

Introdução

<http://dx.doi.org/10.1590/1982-02672019v27e28introd2>

PAULO CÉSAR GARCEZ MARINS¹

<https://orcid.org/0000-0001-8776-5708>

Universidade de São Paulo / São Paulo, SP, Brasil

O dossiê “Pintura de história no Museu Paulista”, parte das ações do Projeto Temático Coletar, identificar, processar, difundir: o ciclo curatorial e a produção do conhecimento,² insere-se em um esforço contemporâneo para que se expandam os estudos relativos à produção artística voltada às representações do passado, tendo em vista sua inescapável relevância para a formulação de imaginários sociais. Ainda muito negligenciada em função do desdém advindo dos postulados teóricos e críticos estabelecidos pelas correntes de vanguarda do século XX, a pintura de história da segunda parte do Oitocentos e das primeiras décadas do século XX foi tornada opaca nas grandes narrativas historiográficas sobre a arte europeia. Empalideceu-se, assim a compreensão dos desdobramentos das vertentes neoclássica e romântica da primeira metade do século XIX, motivo pelo qual restam notabilizadas, no caso da pintura de história francesa, sobretudo as obras de David, Gérard, Gros, Gericault e Delacroix.

No entanto, a pintura de história produzida a partir da segunda metade do Oitocentos vem, lentamente, voltando a ser objeto de estudos alentados, bem como

1. Historiador, Docente do Museu Paulista da Universidade de São Paulo e dos Programas de Pós-Graduação em Museologia e em Arquitetura e Urbanismo da USP. Pesquisado-principal do Projeto Temático Coletar, identificar, processar, difundir: o ciclo curatorial e a produção do conhecimento, financiado pela FAPESP, a quem o autor agradece o apoio. E-mail: <pcgm@usp.br>

2. Financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP (Processo17/07366-1), sob coordenação da Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães (MAC/USP).

3. Cf. Bajou (2018).

4. Cf. Sérié (2014).

de políticas curatoriais em museus que têm estimulado tanto a aquisição de telas quanto a restauração de acervos antes sepultados em reservas técnicas. Disso é exemplo o notável esforço do Musée d'Orsay em reverter anos de prevalência de interesse na pintura impressionista e pós-impressionista, alheias à temática histórica, empenho esse que resultou na restauração de pinturas históricas como a gigantesca tela de Auguste Glaize denominada *Les femmes gauloises: épisode de l'invasion romaine* (4,24 x 6,51 m), que, concluída em 1851, permaneceu enrolada por mais de 150 anos até ser restaurada em 2016, quando voltou finalmente a ser exibida, o que não acontecia desde o Salão de 1852. O mesmo museu dedicou-se à aquisição e à exibição de pinturas históricas de artistas centrais para o sistema acadêmico francês, como Alexandre Cabanel, sub-representado nas coleções institucionais, o que levou tanto à compra de sua obra *Le paradis perdu* (1867), em 2017, quanto à transferência da tela *Thamar* (1875), após um depósito de cerca de 90 anos em Nice.

A gradual reversão do pouco interesse pelas pinturas de história vem ganhando espaço mesmo em museus históricos, nos quais tais obras de arte desempenham um papel central nas narrativas visuais formuladas desde a primeira metade do século XIX. A exposição *Louis-Philippe et Versailles*,³ ocorrida entre 2018 e 2019, voltou-se ao processo de conversão do símbolo maior do Antigo Regime em museu histórico em 1837, no qual a pintura de história teve papel central. A imensa Galeria das Batalhas, quase sempre preterida pelo público – e pela divulgação oficial do Palácio de Versalhes – em prol da Galeria dos Espelhos, foi um dos temas centrais dessa exposição, que abordou ainda a constituição das Salas das Cruzadas, do Consulado e do Império, da Criméia e às dedicadas à África, em que está situada a tela *Prise de la Smalah d'Abd-el-Kader par le duc d'Aumale à Taguin, 16 mai 1843*, de Horace Vernet (concluída em 1845), com seus monumentais 4,89 x 21,70 m. Em todas essas salas, as pinturas de história foram o instrumento decisivo para que se pudesse construir uma narrativa visual da história da França, que se estendia desde a constituição do reino merovíngio até as conquistas ultra mediterrâneas. Tal narrativa, cuja ambição maior era ressignificar o palácio e consagrá-lo à memória da formação da nação francesa, tornava-se ainda um instrumento de reconciliação política nacional sob a Monarquia de Julho, que reunira ali a quase totalidade das pinturas de grande formato encomendadas ou adquiridas por Napoleão, que passaram a habitar o palácio junto com dezenas de outras dedicadas a celebrar “todas as glórias da França”.

