



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E
ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM HISTÓRIA

A UTILIZAÇÃO DO LIVRO:
Pedro Américo As Cores do Brasil Imperial
para o Ensino Fundamental ou Didático

Emerson Caio da Silva Lira

João Pessoa – PB
Novembro de
2023

**João Pessoa - PB
Novembro de
2023**

Emerson Caio da Silva Lira

**A UTILIZAÇÃO DO LIVRO:
Pedro Américo As Cores do Brasil Imperial
para o Ensino Fundamental
ou Didático**

TCC aprovado em 13 / 11 / 2023

Média Obtida: 7,6

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Lúcio Flávio Vasconcelos
Departamento de História - Universidade Federal da Paraíba
(Orientador - Membro da Banca Examinadora)

Prof. Dr. Paulo Giovani Antonino Nunes
Departamento de História - Universidade da Paraíba
(Membro da Banca Examinadora)

Prof. Dr. Raimundo Barroso Cordeiro Júnior
Departamento de História - Universidade Federal da Paraíba
(Membro da Banca Examinadora)



Documento assinado digitalmente

LUCIO FLAVIO SA LEITAO PEIXOTO DE VASCONI

Data: 16/05/2024 09:32:39-0300

Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof. Dr. Lúcio Flávio Vasconcelos
Departamento de História - Universidade Federal da Paraíba
(Orientador - Membro da Banca Examinadora)

Prof. Dr. Paulo Giovani Antonino Nunes
Departamento de História - Universidade da Paraíba
(Membro da Banca Examinadora)



Documento assinado digitalmente

RAIMUNDO BARROSO CORDEIRO JUNIOR

Data: 16/05/2024 11:09:37-0300

Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof. Dr. Raimundo Barroso Cordeiro Júnior
Departamento de História - Universidade Federal da Paraíba
(Membro da Banca Examinadora)

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E
ARTES**

**DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA**

EMERSON CAIO DA SILVA LIRA

**A UTILIZAÇÃO DO LIVRO: PEDRO AMÉRICO AS CORES DO BRASIL
IMPERIAL PARA O ENSINO FUNDAMENTAL OU DIDÁTICO**

João Pessoa

2023



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS,
LETRAS E ARTES**

**DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA**

EMERSON CAIO DA SILVA LIRA

**A UTILIZAÇÃO DO LIVRO: PEDRO AMÉRICO AS CORES DO BRASIL
IMPERIAL PARA O ENSINO FUNDAMENTAL OU DIDÁTICO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de
Licenciatura em História como requisito para obtenção do título
de Licenciado em História, sob a orientação do Prof.

Dr. Lucio Flavio Vasconcelos .

JOÃO PESSOA

2023

Resumo

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

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

ABSTRAT

This text addresses the relationship between art and history based on the analysis of pictorial iconography from the 19th century, which makes up the nation's "biographical-visual" heritage and portrays great historical moments and their heroes, with emphasis on the painting *Independence or Death* (1888), by Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905). Historical genre painting is a source of understanding and representation of historical events and, although it is not an instrument of mere symbolic legitimization of the Empire, it fits perfectly into the idea of forming a cohesive body shaped around common objectives, contributing greatly for the construction of a glorious reading of our past in tune with the discourse of two institutions: the Imperial Academy of Fine Arts (1826) and the Brazilian Historical and Geographical Institute (1838).

Keywords: History and Culture; Iconographic Representation; Historical Painting.

Este trabalho é dedicado principalmente à Deus, e em especial a Terezinha Curi a qual sem a sua ajuda não teria concluído a Graduação a Maria José da Silva Oliveira e

Severino Lira meus pais e ao Dr. Lúcio Flávio Vasconcelos meu professor .

Sumário

1. INTRODUÇÃO	10
. 1CAPÍTULO FORMAÇÃO ARTÍSTICA E POLÍTICA DE PEDRO AMÉRICO.....	13
2 CAPÍTULO.LEITURA DE IMAGENS.....	15
.2.1 FORMAÇÃO ARTÍSTICA E POLÍTICA DO PINTOR.....	23
3. PEDRO AMÉRICO; AS CORES DO BRASIL IMPERIAL.....	26
3.1 NA PERSPECTIVA DA DIDÁTICA NO CONTEXTO DE PEDRO AMÉRICO.....	28
3.2 ÚLTIMOS ANOS	28
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	29
5 REFERÊNCIAS	32

1 – Introdução

O historiador Peter Burke, em *História e Teoria Social*, apontou a necessidade de o historiador dialogar com outras áreas do saber e a forma como esse diálogo se manifestou no campo de conhecimento dos historiadores: “Apenas mediante a comparação da história com as outras disciplinas poderemos descobrir em que aspectos determinada sociedade é única” (BURKE, 2002, p. 13). Ao tratar sobre uma afluência da história em outros conhecimentos, o autor menciona que ambas devem ser complementares e não um campo de disputa.

Acabo de ser avisado que Vossa Majestade ordena o meu regresso para o Brasil imediatamente, para que tome parte do concurso da Cadeira de Desenho Figurado que dever ter lugar muito breve na Academia Imperial de Bellas Artes (...) Com todas as esperanças que nutria e a firme confiança que me havia inspirado a mui alta e generosa benevolência de sua Majestade que prolongada seria a minha demora no seio dos meus trabalhos (...) Quão grande não deve ser a minha dor, deixando tão inesperadamente a Europa, as Artes (...) Entretanto. Senhor, ordenou-me que parta e eu me apresso em dar satisfação a essa ordem.

No trecho da carta acima, enviada pelo artista Pedro Américo à Sua Majestade Imperial Dom Pedro II em 25 de agosto de 1864, fica explícito o desejo do artista em querer

continuar seus “trabalhos” na Europa, e atenta para os transtornos que essa volta causaria. Mas, ao mesmo tempo, mesmo sendo contrário à ordem, é inevitável sua submissão e retorno ao Brasil.

Sendo assim Pedro Américo, “pensionista particular do Imperador” na Europa entre os anos de 1859 e 1864, é convocado pelo próprio D. Pedro II a retornar “imediatamente” ao Brasil e se submeter ao concurso de professor na AIBA, com intuito de suprir a vaga para a disciplina de Desenho Figurado, cargo para o qual as inscrições estavam abertas desde 11 de julho de 1864.

