

# “A Primeira Missa no Brasil” e “Independência ou Morte!” – A Construção da Imagética Mestiça do Império Brasileiro

Maria Lucia de Paiva Jacobini

**Resumo:** Este artigo tem como proposta uma discussão sobre o elemento da mestiçagem na composição da memória do período monárquico a partir das obras "A primeira missa no Brasil" de Victor Meirelles e "Independência ou Morte!" de Pedro Américo. O objetivo principal é debater como contexto da realização dessas obras permitiu a integração entre as normas neoclássicas, determinadas pela Escola Imperial de Belas Artes, e a formação de uma arte de misturas, aprendido e, principalmente, diálogo, fenômenos mais condizentes com a América Latina. Este trabalho será baseado nas ideias de Gruzinski, Laplantine e Nouss sobre mestiçagem, Martín-Barbero, Canclini e Paz sobre a cultura da América Latina e Lotman com seus conceitos de memória, fronteira, textos e cultura.

**Palavras-chave:** Mestiçagem; Memória; Victor Meirelles; Pedro Américo.

**Abstract:** This paper intends to discuss the element of “miscegenation” in the composition of the memory about the monarchical period from Victor Meirelles’ “A Primeira Missa no Brasil” and Pedro Américo’s “Independência ou Morte!”. The objective is to debate how the context of these works enabled the integration between neoclassical standards, as determined by the Imperial School of Fine Arts, and the formation of an art composed by mixtures, learning and, especially, dialogue, phenomena consistent with Latin America. In order to accomplish such a work, we will follow Gruzinski’s and Laplantine and Nouss’ ideas about “miscegenation”, Martín-Barbero’s, Canclini’s and Paz’s thoughts on culture in Latin America and Lotman’s concepts of memory, borders, text and culture.

**Keywords:** “Miscegenation”; Memory; Victor Meirelles; Pedro Américo.

## Introdução

Durante o período monárquico brasileiro (1822-1889), o campo das artes plásticas foi permeado por constantes diálogos entre as tendências europeias e a inspiração da realidade interna na busca pela composição da imagética nacional. Temas baseados no contexto e na história do Brasil foram concretizados na pintura numa mistura que atravessou as fronteiras entre o que era considerado território colonizado e o que era próprio da Europa colonizadora.

O fenômeno da mestiçagem entre técnicas e temas das pinturas realizadas na época é exemplificado de forma clara por dois significativos artistas da época: Victor Meirelles com o quadro “A Primeira Missa no Brasil” (Figura I) e Pedro Américo com “Independência ou Morte!” (Figura II).

O objetivo deste trabalho é discutir de que forma o contexto da realização dessas obras permitiu a integração entre as normas neoclássicas determinadas pela Escola Imperial de Belas Artes e a formação de uma arte de misturas, aprendizado e, principalmente, diálogo.

Essa discussão será baseada nas ideias de Gruzinski (2001) e Laplantine e Nouss (1977) a respeito da mestiçagem, Martín-Barbero (2002), Canclini (2008) e Paz (1991) sobre as condições da América Latina e Lotman (2002) com seus conceitos de memória, fronteira, textos e cultura.

### **Sobre “A Primeira Missa no Brasil” e “Independência ou Morte!” - Contexto e obras**

Durante o século XIX e o período monárquico brasileiro, a figura do imperador representava o símbolo da nacionalidade e a personificação do Estado. O que se pretendia na época era construir a imagem do Império centrada na figura de D. Pedro II e, a partir dela, alcançar um ideal maior de identidade nacional. Essa busca era amplamente influenciada pelos ideais europeus que, desde o século XVII com Luis XIV da França, centralizavam o Estado na figura do rei. Para tanto, um de seus mecanismos era o das artes plásticas e sua maior instituição: a Escola Imperial de Belas Artes.

Segundo Marques do Santos (1996), o discurso por trás da Escola de Belas Artes era de valor pedagógico da educação dos povos, para passar através das obras uma impressão de constância e mais, possibilitar a constituição de uma arte brasileira representativa da imagem do país. No entanto, o problema da constituição desse imaginário do novo mundo era lidar com o ponto de vista importado europeu e integrá-lo com um próprio ao Brasil, que possibilitasse o reconhecimento por parte da população.

Dessa forma, a arte se tornaria um lugar de pensar a sociedade e interferir diretamente na construção da nova civilização. O contexto eurocêntrico da época estava presente na forma como o discurso da Escola era feito, de construção da estética do novo mundo, mas por meio dos modelos gregos neoclássicos e das premissas de virtude, racionalidade e constância (MARQUES DOS SANTOS, 1996).

A própria estrutura do curso era montada para que os artistas selecionados recebessem como prêmios viagens à Itália e à França,

terras clássicas das Belas Artes, para refinamento do gosto e contato direto com os valores estéticos da antiguidade... para buscar em Roma as obras renascentistas, testemunhos de grandeza do ideal clássico, e examinar a arte romana, lugar de celebração do heroísmo, da glória e do devotamento à pátria (Marques dos Santos, 1996: 129-130).

Todos os elementos citados pelo autor - refinamento, valores estéticos, grandeza do ideal clássico, heroísmo e glória - eram os que interessavam aos diretores da Escola (o principal deles, Félix-Émile Taunay, era francês), no esforço de retorno à pureza das formas antigas para se chegar ao equilíbrio e estabelecer a missão civilizatória do Império.

No entanto, Marques dos Santos (1996) levanta um aspecto crítico a tal importação de cultura das artes-plásticas: a instabilidade causada pela ausência de um fundo histórico próprio da realidade nacional e a impossibilidade de se lidar com um sentimento brasileiro estruturado a partir de imagens européias.

Os modernistas brasileiros foram os mais críticos à subserviência temática e técnica dos pintores acadêmicos. De acordo com Durand (1989), embora não se deva fazer uma periodização maniqueísta entre acadêmicos e modernos, é possível dizer que a academia foi uma época de pouca reflexão sobre as mudanças que já aconteciam nas artes europeias do século XIX. Enquanto os alunos da Escola de Belas Artes viajavam à Itália para realizarem cópias fiéis das obras célebres do neoclássico de tal continente, muitos não questionavam as pinturas que visualizavam o Brasil nas cores das paisagens europeias e usavam modelos brancos para retratarem escravos e índios.

Conforme Mattos (1999), a formação europeia dava, de fato, condições para que os pintores brasileiros pintassem seguindo o objetivo de vinculação de suas obras ao imaginário do império, ou seja, de possibilidade de identificação do país com a imagem do imperador.

Inicialmente, bastava apenas a iconografia de D. Pedro II, retratado ao lado de imagens da Nação. Eram alegorias que juntavam as experiências da terra tropical brasileira com os símbolos da monarquia, “numa iconografia que misturava símbolos e objetos rituais da casa real portuguesa com elementos típicos da paisagem local, índios, abacaxis, folhas de café e tabaco, de

forma a construir imagens evocativas da Nação” (Mattos, 1999: 84). Era o rei tropical evocado na sua grandeza e singularidade do novo território, seguindo os moldes barrocos de Luís XIV.

No entanto, em 1870, com a Guerra do Paraguai, foi necessária uma mudança de postura, dando início a uma nova etapa da pintura acadêmica no Brasil. Começava então a fase do gênero da pintura histórica, pela qual o rei não era mais só simbólico ou representativo por si só ou seu nascimento, era preciso vê-lo em ação: o rei guerreiro (Mattos, 1999).

De acordo com a autora, houve um deslocamento do imaginário sobre a figura do imperador para a dos heróis nacionais, como fora realizado anteriormente pelos artistas responsáveis por retratar Napoleão. A nova forma passa a ser focada em cenas de batalha e parte de uma estrutura formal diferente dos quadros, mais focada na ação e na narrativa em detrimento do modelo alegórico (1999).

É dentro desse contexto que é realizada a obra de Pedro Américo sobre a independência brasileira: “Independência ou Morte!” em 1888 (figura II). Como o artista havia na Escola Imperial de Belas Artes em 1855 e passado pelo processo previsto de concursos e prêmios de viagens à Europa, tinha, portanto, a formação e a filosofia da pintura europeia.

No quadro em questão, Pedro Américo retrata o momento em que D. Pedro I levanta sua espada e proclama a independência do Brasil, no alto da colina do Ipiranga em 1822. Sua composição parte da figura heroica do imperador como estadista determinado e corajoso que realiza um grande ato, acima dos homens comuns (tanto no real, quanto simbólico) e que, por isso, estaria em condições de ser o líder da Nação. Como se fazia com Napoleão (Mattos, 1999).

Já o quadro “A Primeira Missa no Brasil” de Victor Meirelles, pintado em 1879, abordava o tema da descoberta do Brasil, ou conforme Coli (1998), a invenção da descoberta. Segundo o autor, essa invenção fazia parte do projeto de construção nacional e criação de mitos, não mais a partir da figura do imperador, mas do imaginário histórico.

Para realizar a pintura da primeira missa em 1500, Victor Meirelles se baseou em duas fontes: a carta de Pero Vaz de Caminha e a pintura de Horace Vernet sobre a colonização francesa na África (“*Première Messe em Kabilie*”, 1853), contemporânea ao pintor brasileiro. Portanto, mistura elementos da visão eurocêntrica de Caminha - o elo da descoberta com a Bíblia,

a figura idealizada do bom selvagem convertido, dos índios e portugueses em convivência harmônica (pagãos e católicos) - e as condições da pintura francesa. É importante notar que o cenário da pintura de Vernet foi totalmente montado por seu autor, ou seja, na pintura de Meirelles, a visão francesa sobre a África foi transposta para a brasileira sobre a descoberta de seu país (Coli, 1998).

### **Acadêmicos e mestiços: Presença do diálogo na representação artística**

Segundo Martín-Barbero (2002), o estudo das matrizes históricas, das temporalidades sociais e especificidades políticas implica numa desterritorialização conceitual, mais aberta para a pluralidade de atores e complexidade das dinâmicas existentes. Para o autor, o lugar da cultura em uma sociedade muda quando essas questões interferem e reavivam a discussão sobre a identidade cultural (étnica, social, local, regional), até o ponto de convertê-las em grandes complexidades nacionais.

Essa visão é retirada de sua crítica ao crescimento da tendência tecnicista e hegemônica que se força sobre a América Latina. Pois, segundo o autor, a dependência latino-americana pode ser entendida como uma precariedade na igualdade de direitos e intensidade na aplicação de conceitos inventados externamente, ou seja, pode ser explicada pela não contemporaneidade entre a produção das tecnologias de comunicação e seus modos de uso no continente.

A realidade da América Latina possibilita que os efeitos do fim da cultura nacional e do debate político sejam combatidos com o ressurgimento do que Martín-Barbero chama de “identidades culturais negadas” (2002: 181), que não são homogeneizadas e são capazes de resistir através do choque cultural. É a mestiçagem aparecendo historicamente como marca da diferença e da ambiguidade.

Desta forma, ressalta a importância da perspectiva histórica para acabar com visões externas, dualistas e uniformizadoras e construir um novo movimento cultural e social. É a conclusão que condiz com a de Gruzinski (2001) sobre uma característica significativa do continente latino-americano, a mestiçagem.

Sugerindo o termo hibridismo como capaz de englobar toda uma rede de conceitos presentes no fenômeno da mestiçagem, Canclini (2008) caracteriza seu conceito como capaz de dar conta das particularidades do conflito recente no contexto de decadência de projetos nacionais de modernização da América Latina. Emprega-o como um conceito de tradução entre todos os termos usados para falar de misturas particulares.

Embora use um nome diferente, Canclini tem uma proposta semelhante à de Santos (2006) e de Laplantine e Nouss, ou seja, a de por o foco nos processos (no caso, de hibridação), para promover uma confrontação com os movimentos que a rejeitam e resistem a aceitar “formas de hibridação porque geram inseguranças nas culturas e conspiram contra sua autoestima etnocêntrica. Também é desafiador para o pensamento moderno de tipo analítico, acostumado a separar binariamente o civilizado do selvagem, o nacional do estrangeiro, o anglo do latino” (2008, XXXIII).

Assim, independentemente do termo utilizado para contestar o discurso do puro, do fechado, do distinto e da fronteira, é preciso ressaltar que a ideia é ir contra sistemas excludentes, que evitam a possibilidade de contaminação, como se a mudança fosse para degradar o que deveria continuar imutável e inalterado. Exatamente em contraposição a essa postura, Santos explica a especificidade da América Latina que, a partir da sua colonização por poderes colonialistas fracos, foi uma

forma de marginalização que possibilitou uma criatividade especificamente cultural e social, umas vezes altamente codificada, outras vezes caótica, umas vezes erudita, outras popular, umas vezes oficial, outras ilegal. Tal mestiçagem está tão profundamente enraizada nas práticas sociais desses países que acabou por ser considerada como fundamento de um *ethos* cultural tipicamente latino-americano (Santos, 2006: 205).

Esse *ethos* latino-americano, barroco, é a sociabilidade capaz de enfrentar as formas hegemônicas de globalização, e abrir possibilidades contra-hegemônicas. Partimos, então, da ideia de que o contexto histórico da América Latina cria uma realidade diferente, que Gruzinski avalia como uma junção inconsciente de culturas e elementos ao longo do tempo, desde o momento da colonização, produzindo uma mestiçagem contínua.

Ou seja, há uma constante ativação de memórias que orientam e sugerem relações, produzindo uma heterogeneidade que não se encaixa nas classificações importadas, prontas a priori e por consequência unificadoras. É como ele explica: “a mistura leva ao oposto da uniformização” (2001: 223). Seguindo esse raciocínio, a uniformização não é uma característica que faz parte da cultura latino-americana e brasileira, e desta forma, a ideia de modelo externo não condiz com suas condições.

Para Laplantine e Nouss (1977), a mestiçagem é um fenômeno diversificado, sempre em evolução, que escapa de toda estabilidade e não chega jamais a um fim. É um fenômeno que nasce da viagem, do encontro, unindo diferentes povos num processo de transporte e aprendizado, a ponto de ser cada vez mais difícil encontrar as origens dos objetos da cultura.

A partir de tal raciocínio, na mesma linha proposta por Santos (2006), não existiria mais a noção de pureza, eurocentrismo, superioridade e purificação de raças. Ainda mais nas culturas da América Latina, que se constituem como prolongamento do mundo antigo e se criam como sociedades de transição, espaços intermediários que ligam índios, negros e europeus numa constante adaptação ao mundo tropical (Laplantine; Nouss, 1977).

Nessa questão, é possível fazer uma ligação com a definição semiótica de Lotman sobre cultura: “la cultura es una inteligencia colectiva y una memoria colectiva, esto es, un mecanismo supraindividual de conservación y transmisión de ciertos comunicados (textos) y de elaboración de otros nuevos” (2002: 157). A cultura como um espaço onde os textos são conservados e atualizados, constantemente.

No caso do Brasil, pode-se dizer que a cultura abriga um enorme número de outras culturas, em constante cruzamento. Essas trocas contribuem para a superação da noção de fronteiras, produzindo textos novos numa relação de semelhança e diferença. A questão da memória é introduzida como uma conservação dos textos, não com um caráter definitivo, mas sim contínuo, num constante trabalho de criação, recriação e descobertas de textos do presente e do passado. Isso significa que cada cultura define o paradigma do que se deve recordar, conservar e deixar esquecer, selecionando o que ficará guardado na memória da coletividade (LOTMAN, 2002).

A complexidade da situação do Brasil e da América Latina poderia então ser resumida pelo seu processo histórico de colonização na sua relação com a mistura, embora não relegada à posição dependente de periferia importadora de cultura. Ao contrário, a maneira como as manifestações artísticas foram absorvidas e (re)interpretadas é o que, de certa forma, contribuiu ainda mais para a mestiçagem.

Para o caso do período imperial e sua estrutura de apoio à academia através da Escola de Belas Artes, é preciso considerar as articulações sociais, culturais, econômicas e políticas que definiam as condições artísticas da época. O Brasil do século XIX ainda era uma nação escravocrata de base rural exportadora, sem uma base sólida de economia urbana e uma classe artesanal de importância (Durand, 1989). Marques dos Santos (1996) acrescenta que a elite brasileira da época existia numa relação de ambiguidade com a realidade do país, pois enquanto a primeira tentava adquirir as condições cosmopolitas eurocêntricas, a população geral se encontrava numa situação de pobreza e analfabetismo.

A Escola Imperial de Belas Artes era mantida financeiramente pelo governo, o que dava a D. Pedro II uma aura de mecenas e protetor das artes no país. Entretanto, para Durand (1989), a classe artística era ainda incipiente e mais ligada mesmo ao artesanato através do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro.

Aqui cabe uma discussão levantada por Paz (1991) na sua contraposição entre arte e artesanato. Segundo o autor, a diferença básica entre as duas formas de trabalho é a beleza e a funcionalidade, pois enquanto a arte preza pelo belo e estético, o artesanato ganha beleza pela sua utilidade.

Tal diferença foi ganhando força com o passar do tempo, e teve sua origem no cristianismo, herdando da religião o “poder de consagrar as coisas e infundir-lhes uma espécie de eternidade” (PAZ, 1991: 46). As obras de arte passavam para o âmbito da sensibilidade e espiritualidade, perdendo sua utilidade e entrando exclusivamente para o campo da estética da admiração, sem o contato físico do seu uso.

Uma obra de arte realizada pelos pintores da Academia de Belas Artes saía do espaço do Liceu de Artes e Ofício e, dentro do projeto civilizatório de condução às virtudes previsto por



Félix-Émile Taunay, fazia com que a origem dos filhos de artesão e pequenos comerciantes fosse superada e seus trabalhos ganhassem aura de obra de arte. Segundo Marques dos Santos (1996), a arte era entendida como uma forma de inventar a nova identidade do novo continente.

Nesse sentido, os trabalhos de Pedro Américo e Victor Meirelles juntavam em suas obras de arte elementos provenientes de inúmeros textos: as influências europeias, o contexto e a paisagem brasileiros, as expectativas do governo sobre a mensagem por trás da pintura e mais do que tudo, a forma como eles próprios digeriam o aprendizado das cópias dos quadros célebres europeus e o transportavam para seus próprios quadros.

Quando Gruzinski diz que a colonização espanhola foi um processo de negociação continuado, com uma sequência ininterrupta de compromissos com a realidade indígena (2001: 296), é possível entender que para a colonização do Brasil esse raciocínio também faz sentido. Os compromissos firmados eram rompidos, novas forças passavam a atuar sobre a realidade brasileira, de rejeição, seleção, reemprego e compromissos.

Ao contrário do que esperava o governo de D. Pedro II, a criação mestiça destrói os processos internos que a iniciaram, não há o retorno à origem, e nem existe mais qualquer origem. Para o autor, a mestiçagem manobra os fenômenos sociais e políticos, confundindo os poderes e as tradições (Gruzinski, 2001).

É interessante notar que o período no qual os dois quadros foram pintados é de quase iminência do fim do Império e da proclamação da República, onde o imaginário em torno da figura do Imperador já não fazia mais sentido. Apesar disso, todas as improvisações e tentativas de glorificação dos fatos e tipos nacionais foram integradas à memória nacional,

No quadro “Independência ou Morte!” de Pedro Américo há a descrição da figura de D. Pedro I, seguindo os moldes dos quadros que representava Napoleão e suas glórias no estilo neoclássico. Em contrapartida, mesmo que a estrutura cuidadosamente preparada fosse a mesma, já passava a incorporar não só o cenário montanhoso brasileiro, como a figura do povo, do caipira e seu casebre, que mesmo na sua posição de mero espectador e admirador do evento, está presente em primeiro plano, à esquerda (Mattos, 1999).

A representação geográfica brasileira e as características mais marcantes de sua paisagem tornam-se essenciais para a interpretação e a identificação com as situações retratadas. Mas no caso da “Primeira Missa no Brasil”, essa característica é ainda mais significativa. De acordo com Mattos (1999), nesse caso, o mundo exótico não é só referência, passa a ser tanto cenário quanto personagem da narrativa.

De acordo com Coli, há no quadro de Victor Meirelles uma clara articulação entre as culturas, num processo de citações, semelhanças e paralelismos que contribuem para a legitimação da história, “em um diálogo com a história da arte” (1998: 113). A fusão de elementos do quadro (Carta de Caminha, cenário montado na África por Vernet, quadro de Vernet, percepção de Meirelles, cenário do Brasil) mescla culturas e raças convergentes numa contribuição para formação da história do país.

É o que Laplantine e Nouss (1977) chamam de multiplicação de personalidade e culturas presentes na América Latina, onde não há o problema do dualismo ocidental. As populações se tornam cada vez mais diversificadas e sua pluralidade é um valor.

O que ainda não havia sido absorvido pela cultura brasileira, na época, era o uso maior dos recursos barrocos, com ambas as pinturas discutidas fazendo poucas escolhas das tentativas de movimento, luz e sombra, mais focadas no que Sarduy (1988) chama de geometrização do espaço, na base da representação da figura e da perspectiva. Enquanto Meirelles dispôs as multidões conforme um triângulo largo que se abre para o espectador, com uma pequena rigidez simétrica sob uma leve luz, sem brilhos e sombras excessivos (Coli, 1998), Pedro Américo realizou uma composição rigorosamente geométrica e clássica, com dois semicírculos que evoluem para o centro da tela (Mattos, 1999).