Essa retomada de interesse pela pintura de história na França é verificável também na obra referencial de Pierre Sérié, que manifesta sua imensa vitalidade na segunda metade do século XIX,⁴ apesar da historiografia comumente conceder

espaço para a emergência do impressionismo, de um circuito comercial fortemente independente das encomendas públicas e enfatizar a decadência do sistema acadêmico. Sérié demonstra como as tensões que atravessavam a produção de pintura de história na primeira metade do século XIX, devido aos embates entre o Neoclassicismo e o Romantismo, se renovam nas décadas seguintes em função dos embates gerados pelas ideias renovadoras e anti-clássicas de Gustave Moreau em face da plástica rafaeliana de Cabanel ou de Bouguereau, além da progressiva emergência da pintura decorativa mural como forma de renovação das representações do passado que retira das telas imensas a primazia de suporte visual para os discursos sobre o passado. Também Zsuzsanna Tóth, abordando a produção húngara da segunda metade do século XIX, reforça essa convicção de vitalidade da pintura de história no período, em função das numerosas encomendas a pintores de história, como Bertalan Székely, Viktor Madarász e Gyula Benczúr.⁵ Tal demanda por produção de obras que promovessem a consciência nacional esteve fortemente associada aos embates pela autonomia política, que acabaram por resultar na implantação da monarquia dual com os austríacos em 1867 e na consagração de Budapeste como a outra capital dos Habsburgos. O célebre Mihály Munkácsy pode ser considerado a culminância desta intensa produção de artistas húngaros, tendo sido tanto ser um píncaro da evocação nacionalista magiar, como na tela *Honfoglalás* (Conquista Húngara, de 1893), que adorna o Parlamento de Budapeste, como o autor (não austríaco) da pintura *Apotheose der Renaissance* (Apotheose da Renascença, de 1890), situada sobre a escadaria principal do Kunsthistorisches Museum, da velha capital rival, a austríaca e germânica Viena.

Micah Joseph Christensen igualmente sinaliza como a produção de pintura de história na Espanha manteve seu vigor na segunda metade do Oitocentos,⁶ período em que as encomendas públicas passaram paulatinamente a competir com um mercado privado, também voltado ao consumo de obras acadêmicas. O grande ciclo de exposições ocorridas no México na passagem dos séculos XX e XXI, denominado *Los pinceles de la historia*, foi concluído em 2003 com a mostra *La fabricación del Estado, 1864-1910*, em que também se evidenciou a intensa produção de pinturas de história de vertente acadêmica durante a segunda metade do século XIX, desencadeada sob o Império de Maximiliano de Habsburgo e se estendendo sob a República Restaurada e sob o Porfiriato. Tal produção, contudo, permanece ainda opaca diante das sempre lembradas representações do passado geradas pelo muralismo moderno mexicano de Rivera, Siqueiros e Orozco.

A reflexão sobre a pintura de história no Brasil tem procurado demonstrar como, apesar da mesquinhez do mecenato imperial, houve uma progressiva expansão dessa produção desde a implantação do ensino de pintura de história pela

5. Cf. Tóth (2012).

6. Cf. Christensen (2016).

7. Cf. Squeff (2012).

8. Cf. Coli (1994).

Academia Imperial de Belas Artes. As viagens de formação complementar à Europa conectaram nossos pintores aos embates e às renovações mencionadas, às práticas de apropriação e criação que presidiam a formação nas academias e à pulsação das encomendas públicas memoriais na segunda metade do século XIX na Europa, bem como à frustração do retorno e ao esforço de vários desses pintores egressos em estimular uma demanda oficial, que teria seu canto do cisne no estado de São Paulo. Trata-se, ainda, de um desafio historiográfico que colide com o desapareço do cânon crítico modernista, que considera tradicionalmente a pintura de história como uma etapa anterior da pintura efetivamente nacional, muito embora, como frisou Leticia Squeff, o debate de uma “Escola brasileira” estivesse posto claramente desde 1879 e mesmo por Gonzaga Duque em *A arte brasileira*, de 1888.⁷

