

Uma ideia viva e ainda vista: a trajetória d' *A Rendição de Uruguaiana*, de Pedro Américo, e a sobrevivência de uma narrativa histórica através das gravuras

A living and still visible idea: the trajectory of *The Surrender of Uruguaiana*, by Pedro Américo, and the survival of a historical narrative through engravings

DOI: 10.20396/rhac.v6i2.20759

ÁLVARO SALUAN DA CUNHA

Pós-doutorando em História na Universidade Federal Fluminense

 0000-0002-7504-7722

Resumo

Este artigo analisa a trajetória da obra *A Rendição de Uruguaiana*, de Pedro Américo, desde seu esboço até a destruição física e sobrevivência pelas gravuras de tradução. A partir da articulação entre história da arte, cultura visual e política do século XIX, mostra-se como a imagem, após perder o suporte original, foi preservada, reinterpretada e difundida por litografias na imprensa da Corte do Rio de Janeiro. Longe de mera cópia, a gravura atuou como dispositivo de memória e legitimação imperial, evidenciando seu papel ativo na permanência e transformação das imagens históricas no Brasil oitocentista.

Palavras-chave: Pedro Américo. Guerra contra o Paraguai. Pintura histórica. Gravura de tradução. Cultura visual.

Abstract

This article examines the trajectory of Pedro Américo's *The Surrender of Uruguaiana*, from its sketch to its physical destruction and survival through reproductive prints. By combining art history, visual culture, and nineteenth-century politics, it shows how the image, after losing its original support, was preserved, reinterpreted, and disseminated through lithographs in Rio de Janeiro's illustrated press. Far from being mere copies, the prints acted as devices of memory and imperial legitimation, highlighting their active role in the persistence and transformation of historical imagery in nineteenth-century Brazil.

Keywords: Pedro Américo. Paraguayan War. Historical painting. Translation engraving. Visual culture.

Introdução

A trajetória de uma obra de arte histórica nem sempre se inscreve nos caminhos esperados da preservação material ou da consagração museológica. Em muitos casos, acaba sendo vítima da pátina do tempo e suas inúmeras adversidades. Desta forma, certas imagens, ou melhor, traduções destas imagens, sobrevivem não por sua permanência física, mas por sua capacidade de se multiplicar, de atravessar suportes e tempos através de novas técnicas inventadas ao longo da história.

Este é o caso da obra *A Rendição de Uruguaiana*, concebida por Pedro Américo entre 1871 e 1873, que ocupa um lugar singular. Sua trajetória, no entanto, rompe com os caminhos convencionais da história da arte ao escapar da fixação material no possível quadro ou esboço original, ganhando sobrevivência por meio das gravuras de tradução, termo cunhado por Giulio Carlo Argan,¹ que garantiram a difusão de suas ideias e sua permanência na memória visual até a contemporaneidade.

Desta forma, a gravura em questão trata-se de um caso emblemático de sobrevivência do ideal da imagem original pela técnica da tradução litográfica, expressão que, embora durante muito tempo relegada ao campo das artes menores, vem sendo redimensionada pela historiografia recente como espaço relevante da criação, circulação e recepção de imagens no Brasil imperial.

Portanto, este artigo busca justamente compreender esse percurso: como uma pintura celebratória do Império e do Exército brasileiro, que coloca as lideranças da Tríplice Aliança unidas pela primeira vez no *front*, transformou-se, após sua destruição, em um legado visual preservado pelas múltiplas reproduções litográficas que hoje se encontram em acervos como os da Biblioteca Nacional, do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro e do Museu Mariano Procópio [Figura 1, 2 e 3].

A concepção da obra *A Rendição de Uruguaiana* inscreve-se em um contexto de afirmação do nacionalismo visual promovido pelo Segundo Reinado (1840-1889). Pedro Américo (1843-1905), já reconhecido pelo êxito de sua *Batalha de Campo Grande* (1871), havia se consolidado como Pintor Histórico da Imperial Câmara,² ao lado de Victor Meirelles (1832-1903), formando a dupla de maior prestígio artístico da segunda metade do século XIX no Brasil. A escolha do tema da rendição ocorrida a 18 de setembro de 1865, durante a guerra contra o Paraguai, conhecida também como Guerra da Tríplice Aliança ou *Guerra Guasú* (1864-1870), era estratégica: exaltava o papel pacificador de D. Pedro II (1825-1891), que viajara pessoalmente a Uruguaiana, e representava a união simbólica dos aliados da Tríplice Aliança na capitulação do general paraguaio Estigarribia (1813-1870). Juntamente dele estavam Venancio

¹ ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão*: ensaios sobre o barroco. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2004, p. 16-20.

² ZACCARA, Madalena. *Pedro Américo*: Um artista brasileiro do século XIX. Recife: Universitária UFPE, 2011.

Flores (1808-1868) e Bartolomeu Mitre (1821-1906), respectivamente presidentes do Uruguai (1853-1868) e Argentina (1862-1868).

A narrativa construída por Américo enfatiza a dignidade dos vencedores e a submissão dos vencidos, em uma composição marcada por forte eixo simbólico e visual, notando-se em seus variados personagens duas expressões distintas: a postura dos paraguaios, derrotados, cabisbaixos, enquanto os vencedores situam-se em um plano elevado, montados em seus cavalos, transmitindo a ideia de superioridade diante de seus inimigos. Isso leva ao leitor a observar a imagem de cima para baixo, em uma ideia totalmente hierarquizada.³



Figura 1: Angelo Agostini (desenho); Alf. Martinet (litógrafo). **A rendição de Uruguayana.** Década de 1870. Litografia baseada em óleo de Pedro Américo, 50,5 × 68 cm (aprox.). Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

³ CUNHA, Álvaro Saluan da. *As litografias da coleção "Quadros históricos da guerra do Paraguai" na década de 1870: projeto editorial e imagens.* 2019. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2019, p. 129.

Com isso, o que restou da obra e suas ideias foram as litografias de tradução produzidas no período após a guerra, entre os anos de 1873 e 1875, por oficinas litográficas, que haviam reproduzido a imagem como parte do esforço de divulgação dos feitos do Império na guerra. A permanência dessas litografias, hoje conservadas em instituições como a Biblioteca Nacional, é o que possibilita a reconstituição e o estudo iconográfico da obra.

Essa trajetória incomum, de um esboço ou pintura, algo que não ficou muito bem definido através das fontes, até se tornar uma gravura de tradução, permite uma reflexão sobre a natureza da imagem histórica no século XIX e os dispositivos de sua permanência cultural.

