UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES

PAULO DE VINCENTIS

Pintura histórica no Salão do Centenário da Independência do Brasil

São Paulo

2015

PAULO DE VINCENTIS

Pintura histórica no Salão do Centenário da Independência do Brasil

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Filosofia do Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais

Versão corrigida contendo as alterações solicitadas pela comissão julgadora em 6 de novembro de 2014. A versão original encontra-se em acervo reservado na Biblioteca da EACH/USP e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP (BDTD), de acordo com a Resolução CoPGr 6018, de 13 de outubro de 2011.

Área de Concentração:
Estudos Culturais

Orientador: Prof. Dr.
Rogério Monteiro de Siqueira

São Paulo

2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO

(Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades Biblioteca)

Vincentis, Paulo de

Pintura histórica no Salão do Centenário da Independência do Brasil
/ Paulo de Vincentis ; orientador, Rogério Monteiro de Siqueira. – São
Paulo, 2015

106 f. : il.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-
Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e
Humanidades, Universidade de São Paulo, em 2014

Versão corrigida

1. Pintura – Século 19 - Brasil. 2. Pintura – Século 20 - Brasil.
3. História do Brasil. 4. Sociologia da arte – Brasil. I. Siqueira,
Rogério Monteiro de, orient. II. Título.

CDD 22.ed. – 759.981

VINCENTIS, P. **Pintura histórica no Salão do Centenário da Independência do Brasil.**

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Filosofia do Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais.

Aprovado em: 06.11.2014

Banca Examinadora

Prof. Dr. Rogério Monteiro de Siqueira

Escola de Artes, Ciências e Humanidades da
Universidade de São Paulo

Prof^a. Dr^a. Cristina de Campos

Instituto de Geociências da Universidade
Estadual de Campinas

Prof. Dr. Fernando Atique

Escola de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade Federal de São
Paulo

À memória de meus pais,
Pedro e
Rosina

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Rogério Monteiro de Siqueira, pelo incentivo e orientação no desenvolvimento desta pesquisa.

Aos docentes da EACH, cujas disciplinas deram a base para as ideias aqui expostas e que também contribuíram na melhoria do projeto inicial.

Aos participantes da banca de qualificação – Prof^a. Dr^a. Ana Paula Cavalcanti Simioni, Prof. Dr. Fernando Atique e Prof. Dr. José Carlos Durand – cujas críticas e sugestões auxiliaram a aperfeiçoar o projeto inicial.

À banca examinadora, composta pela Prof^a. Dr^a. Cristina de Campos, Prof. Dr. Fernando Atique e Prof. Dr. Rogério Monteiro de Siqueira, pela apreciação e aceitação do estudo.

Aos entes queridos que compreenderam o stress, a ausência, encorajando a conclusão do projeto.

Aos brasileiros pagantes de impostos que possibilitam a existência de ensino público gratuito.

RESUMO

VINCENTIS, P. **Pintura histórica no Salão do Centenário da Independência do Brasil.**

2015. 106 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

O centenário da independência do Brasil, comemorado em 1922, mostrou-se uma oportunidade excepcional para as elites brasileiras exporem projetos de identidade nacional, de predominância europeia, no que diz respeito à cultura, o que inclui considerações racistas, e de manutenção da estrutura social, calcada no capitalismo liberal. O presente trabalho tem por objetivo investigar como tais projetos impactaram as exposições, congressos, e outros eventos comemorativos. A Exposição Internacional e os congressos de História do Brasil e Internacional de Americanistas mostraram um país inserido na economia mundial, buscando os fatos e os personagens fundadores da nacionalidade, interessado em se aproximar dos demais países do continente e que considerava a miscigenação uma aliada para promover o branqueamento da população. O estudo também se volta ao mecenato estatal, cuja intenção de adquirir quatro quadros de assunto histórico, relacionados aos acontecimentos de 1822, estimulou alguns artistas a retomar a produção de tal gênero de pintura, porém algo distanciados dos cânones acadêmicos e incorporando questões e discursos em pauta naquele momento histórico. O juri encarregado selecionou, para aquisição, as obras: *Sessão do Conselho de Estado*, de Georgina de Albuquerque; *Primeiros sons do Hino da Independência*, de Augusto Bracet; *Tiradentes, o precursor*, de Pedro Bruno; *Minha terra*, de Hélio Seelinger. Os eventos retratados, apesar da presença de personagens históricos, abordaram o direito de voto à mulher; a revisão do período monárquico e da figura de Pedro I; a trajetória do país de 1500 a 1889, sob a perspectiva da miscigenação e do branqueamento; o papel do Estado, enquanto instância de repressão.

Palavras-chave: Centenário da independência. Pintura histórica. Discursos em imagens.