No âmbito do Império, a AIBA foi marcada por uma ampla reforma, a maior do período, chamada Reforma Pedreira (1855), que teve Manuel de Araújo Porto Alegre, então diretor da AIBA, como um de seus idealizadores. Porto Alegre promoveu um amplo programa de reformulações dentro da Academia, buscando adaptar a instituição aos grandes progressos técnicos e científicos surgidos no XIX, além de buscar constituir um

espaço social para o artista no Império. Essa reforma garantiu novos rumos para a instrução no Brasil, tendo em vista que se estendeu sobre outras instituições que exerciam papel importante no âmbito do projeto de civilização e progresso idealizado na Corte. Entendo que a Academia, através de Porto Alegre, buscou se adequar a esse projeto civilizatório:

Art 10º. A Academia das Belas Artes no desempenho do fim de sua instituição, e no intuito de promover o progresso das Artes no Brasil, de combater os erros introduzidos em matéria de gosto, de dar a todos os artefatos da indústria nacional a conveniente perfeição, e enfim no auxiliar o Governo em tão importante objeto, empregará na proporção dos recursos que tiver os seguintes meios: 1º. O ensino teórico e prático das matérias declaradas no art. 4º; 2º. Concursos públicos e particulares; 3º. Exposições públicas; 4º. Prêmios aos melhores trabalhos artísticos; 5º. Viagens de seus alunos mais distintos à Europa a fim de se aperfeiçoarem; 6º. Aplicação das matérias que formam o plano de seu ensino à Indústria nacional; 7º. Uma Biblioteca especial ao objeto de sua instituição; 8º. Sessões públicas em que se leiam escritos sobre as artes, e se discutam matérias concernentes ao seu progresso; 9º. Publicação de um periódico constando o texto e estampas apropriadas. (BRASIL, 1855, p. 03)

O ensino de história conta com a possibilidade de utilização de diversos recursos. Dentre eles estão as fontes visuais, qualquer que seja a sua forma. No caso específico desta dissertação, pinturas de Pedro Américo. A nossa pesquisa investigou possibilidades do uso de pinturas no ensino de História do Brasil Império, com recorte em obras produzidas por Pedro Américo no século XIX. Para isso, começamos com o seguinte questionamento: Como usar pinturas produzidas por Pedro Américo no ensino de História? Pedro Américo foi um artista do século XIX integrante da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. Essa academia e seus artistas foram responsáveis pela criação de grande parte da iconografia histórica brasileira do século XIX. Com uma vasta produção de pinturas e gravuras, os artistas da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) juntamente com o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), foram os responsáveis por criar uma História Oficial do Brasil. De início, merece destaque a problematização que Isis Pimentel de Castro faz a respeito da relação entre arte e história por meio das telas de batalhas. Para Castro é possível analisar pinturas históricas de alguns artistas como se estes fossem “historiadores”. De acordo com a autora, antes da realização da pintura, havia uma intensa pesquisa documental para tornar a obra um modo de “fazer o

observador ter a impressão de ser testemunha ocular do evento” (2007, p. 20). Segundo ela, os historiadores do IHGB e os artistas da AIBA criavam obras “inspiradas pelos grandes momentos da nação”, momentos esses que representavam uma visão pedagógica e propagandística do “ideal” nacional de país (p.18).

Pedro Américo foi um artista do século XIX integrante da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. Essa academia e seus artistas foram responsáveis pela criação de grande parte da iconografia histórica brasileira do século XIX. Com uma vasta produção de pinturas e gravuras, os artistas da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) juntamente com o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), foram os responsáveis por criar uma História Oficial do Brasil. De início, merece destaque a problematização que Isis Pimentel de Castro faz a respeito da relação entre arte e história por meio das telas de batalhas. Para Castro é possível analisar pinturas históricas de alguns artistas como se estes fossem “historiadores”. De acordo com a autora, antes da realização da pintura, havia uma intensa pesquisa documental para tornar a obra um modo de “fazer o observador ter a impressão de ser

testemunha ocular do evento” (2007, p. 20). Segundo ela, os historiadores do IHGB e os artistas da AIBA criavam obras “inspiradas pelos grandes momentos da nação”, momentos esses que representavam uma visão pedagógica e propagandística do “ideal” nacional de país (p.18).

Capítulo I - FORMAÇÃO ARTÍSTICA E POLÍTICA DE PEDRO AMÉRICO

Pedro Américo foi um artista brasileiro que conquistou a fama por suas pinturas feitas para a monarquia, destacando-se as obras “Batalha do Avaí” e “Independência ou Morte!”.



[Independência](#) HYPERLINK

"https://pt.wikipedia.org/wiki/Independ%C3%Aancia_ou_Morte_%28Pedro_Am%C3%A9rico%29"_ HYPERLINK

"https://pt.wikipedia.org/wiki/Independ%C3%Aancia_ou_Morte_%28Pedro_Am%C3%A9rico%29"ou

HYPERLINK "https://pt.wikipedia.org/wiki/Independ%C3%Aancia_ou_Morte_%28Pedro_Am%C3%A9rico%29"

HYPERLINK

"https://pt.wikipedia.org/wiki/Independ%C3%Aancia_ou_Morte_%28Pedro_Am%C3%A9rico%29"[Morte](#)

HYPERLINK "https://pt.wikipedia.org/wiki/Independ%C3%Aancia_ou_Morte_%28Pedro_Am%C3%A9rico%29"

HYPERLINK

"https://pt.wikipedia.org/wiki/Independ%C3%Aancia_ou_Morte_%28Pedro_Am%C3%A9rico%29"([Pedro](#)

HYPERLINK "https://pt.wikipedia.org/wiki/Independ%C3%Aancia_ou_Morte_%28Pedro_Am%C3%A9rico%29"

HYPERLINK

"https://pt.wikipedia.org/wiki/Independ%C3%Aancia_ou_Morte_%28Pedro_Am%C3%A9rico%29"[Américo](#))

HYPERLINK "https://pt.wikipedia.org/wiki/Independ%C3%Aancia_ou_Morte_%28Pedro_Am%C3%A9rico%29"

HYPERLINK

"https://pt.wikipedia.org/wiki/Independ%C3%Aancia_ou_Morte_%28Pedro_Am%C3%A9rico%29"_

HYPERLINK "https://pt.wikipedia.org/wiki/Independ%C3%Aancia_ou_Morte_%28Pedro_Am%C3%A9rico%29"

HYPERLINK

"https://pt.wikipedia.org/wiki/Independ%C3%Aancia_ou_Morte_%28Pedro_Am%C3%A9rico%29"
[Wikipédia](https://pt.wikipedia.org/wiki/Independ%C3%Aancia_ou_Morte_%28Pedro_Am%C3%A9rico%29),
 HYPERLINK "https://pt.wikipedia.org/wiki/Independ%C3%Aancia_ou_Morte_%28Pedro_Am%C3%A9rico%29"
 HYPERLINK
https://pt.wikipedia.org/wiki/Independ%C3%Aancia_ou_Morte_%28Pedro_Am%C3%A9rico%29
[a](https://pt.wikipedia.org/wiki/Independ%C3%Aancia_ou_Morte_%28Pedro_Am%C3%A9rico%29)
 HYPERLINK "https://pt.wikipedia.org/wiki/Independ%C3%Aancia_ou_Morte_%28Pedro_Am%C3%A9rico%29"
 HYPERLINK
https://pt.wikipedia.org/wiki/Independ%C3%Aancia_ou_Morte_%28Pedro_Am%C3%A9rico%29
[enciclopédia](https://pt.wikipedia.org/wiki/Independ%C3%Aancia_ou_Morte_%28Pedro_Am%C3%A9rico%29)
 HYPERLINK "https://pt.wikipedia.org/wiki/Independ%C3%Aancia_ou_Morte_%28Pedro_Am%C3%A9rico%29"
 HYPERLINK
https://pt.wikipedia.org/wiki/Independ%C3%Aancia_ou_Morte_%28Pedro_Am%C3%A9rico%29
[livre](https://pt.wikipedia.org/wiki/Independ%C3%Aancia_ou_Morte_%28Pedro_Am%C3%A9rico%29)

"Em 1854, Pedro Américo conseguiu ser aprovado na Academia Imperial de Belas Artes (Aiba), a instituição artística mais importante do Brasil no século XIX. Ele foi aprovado, mas, antes de iniciar seus estudos nessa instituição, complementou sua formação escolar estudando por um período no Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro.