A gravura, durante muito tempo compreendida sob a ótica moderna como simples reprodução técnica de obras originais, revela-se, à luz dos estudos de Rogéria de Ipanema,⁶ como um campo criativo, inserido em redes de produção, autoria e circulação que desafiam as hierarquias estabelecidas entre original e cópia. Para a autora, a gravura é um objeto de arte subordinado ao universo de outra categoria plástica, mas que não deve ser entendida em um plano estéril, de que realiza sua existência somente segundo a pintura, e sim segundo uma nova ordem e regime para a imagem.

A gravura de tradução, neste contexto, cumpre função vital na constituição do gosto, da formação do olhar e na mediação entre a arte de elite e o público mais amplo. Como lembra Raquel Quinet Pífano, foi a gravura, sobretudo durante os séculos XVI e XVII, a grande responsável pela divulgação de valores e preceitos artísticos em todo o continente europeu e nas diversas colônias.⁷ Essa lógica perdura no século XIX e alcança o Brasil, especialmente por meio das oficinas litográficas ligadas à imprensa ilustrada. A circulação das imagens por intermédio dos periódicos como a *Semana Illustrada* (1860-1876) de Henrique Fleiuss (1824-1882) ou a *Vida Fluminense* (1868-1875) de Angelo Agostini (1843-1910), não apenas registrava os feitos de guerra, mas contribuía para a construção de uma visualidade patriótica compartilhada e reprodutível.

A litografia, portanto, mais do que um suporte técnico, deve ser compreendida como meio autônomo de criação de sentido visual. Ao contrário da concepção moderna de originalidade fundada na subjetividade do artista, como bem discutido por Pífano,⁸ a cultura artística luso-brasileira do período valorizava a emulação e a invenção a partir de modelos visuais compartilhados. Nesse sentido, as gravuras não eram “meras cópias” das pinturas, mas traduções técnicas e estilísticas que permitiam a persistência da imagem no tempo e no espaço. Essa concepção aproxima-se da tradição da *imitatio*

⁶ IPANEMA, Rogéria de. **A arte da imagem impressa: a construção da ordem autoral e a gravura no Brasil do século XIX**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

⁷ PÍFANO, Raquel Quinet. A arte de copiar: gravura, pintura e artista colonial. **Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ**, Rio de Janeiro, n. 17, p. 24–29, 2004.

⁸ *Ibidem*.

humanista, onde a novidade artística residia não na ruptura absoluta, mas na variação inventiva sobre modelos consagrados, conforme também demonstrado por autores como Horácio e Alberti.⁹

A análise de *A Rendição de Uruguaiana*, nesse contexto, torna-se paradigmática para a discussão sobre a natureza da arte histórica e da gravura de reprodução no Brasil do século XIX. Ao eleger um episódio militar recente, e representá-lo com os códigos visuais da pintura de história europeia, Pedro Américo insere-se no campo da visualidade política oitocentista, em que a pintura monumental e a gravura de circulação larga colaboram na constituição de uma iconografia nacional.

Como lembra Jorge Coli, a arte se instala em nosso mundo por meio do aparato cultural que envolve os objetos.¹⁰ Neste caso, o discurso, o local, as atitudes de admiração e a sobrevivência da *Rendição de Uruguaiana* pela gravura confirmam esse deslocamento da pintura como objeto único para a imagem como elemento plural e móvel da cultura visual.

Vale ressaltar que o episódio da rendição da cidade de Uruguaiana também foi narrado através de outros suportes, chegando até mesmo ao outro lado do oceano, mais precisamente na França, elaborada por Janet Lange e Cosson-Smeeton, tendo como base um desenho *in-loco* feito por M. Francisco Rubio, constando no periódico *L'illustration: journal universel* em 1866. Na Figura 4, percebe-se um ângulo diferente da narrativa, mas com a mesma disposição verticalizada, destacando os vencedores dos vencidos.

Figura 4:
Francisco Rubio (croquis);
Janet Lange e Cosson-
Smeeton. **Guerre de la
Plata: Capitulation des
Paragueéns enfermés dans
la ville Uruguayana.** 1866.
Litografia publicada em
*L'illustration: Journal
Universel*, vol. XLVII, n. 1.197
(03/02/1866). Paris.



⁹ *Ibid.*

¹⁰ COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: SENAC São Paulo, 2005.

Além disso, o episódio também originou uma escultura feita por Manoel Chaves Pinheiro, intitulada *Estátua equestre de sua majestade o Imperador em Uruguaiana* [Figura 5], realizada em tamanho natural. Produzido em 1866, o gesso foi apresentado na Exposição Universal de 1867, em Paris, e na XXI Exposição Geral de Belas Artes, de 1870, pertencendo hoje ao Museu Histórico Nacional, sem nunca ter sido fundido em bronze.¹¹



Figura 5: Francisco Manoel Chaves Pinheiro. **Dois aspectos da Estátua equestre de Sua Majestade D. Pedro II em Uruguaiana.** 1866–1870. Gesso. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro. Arquivo pessoal.

O presente trabalho está estruturado em quatro partes principais. No primeiro momento, abordaremos brevemente o papel da pintura histórica na constituição da identidade nacional no Brasil imperial, destacando o lugar de Pedro Américo nesse processo e as particularidades do gênero de pintura de batalhas. Em seguida, será apresentada a gênese da obra *A Rendição de Uruguaiana*, com atenção à sua composição iconográfica, às influências visuais europeias e ao contexto político-militar que moldou sua recepção. O terceiro tópico investiga a transição da pintura para a gravura, compreendendo o papel das oficinas litográficas na difusão da imagem e sua função política e estética. Por fim, discute-se a

¹¹ CUNHA, *op. cit.*, 2019, p. 127.

permanência da imagem por meio da gravura e seu papel na construção da memória visual da guerra contra o Paraguai.

Dessa forma, este artigo propõe uma leitura ampliada não somente da noção de autoria, mas também de reprodução e circulação de imagens no século XIX, articulando as contribuições da história da arte, da cultura visual e da história da imprensa. Longe de compreender a gravura como apêndice da pintura – mas como uma tradução dela –, o estudo propõe vê-la como dispositivo autônomo, capaz de conservar, transformar, multiplicar sentidos e ampliar seu alcance.

Como conclui Ipanema, a imagem impressa, em sua multiplicidade, constitui uma matriz cultural de valor e de memória.¹² Assim, *A Rendição de Uruguaiana* persiste não como vestígio da ideia de um objeto que já não existe mais, mas como imagem viva que transcende totalmente sua materialidade original.