ABSTRACT

VINCENTIS, P. **Historical painting at Salon of the Centennial of the Brazil**

Independence. 2015. 106 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

The centennial of Brazil independence, celebrated in 1922, was an exceptional opportunity for Brazilian elites expose projects of national identity, of European predominance, with respect to culture, which includes racists considerations, and maintenance of the social structure, based on liberal capitalism. The present study aims to investigate how these projects impacted the exhibitions, conferences, and other commemorative events. The International Exhibition and the Congress of History of Brazil and the International Congress of Americanists showed a country inserted in a world economy, looking for facts and founders for a nationality, interested in being closer to the other countries of the continent, considering miscegenation as an allied to promote whitening of the population. This work studies the acquisition of four historical paintings, related to the events of 1822, under the state commitments which led some artists to resume the production of this genre, although something distanced from academic canons but incorporating questions and speeches of that historical moment. The responsible committee selected for purchase the works: *Sessão do Conselho de Estado*, by Georgina de Albuquerque; *Primeiros sons do Hino da Independência*, by Augusto Bracet; *Tiradentes, o precursor*, by Peter Bruno; *Minha terra*, by Helios Seelinger. The paintings portrayed, despite the presence of historical characters, the woman's right to vote; the revision of the monarchic period and the figure of D. Pedro I; the country history from 1500 to 1889, from the perspective of miscegenation and whitening; the state's role as an institution of repression.

Keywords: Centennial of Independence. Historical painting. Speeches in pictures.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Minha terra – tríptico	58
Figura 2 – Minha terra – porção central do tríptico	59
Figura 3 – Sísifo	59
Figura 4 – Monarquia – ícone	60
Figura 5 – Minha terra – detalhe do 2º segmento	60
Figura 6 – Dancers	60
Figura 7 – Spring	60
Figura 8 – Minha terra – 3º segmento	62
Figura 9 – Hunt	62
Figura 10 – Tiradentes, o precursor	66
Figura 11 – Sessão do Conselho de Estado	70
Figura 12 – Primeiros sons do Hino da Independência	77

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 A COMEMORAÇÃO DO CENTENÁRIO DA INDEPENDÊNCIA	16
2.1 Uma festa para o Brasil	23
2.2 O programa comemorativo do centenário	26
2.2.1 A Exposição do Centenário	28
2.2.2 O Brasil e a América nos congressos do centenário	32
2.2.3 Inaugurações: edifícios, museus e monumentos	33
2.2.4 Outras festividades	35
2.3 As belas artes no centenário	37
2.3.1 Entre diretrizes e encargos	39
2.3.2 As belas artes e a construção simbólica do Estado	45
2.3.3 Pintura histórica	50
2.3.4 A pintura histórica no Salão do Centenário	54
3 QUADROS DE ASSUNTO HISTÓRICO DO SALÃO DE 1922	55
3.1 Minha terra: dos mares bravios e das lutas dos homens para domá-los.....	56
3.2 Tiradentes, o precursor: mártires da liberdade e de outras causas	64
3.3 Sessão do Conselho de Estado: e a princesa fundou a nação	69
3.4 Primeiros sons do Hino da Independência: a fundação simbólica da nação	74
3.5 Discursos nas representações da história: o artista e a sociedade	80
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
REFERÊNCIAS	90
ANEXOS	102
ANEXO A – Programma para a comemoração do Centenario da Independência	102
ANEXO B – Comissão Executiva do Centenario – Programma da seccão de Bellas-Artes	105

1 INTRODUÇÃO

O ano de 1922 foi marcado por acontecimentos impactantes na história do país, principalmente na arte e na política: a Semana de Arte Moderna, em São Paulo, no mês de fevereiro, tinha por objetivo romper com os cânones artísticos em voga, com propostas estéticas que valorizavam elementos da cultura africana e indígena em oposição ao neoclassicismo europeu; a fundação do Partido Comunista Brasileiro, em março, com base no modelo soviético, representava a possibilidade de organizar a sociedade em premissas distintas às da democracia capitalista adotada pelo estado republicano que se instalou em 1889; a Revolta dos 18 do Forte de Copacabana, em julho, liderada por tenentes, buscava por fim às oligarquias que dominavam a política brasileira; a luta pelo voto feminino agitava a política e pautava a agenda feminista.

Em 1922, Epitácio Pessoa, nascido na Paraíba, ocupava a presidência da república brasileira, cuja eleição incorporava uma quebra no esquema sucessório que ficou conhecido como política do café com leite: ora um candidato de São Paulo, ora um candidato de Minas Gerais era empossado no Palácio do Catete. É nesse contexto que se comemorou o centenário da independência do Brasil.

Apesar das dificuldades econômicas, o governo federal elaborou um extenso programa comemorativo que, entre outros eventos, previa a realização de uma exposição nacional abrangente para mostrar o progresso da economia, das artes, das ciências, da educação, além de saneamento e transportes, no país, enfim, nas atividades que identificavam o país com os ideais de progresso, numa perspectiva de que, no futuro, seriam superadas as dificuldades enfrentadas no momento presente, trazendo aos brasileiros os avanços da civilização, cujos referenciais eram a França e a Inglaterra, principalmente.

O centenário da independência do Brasil, com sua feira internacional, os congressos realizados no período e a exposição de belas artes, constitui-se em cenário propício para propagar tanto as identidades do país, enquanto ocidental, capitalista e latino-americano, como também a identidade nacional, resultante da mestiçagem entre índios, negros e brancos, cuja cultura ostentava essa mistura em variadas manifestações, porém, considerada ponto de detrimento para uma escalada do progresso da nação, de acordo com teorias antropológicas vigentes no princípio do século XX.