Os relatos sobre o aluno Pedro Américo contam que ele era dedicado. Em 1856, ele pôde, de fato, iniciar seus estudos na Aiba, sendo considerado um dos melhores alunos da instituição. Sua aplicação e sua dedicação em tornar-se um artista renderam-lhe uma viagem à Europa para aperfeiçoar seus estudos.

A viagem foi inteiramente financiada pelo imperador d. Pedro II, com a condição de que Pedro Américo enviasse seus trabalhos para o Brasil, para comprovar seus avanços no continente europeu. Ele se estabeleceu em Paris e matriculou-se na École des Beaux-Arts (Escola de Belas Artes)."

"Além de um grande artista, Pedro Américo era um erudito, assim, aproveitou seu período em Paris e realizou estudos em física, arqueologia, e bacharelou-se em Ciências Sociais pela Sorbonne, uma das principais universidades da França. A partir de 1863, sua situação financeira se tornou mais confortável, após ele receber uma pensão da província da Paraíba.

Em 1864, retornou ao Brasil após pedido do imperador e participou de um concurso para tornar-se professor na Aiba. Ele venceu o concurso, sendo nomeado professor dessa instituição, mas licenciou-se rapidamente, pois, a partir de 1865, deu início a uma viagem pela Europa e pelo norte da África.

Em 1868, obtive o título de doutor em Ciências Naturais pela Universidade de Bruxelas. Durante esse período,

Capítulo 2 - A LEITURA DE IMAGENS

Como ler uma imagem? Ela pode ser lida literalmente? A imagem já está em nós, na nossa memória? “Se isso for verdade, estamos todos refletidos de algum modo nas numerosas e distintas imagens que nos rodeiam, uma vez que elas já são parte daquilo que somos; imagens que criamos e imagens que emolduramos” (MANGUEL, 2001, p. 20) Para Alberto Manguel a imagem é inerente a nós, elas nascem de nós, e de nós elas também são criadas, as imagens nos informam, assim como as palavras elas “são a matéria de que somos feitos” Mas como isso pode acontecer? Podemos criar uma leitura para qualquer imagem? Segundo o autor, “a Imagem dá origem a uma história, que por sua vez, dá origem a uma imagem.” (2001, p. 21). Para ler uma imagem é necessário que de alguma forma nós já tenhamos ela em nossa mente, em nossa imaginação. Se olharmos uma imagem e ela não corresponder a nada do que já vimos, como poderemos fazer a sua leitura ou interpretá-las? As imagens de alguma forma já nos pertencem e “com o correr do tempo, podemos ver mais ou menos coisas em uma imagem, sondar mais a fundo e descobrir mais detalhes, associar e combinar outras imagens, emprestar-lhes palavras para contar o que vemos” (MANGUEL, 2001, p. 25). Desse modo, só podemos ver o que de alguma forma já tínhamos conhecimento. Da mesma forma que só entendemos uma língua se já tivermos tido contato com ela e soubermos o que se está falando, a imagem também só pode ser lida com algum tipo de conhecimento anterior, “só podemos ver aquilo que, em algum feitio ou forma, nós já vimos antes.” (MANGUEL, 2001, p. 27) Mas a imagem não se esgota naquilo que vemos, existe sempre algo a mais, ela nos apresenta diversos sentidos. Para o espectador a imagem pode se apresentar de diversas formas, uma delas é a imagem como narrativa, o que ela conta a quem a está olhando, quando a obra representa algo possível de ser observado, algo que o espectador já viu, que está mais ou menos claro na imagem, principalmente quando se trata de uma obra de arte (MANGUEL, 2001).

A imagem como narrativa pode ser entendida como o que ela quer nos contar, “as imagens assim como as histórias, nos informam”, (MANGUEL, 2001 p. 20), elas nos contam algo, elas podem somente ilustrar a história narrada ou nos contar outra história, depende do que o espectador diante da imagem consegue perceber, elas podem ser consideradas narrativas históricas à espera de um narrador. Precisamos observar que esse tipo de imagem costuma se relacionar a um acontecimento situado no tempo e no espaço (AUMONT, 1993, p. 244). Esse tipo de imagem pode ser uma pintura histórica ou uma fotografia, ela cria uma narrativa que pode, ou não, ser associada a um texto. Toda a imagem conta uma história, elas têm evidências a oferecer sobre a “organização e o cenário dos acontecimentos”, cotidianos ou não, como habitações, atividades agrícolas, festas familiares, retratos, batalhas, reuniões políticas, entre muitas outras narrativas que uma imagem pode apresentar (BURKE, 2004, p. 176).

A imagem também pode ser entendida como ausência, ou o “que não está ali”, (MANGUEL, 2001, p. 39). As pinturas abstratas são exemplo deste tipo de imagem. O espectador que tentar ler esse tipo de imagem tem a responsabilidade de decifrar e decodificar a mensagem que o pintor tentou transmitir. O que o espectador percebe na tela neste caso não é uma narrativa, “mas algo à beira de um movimento, a promessa de uma presença identificável” (MANGUEL, 2001, p. 48). Neste caso, tudo o que uma pintura faz é “permitir uma débil reconstrução de nossas impressões, por meio de nossa própria experiência e conhecimento”, numa tentativa não de construir uma narrativa, mas sim alusões, insinuações e novas suposições do que a pintura talvez possa transmitir (MANGUEL, 2001, p. 55). A imagem pode ser apresentada como enigma, ela poderia ser representada com algo aparentemente banal, mas que secretamente expõe outros significados, uma mensagem oculta transmitida através da composição da cena, dos objetos e de como os personagens aparecem na cena. Esse tipo de composição traz elementos que funcionam como uma palavra secreta, onde o espectador é instigado a “decifrar” a pintura, como se resolvesse uma “charada” (MANGUEL, 2001, p. 62). Em algumas obras o autor usa objetos de modo a representar algo diferente de sua função habitual, é nesse sentido que o observador terá que se aprofundar na sua leitura. Uma pintura com uma composição enigmática pode ter mais de uma leitura, uma resolução, o enigma será sempre o mesmo, mas as respostas variam de acordo com o