A pintura histórica como instrumento de construção nacional no Brasil oitocentista

Desde a chegada da Missão Artística Francesa ao Brasil (ou Colônia Lebreton), em 1816, observa-se a progressiva institucionalização de um modelo acadêmico de arte voltado para a formação de um gosto ilustrado e a produção de um imaginário visual alinhado aos valores políticos do Estado imperial.¹³ Dentro desse projeto civilizatório, a pintura histórica ocupou o lugar mais elevado da hierarquia artística, conforme os cânones da Academia Real de Pintura e Escultura de Paris, posteriormente reproduzidos na Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro.

Com isso, a pintura histórica, entendida como aquela que trata de fatos heroicos, religiosos, mitológicos ou patrióticos, era o gênero mais valorizado na doutrina acadêmica, por unir os requisitos técnicos da composição, desenho e cor à elevação moral do tema e à sua função pedagógica e nacionalizante.

Nesse contexto, o Brasil do século XIX apostou na construção de uma visualidade própria, ancorada em episódios da história nacional que mereciam ser monumentalizados, sobretudo após as guerras de consolidação territorial e afirmação do Estado. Como observa Sonia Gomes Pereira, a pintura histórica constitui um instrumento da construção simbólica da nação, uma vez que narra os feitos do passado e projeta os valores desejáveis para o futuro.¹⁴ Dessa forma, as telas de grande formato produzidas por artistas como Pedro Américo e Victor Meirelles não eram apenas obras de arte, mas dispositivos de inscrição do poder, da autoridade e da identidade do Império.

¹² IPANEMA, *op. cit.*, 2007.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.

A valorização da pintura histórica no Brasil imperial também respondia à necessidade de afirmação cultural frente às nações europeias. A Academia Imperial de Belas Artes, moldada nos parâmetros franceses, buscava formar artistas aptos a representar o Brasil segundo os padrões do neoclassicismo e do romantismo histórico, adaptando modelos estrangeiros às peculiaridades da história nacional. Como enfatiza Jorge Coli, pintores como Américo e Meirelles ambicionavam alcançar o mesmo estatuto dos artistas europeus, não como imitadores, mas como agentes da elevação artística do Brasil.¹⁵ Para isso, era preciso construir um repertório de temas nacionais que pudessem ao menos se equiparar com as grandes epopeias pintadas por David, Vernet ou Delacroix.

Pedro Américo se destaca nesse cenário não apenas por sua capacidade técnica, mas por sua consciência aguda do papel político e intelectual da arte durante a segunda metade do século XIX. Em sua trajetória, nota-se um esforço deliberado em fundir os valores da erudição filosófica e histórica com a prática pictórica. Doutor em filosofia, escritor, polemista, professor de estética e defensor da função civilizatória da arte, Américo compreendia sua atuação como parte de um projeto maior, em que a arte deveria instruir, moralizar e consolidar a memória coletiva. Para o pintor, o artista deve ser o intérprete do espírito do seu tempo, e não um simples operário de imagens.¹⁶

A pintura histórica brasileira, nesse sentido, diferencia-se de outras manifestações artísticas oitocentistas por seu caráter profundamente político. Ao narrar a história recente em moldes épicos, ela conferia aos acontecimentos uma aura de grandeza e legitimidade, reforçando a centralidade do Estado e a figura simbólica do monarca. *A Batalha do Avaí*, *A Batalha de Guararapes* e *A Rendição de Uruguaiana* formam, nesse sentido, um ciclo pictórico que busca glorificar o Império, a unidade das forças armadas e o papel do Brasil como potência sul-americana. A esse respeito, Vladimir Machado de Oliveira ressalta que as encomendas de pinturas históricas buscavam instituir uma memória visual hegemônica dos eventos militares, convertendo-os em mitos fundadores da nação.¹⁷

Contudo, diferentemente das grandes encomendas oficiais feitas a Victor Meirelles, Pedro Américo concebeu *A Rendição de Uruguaiana* por iniciativa própria, antes mesmo de receber o título de Pintor Histórico da Imperial Câmara. Isso confere à obra um caráter ambíguo: embora produza uma narrativa alinhada à lógica oficial, ela emerge do desejo individual do artista em se afirmar como intérprete autorizado da história nacional.

¹⁵ COLI, *op. cit.* 2005.

¹⁶ AMÉRICO *apud* MELLO JÚNIOR, Donato. **Pedro Américo de Figueiredo e Melo**: 1843-1905. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1983.

¹⁷ OLIVEIRA, Vladimir Machado de. As vicissitudes das encomendas no século XIX: a encomenda a Pedro Américo da pintura *Batalha do Avaí* em 1872. **Revista 19&20**, Rio de Janeiro, v. VII, n. 2, abr./jun. 2012. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_avahy_encomenda.htm. Acesso em: 14 maio 2025.

Assim, Pedro Américo escolhe um episódio dotado de forte carga simbólica: o momento em que o Império, representado pessoalmente por D. Pedro II, subjuga o invasor paraguaio, impondo a paz e reafirmando a soberania sobre seu território. A representação do monarca não apenas como chefe de Estado, mas como figura pacificadora e presente no *front*, confere à obra um peso ideológico que extrapola a simples crônica militar. Ou seja, cumpre com os objetivos do que uma pintura histórica precisa.

Esse gesto, de pintar por conta própria um episódio da guerra, demonstra a internalização, por parte do artista, dos códigos da pintura de história como ferramenta de legitimação política. Assim, como foi percebido durante a pesquisa, a pintura original exalta mais uma conquista do exército e seus heróis, ressaltando a figura de D. Pedro II. Ao escolher representar a rendição do inimigo como uma cena ordenada, digna e profundamente simbólica, Américo inscreve a pintura dentro da tradição europeia das capitulações gloriosas, remontando a modelos como a *Rendição de Breda* de Velázquez [Figura 6] ou as cenas napoleônicas retratadas por Vernet e Thévenin [Figura 7].



Figura 6:

Diego Velázquez. **A rendição de Breda**. 1635. Óleo sobre tela, 307 × 367 cm.
Museu Nacional do Prado, Madri.



Figura 7:
Charles Thévenin. **Reddition de la ville d'Ulm, le 20 octobre 1805, Napoléon Ier recevant la capitulation du général Mack.** 1805–1815. Óleo sobre tela, 260,5 × 392 cm. Collections du Château de Versailles, França.