O foco deste estudo estará voltado, então, para o papel das festividades do centenário, enquanto instrumento de elaboração de discursos de identidade, com a intenção de oferecer sustentação ao Estado-nação, criando elos entre seus fundadores e as gerações seguintes, continuadoras das ideias vencedoras e embaixadoras da nacionalidade, preservando o controle da estrutura social e, conseqüentemente, a reprodução dessa organização. Por outro lado, a iniciativa mostrava o esforço do país em participar do mundo “civilizado” do qual era subsidiário e ser reconhecido como membro desse grupo.

O que significou realizar uma exposição internacional no Brasil, no ano de 1922? Qual a contribuição dos congressos internacionais às questões brasileiras? Com que finalidade o governo brasileiro se propôs a adquirir quadros e esculturas de assunto histórico, relacionados à independência do Brasil? Por que artistas se dispuseram a produzir quadros de assunto histórico e que leituras tais obras possibilitam? Responder a essas perguntas é o que se pretende com este estudo.

Em suma, este trabalho se volta a investigar a construção de uma identidade nacional calcada nos modelos europeus, a começar pela suposta supremacia racial do homem branco, defendida por cientistas do final do século XIX e começo do século XX, ensejando uma organização social com base em tais prerrogativas que contavam com a adesão das elites burguesas brasileiras.

O programa comemorativo do centenário da independência, o edital da secção de belas artes da comissão executiva do centenário, e os quadros de assunto histórico adquiridos pelo governo, conforme estabelecido nesse edital, são as principais fontes para a solução do problema proposto.

O programa comemorativo do centenário foi publicado no Diário Oficial dos Estados Unidos do Brasil, na edição de 4 de fevereiro de 1921. O edital da sessão de belas artes da Comissão Executiva do Centenário foi publicado também no Diário Oficial na edição de 3 de julho de 1921. A Comissão Executiva do Centenário era composta por Carlos Sampaio, prefeito do Distrito Federal; João Baptista da Costa, diretor da Escola Nacional de Belas Artes; Antero Pinto de Almeida, diretor do Jornal do Brasil e Henrique Carneiro Leão Teixeira, advogado. A Escola Nacional de Belas Artes se subordinava ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores sendo, então, ministro o Sr. Alfredo Pinto Vieira de Melo. O programa previa a realização da exposição nacional, de congressos, de inaugurações, desfiles,

recepções, etc.

O edital da sessão de belas artes transformava o salão anual de belas artes numa exposição de arte contemporânea e de arte retrospectiva; comunicava que o governo adquiriria quatro quadros de assunto histórico, relativos à independência; duas esculturas ou grupos escultóricos também relacionados ao 7 de setembro; um projeto de embelezamento da cidade do Rio de Janeiro.

A comemoração do centenário ensejava, portanto, eventos de caráter transitório, como as exposições e os congressos, e a abertura de avenidas, a construção de palácios e monumentos a perenizar a efeméride, em torno dos quais se afirmava a inserção do país na modernidade. Dito de outro modo, ao comemorar o centésimo aniversário de sua emancipação política, as elites brasileiras recorriam a representações que apresentavam o país como subsidiário da civilização europeia e com a qual queriam estreitar laços e se fazer reconhecer.

Além disso, a bibliografia historiográfica é chamada a amparar os conceitos que fundamentam a metodologia aplicada, quais sejam: a proposta da *École des Annales* de buscar intenções não declaradas nos documentos sobre os quais se baseia o estudo, estendendo a condição de fonte histórica a qualquer manifestação humana e incorporando ao fazer historiográfico a contribuição de outras ciências humanas, tornando-o multidisciplinar ao recorrer à análise de variados objetos para elucidar a trajetória do homem, como por exemplo, a cultura, em suas diversas acepções. Roger Chartier é um representante dessa postura. Para esse autor, as ciências humanas, a história entre elas, se valem de representações do mundo para elaborar e fundamentar suas pesquisas e, assim, oferecer luz a comportamentos, acontecimentos, tendo em vista que “as formas institucionalizadas e objetivadas em virtude das quais ‘representantes’ (instâncias coletivas ou indivíduos singulares) marcam de modo visível e perpétuo a existência do grupo, da comunidade ou da classe” (CHARTIER, 1991, p. 183) engendram tais representações. Independentemente do veículo utilizado, a representação comportará um discurso inteligível que se constituirá objeto para a pesquisa nas ciências humanas. Editais oficiais e imagens de acontecimentos históricos foram as representações escolhidas para este estudo.

Por se tratarem de obras cuja produção fora originada por um edital oficial, o estudo *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*, de Michael Baxandall (2006),

subsídia a análise dos quadros de assunto histórico, considerando sua execução, a partir das diretrizes estipuladas no édito, e das soluções apresentadas pelos artistas, os encargos, que resultam tanto das instruções do comitente como das opções do executor. Sob tal perspectiva, o quadro de assunto histórico incorpora questões contemporâneas advindas da vivência do artista.

No desenvolvimento da pesquisa, questões atinentes ao ensino das artes plásticas no Brasil, o papel desempenhado pela Academia Imperial e, posteriormente, pela Escola Nacional de Belas Artes, trarão elementos para fundamentar as escolhas e as soluções adotadas na produção das obras visto o papel de produtor de símbolos assumido pela instituição desde sua fundação, vinculada ao mecenato estatal e, portanto, voltada à representação do poder político que a patrocinava, fazendo-se necessário, então, uma revisão no conceito de pintura de história, percorrendo-se a trajetória desse gênero no Brasil.