espectador. Como afirma Manguel, “talvez todas as imagens sejam em certo sentido um enigma; talvez todas as pinturas permitam supor a proposição de uma pergunta relativa ao tema, à lição, ao enredo e ao significado”, (MANGUEL, 2001, p. 83). Assim, suscitariam várias respostas à mesma pergunta. Portanto, todas as pinturas representam um enigma, e permitem fazer uma leitura diferente do que aparentemente ela mostra. A imagem também pode ser um local de representação, onde o artista coloca no palco algo para o espectador assistir, essa representação confere à imagem um teor dramático, que mostra um instante de uma narrativa, onde o espectador não sabe o começo e o artista não pode contar o final. A imagem é aquilo que está na tela? A narrativa da imagem é só aquilo que está representado ali, naquele instante congelado? Provavelmente não, mas caberá ao espectador imaginar o começo e o fim da narrativa apresentada (MANGUEL, 2001). Por isso é fundamental que façamos a tentativa de aprender a ler e interpretar as imagens, a entender o que ela quer nos

contar. Essa leitura pode ser feita por meio da Iconografia, palavra que vem do grego eikon (imagem) e graphia (escrita), ou seja, escrita da imagem.

A iconografia pode ser tomada “como registro histórico realizado por meio de ícones, de imagens pintadas, desenhadas, impressas” (PAIVA, 2006, p. 17). Portanto tudo o que pode representar algo, alguém ou determinado fato histórico pode ser considerado como um ícone. Como fazer uma leitura ou interpretação da pintura que será apresentada? Vários autores se dedicaram a esses questionamentos e a conclusão a que se chega é que existem vários caminhos e fórmulas para uma leitura, análise ou interpretação de imagens, mas elas nunca são definitivas.

A imagem pode ser lida com teorias de psicanálise (o que significa a imagem para o espectador), com teorias artísticas (história da arte, composição da obra), com teorias históricas (representação de fatos históricos e contexto). Vários pesquisadores criaram métodos de leitura, não somente no campo historiográfico, mas principalmente no da História da Arte. Isso contribui muito para o entendimento de como fazer uma interpretação de imagens apropriada, principalmente Erwin Panofsky (1972), e seu método iconográfico. Panofsky define iconografia como “o ramo da história da arte que trata do tema em contraponto à sua forma” (1955, p. 47), ou seja, o que aparece na tela, sua composição e forma, o que se pode observar nela, e o significado disso para o espectador. O método iconográfico de Panofsky

(1955), pode ser sintetizado em três níveis de interpretação. O primeiro nível seria o primário ou natural, ou seja, pré-iconográfico, que consiste na identificação das formas e dos objetos constantes na tela. O segundo nível seria o tema secundário ou convencional, que nada mais é do que a análise iconográfica, neste caso a composição dos objetos e formas é associada a um assunto ou conceito, ou o significado convencional da obra, como reconhecer uma cena de batalha como A Batalha do Avaí, a partir dos elementos observados nela. Neste quesito se apresenta uma dificuldade, pois o observador já teria que ter conhecimentos acerca da batalha para fazer a associação. O terceiro nível se refere ao significado intrínseco ou conteúdo, aqui seriam formadas as relações entre os detalhes da obra e o que elas representam o que Panofsky (1955) chama de interpretação iconológica.

É nessa etapa que se encontram os motivos intrínsecos e valores ideológicos que relacionam a “obra e seus componentes às intenções dos sujeitos que a produziram ou a encomendaram” (LIMA, 2006, p. 18). No método de Panofsky para análise, são incluídas a percepção cultural e a histórica da imagem (1955). Esse método tem suas limitações: uma delas diz respeito ao conhecimento da cultura em que as obras foram realizadas, isto é,

apresenta a ideia de que as imagens são parte de uma cultura e não podem ser compreendidas sem um conhecimento prévio dela. Usando o exemplo da pintura A Última Ceia, para uma pessoa que não conhecesse a história no contexto religioso que ela tem, um budista ou hindu, por exemplo, a pintura só representaria uma ceia comum entre pessoas comuns. Para fazer a interpretação de qualquer imagem se faz necessário um conhecimento, uma familiarização com os “códigos culturais” da sociedade produtora desta imagem (BURKE, 2004, p. 46).

O método de Panofsky recebeu muitas críticas, por ser muito intuitivo e especulativo, já que geralmente a pintura não vem com todas as informações possíveis. Outra crítica é relacionada ao significado da imagem, ou compreensão. Significado para quem? Esse método pode ser considerado falho, mas ele é importante, pois historiadores e professores precisam conhecê-lo, precisam da “iconografia, mas precisam ir além dela”. (BURKE, 2004, p. 51) Complementando o método de Panofsky, Eduardo França Paiva (2006) explica o cuidado que precisamos ter ao trabalhar com registros iconográficos. [...] é certamente fundamental que nunca nos esqueçamos de fazer aos registros históricos, iconográficos ou não, as perguntas que caracterizam o início de todos os nossos trabalhos e de nossas reflexões. Quando? Onde?

Quem? Para quem? Para que? Por que? Como? A essas perguntas deve-se, contudo, acrescentar outros procedimentos. Primeiramente deve-se se preocupar com as apropriações sofridas por esses registros com o passar dos anos e, evidentemente, diante das necessidades e dos projetos de seus usuários. Além disso, temos que nos perguntar sobre os silêncios, as ausências e os vazios, que sempre compõem o conjunto e que nem sempre são facilmente detectáveis. (PAIVA, 2006, p. 18) As imagens têm uma possibilidade rica de análise, muitas vezes escondidas, mas sedutoramente perigosas. As imagens possuem “armadilhas que precisam ser desbaratadas pelo historiador, pelo professor de história”.

A maior e mais perigosa destas armadilhas é tornar determinadas imagens como certidões visuais, retratos fiéis, absolutos, verdadeiros, de um evento, de uma época. Porém, a partir delas podemos observar vestígios sociais, culturais e políticos da época de sua produção. Ao analisar uma imagem devemos contextualizá-la no tempo em que foi produzida, devemos tomar cuidado para não usar valores, padrões e conhecimentos das sociedades atuais, que não faziam parte do universo cultural de onde ela provém (PAIVA, 2006). Para Burke o significado das imagens depende de seu contexto social. No campo da história social da arte, ele defende que o enfoque de maior valor pode ser “descrito como história cultural da imagem” ou a “antropologia histórica da imagem” (BURKE, 2004, p. 227). Portanto as imagens não são nem um reflexo da realidade social nem um sistema de signos sem relação com a realidade social, mas ocupam uma variedade de posições entre

