

Oitocentos

Arte Brasileira do Império à República

Tomo 2

ARTHUR VALLE

CAMILA FAZZI

(ORG.)



2010

Realização da Publicação

UFRRJ
CEFET-Nova Friburgo

Organização

Arthur Valle
Camila Dazzi

Projeto Gráfico

Camila Dazzi
dzaine.net

Editoração

dzaine.net

Editoras

EDUR-UFRRJ
DezenoveVinte

Correio eletrônico

dezenovevinte@yahoo.com.br

Meio eletrônico

A presente publicação reúne os textos de comunicações apresentadas de forma mais sucinta no *II Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX*. Os textos aqui contidos não refletem necessariamente a opinião ou a concordância dos organizadores, sendo o conteúdo e a veracidade dos mesmos de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, inclusive quanto aos direitos autorais de terceiros.

Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2. / Organização Arthur Valle, Camila Dazzi. - Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010.

1 v.

ISBN 978-85-85720-95-7

1. Artes Visuais no Brasil. 2. Século XIX. 3. História da Arte. I. Valle, Arthur. II. Dazzi, Camila. III. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. IV. Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca. Unidade Descentralizada de Nova Friburgo. V. Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX.

CDD 709

ISBN 978-85-85720-95-7





Alessandro Ciccarelli e a tela “Casamento por procuração da Imperatriz D. Teresa Cristina”: um ensaio interpretativo

Valéria Lima



Um passeio pelos corredores do Museu Imperial de Petrópolis permite ao visitante encontrar, na parede de um de seus cômodos, um típico exemplar de pintura histórica realizada durante o Segundo Reinado. Trata-se de *Casamento por procuração da Imperatriz D. Teresa Cristina*, obra do pintor napolitano Alessandro Ciccarelli. Pela própria natureza do acervo deste Museu, a tela acaba por se perder, ao longo do passeio, entre vários outros exemplares do gênero, o que já aponta uma de suas chaves interpretativas: aquela que a deve considerar como parte do *corpus* imagético da Monarquia brasileira. Parte significativa deste conjunto de imagens resulta de mãos estrangeiras, pintores que atuaram intensamente no ambiente artístico brasileiro dos Oitocentos.¹ Movidos por diferentes e particulares motivos, estes artistas envolveram-se, cada um ao seu modo, com as diferentes esferas de poder no Brasil monárquico. Desde a vinda dos franceses liderados por Le Breton, em 1816, o ambiente artístico brasileiro, particularmente carioca, viu-se continuamente frequentado por artistas de várias nacionalidades, envolvidos em projetos pessoais ou oficiais, cuja presença em muito influenciou a produção artística do período e deixou marcas incontestáveis na cultura visual brasileira. Alguns, como François-René Moreaux, Claude-Joseph Barandier e Abraham-Louis Buvelot, integraram-se plenamente ao ambiente, expondo seguidamente seus trabalhos nas Exposições Gerais organizadas pela Academia a partir dos anos 1840, momento que marca a abertura do evento “para as obras de todos os artistas da capital, donde resultará maior emulação”.² Félix E. Taunay, August Müller e Jules Le Chevreul, além de significativa produção pictórica, atuaram como diretor (o primeiro) e professores da Academia Imperial das Belas Artes do Rio de Janeiro.

Alessandro Ciccarelli, autor do quadro sobre o qual versa este trabalho, partiu de Nápoles e chegou ao Rio de Janeiro, ao que parece, em 1843. Carlos Martins sugere que o artista integrava a

¹ Para uma visão do desenvolvimento artístico no Brasil ao longo do s. XIX, ver MIGLIACCIO, Luciano. O Século XIX. In: *Arte do Século XIX*. Catálogo da Mostra do Redescobrimento. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

² ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES. Of. do Diretor, 13.03.1840 (Museu D. João VI-RJ).

comitiva da Imperatriz Dona Teresa Cristina, na função de seu professor de desenho³. Já no Brasil, Ciccarelli participou da Exposição Geral de Belas Artes de 1843, inaugurada em 9 de dezembro, com uma cena histórica napolitana, dois retratos e uma cena de gênero⁴.