A expansão das reflexões sobre a produção de pintura de história no Brasil sobre a segunda metade do século XIX teve certamente uma inflexão com os trabalhos de Jorge Coli, sobretudo a partir de sua tese de livre-docência sobre Victor Meirelles.⁸ Nela, Coli evidenciou a necessidade de estudar-se a produção acadêmica nacional dentro de seus sistemas de referências e modelos artísticos, de modo a que fossem percebidas as práticas de apropriação e de recriação realizadas por artistas brasileiros em relação a pintores franceses e italianos, a exemplo da rede de referências que criou em torno da *Batalha dos Guararapes* (1879). Sua comparação entre a *Primeira Missa no Brasil* (1861), de Meirelles, e a *Première messe en Kabylie* (1854), de Horace Vernet, esta pertencente ao Museu Cantonal Belas Artes de Lausanne, marcou época, tanto por evidenciar as aproximações, imediatas, quanto pela abordagem de suas diferenças, que distinguiu e qualificou a criação de Meirelles. Tal perspectiva relacional, que pode se referir tanto a modelos europeus quanto àqueles ligados à Academia no Rio de Janeiro, reinsere a produção de pintura história em seus circuitos de formação e produção, permitindo a compreensão da historicidade de uma vertente artística condenada pela crítica modernista à condição de mera cópia e, por conseguinte, ao ostracismo memorial.

A musealização tardia da pintura de história no Brasil – país que não abrigou durante o Império um museu a que se destinassem as obras para exibição pública – torna a mesma um tema de grande interesse nos estudos sobre o período republicano. Nesse sentido, o acervo do Museu Paulista configurou-se como um conjunto de obras privilegiado para a expansão de pesquisas sobre a pintura de história no país. A instituição foi não só o destino de telas pré-existentes à sua abertura em 1895, como a célebre *Independência ou Morte* (1888), mas de muitas outras adquiridas pelas autoridades republicanas para a expansão da Seção de História ou ainda daquelas encomendadas para a decoração do

edifício, já sob a gestão de Afonso Taunay (1917-1945), em que constituíram o projeto narrativo visual mais ambicioso de São Paulo àquele tempo.⁹ A gestão Taunay jamais encomendou telas de grande formato, mas mobilizou artistas cariocas, fluminenses e estrangeiros para adornar espaços parietais que restavam vazios desde a finalização do prédio em 1890. Tal processo, análogo ao que Sérié sinaliza para a expansão da pintura decorativa na França, é, no entanto, inversa à consagração de Munkácsy em Viena, pois se lá a velha capital era o destino do artista vindo da Hungria e da emergente Budapeste, aqui eram os artistas da Academia da velha Corte, como Henrique Bernardelli e Amoedo, a colaborar com a narrativa exaltadora na pujante e ainda provinciana capital da cafeicultura sob a Primeira República.

Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses inaugurou uma série de estudos voltados a esse acervo de pinturas de história com sua abordagem da tela *Fundação de São Vicente* (1900), de Benedito Calixto. Atendo-se ao complexo jogo de oposições formais manejado pelo pintor, Meneses atentou para a necessidade de se compreender uma pintura histórica não apenas como forma, mas como expressão de ideia sobre o passado – nesse caso, a conciliação política que funda a experiência urbana. Tal expressão ganhará dimensão imaginária ainda mais ampla, em função de sua inserção em um contexto museal. Já Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho refletiram sobre as pinturas que representavam ruas da cidade encomendadas por Taunay para serem exibidas no Museu. A princípio apenas representações de paisagens urbanas, as autoras demonstraram como tais pinturas sofreram muitas intervenções em relação às fotografias em que os pintores se baseavam, em prol da construção de uma visualidade correta do passado da cidade e, portanto, de sua história.¹⁰ Construções, calçamentos e transeuntes deviam ser figurados segundo um decoro pautado pelas ambições de Afonso Taunay, que imaginava a cidade mais aburguesada do que as fotografias indicavam. Esse caráter decoroso que presidia a pintura de história, normalmente destinada à celebração, à pedagogia cívica ou religiosa, foi amplamente examinado nos estudos de Claudia Valladão de Mattos sobre o *Independência ou Morte*, e naqueles voltados às representações de bandeirantes realizados por Maraliz Christo e Ana Claudia Brefe, em que as interferências de Taunay se fizeram mais uma vez muito presentes.¹¹ Detive-me também na formulação da iconografia bandeirante, por meio da abordagem de telas e esculturas adquiridas para o Museu Paulista tanto na gestão de Hermann von Ihering quanto na de Afonso Taunay, em que se deram práticas de apropriação do modelo de representação corpórea do Rei estabelecida por Hyacinthe Rigaud para o enaltecimento desses sertanistas.

9. Cf. Meneses (1990); Chiarelli (1998); Mattos (2003); Makino (2003) e Brefe (2005).

10. Cf. Lima; Carvalho (1993).

11. Cf. Mattos (1999); Christo (2002) e Brefe (2005).

12. Cf. Singh Junior (2004)
13. Cf. Pitta (2013).
14. Cf. Alves (2003).
15. Cf. Simioni (2008; 2013; 2018).

Oseias Singh Junior recuperou, em metodologia pioneira, a fortuna crítica de *Partida da Monção* (1897) de Almeida Junior, bem como procurou compreender essa e outras pinturas do artista no trânsito de modelos franceses da década de 1880, num arco que se estende de Léon Lhermitte a Puvis de Chavannes.¹² Também levando em conta as relações entre a produção de pintura de história, a pintura de costumes e o Realismo e Naturalismo franceses presentes nas pinturas de Almeida Junior, Fernanda Pitta estudou a mesma tela, detendo-se ainda em compreender a política de aquisição de pinturas em suas conexões com o pensamento de personalidades políticas e intelectuais paulistas da época, especialmente Cesário Motta Junior.¹³ Já Caleb Faria Alves atentou para a progressiva aproximação de Benedito Calixto em relação ao Museu Paulista, cujas obras passaram de ofertadas a encomendadas para o mesmo a partir dos primeiros anos do século XX, situação que lhe garantiria a condição de pintor de história, e a abertura de oportunidades para outros edifícios públicos, como a Bolsa de Santos.¹⁴

As questões metodológicas afeitas às abordagens de gênero também se fizeram presentes no estudo das pinturas de história do Museu, como na abordagem de Ana Paula Cavalcanti Simioni sobre o retrato da Imperatriz Leopoldina (1922), de Domenico Failutti, cuja figuração de mãe é em tudo oposta à tela *Sessão do Conselho de Estado*, de Georgina de Albuquerque (também de 1922), pertencente desde então ao Museu Histórico Nacional e que a representa como uma líder.¹⁵

Este dossiê apresenta novos estudos que, alimentados por muitas das perspectivas metodológicas aqui assinaladas, expandem o conhecimento e as formas de abordagem de telas tão conhecidas, em função de sua exaustiva reprodução, quanto pouco estudadas. Carlos Lima Junior e Pedro Nery escrevem um artigo em parceria, abordando dois momentos do Salão Nobre do Museu Paulista, célebre por acolher a tela *Independência ou Morte*. A mesma sala, no entanto, acolheu muitas outras pinturas, que se sucederam em duas fases opostas quanto à narrativa da história paulista e nacional, incluindo-se os sentidos da Independência. Na primeira fase, o artigo apresenta a hipótese de que as pinturas *Caipira picando fumo* (1893) e *Amolação interrompida* (1894), pertencentes ao acervo do Museu Paulista até 1905, fizeram *pendant* com a tela de Pedro Américo, criando uma sinergia com a representação do povo paulista que assistia ao Grito, figurado em *Independência ou Morte*. Na segunda fase, o artigo apresenta a inversão dessa narrativa em direção à prevalência dos personagens nacionais vinculáveis aos destinos da nação, por meio das encomendas de episódios e próceres da Independência aos pintores Oscar Pereira da Silva e Domenico Failutti.