estes extremos. Elas são testemunhas dos estereótipos, mas também das mudanças graduais, pelas quais os indivíduos ou grupos veem o mundo social (BURKE, 2004). Essa teoria pode ser complementada com a de Paiva que diz que ler uma imagem é aprender a ler o outro, com referências que não são as nossas, um mundo que não é o nosso, percebendo que as diferenças e semelhanças coexistem, às vezes de maneira harmônica e outras antagônicas e conflituosas. Ler uma imagem é ir além dos estereótipos do passado (PAIVA, 2006). Analisar imagens suscita muitos cuidados, pois sua produção teve um propósito. Em alguns casos podem ser usadas como evidência histórica, mas a maioria foi produzida para cumprir uma variedade de funções, que podem ser religiosas, estéticas ou políticas (BURKE, 2004). As imagens podem ser testemunhas dos arranjos sociais do passado e acima de tudo das maneiras de ver e pensar do passado. Burke deixa claro que não há uma fórmula, um tratado para decodificar imagens,

como se elas fossem um quebra-cabeças com soluções simples e definitivas. As imagens não são decodificáveis e não deveríamos tentar fazer isso com elas, elas são imagens, derivadas de um imaginário, elas são complexas. O que sempre podemos fazer a elas são questionamentos. As imagens são por vezes “ambíguas e polissêmicas” (BURKE, 2004, p. 234). A mesma imagem pode ser usada como diferentes tipos de evidências, por diferentes tipos de pesquisa, por diferentes tipos de historiadores, de arte, de economia, de política, etc., servindo a uma enorme variedade de usos e interpretações (BURKE, 2004). Para Burke a análise ou leitura de imagens revela muitos problemas quanto ao contexto de sua produção quando as tomamos como testemunhas do passado.

O primeiro problema é que as imagens não dão acesso direto ao mundo social, mas a “visões contemporâneas” daquele mundo (BURKE 2004, p. 236). O segundo problema seria o de que o testemunho das imagens necessita ser colocado no contexto, ou em uma série de contextos: políticos, culturais, materiais e assim por diante. O terceiro nos diz que uma série de imagens fornece um “testemunho” mais confiável do contexto do que uma única imagem (BURKE 2004, p. 236). O quarto problema que ele apresenta é que “o historiador precisa ler nas entrelinhas”, buscando pequenos detalhes significativos, incluindo as ausências, objetos estranhos, cada pequeno aspecto da imagem pode contar uma história (BURKE 2004, p. 236).

Ao fazer a leitura de uma imagem o que podemos fazer é tentar chegar a uma meia verdade, uma vez que ela nunca será absoluta e nunca estará finalizada. Cada historiador, cada professor, cada estudante, fará uma leitura individualizada por mais que os métodos e enfoques sejam iguais ou parecidos, a imagem não terá uma decodificação completa, posto que isso é impossível. Sempre haverá algo a ser descoberto. A imagem como testemunho

pode ser observada nas pinturas históricas. A pintura histórica pode ser definida como cenas que representam fatos históricos, que tanto podem ser políticos, cenas de batalhas ou personagens históricos considerados notáveis. Segundo Consuelo Schlitchta, “a pintura de gênero histórico é fonte de compreensão e de representação dos acontecimentos históricos” (SCHLITCHTA, 2006, p. 13).

Geralmente são executadas sob encomenda para fortalecimento político de algum determinado grupo ou nação. Ela é definida mais pelo assunto a ser representado do que pelo

estilo artístico. Nem sempre este testemunho é válido, pois ao realizar uma pintura histórica o autor tem sempre uma visão específica do que quer para sua obra, ele tem um objetivo que pode ser uma idealização do fato. Outro ponto que precisa ser levado em consideração para o uso da pintura como testemunho do fato é que o autor/pintor geralmente não estava presente na ocasião da ocorrência do evento, elas sempre são posteriores e normalmente tem um objetivo de rememoração. No entanto, essas “representações artísticas revelam muito de uma época e, nesse sentido, desempenham um papel decisivo no processo de construção visual do passado”. As pinturas de Pedro Américo escolhidas para a nossa pesquisa serviram como “certidão visual da nação”, elas em conjunto com outras obras de outros artistas formaram a iconografia brasileira do século XIX (SCHLITCHTA, 2006, p. 5). A pintura não é a “realidade histórica em si”, mas traz partes dela, traços, aspectos, símbolos, representações, dimensões ocultas, perspectivas, induções e códigos.

É necessário tentar “decodificar” essas “partes”, a “imagem não se esgota em si mesma”, há muito o que se aprender com ela, há “lacunas, silêncios e códigos que precisam ser decifrados, identificados e compreendidos”. (PAIVA, 2006, p.19) A leitura de uma imagem não pode, porém, ser declarada como definitiva, a cada leitura, a cada abordagem haverá uma nova interpretação, tudo vai depender do contexto, do conhecimento do leitor e do objetivo de quem usa a imagem.

Até mesmo a data pode interferir neste processo, uma análise feita hoje, pode não ser a mesma que um historiador/professor fará daqui a dez, vinte anos. Tudo depende do que Paiva (2006, p. 20) chamou de apropriação, ou o uso que se quer fazer da obra. Um exemplo disso é quando um docente utiliza a tela de Pedro Américo, Tiradentes Supliciado (1893) para desmistificar Tiradentes como herói construído depois da Proclamação da República. Isso é uma apropriação que o docente faz da obra, ele analisa e usa a imagem com um objetivo específico, assim como poderia ter outros objetivos e outra leitura da obra. As imagens respondem a questionamentos que a ela são feitas, o leitor precisa tentar encontrar as questões mais apropriadas e saber “escutar” as respostas (PAIVA, 2006, p. 61). Há também a

leitura feita sob o ponto de vista do espectador para corroborar ou ratificar determinada ideologia. Esse é um tipo de leitura que jamais deve ser feito. Escolher uma imagem para comprovar uma teoria ou ideologia e ignorar outra “porque não estaria expressando valores

políticos e culturais cultivados pelo observador” é um erro e pode comprometer o trabalho do docente em sala de aula e levar os alunos a uma leitura equivocada (PAIVA, 2006, p. 89).

É possível agregar todas as teorias, enfoques e métodos de leituras aqui expostos em uma proposta que possa realmente facilitar o trabalho do professor no uso de imagens no ensino de história? Isso vai depender do objetivo do docente, é ele quem vai decidir, pois a análise só se dará a partir dos questionamentos feitos à imagem. Uma sugestão prática de leitura foi proposta por Valesca Giordano Litz, composta por cinco tópicos que podem ser utilizados para análise de pinturas que o professor pode usar em sala de aula: Procedência, finalidade, tema, estrutura formal e simbolismos (LITZ, 2009). Dentro de cada um destes tópicos a autora sugere questionamentos que podem ser feitos. Sobre a procedência podemos sugerir questionamentos como: “P“É possível identificar simbolismos? Quais? Permitem várias interpretações? Como se articulam os simbolismos com o tema? Seria possível aos contemporâneos da imagem identificar algum simbolismo?” (LITZ, 2009, p. 17) A uma pintura pode ser dado o tratamento de documento, neste caso podemos usar o sistema de análise proposto por Circe Bittencourt. O primeiro passo é o de “descrever” a pintura, todos os detalhes possíveis de serem observados, e indicar as informações que ela fornece. O segundo passo a ser executado é “mobilizar”, os saberes prévios e conhecimentos prévios dos alunos, para explicar a pintura, ou seja, “associar” as novas informações aos conhecimentos anteriores, “situar” a pintura no contexto histórico em relação ao seu autor, “identificar” a natureza da pintura, explorando todas as suas características. Todo esse processo de análise vai identificar os “limites e possibilidades”, o interesse da pintura no processo de ensino/aprendizagem, fazendo as devidas críticas à pintura no decorrer do trabalho de análise (BITTENCOURT, 2005, p. 334). Esse caminho deve ser organizado pelo docente, uma vez que tudo o que for solicitado aos estudantes deve ser de conhecimento dele. Para isso será necessária uma preparação antecipada da análise da pintura, com previsão para possíveis resultados de leitura. Não se pode prever exatamente o resultado da análise feita pelos estudantes, pois as leituras são individuais e únicas, mas o caminho deve estar preparado, isso se faz com um bom plano de aula. Se o docente conseguir elaborar um plano de aula utilizando algumas dessas sugestões, a análise de qualquer imagem irá abranger vários aspectos consistentes, com propósito claro e de relevância para o processo de ensino/aprendizagem. Aqui apresentamos algumas sugestões, os quesitos, passos e