A pintura histórica brasileira, portanto, deve ser compreendida como arte de Estado, ainda que, como no caso de *A Rendição de Uruguaiana*, não tenha sido oficialmente encomendada. Seu projeto é sempre maior que o quadro: é um projeto de fixação de um passado oficial, de construção de heróis nacionais e de pedagogia visual da história. Segundo Lilia Moritz Schwarcz, as imagens do século XIX não apenas retratavam os fatos, mas ajudavam a organizá-los e hierarquizá-los, funcionando como organizadores simbólicos de uma história desejada.¹⁸

Nesse sentido, compreender o papel da pintura histórica na formação do imaginário nacional implica também em refletir sobre sua circulação, recepção e formas de sobrevivência. Sabe-se que, diferentemente da gravura, as pinturas tinham limitações em sua circulação, sendo vinculadas aos museus e circuitos em que era exposta. Para Walter Benjamin, a gravura retira a ideia da pintura de seu meio restrito, a despe de sua aura quase que religiosa, a colocando em uma circulação jamais vista.¹⁹

Como veremos nos próximos tópicos, *A Rendição de Uruguaiana*, apesar de destruída enquanto objeto pictórico, sobreviveu como ideia e imagem graças à sua tradução para a gravura. Tal fenômeno reforça a importância de se entender o campo artístico oitocentista não apenas pela ótica da originalidade

¹⁸ SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Batalha do Avaí: a beleza da barbárie – A Guerra do Paraguai pintada por Pedro Américo.** Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

¹⁹ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

moderna, mas também por meio das práticas de reprodução, difusão e pedagogia visual que constituíram a arte brasileira como linguagem do Estado e ferramenta de afirmação de uma identidade nacional.

A gênese de A Rendição de Uruguaiana

A produção do esboço ou pintura d'*A Rendição de Uruguaiana* foi feita por Pedro Américo entre os anos de 1871 e 1873, sendo um episódio exemplar da maneira como a arte acadêmica oitocentista brasileira se articulava com os interesses políticos, culturais e simbólicos do Estado imperial. A obra não apenas documenta uma cena da guerra contra o Paraguai (1864–1870), mas sintetiza um modelo de representação histórica em que se mesclam idealizações visuais herdadas da tradição europeia, alegorias do poder e da vitória ante o inimigo, além da construção de uma narrativa que buscava monumentalizar o papel do Brasil e de sua monarquia como agentes civilizadores no contexto sul-americano.

Na época, o impacto da obra pode ser observado para além da coleção *Quadros Históricos da Guerra do Paraguai*. O crítico Gonzaga Duque a descreve em um de seus romances autobiográficos, escrito em 1899, *Mocidade Morta*. Na ocasião, ele dá a entender que a obra, feita por “Telésforo de Andrade”, personagem geralmente associado pela crítica a Pedro Américo, “(...) expunha à admiração patricia o seu novo quadro, um vasto painel estendido por 14 metros, contando 12 de altura (...) Olhos fixavam, parvamente, na tarja baixa da moldura, um círculo de louros entrelaçados ao redor do dístico: *Rendição de Uruguaiana*”.²⁰ No entanto, nunca foi possível afirmar se, de fato, a pintura chegou a ter estas dimensões.

A cidade de Uruguaiana, localizada no extremo sul do país, foi palco, entre julho e setembro de 1865, de um episódio singular no conjunto da guerra: o cerco organizado pelas tropas da Tríplice Aliança ao contingente paraguaio liderado por Antonio de la Cruz Estigarribia, que culminou na rendição deste e de seus homens.²¹ Esse evento foi marcado não apenas pelo êxito estratégico das forças aliadas, mas sobretudo pela presença física do imperador D. Pedro II no front, fato inédito e revestido de imenso valor simbólico. Sua aparição no *front*, juntamente de seus genros, Conde d’Eu (1842-1922) e o Duque de Saxe (1845-1907), foi explorada pela imprensa e, conseqüentemente, pela iconografia do período,²² culminando em narrativas visuais feitas sobre a rendição, pinturas e fotografias. Tal ato durante a guerra converteu-se em um gesto de autoridade e de união nacional sob o signo da monarquia.

²⁰ ESTRADA, Luís Gonzaga Duque. **Mocidade Morta**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1995.

²¹ DORATIOTO, Francisco. **Maldita Guerra**: nova história da Guerra do Paraguai. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

²² CUNHA, Álvaro Saluan da. **As batalhas nas páginas dos jornais**: a guerra da Tríplice Aliança e a disputa editorial entre A Semana Ilustrada e A Vida Fluminense. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2023, p. 248-268.

Ao projetar-se como soberano próximo de seus soldados, o imperador corporificava a imagem de uma nação civilizada, ordenada e guiada pela razão e pela fé, atributos constantemente contrapostos à suposta barbárie paraguaia. A vitória em Uruguaiana, portanto, foi rapidamente elevada a paradigma de um Império vitorioso e benevolente, cuja legitimidade se afirmava tanto pelas armas quanto pelas imagens que narravam o feito. Essa dimensão simbólica antecede e condiciona a forma como o episódio seria representado nas décadas seguintes, particularmente em obras como *A Rendição de Uruguaiana*, de Pedro Américo, nas quais a narrativa visual consolidava uma pedagogia patriótica e moralizadora. A iconografia que se seguiu, multiplicada em gravuras e reproduções, atuou como veículo de difusão dessa memória triunfal, mantendo viva a ideia de uma superioridade brasileira fundada na disciplina, na honra e na civilização, alguns dos valores centrais ao projeto de construção do Estado imperial.

O daguerreótipo era uma referência bastante usual da época na elaboração de pinturas e desenhos que buscavam trazer detalhes importantes como a indumentária e os traços dos personagens no período.²³ Muito provavelmente, ela também foi utilizada tanto na estátua equestre [Figura 5] quanto na pintura de Pedro Américo [Figura 9] e em outras reproduções do século XIX.

Os exemplos das fotografias de Luigi Terragno, italiano radicado no Brasil, que registrou D. Pedro II, o Conde D'Eu e o Duque de Saxe [Figura 8] servem exatamente para exemplificar como se dava esse processo de utilização das fotografias como fonte para outros suportes, sendo perceptível a semelhança das indumentárias presentes nas imagens com as usadas nas litografias e na pintura sobre a campanha de Uruguaiana feita por Edouard Vienot [Figura 9].