Assim, a primeira secção do Capítulo 2 deste estudo versará sobre a comemoração do centenário da independência, a partir da análise da programação comemorativa, com ênfase nas questões identitárias mobilizadas para caracterizar as festividades; na segunda secção, a instalação da Academia Imperial de Belas Artes será abordada sob a perspectiva de instituição geradora de símbolos para legitimar o Estado-nação, com ênfase especial para a pintura histórica. O final do capítulo é dedicado à organização da Exposição de Arte Contemporânea e de Arte Retrospectiva, comemorativa do centenário, na qual seriam selecionados os quadros de assunto histórico, destinados ao acervo da Escola Nacional de Belas Artes e, posteriormente, encaminhados ao Museu Histórico Nacional.

Dividido em cinco secções após uma pequena introdução, o Capítulo 3 é voltado à interpretação dos quadros de assunto histórico, eleitos pela comissão organizadora da exposição de arte retrospectiva para serem adquiridos pelo governo. As obras *Sessão do Conselho de Estado*, de Georgina de Albuquerque, e *Primeiros sons do Hino da Independência*, de Augusto Bracet, retratam momentos contíguos ao ato de emancipação política do Brasil: o primeiro teve lugar alguns dias antes do rompimento; o segundo, algumas horas após; os protagonistas são, respectivamente, D. Leopoldina e D. Pedro. A condução do alferes Joaquim José da Silva Xavier ao cadafalso, é o episódio retratado por Pedro Bruno, na tela *Tiradentes, o precursor*. Hélios Seelinger sintetizou a história do Brasil no tríptico *Minha terra*. Para finalizar o capítulo, as possíveis questões que motivaram os artistas – os encargos

– trazidos pelas preocupações sociais, econômicas, culturais que permearam a produção de cada obra.

Nas Considerações Finais – Capítulo 4, em sessão única, procura-se estabelecer diálogos entre as obras e o contexto histórico em que foram criadas, enfatizando, todavia, aspectos relacionados à reprodução social, aos conflitos entre grupos e à predominância de uns sobre outros. Por fim se observa que o Estado e elites valorizam acontecimentos dispendiosos, que provocam euforia e comoção social, e nos quais os problemas do cotidiano dos grupos menos favorecidos são relegados a segundo plano.

2 A COMEMORAÇÃO DO CENTENÁRIO DA INDEPENDÊNCIA

Sob o governo de Epitácio Pessoa, o Brasil completara cem anos de sua emancipação política: em 7 de setembro de 1822, o príncipe regente D. Pedro rompera os laços de subordinação do país perante as cortes de Lisboa, fundando o Império Brasileiro que, por sua vez, tivera seu ocaso em 15 de novembro de 1889, quando um movimento militar, liderado por Deodoro da Fonseca, depusera o regime monárquico que conduzira e moldara a nação brasileira até então. Desse modo, o centenário da independência propiciava um momento para se refletir sobre a trajetória brasileira nesse século de existência, o que pode ser constatado na preocupação da intelectualidade, da imprensa e da elite letrada em redescobrir o Brasil, obrigando “a sociedade brasileira, através de seus intelectuais, políticos e líderes, a pensar novamente – afinal, que país era este?” (MOTTA, 1992, p. 18).

No entanto, a república instalada em 1889 não despertara paixões nos indivíduos a cujo processo de transformação – de súditos em cidadãos – não concorreram atos heroicos, sangrentos, comoventes; o povo manteve-se indiferente à destituição de Pedro II por Deodoro da Fonseca, assistindo “a tudo bestializado, sem compreender o que se passava, julgando ver talvez uma parada militar” (CARVALHO, 1987, p. 9). Assim, em seu início, o novo regime político brasileiro carecia de símbolos legitimadores de suas propostas embora a queda da monarquia constasse da agenda das elites (ALONSO, 2002, p. 98) que, com a abolição, se viram liberados da fidelidade à casa imperial (DONGHI, 1975, p. 197). Cabia então à república apresentar referências que justificassem a manutenção do estado nacional brasileiro herdado do período monárquico, remodelando instituições, estendendo a cidadania às camadas populares, dotando o país de dinamismo e buscando o progresso com ordem, como preconizado na bandeira republicana¹; apropriar-se de tradições e reconfigurá-las à luz dos ideais republicanos ou inventar tais tradições pois

sempre se pode encontrar, no passado de qualquer sociedade, um amplo repertório [de elementos antigos] destes elementos; e sempre há uma linguagem elaborada, composta de práticas e comunicações simbólicas. Às vezes, as novas tradições podiam ser prontamente enxertadas nas velhas; outras vezes, podiam ser inventadas com empréstimos fornecidos pelos depósitos bem nutridos do ritual, simbolismo e princípios morais oficiais – religião, pompa principesca, folclore e maçonaria (que, por sua vez, é uma tradição inventada mais antiga, de grande poder simbólico)

1 Ordem e progresso são lemas do positivismo de Auguste Comte ao qual se vinculavam grupos do exército que apoiaram o movimento republicano. Ver CARVALHO, J. M. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

(HOBSBAWM; RANGER, 2012, p. 13).