Eduardo Polidori volta-se, em seu artigo, à já mencionada tela *Fundação de São Vicente* (1900), de Benedito Calixto, de modo a compreender os sentidos

de sua encomenda pelas elites do litoral de São Paulo que compunham a Sociedade Comemoradora do 4º Centenário da Descoberta do Brasil. Tratava-se de uma tela que, afinal, se referia a um evento que ocorrera em 1532 e não em 1500. A tumultuada transferência definitiva para o acervo do Museu Paulista, visto que Calixto não recebera o valor acordado para a realização da pintura, e as razões que levaram à sua escolha para figurar em salas durante as gestões von Ihering e Taunay são também exploradas por Polidori, que oferece estimulantes hipóteses tanto para sua justaposição a acervos geológicos, quanto para sua associação à cartografia e retratos históricos.

Outra tela sobre origens urbanas – a *Fundação de São Paulo* (1907), de Oscar Pereira da Silva – foi abordada por Michelli Cristine Scapol Monteiro. Inspirada, como demonstra a autora, na pintura *Primeira missa no Brasil*, de Meirelles, a tela foi pintada por Pereira da Silva como uma aposta para ampliar sua inserção no círculo de artistas consagrados da florescente metrópole da cafeicultura. Representando uma conciliação entre índios e colonizadores mediada pela fé, a tela foi rejeitada, em um primeiro momento, pelo então Presidente do Estado, Jorge Tibiriçá Piratininga, comprometido com o avanço da fronteira cafeicultora no Oeste do estado, além de ser incômoda ao diretor do Museu Paulista, von Ihering, nada tolerante em relação à resistência indígena. Contrariando interpretações oficiais, Monteiro revela que a tela foi adquirida para a Pinacoteca do Estado e não para o Museu Paulista, que acabou por receber a tela por transferência apenas em 1929, apesar do pouco apreço de Afonso Taunay pela mesma e por sua temática jesuítica. A autora ainda descortina diversas formas de apropriação social da tela após sua transferência para o Museu Paulista, instituição que certamente favorecia sua compreensão como imagem legítima sobre a fundação da cidade, apta, portanto, a ser reproduzida de maneira monumentalizada, especialmente até o IV centenário de São Paulo, comemorado em 1954.

O dossiê é finalizado pelo artigo de Ana Paula Nascimento, dedicado ao conjunto de pinturas de José Wasth Rodrigues disposto no peristilo do Museu e voltado à representação daqueles que eram considerados, por Afonso Taunay, como protagonistas do processo de ocupação da América Portuguesa, o rei Dom João III, o donatário da capitania de São Vicente Martim Afonso de Souza (ambos de 1932), o cacique Tibiriçá e seu genro, o português João Ramalho (concluídos em 1934), esses últimos acompanhados de seu neto e filho. Desencadeada pelo IV centenário de São Vicente (comemorado em 1932), a encomenda dessas obras permitiu a Taunay estabelecer o início de sua narrativa histórica, que seria concluída

no Salão Nobre com a tela *Independência ou Morte* e as pinturas encomendadas para as comemorações de 1922, objeto do primeiro artigo desse dossiê.

Esses estudos, derivados em sua totalidade de pesquisas realizadas em âmbito de mestrado e estágio pós-doutoral na Universidade de São Paulo, materializam um esforço institucional de convergir metodologias, aportes teóricos e grande empenho em pesquisa documental para que se compreenda a pintura de história no Museu Paulista de maneira multifacetada e atenta ao circuito curatorial de obras de arte em um museu histórico. Produção, aquisição, exibição e difusão são, portanto, eixos pelos quais é possível perceber não apenas a relação criativa das pinturas com seus modelos pictóricos, mas com a formação de artistas, as demandas nem sempre plácidas dos encomendantes, as interações com os debates historiográficos que orientam escolhas de representação, seu agenciamento em salas nas quais as semânticas dependem dos arranjos e justaposições expográficos, bem como com as fascinantes e infinitas práticas de apropriação de pinturas musealizadas, caminhos pelos quais se formaram e se ainda formam os imaginários que devemos desafiar.