Integrado oficialmente ou não à Casa Imperial, Ciccarelli elaborou, provavelmente sob encomenda⁵, a tela *Casamento por procuração de S. M. Dona Teresa Cristina*. Em estudo de 1943, dedicado ao tema do casamento de D. Pedro II, Francisco Marques dos Santos informa que:

*Em cumprimento a um decreto expedido pela mordomia da Casa Imperial, datado de 31 de dezembro de 1846 e referendado pelo mordomo José Maria Velho da Silva, o tesoureiro e escrivão da mesma Casa foi autorizado a pagar, a Alexandre Ciccarelli, a quantia de quatro contos de réis, em duas partes, a primeira em janeiro de 1847 e a segunda em fevereiro do mesmo ano, pelo quadro representando a cerimônia do casamento da Imperatriz na Capela Real de Nápoles. Este quadro esteve na sala encarnada do Paço da Cidade e hoje existe no castelo d'Eu. Em 1847, de 1 a 14 de março, inclusive, esse painel foi exposto, em uma das salas da Sociedade Filarmônica, por deferência do Imperador. As pessoas que o quizessem ver teriam entrada franca, das dez horas da manhã às duas da tarde, dizia o Jornal do Comércio daquela época.*⁶

Após a exposição referida no texto de F. M. dos Santos, a obra permaneceu na Sala Encarnada do Paço da Cidade, tendo sido peça integrante da Exposição de História do Brasil em 1881. Com a partida do ex-imperador D. Pedro II para a Europa, a tela fez parte de sua bagagem, permanecendo na França até o momento de seu retorno ao país, pelas mãos do já mencionado historiador⁷.

A tela [Figura 1]⁸, um óleo de 194 x 264 cm, passou a integrar o acervo do Museu Imperial de Petrópolis em 1964, por meio de uma doação do Loide Brasileiro em Paris. Segundo Mário

³ MARTINS, Carlos. **Revelando um Acervo**. Coleção Brasileira. São Paulo: Bei Comunicação, 2000, p.9. Alguns autores indicam o ano de 1840 como o momento da chegada do artista ao Brasil. Entre eles, GONZAGA-DUQUE, Luiz. **A Arte Brasileira**. Introdução e notas Tadeu Chiarelli. Campinas: Mercado de Letras, 1995, p.102; PONTUAL, Roberto. **Dicionário de Artes Plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969; CAMPOFIORITO, Quirino. **História da pintura brasileira no século XIX**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983, p. 84. Segundo Martins, porém, apesar de haverem indicações da vinda de Ciccarelli em 1840, “a versão mais aceita é que teria sido convidado a acompanhar a imperatriz d. Teresa Cristina como pintor de câmara e seu professor de pintura, tendo chegado ao Rio de Janeiro em 1843”. Não encontramos outra referência a esta data, ainda que a nomeação de Ciccarelli como professor da imperatriz apareça, também, em Campofiorito e Pontual.

⁴ Cf. MELLO JR., Donato. As Exposições Gerais da Academia de Belas Artes no Segundo Reinado (1975). **Revista do IHGB**. Anais do Congresso de História do Segundo Reinado. Comissão de História Artística, 1º vol. Brasília – Rio de Janeiro, 1984, p. 203-352.

⁵ Segundo Q. Campofiorito, Ciccarelli “recebeu de Dom Pedro II o encargo de se aplicar em uma grande composição que registrasse seu casamento com a Imperatriz Dona Teresa Cristina” (CAMPOFIORITO, op. cit., p. 85).

⁶ SANTOS, Francisco Marques dos. O Casamento de D. Pedro II. **Estudos Brasileiros**, Rio de Janeiro, ano V- vol. X, nos. 29-30, mar-jun 1943, p 218.

⁷ Informações confirmadas pelo Setor de Museologia do Museu Imperial de Petrópolis.

⁸ Agradeço ao Setor de Museologia do Museu Imperial de Petrópolis pela cessão da imagem.

Barata, “a obra foi encontrada e obtida em Paris, nos depósitos do antigo Loide Brasileiro, pelo saudoso historiador Francisco Marques dos Santos, na época diretor daquele Museu”.⁹

A cena apresenta o momento em que Dona Teresa Cristina de Bourbon, princesa Real das Duas Sicílias, caminha em direção ao altar da Capela acompanhada por seu irmão, o príncipe Leopoldo, Conde de Siracusa, na qualidade de procurador de S. M. Dom Pedro II. A rainha-mãe de Nápoles, Isabel de Espanha, é vista em perspectiva logo acima de sua filha, na tribuna onde antes também se encontravam a noiva e o Conde de Siracusa. À direita do altar-mor, na extremidade esquerda da tela, é possível reconhecer, de perfil, o Rei das Duas Sicílias e irmão de D. Teresa Cristina, Fernando II, e sua esposa, a Rainha Maria Teresa. O celebrante, no centro do altar, é o Arcebispo de Nápoles e capelão-mor da Capela Palatina, Monsenhor Celestino M. Coche.

A tela divide-se em três partes, identificadas entre as pesadas colunas toscanas do interior da capela. Fazendo a leitura da tela da esquerda para a direita, vemos em destaque, na primeira destas partes, duas importantes personagens desta narrativa: José Alexandre Carneiro Leão, Embaixador Extraordinário para receber a Imperatriz, posicionado no segundo degrau, com o pé esquerdo sobre o terceiro; à sua direita, um degrau abaixo, o Comendador Brás Carneiro Beléns, seu sobrinho e Secretário da Embaixada.

Na parte central, numa leitura sugerida pelo arranjo entre claros e escuros na composição, percebemos as duas figuras femininas, que parecem unir-se à figura de Dona Teresa Cristina pela forte luminosidade que as caracteriza. A primeira delas, vista de perfil como a Imperatriz, é D. Elisa Leopoldina Carneiro Leão, sobrinha e mulher do Embaixador Extraordinário já apresentado e Dama da Imperatriz. Ao seu lado, olhando em direção ao espectador, D. Guilhermina Adelaide Carneiro Leão, cunhada do referido Embaixador e Camareira-mor da Imperatriz. É bom lembrar que Teresa Cristina não traria para o Brasil nenhuma criada ou pessoa de suas relações em Nápoles, passando a relacionar-se com os membros da comitiva que a viera buscar e que com ela retornariam ao Brasil. Localizados cuidadosamente no centro do intercolúnio, um pouco mais próximos do espectador, estão o Cônego Manuel Joaquim da Silveira¹⁰, Capelão da Câmara da Imperatriz, e seu Mordomo-mor, Ernesto Frederico de Verna Magalhães Coutinho.

Por fim, entre o grupo que pertence à terceira divisão da tela, mais uma vez identificamos algumas presenças masculinas que, de certa forma, antecipam e apresentam uma personagem

⁹ BARATA, Mário. Considerações sobre a Pintura e a Escultura no II Reinado e sobre a necessidade de melhor conhecimento da contribuição dos artistas itinerantes ou imigrantes no Brasil (1975). **Revista do IHGB**. Anais do Congresso de História do Segundo Reinado. Comissão de História Artística, 1º vol. Brasília – Rio de Janeiro, 1984, p. 196.

¹⁰ O cônego foi autor de uma descrição da viagem a Nápoles, a bordo da fragata Constituição, publicada no periódico *Minerva Brasiliense*, em 1843 e 1844.

feminina destacada pela luz que incide sobre ela diagonalmente. D. Elisa Francisca de Beaurepaire-Rohan, além de Dama da Imperatriz, seria uma de suas mais fiéis amigas no Brasil. À sua esquerda, seu tio, o vice-almirante Alexandre Teodoro de Beaurepaire, chefe da esquadra que viera buscar a Imperatriz. Igualmente contemplado pelo feixe de luz que incide sobre D. Elisa está o Conselheiro Bento da Silva Lisboa, que a eles parece se dirigir. Como Ministro Plenipotenciário para contratar o casamento do Imperador, a imagem do Conselheiro surge como tradução da importância da diplomacia nos arranjos para a celebração que então se realizava. Encostado à segunda coluna, observando o movimento de Bento Lisboa, está o médico e botânico Dr. Francisco Freire Alemão, igualmente membro da comitiva brasileira¹¹.

Restaria, ainda, pesquisar e identificar os membros da nobreza napolitana presentes à cerimônia, bem como as personalidades políticas do Reino das Duas Sicílias, inseridos na composição. De todo modo, é evidente que Ciccarelli privilegia os atores da corte brasileira, personagens do novo cenário onde, doravante, se desenrolaria a vida da princesa napolitana.

Tela de Lemasle: referência iconográfica

Se, por um lado, parece válida a sugestão de uma evidência intencional das personagens vindas do Brasil, é também inegável que Ciccarelli se inspirou, para a realização da tela do casamento por procuração de D. Teresa Cristina, numa produção europeia que lhe fornece um evidente modelo iconográfico. Trata-se da pintura dedicada ao tema do *Casamento da Princesa Maria Carolina de Bourbon com o Duque de Berry* [Figura 2], realizada pelo artista francês Louis Nicolas Lemasle, em 1822-1823¹². Foi Heitor Lyra quem, ao dedicar-se ao tema do casamento de D. Pedro II e suas representações, chamou a atenção para a semelhança entre as duas composições. Vale citá-lo:

Seguindo costume quase inevitável nas telas que representam cerimônias realizadas na Capela do Palácio Real de Nápoles – delas é exemplo o óleo de Louis Nicolas Lemasle retratando as núpcias de Carolina de Bourbon com o Duque de Berry, hoje no apartamento histórico do Museu de Capodimonte – Ciccarelli colocou-se numa das galerias laterais do templo, galeria escondida pelas

¹¹ Optamos por considerar e adotar a descrição e as indicações das fichas do Setor de Museologia do MIP. Algumas divergências aparecem entre estes dados e outras descrições da tela, como a de Heitor Lyra (LYRA, Heitor. **História de D. Pedro II**. Ascensão 1825-1870. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo, EDUSP, 1977, p.123), segundo a qual o médico não é o que está referido na descrição do Museu, mas o personagem que, “na extremidade da tela, emoldurado em seu cavanhaque negro, fita o espectador”. Lyra sugere também que, ao pé da segunda coluna, estariam os comandantes das três embarcações que integravam a comitiva que seguira para Nápoles.

¹² Em 1826 a obra figurava entre o acervo do Palácio Real, sendo transferida para o Real Museo Borbonico em 1829. A partir de 1857, integra o acervo do Museo Capodimonte.

*colunas toscanas que pesadamente sustem as tribunas. Dividindo a cena em três seções distintas, reservou esse proscênio, onde reina meia penumbra, para as personalidades brasileiras presentes no quadro.*¹³

O quadro de Lemasle, de dimensões apenas um pouco inferiores à tela de Ciccarelli, está igualmente dedicado à representação do casamento por procuração de uma princesa das Duas Sicílias. A cerimônia tivera lugar em 1816 e a tela, realizada alguns anos depois, mantém o firme propósito de constituir um registro fiel do evento, revelando a preocupação documental da imagem. Um desenho a pena, que se encontra no Gabinete de Desenhos e Gravuras de Capodimonte, reproduz todos os personagens retratados na parte inferior, devidamente numerados. Além deste, o Arquivo de Estado de Nápoles possui uma planta da Capela Palatina, que descreve minuciosamente os postos designados aos participantes da cerimônia, bem como uma transcrição do cerimonial estabelecido para o casamento.¹⁴ Estes documentos certificam e dão veracidade à imagem, indicando a forma como o artista pensou e definiu sua composição. A preocupação com o realismo da cena salta aos olhos e a intenção narrativa torna-se também evidente nas personagens que, distribuídas em vários pontos do quadro, olham em direção ao observador.

O lugar de onde o artista retrata a cena, a galeria oposta àquela que seria, décadas depois, escolhida por Ciccarelli, funciona como uma espécie de ponto de observação, a partir do qual Lemasle organiza grupos de personagens que recebem uma maior ou menos evidência no interior da composição, segundo sua importância na narrativa. A iluminação, que incide diagonalmente do alto sobre a parte central do templo, privilegia a cena que se passa no altar. A organização espacial, porém, dá o devido destaque à família real e aos altos dignatários da corte, reunidos sob o destacado dossel encarnado. No primeiro plano, mantidos sob penumbra, personalidades da corte, religiosos e oficiais movimentam-se e cumprem, por vezes, a função de introduzir o espectador na cena. Curiosa é a presença de uma cadeira sobre a qual repousam uma cartola e uma bengala, colocada diante da primeira coluna à esquerda do quadro. Se comparadas as duas telas, é possível arriscar uma leitura da cadeira, bem como da personagem que se encontra à frente do Conselheiro Bento Lisboa, situado diante da última coluna na tela de Ciccarelli, como elementos de retórica [**Figura 3** e **Figura 4**]. Tomando o altar como foco central da narrativa em ambos os quadros, esta personagem, não identificada nas descrições que encontramos, bem como a cadeira, apontam para a função retórica, que tanto pode convidar o espectador a ocupar um lugar em cena (como no caso da cadeira), de onde observará todos os grupos, assumindo a neutralidade de sua localização, quanto pode, a julgar

¹³ LYRA, op.cit.

¹⁴ **Civiltà dell'Ottocento**. Le Arti Figurative. Catálogo de exposição. Nápoles: Electa Napoli, 1997.

pela posição e fisionomia do personagem de Ciccarelli, atender ao alerta de Alberti quanto às figuras retóricas: “alguém que nos advirta e nos mostre o que está ocorrendo”.¹⁵

O resultado final das duas telas, apesar de todas as semelhanças indicadas, aponta para opções estilísticas distintas. Lemasle, reconhecido como pintor de história e de gênero¹⁶, destacou-se como cenógrafo do Teatro San Carlo de Nápoles e pintor de interiores. Daí, certamente, o arranjo cenográfico e dramático da cena do casamento, onde, apesar da aparente rigidez construtiva sugerida pelas grossas colunas, o evento ganha certa dinâmica que se opera através dos grupos arranjados no espaço definido pela arquitetura de ambiente. A aglomeração e movimentação das personagens, a fisionomia altamente expressiva de alguns retratos, o jogo de luz e sombra, a pesada cortina que emoldura a cena no primeiro plano, tudo colabora para dar à cena uma vivacidade que está ausente no *Casamento de D. Teresa Cristina*.

A tela de Ciccarelli caracteriza-se pela rigidez compositiva e cromática, indicando o peso, em sua formação, do neoclassicismo austero de Vincenzo Camuccini, com quem estudara em Roma e cuja atuação em Nápoles foi bastante intensa, devido à sua estreita relação com os Bourbon locais. Na avaliação de Roberto Pontual, Ciccarelli “formara-se no estilo severamente clássico do início do século referido [XIX] e nela permaneceu”.¹⁷ Foi certamente contra este academicismo neoclássico que Gonzaga-Duque, importante crítico de arte brasileiro do final do século XIX, se manifestou ao comentar a tela do *Casamento* de Ciccarelli:

*O ‘Casamento de S. M. D. Thereza Christina’, em Nápoles (Sala amarela, Paço) é uma obra muito fraca quer em composição, quer em colorido. Há uniformidade em todos os gestos, pouco conhecimento do claro-escuro, e muito pouco cuidado na planimetria. O aspecto geral deste quadro é duro e desagradável. As tintas foram corridas a brocha, esbatidas, metodicamente, de canto a canto: depois disso feito, parece que o autor lançou sobre a tela uma camada de cera, calçou sapatos de lã e a poder de uma escova de chumbo e pêlo passou horas e horas inteiras a envernizar, a brunir, a lustrar a obra.*¹⁸

Para além deste inegável esquematismo e rigor, que o diminuem na opinião do crítico, a tela de Ciccarelli ganha sentido ao ser interpretada como um típico exemplar da pintura realizada na corte brasileira até as primeiras décadas do Segundo Reinado, condição que certamente a qualifica e justifica.

¹⁵ ALBERTI, L. B. **Da Pintura**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1992, p. 115.

¹⁶ Cf. BÉNÉZIT, E. **Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs**. Paris: Gründ, 1999 (1ª ed. 1911-1923).

¹⁷ PONTUAL, op. cit.

¹⁸ GONZAGA-DUQUE, op. cit., p. 103.

A tela no contexto brasileiro

Em estudo sobre a tela *Independência ou Morte!*, realizada por Pedro Américo em 1888, Claudia Valladão de Mattos caracteriza dois momentos da produção artística do Segundo Reinado brasileiro¹⁹. No primeiro deles, a iconografia do Imperador está estreitamente vinculada ao projeto nacionalista de D. Pedro II, desenvolvido no interior da Academia Imperial de Belas Artes, sobre a qual o imperador passa a ter cada vez maior influência. A partir da década de 1870, porém, ocorre uma espécie de dissociação entre a figura do imperador e o projeto nacionalista, configurando uma situação assim analisada pela autora:

*Enquanto a iconografia do imperador (associada a símbolos da terra) constituía o substrato primeiro para a produção do imaginário nacional, a questão da ação, em seu desdobramento temporal, não se fazia premente, uma vez que a legitimação da figura do imperador não se dava tanto por seus atos, mas por sua condição de nascimento. Uma nova lógica, no entanto, passaria a sustentar a produção pictórica a partir dos anos setenta: não mais a lógica do nome, mas a do feito glorioso.*²⁰

Parece claro que nossa tela pertence ao primeiro dos momentos indicados pela autora, mas, ainda assim, é preciso especificar de que maneira esta obra se insere no conjunto de imagens destinadas a alimentar o estreito vínculo entre a figura do Imperador (e tudo o que a ele se relacionasse) e o ideal de nação que então se tratava de construir no país. Como já afirmou Lilia Schwarcz, o casamento de um monarca era um “tema de mediação entre as esferas públicas e privadas”.²¹ Um grande número de documentos²² ilustra esta complexa negociação, levada a cabo a partir de dezembro de 1840, quando Bento da Silva Lisboa parte para Viena a fim de negociar o casamento do imperador, após o Golpe da Maioridade. Tratava-se, após a reinstalação do poder nas mãos do monarca, de garantir a continuidade da linhagem imperial e a felicidade dos súditos, o que seria conquistado por duas vias: através dos eventos relacionados ao ato do casamento em si (arranjos diplomáticos, organização e realização das cerimônias) e de sua construção simbólica (elaboração e difusão de imagens, textos teatrais, festas, etc).

¹⁹ Ver texto da autora em **O Brado do Ipiranga**. Cecília Helena de Salles Oliveira, Claudia Valladão de Mattos (orgs.). São Paulo: Editora da Universidade do Estado de São Paulo: Museu Paulista da USP, 1999, p. 79-117.

²⁰ *Ibid*, p. 87-88.

²¹ SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As Barbas do Imperador**. D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 92.

²² Entre outros acervos documentais, podemos citar a Seção de Manuscritos da BNRJ, o Arquivo Nacional e o Arquivo Histórico do Museu Imperial de Petrópolis. Ver, ainda, GUIMARÃES, Argeu. **Em torno do casamento de Pedro II (pesquisa nos arquivos espanhóis)**. Rio de Janeiro: Livraria-Editora Zelio Valverde, 1942.

Se considerarmos a representação iconográfica dos eventos relacionados à família real portuguesa no Brasil e à família imperial brasileira²³, podemos arriscar que a tela de Ciccarelli constitui o primeiro exemplar de uma cena de casamento realizada em suporte e dimensões adequadas à pintura de história, escolhas que sugerem a destinação pretendida para a obra. Dos dois casamentos de D. Pedro I, salvo engano, podemos registrar apenas uma cena de casamento, aquarelada [Figura 5] e depois litografada por Debret, de suas núpcias com a princesa D. Amélia. A mesma cena inspira a pintura de Debret [Figura 6] pertencente à Coleção Itaú, uma descoberta recente.²⁴ Publicando-a no final do terceiro volume de *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, o pintor reitera a importância da constituição e do reconhecimento da linhagem imperial para o equilíbrio e progresso do país. Ao encerrar sua narrativa sobre a evolução da civilização no Brasil, Debret reafirma o papel deste segundo casamento: “as aspirações de todos no Brasil e o trono enlutado exigiam igualmente uma segunda imperatriz”²⁵. Interesses públicos e privados, como se nota. A prancha do *Segundo casamento de Dom Pedro* antecede a última das imagens do álbum, dedicada à “aclamação de D. Pedro II, segundo imperador do Brasil”, dando um desfecho aos fatos que comprovavam a evolução política do Brasil até o momento da partida do artista para a França. A estampa, elaborada a partir de uma pequena aquarela, privilegia a cerimônia realizada no interior da Capela Real, onde se destacam as figuras dos monarcas, membros da família real, dignatários da Corte e personalidades da Igreja. A esta dimensão privada do evento opõe-se o texto que acompanha a imagem, onde Debret descreve minuciosamente a decoração da cidade por ocasião do evento, enfatizando sua dimensão pública.

No que diz respeito ao tema do casamento, portanto, a tela de Ciccarelli parece nascer em terreno quase virgem. No entanto, no que diz respeito a seu conteúdo e significações, enquanto parte integrante da iconografia do Segundo Reinado, a história desta imagem sugere usos e funções próprias à cultura visual do período. Realizada em 1846, ela marca um momento especial da história do Império brasileiro: o final da Guerra dos Farrapos, um dos mais conflituosos episódios do período, e o início das viagens do Imperador pelo Brasil, a fim de consolidar o poder sobre o

²³ Sobre a dimensão histórico-cultural da iconografia da Monarquia no Brasil, durante as primeiras décadas do s. XIX, ver: MALERBA, Jurandir. **A Corte no Exílio**. Civilização e Poder no Brasil às vésperas da Independência (1808-1821). São Paulo: Companhia das Letras, 2000; SOUZA, Iara Lis Carvalho. **Pátria Coroada**. O Brasil como corpo político autônomo 1780-1831. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999.

²⁴ A tela é datada de 1829 e possui dimensões de 45 x 72 cm. Agradeço a Jorge Coli, pelas informações a respeito desta obra e pelo gentil envio de sua reprodução.