Nesse aspecto, a república brasileira renomeou a Academia Imperial de Belas Artes, que se tornou a Escola Nacional de Belas Artes, mantendo as Exposições Gerais, a premiação medalhística, os prêmios de viagem, as bolsas de estudo – práticas tradicionais nos tempos do império persistiriam nos Estados Unidos do Brasil e a primeira EGBA do período republicano deu-se em 1890. Do mesmo modo, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, a Biblioteca Nacional, são instituições cujas atividades não sofreram descontinuidades após a instalação do regime republicano. Ou seja, a ruptura política de novembro de 1889 iria se reapropriar de elementos tradicionais da monarquia, conferindo-lhes, entretanto, feições de coisa pública, acessível a qualquer cidadão de modo a garantir a sobrevivência do Estado-nação e isto somente seria possível se as memórias inspiradoras do coletivo, como a Inconfidência Mineira, a proclamação da independência, a abolição da escravidão, continuassem a alimentar corações e mentes no amor à pátria. É nessa direção que a concorrência de tradições existentes ou a inventar contribuiriam ao projeto nacional, originando identidades, referenciais de reconhecimento, discursos criadores de elos entre indivíduos, grupos, promovendo a união em torno da ideia de nação.

A Primeira República explorou as oportunidades que se lhe ofereceram para consolidar o regime político, fazendo dos eventos históricos motivos para afirmar seu compromisso com o Estado-nação: em 1900, os quatrocentos anos do descobrimento do Brasil foram festejados com desfiles, inauguração do monumento a Pedro Álvares Cabral, esculpido por Rodolfo Bernardelli, congressos; em 1908, o centésimo aniversário da abertura dos portos brasileiros às nações amigas teve como principal evento uma exposição nacional; em 1922, os cem anos de emancipação política seria celebrado com uma exposição internacional e de belas artes, além de desfiles, inaugurações de monumentos e edifícios. Nesse contexto, a comemoração do centenário da independência foi emblemática, engendrando, inclusive uma reforma urbana que reconfigurou o relevo da cidade do Rio de Janeiro, com aterros e arrasamento de morros.

Ao comemorar os cem anos de emancipação política, a república brasileira chegava à sua terceira década de existência. Durante esse período, as marcas da monarquia foram sendo apagadas e novas instituições deram lugar às antigas. A sociedade emergente nesse novo cenário concentrava-se ainda no campo; a população urbana constituía-se de funcionários

públicos, profissionais liberais e trabalhadores na indústria têxtil, que começara a se desenvolver na segunda metade do século XIX e se expandiu com vigor entre 1914-1918, na esteira da Primeira Guerra Mundial, responsável pela drástica redução na oferta de produtos fabricados na Europa e cujo abastecimento se tornaria possível ou com a fabricação local ou com a importação de outras regiões, como por exemplo, dos Estados Unidos da América. A população na capital federal – Rio de Janeiro – e em cidades como São Paulo, que se encontravam a meio caminho entre os produtores rurais e os mercados consumidores de sua produção, comportava contingentes de imigrantes, de variadas procedências, que trabalhavam na indústria ou no comércio, embora no começo do movimento migratório, fossem destinados ao campo, para substituir a mão de obra escrava e também para promover o branqueamento da gente brasileira, cuja maioria de negros e mestiços, comprometiam, segundo teorias europeias racistas, o desenvolvimento do país.

No centésimo aniversário da independência, a jovem república ainda prescindia de indivíduos ilustres, de mitos originados em seu seio, que possibilitassem a construção de uma identidade brasileira desvinculada da monarquia, visto que os fatos marcantes da história do país estavam registrados nas páginas do império, cuja gênese devia-se a Pedro I, dentre eles a abolição da escravidão, as guerras com países vizinhos para defesa do território brasileiro, além de um conflito com a poderosa Inglaterra que levou Pedro II a romper relações com os súditos da rainha Vitória. Além disso, a república tinha dificuldades em promover eleições livres e isentas de fraudes, em oferecer instrução gratuita a todos os seus cidadãos que, por sua vez, se sujeitavam a poderes locais, como coronéis, tenentes, jagunços, cerceando as liberdades e os direitos que o Estado tinha o dever de garantir. Ao tornar-se cidadão, o súdito de Pedro II permanecia à margem das decisões quanto aos rumos da nação, tinha dificuldades em se inserir no mercado de trabalho e exercer as prerrogativas democráticas presumidas pelo regime republicano.

O censo de 1920 revelava que cerca de 76% da população não sabia ler e escrever; a cidade do Rio de Janeiro era a mais populosa com aproximadamente 1,6 milhão de habitantes, seguida de São Paulo, com cerca de seiscentos mil. Dos quase 31 milhões de brasileiros, havia cerca de quatrocentos mil exercendo profissões administrativas e liberais; aproximadamente 8,1 milhões se dedicavam à produção, circulação e distribuição de riquezas; por volta de 22 milhões foram enquadrados em outras categorias (ANUÁRIO ESTATÍSTICO DO BRASIL,

1937, p. 129-130). O número de homens atingia 51% do total da população; ao estado civil casado, correspondia 26% da população.

O censo de 1920 apontava, ainda, que o Brasil era um país agrícola, tendo na lavoura cafeeira a principal atividade econômica. Caio Prado Jr. (2006) investigou questões relacionadas à lavoura cafeeira, identificando interesses de intermediários – comerciantes, banqueiros, importadores – que comprometiam a rentabilidade dos produtores, levando o governo federal, sob o comando de Rodrigues Alves (1902-1906), a intervir no mercado, comprando parte considerável da produção, para forçar a alta do preço e recorrendo a empréstimos no exterior para isso, política que se consagraria no mandato de Afonso Pena (1906-1909).