Com isso, através de diversos suportes, a imagem do monarca deslocando-se do Rio de Janeiro até os confins do Império para presenciar uma rendição militar expressava, dentro da retórica imperial, uma dimensão moral e civilizadora do poder ante a barbárie paraguaia.²⁴ Ao preferir ir ao encontro do inimigo para impor-lhe, pessoalmente, a capitulação, D. Pedro II encarnava o imperador-pacificador, figura que se impunha não pela força destrutiva, mas pela autoridade ética, pelo autocontrole e pela harmonia política entre os povos da região.

²³ ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *A Semana Ilustrada e a guerra contra o Paraguai: primórdios da fotorreportagem no Brasil*. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2011.

²⁴ CUNHA, *op. cit.*, 2019.

Figura 8:
Luigi (Luis) Terragno.
**Fotografias de D. Pedro II,
Conde D'Eu e Duque de Saxe,
possivelmente em Uruguaiana.**
Sem data. Biblioteca Nacional,
Rio de Janeiro.



Figura 9:
Edouard Vienot. **D. Pedro II, Campanha de Uruguaiana, Guerra
do Paraguai.** 1874. Óleo sobre tela, 257 × 160 cm. Coleção D. João
de Orleans e Bragança, Rio de Janeiro.



Foi justamente essa cena que Pedro Américo decidiu eternizar, por iniciativa própria, logo após o sucesso de sua tela *Batalha de Campo Grande* (1871). Como observa Vladimir Machado de Oliveira, o pintor paraibano havia se afastado das estruturas tradicionais de patrocínio estatal, construindo sua trajetória a partir de um engajamento ativo na imprensa, da produção de obras por encomenda ou por livre iniciativa, e da exposição de seus quadros em mostras abertas ao público, como forma de legitimar seu projeto artístico e obter reconhecimento político e financeiro por parte da Corte ou de seus ministérios.²⁵

²⁵ OLIVEIRA, *op. cit.*, 2012.

A escolha do tema de Uruguaiana está em consonância com a estratégia de Pedro Américo de elaborar uma trilogia pictórica em torno da Guerra contra o Paraguai. Juntamente com *A Batalha do Avaí* e *A Batalha de Campo Grande*, a *Rendição de Uruguaiana* constituía o núcleo central de um ciclo visual que visava não apenas registrar o conflito, mas também interpretá-lo sob o prisma da grandiosidade imperial.

Assim, *A Rendição de Uruguaiana* foi idealizada e executada na cidade de Florença, na Itália, onde o artista dispunha de melhores condições materiais e intelectuais para realizar obras de grande porte. A escolha do local não é trivial: Américo havia estudado na Europa, possuía redes de contato com artistas e professores acadêmicos, e buscava inserir sua produção em um circuito internacional de reconhecimento técnico e simbólico.

O conteúdo da cena remete diretamente ao ideário da pintura histórica europeia, em especial às representações de rendições militares do período clássico e napoleônico. Referências diretas podem ser encontradas em obras como *La Reddition d'Ulm* (1815), de Charles Thévenin [Figura 7] e *A Rendição de Breda* (1634–35), de Diego Velázquez [Figura 6], obra canônica que inaugura o subgênero iconográfico das rendições gloriosas.

Essas pinturas compartilham uma mesma lógica visual: a ordenação cerimonial dos exércitos, a oposição entre vencedores e vencidos dispostos em planos distintos, e o gesto da entrega como ritual político e performático. Pedro Américo apropria-se dessa tradição, incorporando em sua obra os códigos compositivos clássicos – equilíbrio, hierarquia, monumentalidade e simetria – reconfigurando-os para narrar um episódio brasileiro, conferindo-lhe o mesmo estatuto das grandes vitórias europeias.

O conteúdo simbólico da pintura é construído por meio de um forte eixo composicional. De um lado, os generais da Tríplice Aliança aparecem montados em cavalos, em posição elevada, com expressão serena e dominante. Do outro lado, o general Estigarribia e seus homens surgem em posturas rebaixadas, muitos de cabeça baixa, e em destaque, o padre Ignacio Duarte de joelhos, implorando clemência.

A escolha dessa *mise-en-scène* não é meramente descritiva: ela serve para reforçar a antítese moral entre os vencedores civilizados e os vencidos humilhados, expressando visualmente a superioridade ética e política do Império do Brasil. Como observa Jorge Coli, na pintura histórica de Pedro Américo, cada gesto é construído para elevar a cena a uma dimensão alegórica: ela não representa apenas o que aconteceu, mas o que deve ser lembrado.²⁶

²⁶ COLI, Jorge. O sentido da batalha: Avahy de Pedro Américo. *Projeto História*, São Paulo, n. 24, p. 83-103, 2002.

A obra, contudo, jamais foi exibida nas Exposições Gerais de Belas Artes, tampouco incorporada oficialmente ao acervo público. A ausência de registros em catálogos oficiais e a inexistência de documentação sobre sua aquisição sugerem que a obra permaneceu sob guarda do artista ou de sua família até o fim do regime monárquico.

Esse apagamento físico não implicou, porém, o desaparecimento da imagem. Ainda na década de 1870, Pedro Américo autorizou a reprodução litográfica da obra, tarefa que coube inicialmente à Oficina Litográfica Vida Fluminense e a outros gravuristas como J. Reis e A. Campbell. Essas reproduções litográficas, que permitiram a multiplicação de imagens em larga escala, foram responsáveis por manter viva a composição original, permitindo seu acesso ao público mesmo após a destruição do quadro.

Com isso, a tradução da pintura para a litografia é um dado essencial para a compreensão do funcionamento do campo artístico no Brasil do século XIX. Conforme argumenta Rogéria de Ipanema, a gravura, longe de ser mera cópia mecânica, constitui-se como arte de mediação, capaz de reinterpretar a imagem original e adaptá-la a novos contextos de circulação. Para a autora, a gravura não é a cópia da cópia da ideia, mas a instituição intelectualizada da arte, com o projeto da multiplicação.²⁷ No caso de *A Rendição de Uruguaiana*, a litografia cumpriu duplo papel: de um lado, garantiu a difusão da imagem entre leitores da imprensa ilustrada e colecionadores; de outro, permitiu sua inscrição na memória visual da guerra e do Império, mesmo diante da destruição do objeto original.