²⁵ DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. 3 Tomos. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1989, t. 3, p. 261.

território. Desta forma, podemos sugerir que a tela, em combinação com o contexto político, selava o início efetivo do reinado de D. Pedro II: o casamento firmava a continuidade da linhagem e sua exibição fazia cumprir o papel da pintura de história, pontuando a exemplaridade do evento e sugerindo leituras que se conectam diretamente à política imperial. A evidência das personalidades da comitiva brasileira, incluindo dignatários e membros da corte, dava o tom da condução do Império, assumida por uma elite formada em grande parte pela burocracia que se constituía em torno da monarquia desde os tempos coloniais. Marca, por excelência, da história política portuguesa, esta origem determinará, também, a formação das elites políticas brasileiras.²⁶ Neste sentido, a ausência da figura do Imperador numa tela concebida como construção visual de um momento fundador da consolidação de seu Império, sugere a leitura do não-dito: sua *persona* segue sendo o elo que conecta todas estas personalidades e eventos. É em seu nome, e de seu Reino, que o evento se concretiza e ganha visibilidade pelas mãos do pintor napolitano. A recuperação do evento, três anos após a sua realização, como que fechava o círculo dos eventos ligados ao casamento do jovem imperador, registrando a cena sob o partido de um neoclassicismo rigoroso próprio da tradição napolitana em que se formara o pintor e que, em grande medida, ainda alimentava a inspiração da pintura histórica no Brasil até meados do século. O realismo da cena deve-se, provavelmente, à consulta de documentos que davam notícias das núpcias realizadas na Capela Palatina e da viagem da Imperatriz ao Brasil.²⁷ Além destas fontes, resta também a hipótese, bastante provável, de que o próprio Ciccarelli estivesse presente na ocasião do evento, tendo realizado esboços e anotações para uma posterior representação pictórica.

Diante do exposto, podemos dizer que a composição de Ciccarelli cumpre sua função histórico-pedagógica, tendo sido apresentada ao público e mantida em exposição em uma das salas do Paço. Em 1881, ao integrar a Exposição de História do Brasil, organizada em comemoração ao aniversário de D. Pedro II, a tela preenche uma nova função e agrega mais um significado: incorpora-se a um conjunto de documentos sistematicamente selecionados a fim de “servir de guia ao historiador”²⁸ e passa a constituir, juntamente com todo o acervo selecionado para a ocasião, o “patrimônio da nação”, conforme reflexão da historiadora Maria Inezz Turazzi, em recente estudo sobre a Exposição. Como já citado acima, a tela seria levada para a Europa quando da saída dos

²⁶ Cf. CARVALHO, José Murilo de. **A Construção da Ordem**: a elite política imperial. Teatro de Sombras: a política imperial. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

²⁷ Além do relato já citado do cônego Manoel da Silveira (nota 10), F. M. dos Santos cita em O casamento de D. Pedro II, um texto do oficial napolitano Eugenio Rodriguez, que acompanhou a Imperatriz até o Rio de Janeiro. Segundo ele, o texto seria traduzido, em 1936, por Gastão Penalva, com o título “A Viagem da Imperatriz”.

²⁸ Fco. Ignacio Marcondes Homem de Mello apud TURAZZI, Maria Inez. **Iconografia e Patrimônio**: o Catálogo da Exposição de História do Brasil e a fisionomia da nação. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2009, p. 147.

últimos imperadores do Brasil e retornaria, agora para Petrópolis, em 1964, tendo agregado em torno de si funções e significados diversos, condição natural no mundo das imagens.



Figura 1 – ALESSANDRO CICCARELLI: *Casamento por procuração de S. M. Dona Teresa Cristina*, 1846.
Óleo sobre tela, 194 x 264 cm.

Petrópolis/RJ, Museu Imperial de Petrópolis.

Fonte: BANCO SAFRA. **Museu Imperial**. São Paulo: Banco Safra, 1992.

DESCRIÇÃO DA TELA: *Casamento, por procuração, da Imperatriz D. Teresa Cristina, na Capela Real Palatina em Nápoles, pelas 10 horas da manhã do dia 30 de maio de 1843* (A. Ciccarelli, Rio de Janeiro, 1846).



Figura 2 – LOUIS NICOLAS LEMASLE: *Casamento da Princesa Maria Carolina de Bourbon com o Duque de Berry*, 1822-23.

Óleo sobre tela, 175 x 238 cm.

Nápoles, Museu de Capodimonte.

Fonte: **Civiltà dell'Ottocento**. Le Arti Figurative. Catálogo de exposição. Nápoles: Electa Napoli, 1997.



Figura 3 - LOUIS NICOLAS LEMASLE: *Casamento da Princesa Maria Carolina de Bourbon com o Duque de Berry* (detalhe).



Figura 4 - ALESSANDRO CICCARELLI: *Casamento por procuração de S. M. Dona Teresa Cristina* (detalhe).

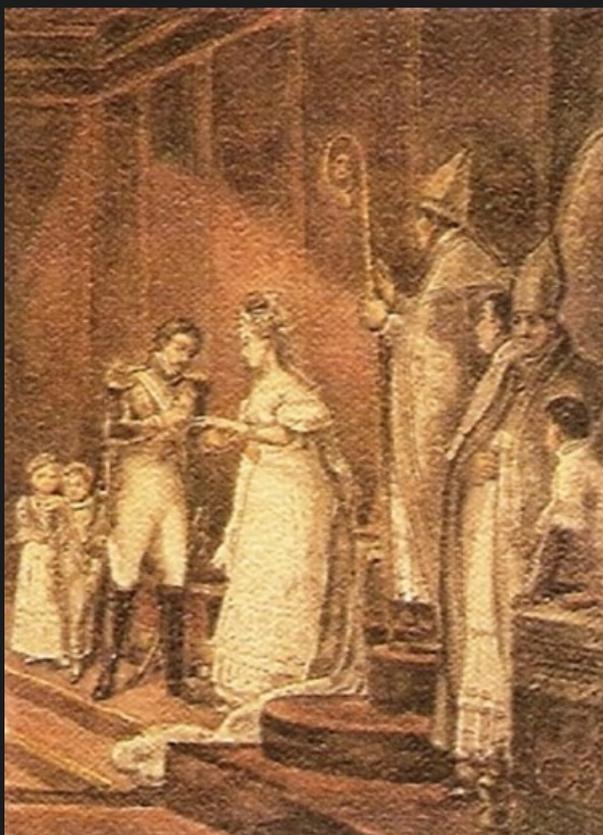


Figura 5 – JEAN-BAPTISTE DEBRET: *Segundo casamento de D. Pedro I*, 1829.
Aquarela, 22 x 15,8 cm.

Rio de Janeiro, Coleção Castro Maya.

Fonte: VVAA. **Castro Maya**. Colecionador de Debret. São Paulo: Capivara; Rio de Janeiro: Museu Castro Maya, 2003, p. 136.

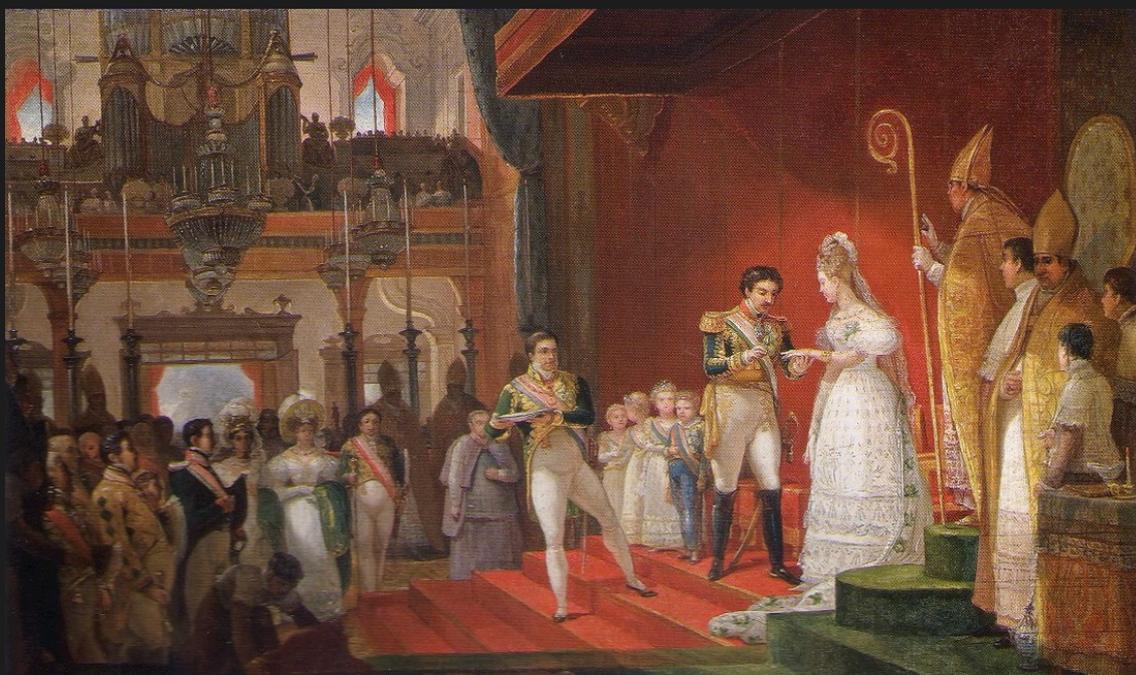


Figura 6 - JEAN-BAPTISTE DEBRET: *Segundo casamento de D. Pedro I*, 1829.

Óleo sobre tela, 45 x 72 cm.

São Paulo, Coleção Itaú.

Foto: Jorge Coli, 2010.