O Estado se tornava, então, aliado para armazenar e regular a disponibilidade de café no mercado, assegurando bons preços, tanto no país como no exterior. Na prática, o liberalismo econômico da burguesia cafeeira fundamentava-se na socialização do prejuízo ao depender de políticas estatais e cambiais para garantir a lucratividade do negócio. Tal prática evidenciava as dificuldades dos produtores brasileiros em se adaptar ao capitalismo competitivo² e a sua dinâmica, que alterara seu status de senhores agrários, aristocratas, para homens de negócios, burgueses (FERNANDES, 2006, p. 130).

Assim, o Estado e, conseqüentemente, toda a população brasileira, financiava a produção de café, cujas divisas, provenientes da exportação desse e outros produtos, eram consumidas na importação de itens não produzidos no país e, paradoxalmente, de gêneros alimentícios uma vez que se priorizava a produção quase que exclusiva de produtos voltados ao comércio exterior; no pagamento de juros da dívida externa, cujo crescimento se intensificara no período, tendo em conta o acesso a empréstimos de todas as unidades federativas a esse recurso; na remessa de lucros para o exterior pelas empresas estrangeiras aqui instaladas e também remessas feitas pelos imigrantes a seus parentes (PRADO JR., 2006, pp. 210-211).

O desenvolvimento de uma economia urbana e comercial, aliada ao crescimento do

2 Florestan Fernandes (2006) identifica três fases no desenvolvimento do capitalismo no Brasil: a primeira fase corresponde ao período de transição neocolonial, que vai da Abertura dos Portos a meados do século XIX, por volta de 1860; segue-se a fase de formação e expansão do capitalismo competitivo, no qual se consolida a economia urbana e comercial, como também a primeira transição industrial – do artesanal à produção industrial; por fim, estabelece-se o capitalismo monopolista no qual se observa “a reorganização do mercado e do sistema de produção, através das operações comerciais, financeiras e industriais da 'grande corporação' (predominantemente estrangeira, mas também estatal ou mista)” (FERNANDES, 2006, p. 264).

parque industrial, que, em 1907, contava com 3.258 estabelecimentos e, em 1920, ascendia a 13.336 (IBIDEM, pp. 260-261), contribuía para o aumento de habitantes nas cidades e, particularmente, na capital federal, o Rio de Janeiro, a população passou de 691.565 habitantes, em 1900, para 1.157.873, em 1920 (ANUARIO ESTATISTICO DO BRASIL, 1937, p. 150).

A migração do campo para as cidades constitui-se uma das características da modernidade e esse movimento acarretou a necessidade de remodelar os espaços urbanos para receber tanto um maior contingente de proletários como para atender à burguesia, motivo pelo qual Londres, Paris, São Petersburgo foram submetidas a reformas urbanas, abrindo avenidas ao longo das quais se estabeleceriam comércios, restaurantes, cafés, além de facilitar o fluxo de veículos, de tração animal em meados do século XIX, que seriam substituídos por automóveis movidos por motores a combustão, nas últimas décadas desse século³.

Ao longo de sua história, o Rio de Janeiro também passou por remodelações espaciais, considerando que “a cidade se transformou no principal cenário do exercício do poder e laboratório de várias experiências civilizatórias, desde as tentativas iluministas de vice-reis como Luís de Vasconcelos e Souza às experiências republicanas no século XX” (SANTOS, 2001, p. IX).

No governo de Rodrigues Alves (1902-1906), além de obras de modernização do Cais do Porto do Rio de Janeiro, de alçada da União, a abertura de avenidas, conduzida pela prefeitura, unindo o centro às regiões norte e sul, tinha por objetivo o saneamento da cidade, tornando-a higiênica e moderna, bem como o favorecimento da circulação (BENCHIMOL, 1992, p. 235-236). Nesse contexto, saneamento significava demolir antigas edificações, cuja existência comprometia a higienização e modernização propostas; o projeto de reforma urbana da capital brasileira seguiu o receituário haussmanniano⁴: a demolição de habitações coletivas, cortiços e pensões, para dar lugar a amplas avenidas e bulevares por onde a elite desfilaria a última moda parisiense, expulsando os pobres para as encostas dos morros, para

3 Em “Tudo que é sólido desmancha no ar”, Marshall Berman (2007) recorre a Goethe; a Marx e Engels; a Baudelaire, a Gogol, e Pushkin, para descrever o processo de modernização de sociedades europeias e, consequentemente, do espaço que as abrigava, diante da eclosão do capitalismo e da ascensão da burguesia. Reformas urbanas em pequenas cidades alemãs, na Paris de Haussmann, e na São Petersburgo de Nevsky, são relacionadas às tensões e contradições trazidas pela revolução do capital.

4 O prefeito de Paris, Georges Eugene Haussmann, promoveu uma reforma urbana em Paris no final da década de 1850 e por toda a década de 1860 caracterizada pela abertura de largas avenidas, bulevares e pela demolição de antigas habitações miseráveis para dar lugar a edificações modernas, deslocando a população mais pobre para a periferia da cidade (BERMAN, 2007, pp. 180-181).

áreas pantanosas e insalubres, onde a febre amarela, entre outras doenças, contribuiria para tornar a vida ainda mais difícil. A higienização da cidade significava exilar o que não fosse agradável ao olhar abastado.

Conforme observado por Carlos Kessel (2001, p.5),

“a intervenção direta do poder público no crescimento do Rio de Janeiro, nas administrações que se seguiram ao quadriênio Passos – Rodrigues Alves, deixava de se dar pelas cirurgias urbanas, como o arrasamento de quarteirões, e passava a privilegiar, na dotação de recursos, certas áreas (principalmente a Zona Sul) em detrimento de outras, acelerando o processo de estratificação espacial”.

A modernidade se manifestava também na assunção do liberalismo como paradigma socioeconômico e cultural ao enfatizar a individualidade como único atributo do ser humano, promovendo o *laissez-faire* como instrumento de controle social que, ao acenar com uma autonomia ilusória, lançava o indivíduo na arena competitiva do mercado de trabalho, de consumo, cuja finalidade velada seria agregar mais valia ao produto ao mesmo tempo que o custo de produção favoreceria o lucro, a acumulação de riqueza pela burguesia. Capitalismo e modernidade caminhavam lado a lado: o *Ancien Régime*, que se julgava banido da sociedade ocidental, adquiria novas feições, reformulava-se, restabelecendo o poder de poucos sobre muitos, diferenciando cidadãos, embora admitisse alguma mobilidade aos aspirantes à ascensão social. Os primeiros anos da república brasileira corroboram tal assertiva, seja pela especulação financeira que enriqueceu uns e arruinou outros, seja pelo prestígio e influência que famílias adquiriram ao longo do império e ainda ostentavam na sociedade republicana.

Com a modernidade, surgia a massa, a multidão a desequilibrar o racionalismo das últimas décadas do século XIX e a resistir às regras do jogo liberal à medida que se alijava do mercado, rejeitando-o ou sendo por ele rejeitada. No entanto, ao ser provocada, a multidão lançava mão de todos os recursos para fazer ouvir a sua voz, para fazer valer suas crenças e tradições, como, por exemplo, em 1904, quando o governo tornou obrigatória a vacinação contra a varíola que seria ministrada nos domicílios, com a ajuda da polícia. O povo considerou tal procedimento como atentado ao pudor e invasão de privacidade, partindo para o confronto com a polícia e promovendo a destruição de aparelhos urbanos, como forma de protesto. Se de uma feita a cidade expulsava e isolava grande parte de seus habitantes em seus limites, de outra, esses degredados reivindicavam seu espaço quando tradições eram ameaçadas, reagindo contra a modernização.

Como modernização, entende-se a desconstrução cultural engendrada pela

configuração social que se estabelecera com o triunfo do capitalismo, alterando espaços e tempos e quebrando elos forjados ao longo de séculos de convivência: a energia elétrica ou a vapor enclausurava homens, mulheres e crianças nas fábricas, durante longos períodos do dia, todos os dias da semana, exceto, talvez, aos domingos. A modernidade engendrava a ruptura com costumes e hábitos arraigados ao modo de vida, à cultura, trazendo o moderno ao cotidiano pela aplicação de teorias científicas recém-postuladas; pela produção em série, decorrente da divisão do trabalho, homogeneizando o consumo e ampliando o público consumidor; pelo surgimento de um novo conceito de arte que atribuía ao artista a condição de gênio e à obra de arte, a expressão da genialidade, tornando-a única, rara.

Arte e cultura passavam a diferenciar indivíduos segundo sua capacidade de fruição das propostas literárias, pictóricas, arquitetônicas, escultóricas manifestadas por esses indivíduos especiais, conhecidos e, eventualmente, reconhecidos como artistas por criarem discursos que suscitariam raras experiências de percepção da realidade, transformada por sua habilidade e sensibilidade. O artista, nesse novo contexto, libertava-se de cânones e ousava incorporar a seus temas a massa que fora deslocada de seu espaço pelas reformas urbanas. Na França, Gustave Courbet, Édouard Manet, pintaram cenas críticas, introduzindo atores sociais vitimados pela expansão do capitalismo (FRASCINA ET ALII, 1998); no Brasil, *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, oferecia uma visão do Brasil, às vésperas da abolição e da república, com sua galeria de personagens representando um microcosmo da sociedade brasileira (CÂNDIDO, 2004) e, Almeida Júnior, com seu quadro *Caipira picando fumo*, fixava na tela um típico brasileiro do interior, cercado por um ambiente hostil, absorto na confecção de um cigarro, num momento de descanso (NAVES, 2011). Embora se destinasse ao consumo das elites, a arte registrava as vicissitudes das classes pobres, veiculando as contradições evidenciadas pela vida moderna.

Povo e massa são diferenciações engendradas pela modernidade: fala-se de povo quando se considera a população de uma nação, de uma província, de uma cidade; massa refere-se ao agrupamento de indivíduos cuja identificação é ocasional e circunstancial, resultado da tomada de posição diante das contingências do cotidiano. Fenômeno característico da urbanização, do *laissez-faire*, a massa, em sua movimentação randômica, eventualmente, encontrava um foco ao qual dirigir suas forças e, quando o fazia, contava sempre com *outsiders* – a boêmia, as vanguardas, atores sociais marginalizados – a apontar a

direção do movimento, com fins de desbancar as atuais classes hegemônicas. No Brasil imperial, segundo os intelectuais da geração de 1870, a modernização implicava na abolição da escravidão, na implantação de uma república democrática (SEVCENKO, 2003, p. 97), na atualização das estruturas sociais, políticas, econômicas e culturais conforme os paradigmas europeus. Após 1889, o mesmo referencial inspirava as ações dos governantes, atendendo à elite europeizada, cosmopolita, que grassava na capital federal, sob o patrocínio da lavoura cafeeira.