questionamentos podem ser modificados pelo docente, dependendo da obra a ser analisada e o objetivo de aprendizagem que ele espera obter. Tudo depende da preparação prévia que ele fará antes da apresentação da pintura aos seus estudantes.

2.1 - Formação Artística e Política do Pintor.

Tendo convencido o imperador do seu talento através de cartas de importantes políticos, Pedro Américo conseguiu matricular-se na Academia Imperial de Belas Artes e passou a frequentá-la no começo de 1855¹². A fiscalização pedagógica sobre os alunos era rigorosa. Relatórios sistemáticos sobre o progresso dos estudantes eram remetidos ao próprio imperador. Como aluno bolsista do Império, Pedro Américo deveria ter um comportamento exemplar.

Como a maioria dos alunos que frequentavam a Academia era formada por jovens de origem pobre, a vigilância era redobrada. Qualquer deslize mais grave era punido com a expulsão. As exigências sobre Pedro Américo foram enormes. Enquanto frequentava a Academia, estudava no Colégio Pedro II. Ao concluir seu curso, obteria o título de bacharel em letras, que o credenciaria a ingressar em qualquer faculdade do Brasil.

O rigor de estudos na Academia era absoluto. No seu período de aprendizagem, Pedro Américo frequentou os cursos de matemática, anatomia, desenho geométrico, estudo sistemático de modelos, reprodução de paisagem e pintura histórica, carrochefe do neoclassicismo. O objetivo era o aprimoramento técnico do estudante que, unido ao dom artístico, desenvolveria o talento e o transformaria num autêntico e vigoroso pintor.

Em carta a Brunnet, datada de 20 de fevereiro de 1857, Pedro Américo descreve seu ano acadêmico e já manifesta interesse em se aperfeiçoar em pintura histórica. Além disso, num lampejo de vaidade, revela orgulho por se destacar em meio a colegas mais velhos.

[...] fiz exames no dia 26 de setembro perante o imperador, o Sr. Ministro do Império e outros do corpo Acadêmico e tirei duas medalhas de prata e uma de ouro, pelo meu exame e trabalhos, a de ouro é o primeiro prêmio. Há na Academia 50 ou pouco mais alunos, há

homens que estão há 15 anos estudando na Academia, e ainda estavam o ano passado no primeiro ano, tais são os Sres. Carmello, Guimarães e outros, parece incrível! Tenho vontade de seguir a pintura histórica, não sei se faço bem.

Pedro Américo estava ciente de que seu desempenho escolar e artístico seria a plataforma para sua ascensão. No intuito de seguir os mesmos passos do diretor Araújo Porto Alegre, e apostando na possibilidade de complementar sua formação em Paris, Pedro Américo passou a se dedicar mais ainda aos estudos. Seus esforços foram recompensados. Muitos anos depois, em carta enviada em 1881 a Antônio Nicolau Tolentino, então diretor da Academia Imperial de Belas Artes, Pedro Américo afirmou que, ao longo do curso na Academia, ganhou doze medalhas de prata e três medalhas de ouro.

Em 1858, aos quinze anos de idade, Pedro Américo havia terminado, simultaneamente, os cursos do Colégio Pedro II e da Academia Imperial de Belas Artes. Convicto do seu potencial intelectual e talento artístico, o jovem pintor planejou meticulosamente seu próximo projeto: estudar na prestigiadíssima École Supérieure des Beaux-Arts, em Paris. Com financiamento do governo imperial, Pedro Américo seguiu para a França.

Quando Pedro Américo chegou a Paris, em maio de 1859, o II Império vivenciava seu apogeu. O Museu do Louvre se tornara lugar de peregrinação para aqueles que queriam ter acesso às famosas obras de arte. Os cafés, pontos de encontro entre intelectuais, artistas e revolucionários, fervilhavam de ideias inovadoras. Todos os pintores que almejavam fama, sucesso e dinheiro sonhavam estudar na prestigiada École Supérieure des Beaux Arts.

Na primeira metade do século XIX, Paris havia se transformado no epicentro das revoluções políticas e vanguardas artísticas do Ocidente. A partir da Revolução de 1789, as ideias liberais e nacionalistas começaram a ganhar cada vez mais espaço no cenário político internacional. Com as Guerras Napoleônicas, que ocorreram entre 1799 e 1815, de profundas repercussões na Europa e América Latina, a cultura francesa se tornou referência obrigatória para os membros das elites do mundo inteiro. Vanguardas políticas e ideias conservadoras se digladiavam em constantes e violentos embates.

A primeira ação de Pedro Américo na capital francesa foi procurar o pintor Léon Cogniet. Sem a sua aceitação para orientá-lo, não poderia se inscrever na École des Beaux

Arts. Léon Cogniet foi um dos maiores expoentes do Romantismo francês. Dedicou-se a pintura histórica e a composição de retratos de estadistas e generais.

Seu patriotismo exacerbado terá papel fundamental na formação nacionalista de Pedro Américo. Autor das famosas telas *A Guarda Nacional de Paris em Seu Caminho para Exército*; *Tintoretto Pinta sua Filha Morta*, *Cenas de Julho de 1830* e *A Expedição*

Egípcia Sob o Comando de Bonaparte, Léon Cogniet foi consagrado pela exaltação nacionalista dos feitos heroicos do exército francês. Após a leitura das cartas de recomendação, Cogniet aceitou orientá-lo. Sua influência sobre ele foi decisiva. Isso ficou claramente demonstrado quando Pedro Américo optou pela pintura histórica. Entre os intelectuais franceses com que Pedro Américo entrou em contato na França, o pensador Victor Cousin foi aquele de maior influência na sua formação filosófica e política. Filósofo, historiador e político, Cousin gozava de grande prestígio na Paris da segunda metade do Oitocentos. Partidário do Ecletismo filosófico, afirmava que a Filosofia deveria separar o falso do verdadeiro existente nas várias correntes filosóficas. Na sua concepção, só aproximando os preceitos verídicos dos diversos ramos do pensamento se poderia formular um todo autêntico.

Combatendo as concepções materialistas que ganhavam força política, principalmente pela expansão do socialismo e do positivismo, Victor Cousin tentou fazer a junção entre as correntes filosóficas do idealismo hegeliano, sensualismo, misticismo e ceticismo. Seu tratado mais notável foi: *Introduction à l'Histoire de la Philosophie* (1828)¹⁹. As leituras de suas obras marcaram definitivamente a formação intelectual de Pedro Américo e despertaram nele o sentimento antipositivista que manterá até o fim da sua vida.

Em 1862, Pedro Américo concluiu seus estudos na *École des Beaux Arts*. Mas relutava em retornar ao Brasil. Acreditava que tinha ainda muito a aprender no continente europeu. Em carta ao imperador Pedro II, datada de 6 de janeiro, ele informava ao monarca sobre a amplitude dos seus estudos.

Além dos meus trabalhos de pintura, que absorvem a maior parte do tempo, não esqueço um só instante as Ciências, que formam a base de todos os conhecimentos [...]. Para prova do meu aproveitamento quanto aos estudos científicos, passei com excelentes notas nos

exames do Bacharelado em Ciências Físicas e Naturais, na Academia de Paris. Comecei a parte literária e matemática do Bacharelado em Ciências completo, e não terei uma prova dessa segunda parte, se tiver a infelicidade de regressar em maio próximo.

Capítulo 3 - PEDRO AMÉRICO : As Cores do Brasil Imperial

3,1 - Na perspectiva da Didática no contexto de Pedro Américo

Historiadores do Brasil convencionaram ser possível dividir a história do Império do Brasil a partir de um recorte cronológico específico, do qual o primeiro período é chamado de Primeiro Reinado, entre 1822 e 1831. Nesse momento é que identificamos os processos de centralização político-administrativa do Brasil. A proclamação da Independência, em 7 de setembro de 1822, que efetivamente reverberou como um grito de autonomia perante Portugal, afastou o risco da recolonização e reposicionou D. Pedro no eixo da nova ordem política, abrindo espaço para a inserção do Brasil no sistema internacional.

Nesse sentido é necessário observar que a constituição do Brasil foi rápida, ao contrário do que ocorreu em outras ex-colônias americanas, que passaram por longos períodos de guerra externa, guerras civis e guerras de unificação. O Brasil ex-colônia conseguiu manter sua integridade territorial, e esse elemento acabou sendo preponderante para a consolidação do império posteriormente.

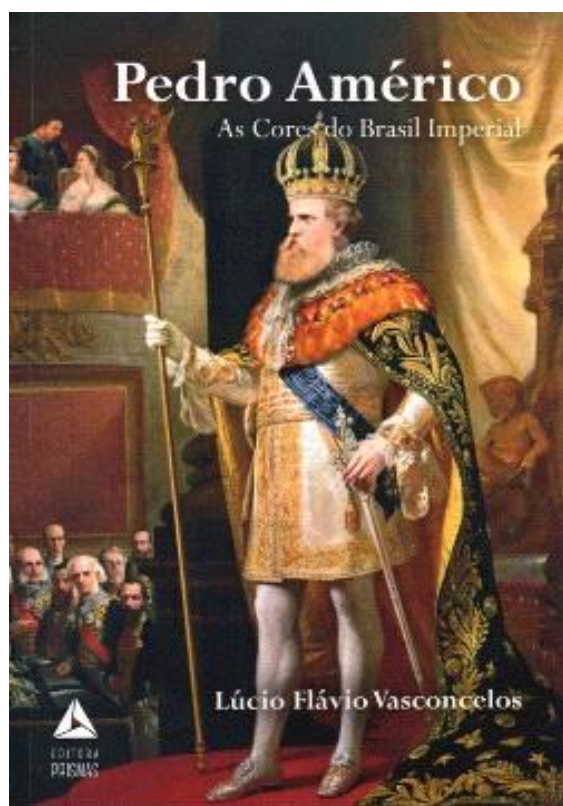
Partindo do livro “ As Cores do Brasil” nos trazem a pensar Pedro Américo como didática ao ensino aprendizagem do ensino fundamental anos finais, não apenas com as imagens substancialmente importante para falar e retratar a uma das partes mais relevantes da nossa História, mas também mostrar a perspectiva de torná-lo ainda mais relevantes para o conteúdo didático em sala de aula.

Com as mudanças de perspectiva adotadas, que me fizeram pensar sobre a constituição dos livros didáticos de História e não apenas sobre as imagens neles contidas – aliado ainda à busca por encontrar/construir uma metodologia de análise que pudesse responder aos problemas de pesquisa inicialmente levantados – optei em trabalhar com apenas uma coleção didática, restringindo a análise à dp livro “As Cores do Brasil Colonial “ do autor Lucio Flavio Vasconcelos.

O livro *Pedro Américo: As Cores do Brasil Imperial* é uma biografia de Pedro Américo, o pintor mais representativo da arte palaciana e do romantismo nacionalista brasileiro do século XIX.

No decorrer da sua atribulada vida, ele também exerceu múltiplos papéis. Foi filósofo, romancista, ensaísta, poeta, desenhista, caricaturista, político e agente do exército francês.

Nenhum outro artista no Brasil imperial alcançou a mesma notoriedade nacional e internacional.



Suas pinturas históricas atraíam multidões às exposições e ajudaram a consolidar o poder monárquico de D. Pedro II durante seu longo reinado de 49 anos.

. A opção em trabalhar com apenas uma coleção didática levou em consideração os seguintes aspectos: - Trabalhar com coleções pertencentes ao PNLD 2015 de História para o Ensino Médio. - Restringir a análise para apenas uma coleção, permitindo olhar em profundidade para uma situação específica.

3.2 - Os últimos anos

"Além de pinturas, Pedro Américo também escreveu. Em 1889, a mudança do regime político do Brasil para uma república fez com que ele fosse demitido da sua função na Aiba. Antes do fim da monarquia, Pedro Américo, ainda, fez uma grande pintura em um contrato com o estado de São Paulo. Trata-se da Independência ou Morte!, que retrata a independência em 1822.

Em 1893, ele pintou Tiradentes, que havia se tornado um herói entre os republicanos que derrubaram a monarquia, em 1889. Essa pintura ficou conhecida como Tiradentes Esquartejado, retratando a execução do herói, em 1792. Em 1890, Pedro Américo assumiu posição como deputado, mas teve atuação limitada por causa da sua saúde.

Em 1894, Pedro Américo mudou-se em definitivo para Florença, e lá viveu seus últimos anos. Em 7 de outubro de 1905, faleceu na cidade italiana, vítima da “cólica do chumbo”, doença causada pelo contato com as tintas, altamente tóxicas. Seu corpo foi transportado para Areia, onde está enterrado até hoje.

Pedro Américo, pois, nos últimos anos, virou alvo de interesse de pesquisadores, escritores, intelectuais. Ganhou livros sobre suas obras. E, além do mais, uma nova biografia, escrita pelo conterrâneo Thélío Queiroz Farias, que acaba de sair a partir de uma parceria da Cepe Editora e da Editora A União, dentro das comemorações dos 200 anos de independência.

Assim levando em consideração a didática utilizando o livro “As cores do Brasil Imperial”, com o conhecimento da História e a Arte de Pedro Américo, que pode - se utilizar no ensino aprendizagem no ensino fundamental II, bem como utilizando da obra literária para um melhor aprendizado.

4 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pedro Américo de Figueiredo e Melo foi um personagem multifacetado, muito comum no panorama cultural do século XIX e, por isso mesmo, difícil de ser ‘definido’ ou ‘explicado’. Intelectual atuante, no exercício de suas atividades de artista, professor, filósofo, romancista e parlamentar, observamos em seus discursos um traço de singularidade que não advém necessariamente da seriedade com que debatia os temas mais candentes, nem mesmo da amplitude e profundidade com que formulava seus argumentos e apresentava soluções para os problemas de seus país. A sua singularidade reside na orientação humanística, no tratamento dispensado a temática da educação e na visão que tinha da escola como a mais importante instituição formadora da nova nação.

Pedro Américo devotou toda a sua vida, de modo sistemático e permanente, à causa da arte e da educação artística. Fiel aos princípios do Humanismo, para ele o aprimoramento e a correção ética das sociedades estavam organicamente ligados à qualidade estética – daí, porque, concebia a arte no âmbito das necessidades humanas. Importante componente das estruturas cognitivas do pensamento e das representações simbólicas, a arte era vista numa perspectiva de privilégio e de conquistas de algumas sociedades que chegaram a atingir um certo grau de desenvolvimento intelectual. Porém, essa conquista deveria ser disseminada através das estruturas institucionais que as sociedades civilizadas haviam criado, ou seja, através das escolas.

Quando, nos dias de hoje, observamos a acirrada controvérsia sobre a finalidade da educação escolarizada, temos uma pálida idéia das adversidades sofridas por intelectuais que, como ele, tinham opinião contrária àquele ideário reforçador dos sistemas econômicos dominantes – e para os quais, a escola, como qualquer outra instituição a seu serviço, deve atender aos apelos do mercado preparando os jovens para o trabalho.

Do material aqui analisado, fica clara a importância que Pedro Américo atribuía ao fenômeno educativo, especialmente nas suas reflexões sobre a função social e o papel institucional que a escola pública vinha desempenhando nas sociedades letradas como o mais importante instrumento de inclusão e de promoção das camadas sociais historicamente excluídas.

Neste sentido, acreditamos que, quando Pedro Américo declarava a escola pública como o elemento decisivo para o desenvolvimento das economias modernas, possivelmente a sua intenção fosse a de sensibilizar as autoridades para o potencial estratégico do investimento em educação. O que não é pouco. Mais, do seu texto, podemos ainda inferir que, para além do aspecto econômico, havia também o aspecto político, o da vinculação de reciprocidade entre a educação e a democracia – que ele, muitas vezes, chamava de liberdade. Apesar da tese não ser original – e no caso de Pedro Américo, a acusação pela falta de originalidade foi um recurso que serviu para desqualificar o artista e o patriota - ele foi, sem sombra de dúvidas, um dos mais combativos propagadores da importância da escola pública para a instauração da democracia em nosso país.

Do ponto de vista da função social da escola pública, das atribuições e competências a ela conferidas pelas várias sociedades, em diferentes momentos, desde sua criação, como propiciadora de prestígio na escala hierárquica social, Pedro Américo apregoava com obstinada determinação que, dada sua capacidade de formar as consciências e preparar para o trabalho, a escola pública deveria fazer parte dos direitos constitucionais das sociedades contemporâneas.

No tocante ao seu papel institucional, Pedro Américo dedicou-se com impressionante afinho em convocar o Estado a tomar para si a responsabilidade de criar entre nós uma escola orientada pelos princípios da laicidade, da universalidade e da gratuidade. Ardoroso defensor da liberdade religiosa, sobretudo por reconhecer que a religião é uma escolha

exclusivamente individual ou do grupo familiar, ele dizia que o ensino escolar público, pelo caráter científico dos conhecimentos veiculados, deveria ser

autônomo, dissociado de qualquer religião e, portanto, não-confessional. Em vista disso, muito embora não anunciasse explicitamente, ele abraçava a causa da Laicidade, cujo objetivo é o de garantir a todos, independentemente da crença professada, o direito a educação escolarizada, o que, por outro lado, reforça a idéia da liberdade de ensino e da tolerância religiosa, na medida em que às igrejas caberiam a criação e a manutenção de suas próprias escolas, estas sim livres para o estudo comprometido com a formação de seus fiéis.

Amparado nos princípios da isonomia e da forma democrática de governo, Pedro Américo definia a educação como um direito básico do cidadão que deve fazer parte dos serviços oferecidos pelo Estado – a única forma de garantir a todos o acesso irrestrito à escola. Agindo assim, ele se colocava ao lado dos partidários do princípio da Estatalidade.

Além do mais, é possível perceber no seu discurso a defesa dos Princípios da Gratuidade – que isenta do pagamento de quaisquer taxas pecuniárias – e o da Universalidade – que acolhe a todas as culturas, sexos, estado civil, opção político-partidária, etc. Desse modo, podemos dizer que Pedro Américo, homem de espírito republicano, lutava em todas as frentes para que o Estado brasileiro instaurasse as condições essenciais para o acesso de todos à educação de qualidade

REFERÊNCIAS

AGASSIZ, Jean Louis Rodolph. *Viagem ao Brasil (1865-1866)*. Brasília: Ed. SenadoFederal, 2000.

ALMEIDA, Horácio de. *Pedro Américo, notícias biográficas*. João Pessoa: União Editora, 1943.

AMÉRICO DE FIGUEIREDO E MELO, Pedro. *A Ciência e os Sistemas: questões de História e Filosofia Natural*. João Pessoa: Editora Universitária, 1999.

BAXANDALL, M. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BERENSON, Bernard. *I pittori italiani del Rinascimento*. Milano: BUR Saggi, 2001.

BERGER, Manfredo. *Educação e dependência*. S. Paulo: Difel, 1984.

BIGNOTTO, Newton. *Origens do republicanismo moderno*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

VASCONCELOS, Lucio Flavio . *AS Cores do Brasil Imperial: Pedro Américo* Ed. UFPB ; 2016

PERREIRA ,Eliane Aparecida .*Imagens e História - Uma proposta de leitura de telas de Pedro Américo para o Ensino de História do Brasil .UFSC 2022*

SILVA, Daniel Neves. "Pedro Américo"; Brasil Escola.
<https://brasilecola.uol.com.br/artes/pedro-americo.htm>. 2023

<https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/srh/article/download/31498/19906/93737>".