Ao preservar ao menos a ideia da imagem produzida por Pedro Américo, a gravura torna-se, ela própria, objeto de estudo e de análise histórica. Ela nos obriga a deslocar o olhar da obra única para o circuito da reprodução, da circulação e do consumo da imagem. Como lembra Walter Benjamin, na era da reprodutibilidade técnica, a obra de arte perde sua aura no sentido tradicional, mas ganha em potência política e social, pois alcança públicos mais amplos, inscreve-se em novos meios e pode ser reinterpretada em múltiplos contextos.²⁸ A imagem litográfica de *A Rendição de Uruguaiana* foi, assim, uma das formas pelas quais o Império tentou perpetuar uma narrativa de glória e civilização, mesmo após o colapso de sua base política.

Se a pintura foi perdida, a imagem, ou pelo menos sua ideia, persiste, ainda que fragmentada, reproduzida, transformada. Com isso, cabe à historiografia da arte, reconstruir essas trajetórias oblíquas das imagens, percebendo as estratégias pelas quais a arte circula, resiste e se reinscreve em novos regimes de visibilidade.²⁹ É nesse horizonte que se insere a próxima seção deste artigo, dedicada à análise do papel

²⁷ IPANEMA, *op. cit.*, 2007.

²⁸ BENJAMIN, *op. cit.*, 1985.

²⁹ PEREIRA, *op. cit.*, 2008.

da gravura de tradução como forma de difusão, ressignificação e permanência da imagem de *A Rendição de Uruguaiana* no imaginário visual do Brasil oitocentista.

Da pintura à gravura: a reprodução como estratégia de difusão

Como foi possível de se perceber até aqui, a destruição física desta pintura de Pedro Américo não significou o apagamento completo da obra. Ao contrário, a imagem ganhou uma sobrevida graças à sua reprodução litográfica, o que evidencia o papel crucial da gravura como tecnologia de difusão e permanência simbólica da arte histórica. Ao transitar da tela para a pedra litográfica, *A Rendição de Uruguaiana* inscreveu-se no circuito de circulação das imagens impressas do Brasil imperial, atingindo públicos mais amplos e inserindo-se na visualidade patriótica construída pela imprensa ilustrada. Esse processo não apenas assegurou a sobrevida da obra, mas também atribuiu à gravura de tradução um estatuto de mediação cultural, iconográfica e política.³⁰

A gravura que reproduzia a obra circulou em dois importantes espaços editoriais da Corte. O primeiro foi a unidade bibliográfica *Quadros históricos da guerra do Paraguai* (1870-?), publicada no Rio de Janeiro. Essa coleção era composta por litogravuras acompanhadas de textos explicativos, inicialmente comercializados em fascículos de grande formato (fólio máximo). Os textos vinham impressos em papel madeira, enquanto as gravuras eram produzidas em suporte de gramatura mais elevada, ainda que o tipo específico não possa ser identificado, pois não consta das fichas catalográficas. A obra foi amplamente anunciada em diversos periódicos desde o início da década de 1870 e, posteriormente, reunida em forma de álbum, mantendo o mesmo padrão dos fascículos originais.³¹ A segunda forma de circulação ocorria por meio de livreiros e oficinas litográficas, que disponibilizavam as estampas avulsas ao público interessado em adquiri-las individualmente.

Com isso, a reprodução d'*A Rendição de Uruguaiana* integrava-se, assim, ao que se pode chamar de uma iconografia oficial da guerra. A gravura não apenas replicava a composição de Pedro Américo, mas a tornava acessível fora dos muros da Academia Imperial de Belas Artes e dos museus, alcançando espaços domésticos, escolas, gabinetes de leitura e lojas de molduras.³² Em muitos casos, essas imagens eram retiradas dos periódicos e enquadradas, convertendo-se em objetos de culto visual nas casas da elite ou da burguesia urbana, constituindo-se assim como parte do capital cultural da época.³³

³⁰ CUNHA, *op. cit.*, 2019.

³¹ CUNHA, *op. cit.*, 2019, p. 34.

³² *Ibidem*.

³³ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 1992.

Assim, Bourdieu e Darbel apontam que a arte cumpre a função de distinguir socialmente a elite e de reforçar a divisão de classes.³⁴ Nesse sentido, ela é apropriada como representação simbólica do poder, resultado da ação política da classe senhorial, cujo objetivo central consiste em projetar a imagem de uma nação civilizada e moderna, ao mesmo tempo em que procura sustentar e organizar uma determinada ordem social.

O processo de tradução da imagem do quadro para a gravura, defendido por Argan,³⁵ exigia um trabalho técnico e interpretativo por parte dos litógrafos, que deviam adaptar os efeitos pictóricos à linguagem gráfica. As cores da pintura, por exemplo, eram traduzidas por contrastes de hachuras, linhas e sombreados; a monumentalidade da tela era reduzida ao formato de página; e os elementos simbólicos deviam ser reforçados por meio da composição gráfica. Essa transposição implicava escolhas estéticas e iconográficas que não anulavam a autoria de Pedro Américo, mas a mediavam e reconfiguravam. Assim, a chamada “gravura de tradução” não é uma operação neutra, mas um ato de reinterpretação visual dos códigos da pintura para um novo suporte.³⁶

Essa prática de reprodução deve ser situada também dentro de uma tradição mais ampla de circulação da imagem no Ocidente. Desde o Renascimento, como lembra Erwin Panofsky, a gravura foi um dos meios mais eficientes de difusão dos valores clássicos e das preceptivas artísticas, permitindo que obras de mestres como Rafael ou Mantegna circulassem em larga escala e influenciassem pintores mesmo distantes dos centros artísticos.³⁷ No Brasil oitocentista, esse papel difusor caberia às litografias, que multiplicavam imagens consagradas como as de Pedro Américo e, com isso, ajudavam a consolidar um gosto visual acadêmico, mesmo entre aqueles que jamais pisariam numa galeria de arte.

Assim, a importância da reprodução gráfica para a sobrevivência de *A Rendição de Uruguaiana* também deve ser entendida diante do apagamento oficial da obra após a queda da monarquia. Com a Proclamação da República, as imagens de D. Pedro II passaram a ser rejeitadas ou removidas dos espaços públicos, e a tela original de Américo foi uma das vítimas dessa política de esquecimento pela força. A gravura, nesse contexto, funcionou como resistência material e simbólica: manteve viva a composição, permitiu seu arquivamento em instituições como a Biblioteca Nacional e o Museu Mariano Procópio, e possibilitou a reconstituição histórica da obra para estudos posteriores, mostrando a ideia da produção de Pedro Américo e também o *zeitgeist* por ela vivido na Proclamação da República.

³⁴ *Idem*; DARBEL, Alain. **O amor pela arte**: os museus de arte na Europa e seu público. São Paulo: Edusp/Zouk, 2003.

³⁵ ARGAN, *op. cit.*, 2004.

³⁶ PÍFANO, *op. cit.*, 2004.

³⁷ PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

Mais do que uma cópia, a gravura torna-se, assim, um documento em si. Na era da reprodutibilidade técnica, a obra de arte então ganha novas funções com sua reprodução, que a emancipa do culto e a insere na esfera da política, da crítica e da pedagogia.³⁸ Desta forma, a gravura d'*A Rendição de Uruguaiana* não substitui o quadro perdido, mas atualiza sua presença em múltiplos tempos e espaços, desafiando a concepção romântica de que a obra de arte existe apenas como objeto único, original e aurático.

Por fim, é necessário compreender que a gravura não apenas perpetuou a ideia de Pedro Américo, mas também a adaptou a novas linguagens, a novos públicos e a novos modos de ver. Sua sobrevivência prova que a arte não depende apenas de um único suporte físico, mas das redes de sentido que a sustentam. Assim, *A Rendição de Uruguaiana*, ao ser convertida em gravura, transformou-se em patrimônio visual da história brasileira, transcendendo sua origem monárquica e tornando-se parte do imaginário nacional, que continua sendo disputado, interpretado e reapropriado até os dias atuais, constando como um importante arcabouço de pesquisa.

A sobrevida da imagem: sentidos e usos da gravura de *A Rendição de Uruguaiana*

A destruição do quadro original não impediu que a imagem concebida por Pedro Américo continuasse circulando e produzindo múltiplos sentidos. Muito pelo contrário: ao migrar da tela para o papel, a obra adquiriu nova densidade histórica e cultural, prolongando sua existência não apenas como arte, mas como documento, testemunho e dispositivo de memória sobre o conflito.

A gravura da rendição tornou-se, nesse processo, mais do que uma possível substituta do quadro: ela se afirmou como um novo objeto, com autonomia, portadora de significados que dialogam tanto com a origem acadêmica da composição quanto com os contextos de sua recepção posterior. Esse fenômeno evidencia o papel da gravura como operadora importante da memória visual, capaz de preservar e reconfigurar imagens mesmo após a destruição de seus originais.

A sobrevivência da imagem como gravura foi garantida, em parte, pela política de preservação de instituições como a Biblioteca Nacional, que incorporou em seu acervo tanto as pranchas litográficas avulsas quanto parte da coleção *Quadros históricos da guerra do Paraguai*. A circulação das litografias d'*A Rendição de Uruguaiana* garantiu que milhares de pessoas tivessem acesso à imagem, seja por meio das vitrines dos livreros, da aquisição do fascículo da coleção mencionada acima ou da aquisição individual da imagem, apropriada de diferentes formas. Assim, essas gravuras passaram a integrar não apenas os

³⁸ BENJAMIN, *op. cit.*, 1985.

acervos institucionais, mas também o cotidiano de um público urbano que se familiarizava com a arte pela via da imprensa ilustrada.

A reprodução desta obra em gravura contribuiu para a consolidação de uma iconografia da guerra que cumpria funções múltiplas. Em primeiro lugar, sua circulação reiterava a vitória brasileira e a autoridade de D. Pedro II como imperador presente e pacificador. A representação da rendição, com todos os seus códigos simbólicos, reforçava uma narrativa de superioridade moral do Império frente aos seus adversários. Nesse sentido, a imagem agia como uma extensão visual da política externa brasileira, conferindo forma à ideologia do “Brasil civilizador” que se projetava no Cone Sul.

Em segundo lugar, a gravura incorporava-se ao repertório didático e pedagógico do país, especialmente nos anos finais do Império. Utilizadas em salas de aula, gabinetes de leitura e publicações de divulgação histórica, as gravuras de cenas da guerra contra o Paraguai — entre elas *A Rendição de Uruguaiana* — contribuía para a construção de um senso comum sobre a história nacional, conferindo visibilidade e valor aos eventos militares que haviam garantido a integridade territorial e a estabilidade do Estado.³⁹

Contudo, a permanência da imagem gravada não se deu sem transformações. A mudança de regime político em 1889 alterou profundamente os sentidos atribuídos à figura de D. Pedro II e às obras que o representavam. Se durante o Império ele era celebrado como figura central da nação, após a Proclamação da República sua imagem passou a ser, em muitos contextos, silenciada ou reinterpretada.

Nesse novo cenário, as gravuras da *Rendição de Uruguaiana* passaram a ser vistas sob novas lentes. Em vez de simples glorificação do monarca, podiam agora ser lidas como testemunhos de um regime extinto, vestígios de uma memória política em disputa, ou ainda como obras de arte dignas de conservação por seu valor estético e documental. A mudança de regime não eliminou o valor da imagem; antes, lhe adicionou camadas de significação, como os próprios conflitos de seu tempo que deram cabo da versão tida como a original.

Esse deslocamento de sentido está inscrito também nos espaços em que a gravura passou a circular. Se no século XIX ela fazia parte do esforço de monumentalização da guerra pelo Império, no século XX ela foi sendo progressivamente apropriada pela historiografia, pelos museus e pelos pesquisadores como fonte visual e objeto de estudo. Em trabalhos acadêmicos, como os de Cunha, Toral e Coli, a gravura é analisada como fonte, documento de cultura visual, expressão de um projeto político e pedagógico específico, e, ao mesmo tempo, testemunho da fluidez dos sentidos das imagens ao longo do tempo.⁴⁰

³⁹ CUNHA, *op. cit.*, 2019.

⁴⁰ *Ibidem*; TORAL, André. **Imagens em desordem**: a iconografia da Guerra do Paraguai. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001, 2002; COLI, *op. cit.*, 2005.

A análise iconográfica desta gravura permite ainda observar como a ideia de Pedro Américo sobreviveu a partir de um jogo de oposições visuais que permanecem potentes. A verticalidade dos líderes da Tríplice Aliança, a simetria da composição, o gesto de entrega e a súplica do padre Ignacio Duarte seguem sendo lidos como marcadores de uma narrativa de dominação, clemência e subjugo do inimigo. Assim, a estrutura visual da imagem reforça uma divisão artificialmente criada entre civilização e barbárie, ordem e submissão, vitória e humilhação, valores que, embora ajustados às necessidades do Império, ainda repercutem nos debates contemporâneos sobre a guerra, o nacionalismo e o colonialismo interno.

Ao mesmo tempo, a sobrevivência da gravura permite investigar as tensões entre memória e esquecimento.⁴¹ Se o quadro original foi destruído, talvez de forma proposital, como parte do apagamento da monarquia, a imagem sobreviveu por caminhos paralelos, impressa em papel, preservada por colecionadores, ignorada por décadas e resgatada pela pesquisa histórica. Essa sobrevivência coloca em xeque as hierarquias tradicionais entre obra “original” e “cópia”, entre arte “maior” e “menor”. Assim, a reprodução técnica emancipou a obra de sua existência ritual, permitindo-lhe habitar novos espaços e novos tempos.⁴² No caso de *A Rendição de Uruguaiana*, essa emancipação não só garantiu sua permanência, como também expandiu seu campo de ação.

Essa perspectiva nos leva a compreender a gravura como uma forma de resistência da imagem, pensamento endossado pela *Chalcographie du Louvre*, que tinha a responsabilidade de catalogar as diversas pinturas a óleo em gravuras, preocupando-se com a preservação da ideia de cada obra.⁴³ Quando o suporte pictórico desaparece, a matriz impressa torna-se arquivo, testemunho e horizonte de reinterpretação. E mais: torna-se objeto autônomo de análise, cuja história própria precisa ser escrita. A gravura não é apenas vestígio ou mera reprodução de uma obra desaparecida, mas documento ativo, que continua a interpelar o olhar, a ensinar, a mobilizar afetos e a disputar narrativas. Em contextos marcados por apagamentos, como foi o caso do pós-1889, essas imagens impressas cumprem o papel de traçar linhas de continuidade e de reinscrever a história visual do país, ainda que por vias oblíquas.

Conforme propõe Sonia Gomes Pereira, é necessário deslocar a atenção da obra isolada para os circuitos de circulação, apropriação e memória das imagens.⁴⁴ Desta forma, a produção artística oitocentista precisa ser lida não apenas como linguagem estética, mas como forma de inserção no debate público, como instrumento de pedagogia e como marca de disputas simbólicas. A gravura de *A Rendição de Uruguaiana* exemplifica com clareza essa perspectiva: ela resiste ao esquecimento, ultrapassa os limites

⁴¹ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

⁴² BENJAMIN, *op. cit.*, 1985.

⁴³ CUNHA, Álvaro Saluan da. Das pinturas para as gravuras: uma breve análise comparativa entre França e Brasil no século XIX. *Rocalha* - Revista eletrônica Do CEPHAP - UFSJ, v. 1, n. 1.

⁴⁴ PEREIRA, *op. cit.*, 2008.

de sua origem e continua, até hoje, a provocar debates sobre identidade nacional, memória política e a relação entre arte e poder.

Conclusão

A trajetória de *A Rendição de Uruguaiana*, desde sua concepção como pintura até sua sobrevivência como gravura de tradução, revela não apenas a complexidade das práticas artísticas do século XIX brasileiro, mas também a resiliência simbólica das imagens históricas frente às transformações políticas, materiais e culturais. Se a obra original foi fisicamente destruída após a queda do Império, seu legado visual permaneceu inscrito na cultura gráfica da época por meio de livreiros e litógrafos. Essa permanência evidencia o papel estratégico da litografia como tecnologia de difusão e instrumento de memória visual, capaz de resistir à ruína física e ao apagamento institucional através de sua reprodutibilidade em larga escala.

Ao longo deste artigo, demonstrou-se que a pintura de história no Brasil oitocentista foi mais do que um gênero artístico elevado: tratou-se de um projeto cultural de afirmação da identidade nacional, protagonizado por artistas como Pedro Américo e sustentado pelas estruturas acadêmicas e pelos interesses simbólicos do Estado imperial. A obra aqui analisada insere-se nesse contexto como parte de um ciclo visual dedicado à monumentalização da guerra contra o Paraguai, elaborando, por meio de sua composição e iconografia, uma narrativa visual do poder, da civilização e da ordem. A escolha do tema da rendição, carregado de implicações éticas e políticas, permitiu ao artista associar sua obra aos códigos internacionais da pintura de batalhas e, ao mesmo tempo, valorizar a figura de D. Pedro II, colocado como um imperador presente, justo e pacificador.

A transposição da imagem para o meio litográfico garantiu sua ampliação e disseminação, inserindo-a no circuito visual da imprensa ilustrada e nas práticas cotidianas de contemplação, ensino e culto histórico. A gravura não apenas replicou a obra, mas a reconfigurou, adaptando-a a novos formatos, públicos e temporalidades. Nesse processo, como mostraram autoras como Rogéria de Ipanema e Raquel Quinet Pífano, a gravura deixa de ser compreendida como mera cópia técnica e passa a ser reconhecida como instância criativa e intelectualizada, com agência própria no campo das artes e da cultura visual.⁴⁵

Mais do que um resíduo da obra original, a gravura de *A Rendição de Uruguaiana* tornou-se testemunho visual de um regime político, de um projeto cultural e de uma estética histórica. Ela resistiu ao tempo não apenas por estar impressa em papel, mas porque foi incorporada a uma rede de significados

⁴⁵ IPANEMA, *op. cit.*, 2007; PÍFANO, *op. cit.*, 2004.

que ultrapassou sua origem monárquica. No século XX, passou a ser objeto de análise historiográfica e museológica; no século XXI, ainda provoca reflexões sobre o papel da arte na construção da memória coletiva e na disputa simbólica sobre o passado.

Ao investigar essa trajetória, o artigo reforça a importância de se pensar a história da arte não apenas a partir da obra original, mas também de seus desdobramentos, reinterpretações e permanências. O caso de *A Rendição de Uruguaiana* demonstra que imagens podem sobreviver aos regimes que as produziram, às instituições que as patrocinaram e aos suportes materiais que as abrigaram. Sobrevivem porque são apropriadas, reproduzidas e ressignificadas; porque habitam a memória social de modos múltiplos; e porque desafiam os limites entre arte, política e história.

Em última instância, a trajetória de *A Rendição de Uruguaiana* como uma ideia, desde uma pintura desaparecida a uma gravura sobrevivente, nos convida a refletir sobre a própria natureza da história da arte: uma disciplina que, mais do que celebrar objetos únicos e intocados, deve ser capaz de investigar as formas pelas quais as imagens se transformam, circulam e continuam a produzir sentido no tempo. Nesse sentido, a gravura não é sombra da pintura, mas sua extensão e, muitas vezes, uma salvação possível.