Para Sarduy (1988), a divisão ordenada e a distribuição métrica das figuras permitem que cada coisa esteja no seu lugar em função de seu tamanho e papel na história narrada, como previsto pelos objetivos da Academia. Contudo, para o autor, a realidade não é composta dessa ordem, retratada pela arte estável harmônica, e sim pela luz e sombra, desassossego, dúvida, inquietação e principalmente, movimento.

A partir daí, é possível fazer uma crítica que se aplica bem aos quadros acadêmicos em questão, o retrato da realidade brasileira. Pode-se questionar então a veracidade dos dois momentos e criticar a total integração entre índios e missionários na primeira missa e a (real) falta de participação popular e luta pela independência brasileira.

### **Considerações Finais**

A construção da memória brasileira transitou pela leitura e releitura dos textos de suas histórias. Hoje temos na nossa memória os elementos citados por Pedro Américo e Victor Meirelles nas suas percepções sobre o processo histórico nacional. Os códigos que foram transmitidos pelo tempo são traduzidos e retransformados, aumentando a complexidade da nossa cultura, como previa Lotman (2002), e atualizando principalmente um aspecto: a discussão sobre o papel do Brasil e da América Latina.

A busca pela modernização que permeia certas manifestações culturais latino-americanas hoje é derivada da transposição constante de ideais e instrumentos externos, assimilados como padrão a ser seguido, sem que sejam pensadas as especificidades do continente. Martín-Barbero (2002) propõe o entendimento da América Latina exatamente como espaço de conflito e dinâmica cultural profundos, que precisa ser pensado fora dos paradigmas estabelecidos.

O assunto discutido aqui foi a importação da cultura externa, para comportamentos, artes e também para formas de representação imagética. Segundo Laplantine e Nouss, o próprio classicismo prega o sacrifício da mestiçagem pela unidade das formas, regulação e moralização, e por isso mesmo o barroco é a forma de representação artística mais adequada à realidade mestiça da América Latina, com elementos que transbordam e se juntam aos outros numa metamorfose de formas (1977, 51).

Para concluir, a tentativa de construção de um ideal nacional a partir da figura heróica do imperador e da primeira missa no Brasil, trás em si elementos contraditórios que impedem a identificação com os elementos apresentados e a estabilidade visada, numa sociedade em constantes movimentos e inquietações (Marques dos Santos, 1996). Mas o mais importante dessas tentativas de representação é a evidência, mesmo que inconsciente, da mestiçagem

existente nos objetos da cultura, com esses quadros como exemplo dos inúmeros diálogos e referências que caracterizam o continente latino-americano.

MARIA LUCIA DE PAIVA JACOBINI é Economista, jornalista, especialista em Jornalismo Científico pelo Labjor/Unicamp, mestre e doutoranda com bolsa CNPq pelo curso de Comunicação e Semiótica da PUC/SP.  
E-mail: [mlpjacobini@yahoo.com.br](mailto:mlpjacobini@yahoo.com.br)

### Referências Bibliográficas

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 4ª edição, 2008.

COLI, Jorge. Primeira Missa e a Invenção da Descoberta. In: NOVAES, Adauto (org.). *A Descoberta do Homem e do Mundo*, Minc-Funarte, Cia das Letras, 1998, pp. 107-121.

DURAND, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção: Artes plásticas, Arquitetura e Classe Dirigente no Brasil 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

LAPLANTINE, François; NOUSS, Aléxis. *Le Métissage*. Paris: Dominós/Flammarion, 1977.

LOTMAN, Iúri. *La Semiosfera I: Semiótica de la Cultura y del Texto*. Madrid: Cátedra, 2002.

MARQUES DOS SANTOS, Afonso Carlos. A Academia Imperial de Belas Artes e o Projeto Civilizatório do Império. In: PEREIRA, Sônia Gomes. *180 anos da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, pp.127-146.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Oficio de Cartógrafo – Travesias latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

MATTOS, Claudia Valladão. *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial/Museu Paulista, 1999, pp. 79-117.

PAZ, Octavio. *Convergências*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Gramática do Tempo: para uma nova cultura política*. São Paulo: Cortez, 2006.

SARDUY, Severo. *Barroco*. Lisboa: Vega, 1988.

Figura I. “*A primeira Missa no Brasil*” de Victor Meirelles, 1879



Figura II. “*Independência ou Morte!*” de Pedro Américo, 1888