REFERÊNCIAS

ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru: Edusc, 2003.

BAJOU, Valérie (org.) *Louis-Philippe et Versailles*. Versailles: Château de Versailles; Paris: Somogy éditions d'art, 2018.

BREFE, Ana Claudia Fonseca. *O Museu Paulista: Affonso de Taunay e a memória nacional, 1917-1945*. São Paulo: Editora Unesp; Museu Paulista, 2005.

CHIARELLI, Tadeu. Anotações sobre arte e história no Museu Paulista. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Arte & política: algumas possibilidades de leitura*. Belo Horizonte: C/ Arte; São Paulo: Fapesp, 1998. p. 21-46.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Bandeirantes na contramão da História: um estudo iconográfico. *Projeto História*, São Paulo, v. 23, p. 307-335, 2002. Disponível em: <<https://bit.ly/34G3Y6F>>.

CHRISTENSEN, Micah Joseph. *Madrid, Rome, Paris: Spanish History Painting from 1856 to 1897*. Tese (Doutorado) – University College, Londres, 2016.

COLI, Jorge. *A batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional*. [1994]. Tese (livre-docência) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, vol. 1, p. 147-178, 1993. Disponível em: <<https://bit.ly/36GPntv>>.

LOS PINCELES de la historia: la fabricación del Estado, 1864-1910. Mexico (DF): Banamex; Patronato del Museo Nacional de Arte; Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas; CONACULTA/INBA, 2003

MAKINO, Miyoko. Ornamentação do Museu Paulista para o Primeiro Centenário: construção de identidade nacional na década de 1920. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, vol. 10-11, p. 167-195, 2003. Disponível em: <<https://bit.ly/2NrQbek>>.

MATTOS, Cláudia Valladão de. Imagem e palavra. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles; MATTOS, Cláudia Valladão de (Org.). *O brado do Ipiranga*. São Paulo: Edusp; Museu Paulista, 1999.

MATTOS, Cláudia Valladão de. Da palavra à imagem: sobre o programa decorativo de Affonso Taunay para o Museu Paulista. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, n. 6/7, p. 123-145, 2003.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Benedito Calixto como documento: sugestões para uma releitura histórica. In: SALA, Dalton (Org.). *Benedito Calixto: memória paulista*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1990, p. 37-47.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. O Salão Nobre do Museu Paulista e o teatro da História. In: *ÀS MARGENS do Ipiranga, 1890-1990: catálogo de exposição*. São Paulo: Museu Paulista/USP, 1990.

PITTA, Fernanda Mendonça. *Um povo pacato e bucólico: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior*. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

SÉRIÉ, Pierre. *La Peinture d'histoire en France, 1860-1900: la lyre ou le poignard*. Paris: Arthena, [2014].

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp, 2008.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Les portraits de l'Imperatrice. Genre et politique dans la peinture d'histoire du Brésil. In: *Les femmes dans les Amériques: Féminismes, études de genre et identités de genre dans les Amériques, XIX et XXe siècles*. Actes du colloque international à Aix-en-Provence, décembre, 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/1FlIBnm>>. Acesso em: out. 2019.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. LIMA JUNIOR, Carlos. Heroínas em batalha: figurações femininas em museus em tempos de centenário: Museu Paulista e Museu Histórico Nacional, 1922. *Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, v. 7, ano 13, p. 31-54, 2018.

SINGH JUNIOR., Oséas. *Partida da Monção: tema histórico em Almeida Júnior*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

SQUEFF, Leticia. *Uma galeria para o Império – a coleção Escola Brasileira e as origens do Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2012.

TÓTH, Zsuzsanna. The Hungarian Peculiarities of National Remembrance: Historical Figures with Symbolic Importance in Nineteenth-century Hungarian History Paintings. *AHEA: E-journal of the American Hungarian Educators Association*, Volume 5, 2012. Disponível em: <<https://bit.ly/33pdif6>>.



All the contents of this journal, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution License