Gois Barros (2006). A autora inova ao apresentar uma biografia cujo foco são os textos escritos por Pedro Américo e não sua atividade como pintor. Embora em alguns pontos pareça querer vincular Américo a concepções mais atuais do que seria uma “escola pública e democrática”, a tese da autora faz uma interessante contribuição para os estudos sobre o aspecto multifacetado do artista. Retomando biografias anteriores e a documentação sobre o pintor reunidas em arquivos públicos e privados, a biografia escrita por Madalena Zaccara (2011) procurou reconstruir o percurso artístico e intelectual de Pedro Américo reatualizando as informações e apresentando as obras de maneira catalogada, sendo, portanto, uma obra de referência para os estudos sobre o pintor.

² Outros textos conhecidos sobre Pedro Américo são o artigo de Gilberto Freyre, “O drama de Pedro Américo” e a conferência de José Lins do Rego, “Pedro Américo”, proferida devido ao centenário do pintor. Os autores refletem a crítica modernista à pintura do século XIX. Para Freyre, a pintura de Pedro Américo carecia de “americanismos” e “brasileirismos agrestes”. Lins do Rego também criticava a ausência de tipos brasileiros, havia, para o escritor, “uma ausência de trópicos” nas obras do artista.

autores brasileiros e a primeira delas, de Luís Guimarães Júnior, foi publicada em 1871, quando o pintor tinha apenas 28 anos de idade.

O biógrafo Guimarães Junior acompanhou de perto a vida de Pedro Américo desde o tempo do Colégio Imperial Pedro II, do Rio de Janeiro, quando biógrafo e biografado dividiam a vida entre as obrigações escolares e o cotidiano. Foi por intermédio dessa biografia que começou a ser delineada para a sociedade brasileira do século XIX a trajetória do pintor, expondo episódios e detalhes de uma carreira iniciada precocemente, cheia de sacrifícios e carregada de triunfos (Silva, 2011: 130). Outra biografia bastante difundida é a de José Manuel Cardoso de Oliveira, genro de Américo, escrita em 1893 (e reeditada em 1943). Esse trabalho parte do “menino-artista” para confirmar a trajetória do “homem predestinado”. Por meio de vasta documentação, que engloba jornais nacionais e internacionais, textos e romances escritos pelo biografado, Oliveira enfatiza também um aspecto de Pedro Américo como um intelectual alinhado à perspectiva civilizadora do Império. De modo geral, essas características perpassam as outras biografias, e acabam por reforçar que a ascensão do artista se deve à superação de obstáculos tal qual um herói e fazem oposição à ideia também difundida pela imprensa de que o sucesso de Pedro Américo se devia em grande medida à proximidade a D. Pedro II.

Os relatos da vida de Juan Manuel Blanes também enfatizam suas dificuldades, como a infância pobre e seu autodidatismo em meio ao conturbado momento histórico sob o cerco a Montevidéu durante a Guerra Grande (1838-1851). O artista nasceu em 1830 em Montevidéu e iniciou os seus estudos de pintura na Academia de Florença, em 1861. Em 1864, regressando à América, instalou-se em Buenos Aires, onde entrou em contato com Andrés Lamas, influente homem de letras uruguaio ligado à política e que se converteu em um dos seus maiores colaboradores em busca de informações para a realização de suas composições de temas históricos. Em 1865, retornou a Montevidéu e fez um primeiro esboço do quadro *El Juramento de los Treinta y Tres Orientales*. Em dezembro de 1877, terminou o seu quadro monumental e, em janeiro do ano seguinte, doou o quadro ao governo. Entre novas idas à Europa, Blanes morreu em abril de 1901, em Pisa, na Itália, e neste mesmo ano seus restos mortais foram repatriados e sepultados em Montevidéu.

Sobre Blanes, existem duas biografias conhecidas. A primeira, escrita por José M. Fernandez Saldaña, foi publicada em 1931 e a segunda, de Eduardo de Salterain y Herrera, em 1950. Nesta biografia Blanes é apresentado como:

Es producto e imagen de su país, em lo que este ama y apetece lanzándose al riesgo heroico contra los obstáculos. No tenía Blanes de quien aprender y llega a ser maestro; no podía trasladarse y recorre mares y tierras. (...) Aislado, se abstiene en las comunes de la gente, no quiere ser más que pintor —cuando nadie pintaba— y las pasiones de todos los hombres desbordan en su corazón (Salterain y Herrera, 1950: 7).

Ambos biógrafos buscaram, por meio de uma acurada análise da correspondência do pintor, traçar sua trajetória pessoal e artística e, embora tenham um caráter de homenagem, vinculam suas análises biográficas à relação entre sujeito e estrutura. Buscam, assim, destacar a relação intrínseca entre as transformações sociais que engendraram a formação e o estabelecimento do Uruguai como nação à trajetória de Blanes até sua consolidação como o “pintor da pátria”.

A elaboração das identidades nacionais, empresa a que também se dedicaram esses pintores, é atravessada pela elaboração de um aparato simbólico que se apropria do passado para sua justificação. Nesse sentido, as imagens devem ser entendidas como lugar que desvela tensões entre projetos distintos de escrita da História. Assim, o diálogo entre o visível (presente) e o invisível (passado) é feito por meio dessas pinturas que buscam legitimar certa representação do passado comprometida com as indagações do presente.

Como ressaltamos anteriormente, o presente trabalho não faz uma análise biográfica de Américo e Blanes, contudo, compreende-se que partindo da ideia da indissociabilidade entre vida e obra, podemos perceber os nexos indissolúveis que entrelaçam o movimento da história e das estruturas sociais na obra desses artistas. Norbert Elias (1994) afirma que cada pessoa no “turbilhão” da sociedade faz parte de um determinado lugar, há uma ordem invisível, uma rede de funções interdependentes pelas quais as pessoas estão ligadas entre si e que, embora não visíveis, são muito fortes e reais. Por isso, os dados biográficos dos pintores nos ajudam a compreender a própria conformação dos campos, artístico, político e historiográfico em ambos os países.

Essa relação complexa entre arte e poder, embora dependente de encomendas e aquisições estatais, era marcada também pelos interesses pessoais dos artistas que buscavam prestígio nacional e internacional e imprimiam, portanto, sua visão pessoal sobre o passado.

Implementando uma política muito semelhante à do IHGB, o Imperador distribuía prêmios, medalhas, bolsas para o exterior e financiamentos. Os artistas, dentre outras atividades, ficavam encarregados de pintar as imagens oficiais do Império que poderiam circular em forma de litografias empreendendo o esforço da fixação da imagem do Império. Além dos concursos realizados pela Academia, o monarca financiava pessoalmente seus protegidos, os “pensionistas do Imperador”, categoria na qual se enquadrava Pedro Américo. Madalena Zaccara (2011: 4) recorda que o pintor, aos 15 anos e inscrito na Academia desde 1855,³ redigiu uma carta ao Imperador na qual solicitava ajuda:

³ Zaccara (2011: 46-47) pontua que existem várias divergências entre os biógrafos sobre a data do ingresso de Pedro Américo na AIBA. Há, nos Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, uma série de pedidos de inscrição do pintor para a Academia. No texto do documento número 15 datado de 23 de

(...) agora, pois que tenho os conhecimentos que para a Pintura poderia receber da dita Academia, para prosseguir na minha carreira indispensável é uma viagem à Europa, e como a Academia não me pode facultar os meios necessários para esta viagem, por ter ela preenchido o número de seus pensionistas, venho confiando na extrema bondade de Vossa Majestade Imperial, solicitar a graça de me mandar particularmente acabar meus estudos na Europa.⁴

Parte da primeira geração formada após a mencionada reforma Pedreira,⁵ Pedro Américo embarcou para Paris em 1859, um pouco antes do término do curso. Sua primeira estadia na Europa seria até 1864.⁶ Contando com

fevereiro de 1858, Américo solicitava a inscrição para o quarto ano escolar da Academia. Em carta datada de 7 de abril de 1855 para o naturalista Louis Jacques Brunet, no arquivo do Instituto Histórico e Geográfico da Paraíba, o pintor afirmava ainda não estar inscrito na Academia. Por isso, parece mais correta a ideia de que Pedro Américo conseguiu se inscrever mesmo com atraso em relação ao ano escolar.

⁴ Pedro Américo de Figueiredo e Melo *apud* Zaccara (2011: 45).

⁵ Reforma instituída pelo governo central que, por meio de um programa abrangente, buscou reestruturar a instrução pública no Império. Squeff (2000: 102-103) pontua que quando Luiz Pereira do Couto Ferraz foi chamado para ocupar o cargo de ministro do Império no Gabinete Conciliação,urgia a necessidade de uma reforma que tornasse o processo de aprendizagem menos fragmentado e mais eficiente. A Reforma da Pedreira, portanto, visava dar sustentação ao projeto centralizador do Império e, ao mesmo tempo, difundir os “valores nacionais”. É sob essa perspectiva que a AIBA foi também reformada sob a gestão de Araújo Porto alegre. Nesse período foi dada ênfase na formação de artistas aptos a contribuir para a consolidação dos símbolos nacionais. Além disso, acrescentava o ensino técnico e incluía o Conservatório de Música à Academia. Porém, como aponta Sonia Gomes Pereira (2001: 75), os poucos investimentos, a dificuldade em obter recursos para a contratação de professores, para aquisição de materiais e manutenção da regularidade de prêmios, foram responsáveis pela crise dessa instituição ao longo de todo século XIX.

⁶ Zaccara (2011: 59) chama a atenção para o fato da maioria dos biógrafos de Pedro Américo apontar como mestres, durante seu período de estudos em Paris, os pintores Ingres, Léon Cogniet, Hippolyte Flandrin e Horace Vernet. Porém, somente Léon Cogniet e Sebastien Cornu, que nunca é mencionado nas biografias do pintor, foram, de fato, os mestres de Américo. Horace Vernet, por exemplo, não deu aulas na instituição entre outubro de 1859 e agosto de 1864 e nenhuma documentação foi encontrada que faça alguma referência sobre uma relação mais direta do pintor brasileiro e o artista francês. E quanto a Ingres, também não há nenhuma referência nos processos dos concursos que Américo participou como seu orientador, por isso não há como afirmar que o artista fora seu aluno.

uma bolsa de 4.800 francos franceses anuais e posteriormente com mais 500 francos franceses (também anuais) provenientes de sua província natal, a *Parahyba* do Norte, a situação do pintor era melhor que a de outros pensionistas do governo, que tinham uma renda anual de 3.000 francos.

A estruturação do campo artístico no Brasil permitia maior controle sobre o bolsista no que concernia a suas obrigações. Zaccara (2011: 48-49) enfatiza que o estudante deveria escolher um mestre, que deveria ser professor da Escola de Belas Artes e deveria ser apresentado ao embaixador do Brasil em Paris para sua aprovação. Sua permanência na Europa seria assegurada mediante comprovação de seus esforços que poderiam ser mensurados por trabalhos acadêmicos que seriam enviados à Academia do Rio de Janeiro. Se o bolsista não conseguisse participar por duas vezes consecutivas entre os selecionados no *Concours de Places* da Academia de Paris ele perderia sua bolsa e deveria retornar ao seu país de origem. Na Itália, por um período de dois anos depois da estadia em Paris, o estudante deveria enviar ao Brasil uma cópia de um grande mestre e uma pintura de história de sua própria autoria com figuras em tamanho natural e a AIBA se reservava o direito de pedir trabalhos adicionais aos estudantes de acordo com as suas necessidades. Ou seja, uma trajetória bem sucedida na Europa era a garantia da continuidade da carreira artística no Brasil.

Em tese, a situação de Pedro Américo era muito semelhante à de seus compatriotas no que diz respeito às obrigações dos bolsistas. Também teria que apresentar certificados de bom desempenho, além de retornar ao Brasil ao fim dos estudos. Em carta datada de 1862, Américo comunica ao Imperador que estava por enviar cópia do acervo do *Louvre* e que pretendia seguir os mesmos passos dos pensionistas da AIBA. Nesse sentido, pode-se inferir que, embora semelhante, a situação do pintor brasileiro apresentava alguns privilégios enquanto pensionista particular de Pedro II (Zaccara, 2011: 51). Porém, é preciso mencionar que essa situação privilegiada de Pedro Américo é um dado controverso em sua biografia. Barros (2006: 33), citando trabalho biográfico de Cardoso de Oliveira, também por nós consultado, enfatiza que a relação entre Américo e o Imperador foi frequentemente mal interpretada. O biógrafo afirmou que o governo de Pedro II não concedeu nenhum documento de apresentação ou recomendação à municipalidade da cidade de Firenze, local escolhido para realizar as obras contratadas pelo governo. Outro dado diz respeito ao pedido de adiantamento do pagamento da tela *A Batalha do Avaí*, haja vista que este seria “o único meio de poder expô-lo em Paris (...) respondeu-lhe o escrúpulo de D. Pedro que em viagem não era Imperador e, por consequência, não podia interessar-se pelo assunto”.⁷

⁷ Cardoso de Oliveira *apud* Barros (2006: 33).

Evidentemente, o biógrafo e gênero de Pedro Américo buscou romper com a imagem de bajulador, muito difundida na época. De nossa parte, consideramos que a proximidade com o Imperador, embora garantisse alguns privilégios, era reflexo da própria ambiguidade das relações entre o artista e o seu principal mecenas. Tanto é assim que Pedro Américo, ao terminar seus estudos

em Paris, em 1862, teve que voltar ao Brasil, pois já não seria mais pensionista do Imperador. Porém, como queria cumprir a etapa de estudos na Itália, comum entre seus pares na época, o pintor solicita ao monarca a extensão de sua estadia na Europa.⁸ Além do retorno do pintor, D. Pedro II pretendia que Pedro Américo assumisse a cadeira de Desenho Figurado na AIBA. Diante da negativa imperial, o pintor retornou ao Brasil em 1864. Porém, tratou de articular, após sua nomeação no concurso, uma nova estadia na Europa, agora sem a condição de bolsista do Imperador.

A trajetória de Blanes como pintor autodidata foi iniciada nos campos de Cerrito, fora de Montevidéu, durante a Guerra Grande. Depois de estar no campo sitiador, o pintor entrou como aprendiz de tipógrafo no *El Defensor de la Independencia Americana* (fundado em 1847), jornal oficial de Manuel Oribe.⁹ Nesse período realizou pequenas aquarelas sobre papel, algumas decorações e retratos. Peluffo (2001: 36-37) afirma que pintar para o artista ainda

Figura 1. Pedro Américo, *A Batalha do Avaí* (detalhe). Óleo sobre tela, 600 x 1100 cm, 1877. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Fonte da imagem: arquivo pessoal.

⁸ Museu da Casa Imperial de Petrópolis. Arquivos da Casa Imperial (POB), maço 134. Doc. 6580. Carta de Pedro Américo ao Imperador datada de 24 de maio de 1864.

⁹ Integrou a chamada “Cruzada Libertadora” de “Los 33 Orientales”, em 1825. Foi o segundo presidente uruguaio e em 1843 formalizou o sfio a Montevideo, que se estenderia até 1851, na chamada Guerra Grande.

não era interpretar a realidade segundo os códigos das Belas Artes, mas um narrar certos feitos muitas vezes acompanhados de alguma explicação escrita. Isso não significa, contudo, que esse tipo de iconografia não apresente influências de modelos acadêmicos europeus, haja vista a persistência de “heranças” da cultura colonial missionária e da tradição popular regional. Mesmo nessas representações de caráter “testemunhal” podemos constatar certa hierarquização de elementos de personagens, paisagens e atributos que descreviam estratégias militares sob o pretexto de uma “fidelidade analítico-descritiva”. Por isso, como aponta o autor, a representação desse “imaginário federalista” precedeu um imaginário político cultural de caráter nacionalista. Assim, podemos inferir que a pintura, nesse contexto, não era ainda compreendida como um instrumento importante para a propagação e afirmação de ideias políticas.

A atuação de Blanes no Palácio de Urquiza, presidente entre 1854 e 1857 foi o marco da ascensão de um pintor que se colocava a serviço da construção do Estado nacional. Amigo (2001: 53) enfatiza que as pinturas realizadas no Palácio de San José, em Entre Ríos, transformaram o espaço em uma narrativa de uma história da nação em que o horizonte cultural do federalismo, formador da nação, era aquele que fora perpassado pelas guerras civis que formavam parte da identidade da região contra a hegemonia de Buenos Aires. O autor ainda pontua que:

La etapa de Blanes en San José pertenece a un universo visual de mayor complejidad del que estamos acostumbrados a indicar: universo en el que conviven la cultura letrada con las facturas académicas, la lectura formal de láminas europeas y su resignificación local, el desarrollo de la litografía —es decir la reproductibilidad de la imagen impresa— y su posibilidad como herramienta de la propaganda política, y los deseos de desarrollar escuelas de pintura en los nuevos procesos de organización estatal, estimulados por la radicación creciente de artistas extranjeros (Amigo, 2001: 56).

Podemos inferir nesse contexto a urgência do pintor em adquirir conhecimento teórico e uma formação prática profissional do ofício da pintura acadêmica. Por isso, ao retornar de Entre Ríos, Blanes solicitou ao corpo legislativo, em 1860, uma bolsa de estudos para estudar na Europa. O pintor iria para a Itália para estudar pintura, ficaria três anos em Florença e dois em Roma para aperfeiçoar-se. Em longa explanação na qual enfatizava sua sinuosa trajetória “que siendo desde su cuna de condición humilde” e o amor “a la carrera espinosa de la pintura”, mostrava a relevância da Arte e estabelecia algumas diretrizes.

Propunha em sua petição que a nação “facilitasse” a quantia de 6.000 pesos e se essa quantia não fosse possível, uma pensão mensal de 60 *atacones* pagos na Europa dentro de cinco anos, “(...) con tal que esa pensión no cese

quando menos lo espere y más lo necesite el suplicante, quien tendría derecho a elegir la casa o firma que más seguridades le dé en Montevideo, de no malas contingencias” (Salterain y Herrera, 1950: 46-48). Mas o documento redigido também apresentava suas obrigações: o artista se comprometeria a estudar rigorosamente e enviar cópias tomadas gradualmente de história sagrada ou profana de maior importância segundo “o gosto do governo”; assegurava o envio de certificados que atestassem a cópia, seu mérito e a importância do original. No final do documento Blanes se comprometia a estabelecer, após o término da sua temporada europeia, uma academia de pintura “(...) que el gobierno provera de útiles) en que propenda gratuitamente a favor de algunos jóvenes compatriotas, amadores y desgraciados” (Salterain y Herrera, 1950: 47).

Por fim, a Câmara dos Deputados atendeu ao pedido de Blanes, aprovando uma pensão de mensal de 72 pesos antigos, o equivalente aos 60 *patacones* pedidos. A proposta foi também aprovada pelo Senado e pelo presidente recém eleito Bernardo P. Berro (1860-1864). Como a bolsa não incluía os gastos com o traslado, embarcou com sua mulher e filhos para seu destino somente em 1861, após reunir o dinheiro para a viagem.

A compreensão das trajetórias dos pintores esteve intrinsecamente relacionada à configuração do campo artístico nesses países. Bourdieu (1996: 65) enfatiza que a relação entre os artistas configura-se como uma “verdadeira subordinação estrutural”, que se impõe de modo muito desigual aos diferentes autores segundo a sua posição no campo, pois há uma dependência direta em relação ao comanditário ou mesmo a fidelidade a um mecenas ou protetor oficial das artes que, no contexto estudado, era protagonizado pelo Estado.

Mesmo considerando que no Brasil havia maior estruturação no que concerne à atividade artística institucional, não se pode deixar de mencionar que a trajetória de Américo e Blanes evidencia que a relação de ambos com seus patrocinadores era sempre marcada por um alto grau de instabilidade, seja pela falta de recursos financeiros, seja pelos conflitos políticos em seus respectivos países.

A segunda temporada de Pedro Américo na Europa foi marcada por vários problemas financeiros, o que levou o pintor a vender suas medalhas obtidas na AIBA para ajudar nas despesas. Por despertar suspeitas ao tentar negociar as medalhas, foi preso e conduzido à presença da polícia. Nesse período o pintor recebeu o convite do conhecido capitão Dubosc (Oliveira, 1943) para integrar uma expedição para a Argélia, que era, como aponta Zaccara (2011: 76) a nova “Meca” dos pintores românticos que buscavam temas considerados exóticos, por um salário de 100 francos franceses. Em 1867, foi admitido no doutorado da Universidade de Bruxelas, mas como sua licença terminava no ano seguinte, solicitou uma nova prorrogação para concluir, em 22 de julho de 1868, seu curso de doutorado em Ciências Naturais com a tese *A Ciência e os Sistemas: questões de História e Filosofia Natural*. A tese, defendida em 13 de janeiro de 1869 e publicada no mesmo ano, foi dedicada a D. Pedro II,

numa tentativa de publicidade pessoal. Nesse mesmo ano o pintor assumiria, finalmente, seu cargo como professor de Desenho Artístico na AIBA.

Juan Manuel Blanes começou a tomar aulas, em 1861, com o mestre italiano Antonio Ciseri, que até então tinha trabalhando como mestre de Ensino Superior da Academia de Florença. O pintor complementou seus estudos de “anatomia pictórica” com o professor Paganucci Giovanni e desenho geométrico e arquitetura com o professor Agostino Lessi (Adinolfi y Sierra, 2001: 20-21). Para avaliar seus progressos, preparou o primeiro envio de suas obras acompanhado de um parecer, em 15 de fevereiro de 1862. Cisere atestava que:

Certifico yo, el abajo firmado, Profesor de 1º Clase en la Real Academia de Bellas Artes de Florencia, y Maestro de Instrucción Superior en la misma, que el señor Juan Manuel Blanes, que de poco más de un año, está bajo mi dirección, ha hecho progresos notabilísimos em el estudio de pintura (...). Estoy seguro que honrará a su Pátria y al Gobierno que le dispensa los medios para estudiar este arte tan noble y difícil. Esta es la verdad (Saldaña, 1931: 60).

O primeiro envio das obras de Blanes ao Uruguai não foi bem sucedido devido ao naufrágio do navio antes da chegada ao porto. Por isso, por conselho de Ciseri, realizou um segundo envio, em 1863. No mesmo ano negocia, através de seu irmão, Mauricio, o aumento de sua pensão, devido ao alto custo de vida e estudos na Europa. Também sinaliza seu retorno ao Uruguai por temor da suspensão da mesma, devido ao conflito desencadeado pela guerra civil encabeçada por Venancio Flores, com o objetivo de derrubar o governo do presidente Bernardo P. Berro.

As voltas de Blanes, em 1864, e de Pedro Américo, em 1869, para suas nações de origem foram marcadas pelo contexto da Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai, conflito que alteraria significativamente as relações entre os países envolvidos, além de intensificar a produção da uma iconografia patriótica que projetaria os artistas para além das fronteiras nacionais.

A VOLTA DA EUROPA E A ASCENSÃO COMO “DESTINO”

Até a volta para o Brasil, Pedro Américo possuía uma produção pictórica não muito significativa, que se resumia basicamente às obras executadas na França nos seus tempos de estudo, como, por exemplo, *A Carioca* (1862-1863),¹⁰ recusada pelo Mordomo Mor da Casa Imperial, Paulo Barbosa, por seu caráter supostamente libidinoso.

¹⁰ Obra de localização desconhecida. A que se encontra no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro é uma cópia com algumas modificações.

Por isso, o pintor era, ao contrário de Victor Meirelles, um quase desconhecido do público brasileiro, mesmo nos meios mais eruditos. Por isso, suas chances de obter encomendas eram pouco prováveis. O afã nacionalista ocasionado pela Guerra do Paraguai, aliado a um senso de oportunidade do artista, é que possibilitaria sua ascensão e consagração como pintor, com a produção da tela *A Batalha de Campo Grande*. Em 1872, Américo foi habilitado, ao lado de Meirelles, como pintor oficial de temas históricos do Império.¹² Consta no alvará:

Eu, o Imperador Constitucional e defensor perpétuo do Brasil, Faço saber a Nicolas Antonio Nogueira Valle da Gama, do meu Conselho, Gentil Homem de minha Imperial Câmara e que servis de meu Mordomo-Mór, que atendendo ao que me representou o Dr. Pedro Américo de Figueiredo e Mello, Hei de por bem Nomeá-lo Pintor Histórico da minha Imperial Câmara.¹³

Figura 2. Pedro Américo, *A Carioca*. Óleo sobre tela, 208 x 135 cm, 1882. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.¹¹



¹¹ Fonte da imagem: *Wikimedia Commons*. Consultado em 20.01.2016.

¹² Oliveira (2012) recorda que Pedro Américo estava lecionando desenho figurado, no que hoje seria a escola de Desenho Industrial, voltada para os ofícios. Dá a importância dessa nomeação, haja vista que colocava o pintor como qualificado para receber encomendas de pintura histórica e, de outra parte, permitia sua atuação como professor de *Estética, Arqueologia e História da Arte*, disciplina criada por Porto-Alegre em 1857 e pela primeira vez professada no Brasil. Tal fato colocava, por fim, Pedro Américo como um artista-filósofo, representante da nova intelectualidade carioca (Oliveira, 2012).

¹³ *Alvará de D. Pedro II de nomear Pedro Américo Pintor Histórico de sua Imperial Câmara*, em 4.06.1872. No verso está o registro do Alvará: “Na Secretaria da Mordomia-Mor e Fichamento da Casa Imperial, fica registrado este Alvará à folha 116 do livro 9. Ass. o Oficial da Secretaria, Luis Martins Pinheiro”, e o pagamento de 28\$800 (vinte e oito mil e oitocentos réis) de Emolumentos (Arquivo do IHGB *apud* Oliveira, 2012).

A conturbada situação política foi também palco para o desenvolvimento da trajetória artística de Blanes. Alguns dias depois de desembarcar em Montevideo, o pintor já tinha conseguido seu primeiro encargo: um retrato equestre do então presidente do Paraguai, Solano López (1864) encomendado por Juan José Brizuela, encarregado de negócios daquele país no Uruguai.

Pintou também outros retratos equestres de políticos importantes como Venancio Flores (1865) e José Justo Urquiza (1869).¹⁴ Mas, como aponta Roberto Amigo (2001: 63), foi o quadro *Un episodio de la Fiebre Amarilla en Buenos Aires* (1871)¹⁵ que aproximou Blanes dos intelectuais e do poder.

Desde seu regresso ao Uruguai, Blanes buscava estabilizar-se como pintor profissional de temas históricos. Em 1864, instalou-se brevemente em Buenos Aires e conheceu Andrés Lamas, cuja influência seria determinante para a constituição de seu pensamento americanista de síntese nacionalista. Cabe lembrar que Lamas, como repre-

Figura 3. Fotografia do retrato equestre do General Francisco Solano López, de Juan Manuel Blanes, de localização desconhecida.



Fonte: Foto do arquivo pessoal do pesquisador e ex diretor do Museu Blanes, Gabriel Peluffo Linari.

¹⁴ Também há outro retrato equestre do General Urquiza, datado de 1857, que é atribuído a Juan Manuel Blanes.

¹⁵ Essa obra fez de Blanes o artista nativo mais importante em ambas as margens do Rio da Prata. Essa obra, sucesso de crítica e pública, representa, como aponta Roberto Amigo (2001) diversas questões artísticas como a modernização da cidade, a imigração italiana e a higienização da cidade vinculada à ideia de civilização, e também à maçonaria. A presença dos médicos Roque José Pérez e Manuel Argerich, que morreram pouco depois pelo contato com a doença, indica a valorização de heróis civis para a consolidação do ideal de homem moderno, denotando o didatismo da pintura do século XIX. O quadro, portanto, foi a representação dos heróis republicanos de Buenos Aires, cidade que se considerava berço dos ideais da Nação, num contexto em que a definição desses ideais estava associada à necessidade de finalizar os anos de conflitos entre as facções políticas.

sentante de uma minoria ilustrada de intelectuais, tinha como perspectiva uma ideia de união nacional de acordo, evidentemente, com os interesses do seu grupo social. Nesse sentido, condenava a *desunión fratricida* dos “orientais” sob as divisas brancas e coloradas. A partir de seus escritos políticos e historiográficos e de sua vasta carreira, que acumulava cargos políticos e diplomáticos, além de assessorar Blanes na composição dos quadros, poderia proporcionar contatos no âmbito governamental (Broquetas y Cuadros, 2001: 91-92).

O americanismo¹⁶ de Blanes reflete sua consciência da existência de pontos de acordo entre a história nacional e a regional, mas deve ser compreendido sob a perspectiva cultural do contexto. Peluffo (2001: 38) pontua que certas ideias de Blanes têm uma dúvida difusa com certo pensamento romântico do período da *Defensa*, principalmente com Andrés Lamas, como já mencionado. O conceito de americanismo era sustentado por Lamas desde as páginas do periódico *El Iniciador* (fundado em 1838) e já proclamado pelo escritor e poeta romântico argentino Esteban Echeverría, que via como necessária a integração das vontades independentistas do continente. Daí podemos contextualizar e compreender a busca de assuntos históricos republicanos relevantes para outros países latino-americanos. Chama também a atenção a carta datada de 20 de fevereiro de 1864, em que ao comunicar ao irmão Maurício sua volta a Montevideu, Blanes afirmava sua intenção em

Figura 4. *Un episodio de la fiebre amarilla em Buenos Aires, 1871.* Óleo sobre tela, 230 x 180 cm, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideu.



¹⁶ Blanes utiliza o termo americano em carta a seu irmão Mauricio, quando temia perder a decoração do Palácio de Urquiza para artistas estrangeiros: “(...) y apoyando a mi capacidad como artista AMERICANO, argumento harto poderoso para Urquiza (...)”. Como tipógrafo do jornal *El Defensor de la Independencia*, Blanes conhecia o pensamento de Bernardo Berro, seu redator. Berro transformou a doutrina do “sistema americano” rosista partindo de um sentimento nativista intuitivo a uma filosofia da excepcionalidade americana, cuja flexibilidade permitia a defesa do regime rosista e o desenvolvimento do sentimento anti-europeu. Sob essa perspectiva, Berro compreendia o americanismo como uma variação do patriotismo (Amigo, 2001: 54).

fixar-se na cidade do Rio de Janeiro entre os meses julho e setembro. Dizia o pintor sobre a cidade e suas expectativas:

Ciudad grande y de lujo, Río de Janeiro me ofrece un vasto campo para trabajar con provecho. Em todos os tempos tenho ouvido dizer que os brasileiros são (sic) boa gente, e não miseráveis, e são estes os motivos pelos quais concenvidos-lhes uns bocadinhos de ilusão que, si Deus quizer, não deixará se dissiparem; in fin, os brasileiros são americanos como nos, o que é muito é não pouco.¹⁷

Nota-se, portanto que, como pintor americano, Blanes considerava temas relativos também ao Brasil. Relação peculiar, se pensarmos no jogo de espelhos formadores das identidades no continente.

Nos discursos de Pedro Américo, a arte brasileira, embora apareça vinculada à América do Sul, tem como ênfase a constituição do que seria uma arte “civilizada”. Para o pintor:

(...) aplicando o pensamento do *esame* do que se tem passado no Brasil desde os primeiros vagidos da sua *actividade* social, vemos que o gosto do belo vai se apoderando progressivamente das *intelligencias* elevadas, a ponto de podermos hoje esperar uma mudança radical no modo de encarar o artista. (...) A arte brasileira, a verdadeira filha da poesia sul-americana ainda não foi criada, porque não *póde* ser obra de alguns homens de gosto desterrados neste vasto mercado do Rio de Janeiro, e divididos entre si pela ignorância e pela inveja.¹⁸

Assim, podemos inferir que Pedro Américo partilha de uma leitura que aponta suposto “destino unitário” do Brasil em oposição às “repúblicas caóticas” da América espanhola marcou o discurso de historiadores como Von Martius¹⁹ e Varnhagen,²⁰ que escreviam a história oficial do Império. Esses

¹⁷ Carta de Blanes a seu irmão Mauricio e ao amigo Ramón de Cáceres. AGN (Archivo General de la Nación), Montevideú. *Archivo Maurício Blanes*. Pasta 2. Citada em Salterain y Herrera (1950: 86).

¹⁸ Discurso proferido na Academia Imperial das Bellas Artes em presença de S. M. O Imperador, no dia 31 de dezembro de 1872, por ocasião da distribuição dos prêmios aos artistas que se distinguiram na precedente exposição (*Alguns discursos do Dr. Pedro Américo de Figueiredo*, pp. 58-60).

¹⁹ Apesar de ter como base a questão da miscigenação racial, a proposta de Von Martius era essencialmente branca, haja vista que, para o autor, “O sangue português em um poderoso rio deverá absorver os pequenos afluentes das raças índias e etiópica” (Martius, 1845).

²⁰ Do grupo mais próximo a D. Pedro II, a produção de Francisco Adolfo de Varnhagen retomava alguns aspectos de Von Martius no que concerne ao modelo

trabalhos procuraram, por meio de traços particularizantes, conferir sentido à narrativa que tornava o Brasil apto a fazer parte da história das nações civilizadas.

Como enfatizado, as trajetórias dos sujeitos históricos não seguem um curso pré-determinado, teleológico, mas, antes, são perpassadas por ambiguidades e mesmo pelo acaso. A construção das narrativas nacionais de Brasil e Uruguai esteve atrelada a um projeto político que, ao escolher determinados acontecimentos para a explicação de fatos históricos, encontrou na iconografia uma importante aliada para a manipulação/criação de símbolos para construção de uma estética patriótica. Por isso a estreita relação entre poder político, história e arte.

Com efeito, avaliar a complexa relação estabelecida entre Brasil e Uruguai, considerada no âmbito da região do Prata implica pensar as relações entre as obras desses artistas reconstituindo as estruturas do mundo social no qual estão inseridas.

A produção da memória institucional de Pedro Américo e Juan Manuel Blanes deve ser compreendida à luz da ideia de continuidade histórica, almejada pela historiografia do século XIX, e da política imperialista do segundo reinado no continente. A produção historiográfica e iconográfica, influenciada por essa questão, acabou por cristalizar a ideia de uma oposição entre Brasil e América Latina, de modo geral. Assim, a denegação entre Brasil e América Latina ajuda a compreender a formação das identidades nacionais nesse contexto, já que remete à recusa de elementos do outro para a construção de uma ideia de si, incorporando também os silêncios nesse processo.

Ao avaliarmos a produção artística de Juan Manuel Blanes e Pedro Américo compreendemos que ao “ler” essas obras, reconhecemos sua estrutura de significância, sua temporalidade. A escrita da história, evidentemente, não é monopólio dos historiadores. A narrativa da nação, tal como ela é contada e recontada por meio das histórias e literaturas nacionais, pela mídia e pela cultura popular. Esse processo é perpassado por uma quantidade variada de agentes que constroem uma série de imagens, eventos históricos, símbolos e rituais que buscam representar as experiências partilhadas que dão sentido à nação. Compreendendo as imagens como um registro dotado de alto poder mobilizador, é possível desvelar as relações entre imagens e textos que tanto contribuem para a constituição das identidades nacionais institucionais de Brasil e Uruguai.

européu de civilização e ao atrelamento da historiografia ao Estado imperial. Ao contrário da maior parte do seu grupo, Varnhagen tinha uma visão distinta daquela romântica do indígena. Para ele os índios eram selvagens e desprovidos de crenças humanizadas. Caberia, em sua visão, aos indígenas somente a etnografia e não a História (Varnhagen, 1854-57).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADINOLFI, Laura y SIERRA, Claudia de la (2001): “Cronología Biográfica”. Em *Juan Manuel Blanes. La Nación Naciente (1830-1901)*, Catálogo de exposición, Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes.
- AMÉRICO, Pedro (1888): *Alguns discursos do Dr. Pedro Americo de Figueiredo*, Florença, Imprensa de L'Arte Della Stampa. Consultado em 5.02.2015, disponível em [<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/02105500>].
- AMIGO, Roberto (2001): “Región y Nación: Juan Manuel Blanes em la Argentina”. Em *Juan Manuel Blanes. La Nación Naciente (1830-1901)*, Catálogo de exposición, Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes.
- ANDERSON, Benedict (2008): *Comunidades Imaginadas. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*, São Paulo, Companhia das Letras.
- ANNINO, Antonio y GUERRA, François-Xavier [Coord.] (2003): *Inventando la Nación. Iberoamérica siglo XIX*, México FCE.
- BARRÁN, José Pedro (1968): “Latorre y el Estado uruguayo”, *Enciclopedia uruguaya*, 22, Montevideo, Editores Reunidos - Arca. Consultado em 6.05.2014, disponível em [http://www.periodicas.edu.uy/o/Enciclopedia_uruguaya/pdfs/Enciclopedia_uruguaya_22.pdf].
- BARROS, Francisca Argentina de Gois (2006): A arte como princípio educativo: uma nova leitura biográfica de Pedro Américo de Figueiredo e Melo. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza. Consultado em 5.02.2015, disponível em [<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/3164>].
- BAXANDALL, Michael (2006): *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*, São Paulo, Companhia das Letras.
- BERETTA, Ernesto (2010): “Desterrando indios y gauchos. El proyecto de cambio sociocultural en el Uruguay del siglo XIX y su manifestación en las artes visuales”, *Revista Trama*, Montevideo, 2, pp. 12-25. Consultado em 20.10.2015, disponível em [https://tramarevista.files.wordpress.com/2011/08/beretta_trama02.pdf].
- BLOCH, Marc (1963): “Pour une Historie Comparée des sociétés européennes”, *Mélanges historiques*, Paris, 1, pp. 16-40.
- BOURDIEU, Pierre (1996): *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*, São Paulo, Companhia das Letras.
- BROQUETAS, Magdalena y CUADRO, Inés (2001): “Colores políticos. Juan Manuel Blanes en el espacio rioplatense”. Em *Juan Manuel Blanes. La Nación Naciente (1830-1901)*, Catálogo de exposición, Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes.
- CHARTIER, Roger (2002): *A História Cultural: entre práticas e representações*, São Paulo, Difel.

- CHIARAMONTE, José Carlos (1993): “El problema de los orígenes de los estados hispanoamericanos en la historiografía reciente y el caso del Río de la Plata”, *Anos 90*, Porto Alegre, 1, 1, pp. 49-83.
- CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira (2009): “A pintura de História no Brasil do século XIX: panorama introdutório”, *ARBOR. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 185, 740, pp. 1147-1168. Consultado em 5.08.2011, disponível em [arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/download/386/387].
- COLI, Jorge (2005): *Como estudar a arte brasileira do século XIX?*, São Paulo, Editora SENAC.
- COSTA, Robson Xavier (2010): “Imagens na História - Imaginação Histórica e História Visual”, *European Review of Artistic Studies*, Vila Real, 1, 2, pp. 34-47. Consultado em 1.6.2012, disponível em [http://www.eras.utad.pt/docs/historia_visual.pdf].
- DALFRE, Liz Andrea (2014): “O diagnóstico de Domingo Faustino Sarmiento sobre o Império brasileiro em 1842”, *Oficina do Historiador*, Porto Alegre, 7, 1, pp. 177-194. Consultado em 15.08.2014, disponível em [http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/oficinadohistoriador/article/view/16062].
- ELIAS, Norbert (1994): *A Sociedade dos Indivíduos*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor Ltda.
- FERREIRA, Gabriela Nunes (2006): *O Rio da Prata e a consolidação do Estado imperial*, São Paulo, Hucitec.
- FREGA, Ana (2009): “Alianzas y proyectos independentistas en los inicios del Estado Cisplatino”. Em A. FREGA (Coord.), *História regional e independencia del Uruguay. Proceso histórico y revisión crítica de sus relatos*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, pp. 19-63.
- FREGA, Ana (1995): “La Construcción Monumental de un Héroe”, *Humanas*, Porto Alegre, 18, 1-2, pp. 121-149.
- GELLNER, Ernest (1988): *Naciones y Nacionalismo*, Madrid, Alianza Editorial.
- GONZÁLEZ, Carolina (2001): *La construcción de la identidade uruguaya*, Montevideo, Taurus.
- GUIMARÃES, Manoel L. S. (2010): “Expondo a história: imagens construindo o passado”. Em GUIMARÃES, M. L. S. e RAMOS, F. R. L. (Orgs.), *Futuro do pretérito: escrita da história e história do museu*, Fortaleza, Edições NUDOC/UFC, pp. 34-49.
- HARTOG, François (1999): *O Espelho de Heródoto*, Belo Horizonte, Editora UFMG.
- ISLAS, Ariadna (2014): “Morigerar las costumbres para formar la nación. El concepto de civilización en el discurso político desde la formación de la sociedad colonial hasta la construcción de la República (1750-1870)”. Em G. CAETANO (Coord.), *História conceptual. Voces y conceptos de la política oriental (1750-1870)*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, pp. 93-112.
- KARNAL, Leandro (2000): “O Brasil e a América Latina denegada”, *Ciências e Letras*, Porto Alegre, 28, pp. 99-110.

- KRIS, Ernest e KURZ, Otto (1988): *Lenda, mito e magia na imagem do artista – uma experiência histórica*, Lisboa, Editorial Presença.
- LABORDE, Álvaro (2015): *Los dioses de los pies de barro: Juan Manuel Blanes, el pintor de la Patria y su obra*, Montevideo, Ediciones B Uruguay.
- LORIGA, Sabina (2011): *O pequeno X: da biografia à história*, Belo Horizonte, Autêntica Editora.
- MACHADO, Vladimir (2007): “Fotografias para o Barão do Rio Branco: o pintor Pedro Américo, como “diretor de fotografia” na Itália (1889-1898)”, *19&20*, Rio de Janeiro, II, 4. Consultado em 20.05.2016, disponível em [http://www.dezenovevinte.net/artistas/pa_brb.htm].
- MALOSSETTI COSTA, Laura (2006): “Arte, memória e identidades nacionais en Latinoamérica”, *Studi Latinoamericani / Estudios Latinoamericanos*, 2, Nazioni e Identita Plurime, Udine, pp. 103-128. Consultado em 20.03.2015, disponível em [<http://pt.scribd.com/doc/58773713/Poderes-de-La-Pintura#scribd>].
- MARIN, Louis (2000): *Sublime Poussin*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.
- MARTIUS, Carl Friedrich Phillip von (1845): “Como se deve escrever a história do Brasil”, *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, 24, 6, pp. 389-411.
- OLIVEIRA, José Manoel Cardoso de (1943): *Pedro Américo: sua vida e suas obras*, Brasília, Senado Federal.
- OLIVEIRA, Vladimir Machado de (2012): “As vicissitudes das encomendas no século XIX: A encomenda a Pedro Américo da pintura ‘Batalha do Avahy’ em 1872”, *19&20*, Rio de Janeiro, VII, 2. Consultado em 02.05.2015, disponível em [http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_avahy_encomenda.htm].
- OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles & MATTOS, Claudia Valladão de [Orgs.] (1999): *O Brado do Ipiranga*, São Paulo, Edusp - Museu Paulista.
- PELEGRINO, Gabriela e PRADO, Maria Lúgia (2014): *História da América Latina*, São Paulo, Contexto.
- PELUFFO LINARI, Gabriel (2001): “Los íconos de la nación: el proyecto histórico-museográfico de Juan Manuel Blanes”. Em *Juan Manuel Blanes. La Nación Naciente (1830-1901)*, Catálogo de exposición, Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes.
- PELUFFO LINARI, Gabriel (1999): *Historia de la Pintura Uruguaya: el imaginario nacional/regional (1830-1930). De Blanes a Figari*, Tomo I, Montevideo, Banda Oriental.
- PEREIRA, Sonia Gomes (2001): “Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro: estado da questão”, *Revista Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, 8, p. 72-83.
- PÉRES DE OLIVEIRA, Suellen Mayara (2010): *A querela de Clio na região do Prata e o Brasil: tensões e diálogos da escrita da história nos Institutos Históricos e Geográficos (1838-1852)*. Dissertação de Mestrado, IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro.

- PIMENTA, João Paulo (2006): *Estado e Nação no Fim dos Impérios Ibéricos no Prata: 1808-1828*, São Paulo, Hucitec.
- PIMENTA, João Paulo (1997): “A fundação dos Institutos histórico-geográficos na intersecção das historiografias nacionais de Brasil, Uruguai e Argentina”, *Anais XIX Simpósio Nacional de História*, Belo Horizonte, ANPUH.
- PRADO, Maria Lúcia Coelho (2004): *América Latina no século XIX: tramas, telas e textos*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo - Bauru, Editora da Universidade Sagrado Coração.
- PRADO, Maria Lúcia Coelho (2001): “O Brasil e distante América do Sul”, *Revista de História*, São Paulo, 145, pp. 127-149. Consultado em 10.02.2016, disponível em [<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18921/20984>].
- RENAN, Ernest (1987): *¿Qué es una nación? / Cartas a Strauss*, Madrid, Alianza.
- RODRIGUES, Neuma Brilhante (2007): “Como se deve escrever a história do Brasil: uma leitura de von Martius”, *Anais Eletrônicos do XXIV Simpósio Nacional de História*, São Leopoldo. Consultado em 5.06.2016, disponível em [<http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S24.0092.pdf>].
- SALDAÑA, José M. Fenandez (1931): *Juan Manuel Blanes: sua vida e seus quadros*, Montevideo, Impresora Uruaguaya SA.
- SALTERAIN Y HERRERA, Eduardo (1950): *Blanes: el hombre, su obra y la época*, Montevideo, Impresora Uruguaya SA.
- SANDES, Noé Freire (2011): *A invenção da nação: entre a monarquia e a república*, Goiânia, Editora UFG.
- SCHLICHTA, Consuelo Alcione Borba Duarte (2006): A pintura histórica e a elaboração de uma certidão visual para a nação no século XIX. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em História do Setor de Ciências, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba. Consultado em 20.05.2014, disponível em [<http://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/3948>].
- SCHWARCZ, Lilia Moritz (2015): *As barbas do Imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos*, São Paulo, Companhia das Letras.
- SILVA, Silviano Alves Bezerra da (2011): “Uma batalha em forma de biografia: memória e emoção estética na conformação da imagem do pintor Pedro Américo”, *Cambiassu: Estudos em Comunicação*, São Luís, 8, pp. 127-141.
- SORLIN, Pierre (1994): “Indispensáveis e enganosas, as imagens testemunhas da história”, *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, 7, 13, pp. 81-95.
- SOUZA, Susana Bleil de (2008): “O pincel e a pena na construção da nação: pintando e narrando o mito político fundacional”, *Cahiers ALHIM*, Saint-Denis, 15, 1, pp. 163-186.
- SOUZA, Susana Bleil y PRADO, Fabrício (2002): “Las representaciones del Brasil en el discurso de los constructores de la identidad uruguaya en el siglo XIX”. Em TRINCHERO, H. H. y BLANCO, F. (Comps.), *Fronteras, indígenas y migrantes en América del Sur*, Códoba, UNC - Ferreira Editor.

SQUEFF, Letícia Coelho (2000): “A Reforma Pedreira na Academia de Belas Artes (1854-1857) e a constituição do espaço social do artista”, *Cadernos Cedes*, Campinas, XX, 51, pp. 103-118.

VARNHAGEN, Francisco Adolpho de (1854-57): *História Geral do Brasil*, Rio de Janeiro, E & H. Laemmert.

WASSERMAN, Fabio (2008): *Entre Clio y La Polis: conocimiento histórico y representaciones del pasado en el Río de La Plata (1830-1860)*, Buenos Aires, Editorial Teseo.

WILLIMAN, José Claudio (1979): “Santos, la consolidación del Estado”. Em *Historia Uruguaya*, Vol. 10: Los Hombres, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.

ZACCARA, Madalena (2011): *Pedro Américo: um artista brasileiro do século XIX*, Recife, Ed. Universitária da UFPE.