2.1 Uma festa para o Brasil

Nas primeiras décadas do século XX, vários países do continente americano comemoraram cem anos de sua emancipação política: em 1825, apenas Cuba e Porto Rico continuavam a pertencer ao império espanhol (DONGHI, 1975). A Argentina libertara-se da coroa espanhola em 1810; o Brasil deixara de submeter-se às ordenações das cortes portuguesas em 1822; os Estados Unidos da América, já em 1776, fizera sua revolução contra o poder britânico.

Cada país festejou a data de maneira própria e recebeu congratulações dos demais em cerimônias que visavam alcançar prestígio junto às principais potências da época (MENESES, 2006, p. 159), bem como exibir o progresso da ex-colônia à comunidade internacional: a Feira Internacional da Filadélfia, em 1876, marcou os cem anos de independência dos Estados Unidos da América e recebeu a visita do imperador do Brasil, D. Pedro II (CARVALHO, 2007, p. 157); entre recepções, desfiles militares, inaugurações, transcorreram as celebrações de Argentina, Chile, México, Venezuela.

O primeiro centenário de existência das nações americanas revelava-se o momento de reafirmar os laços que as gerações passadas estabeleceram e fizeram do território onde habitavam algo mais que um espaço de luta pela sobrevivência mas sim, um local de pertencimento, onde indivíduos compartilhavam sentimentos desenvolvidos no enfrentamento a ameaças externas ou internas que se contrapunham aos interesses e às tradições dos autóctones, dos *criollos*, ou mesmo dos metropolitanos afeiçoados às vivências experimentadas nas novas terras. A efeméride oferecia um momento para revisar a trajetória

trilhada até então, reinventando ou destruindo antigos mitos, perenizar ou desmistificar fatos, personagens, que permaneciam no imaginário popular e aos quais se imputavam grandes feitos e ações fundadoras do novo país. Era, pois, tempo de desenvolver o Estado-nação e o nacionalismo que o sustentasse frente aos desafios do mundo moderno; de imaginar uma comunidade que, além da língua comum, estivesse disposta a se sacrificar por qualquer ameaça à nação. É disto que se trata quando Argentina, Brasil, Chile, Estados Unidos, México e demais países americanos envidaram esforços desmesurados para festejar os cem anos de emancipação política, legando às gerações futuras um acervo de memórias que dessem conta do acerto nas opções até agora concretizadas e que constituiriam a base da escrita da história dos anos vindouros visto que a ideia de nação está “solidamente alojada em quase todas as línguas impressas” (ANDERSON, 2008, p. 191) e era na capacidade de escrever sua história que povos eram classificados como civilizados ou bárbaros, estes, obviamente, incapazes de formar uma nação nos moldes europeus da época.

No Brasil, em agosto de 1917, o deputado Monteiro de Souza manifestara preocupação com a comemoração do centenário e os festejos do centenário e apresentara requerimento à Câmara “propondo a constituição de uma comissão mista de senadores e deputados, para elaborar o projeto de comemoração do centenário da independência nacional” (A NOITE, 1917, p. 2); nos jornais e revistas, artigos e cartas de leitores sugeriam eventos para comemorar a data, tendo por referência as datas importantes, recentemente festejadas: o centenário da abertura dos portos, em 1908; os quatrocentos anos do descobrimento.

A revista *Ilustração Brasileira*, de 7 de setembro de 1921, publicava uma versão do programa comemorativo do centenário da independência que excluía a representação de *O Guarani*, divulgava a inauguração do novo Palácio do Conselho Municipal da Cidade do Rio de Janeiro e outros edifícios públicos, não explicitando quais, deixando de mencionar o Palácio da Justiça que constava do planejamento anterior e incluindo a inauguração do Panteão dos Andradas, na cidade de Santos (ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA, 1921, p. s/n).

A mesma publicação, em setembro de 1922, divulgava a agenda definitiva das comemorações do centenário que iniciariam no dia 6 e encerrariam em 16 de setembro e que pode ser dividida em eventos diplomáticos protocolares, cívicos, esportivos e científicos. O cerimonial diplomático se iniciara no dia 6 com a apresentação de credenciais dos representantes estrangeiros ao presidente da República e, entre recepções oferecidas pelo

anfitrião e pelas representações da Bélgica, Japão e Estados Unidos da América, se estendera até o dia 16 de setembro, com a recepção oferecida pela embaixada do México “às altas autoridades brasileiras, às missões especiais, membros do corpo diplomático, delegações estrangeiras e à sociedade brasileira (ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA, 1922, p. s/n)”.

O presidente Epitácio Pessoa esteve presente a todas as cerimônias previstas para o dia 7 de setembro: revista às tropas militares nacionais e estrangeiras no Campo de São Cristóvão; juramento à bandeira pelos estudantes das escolas públicas, no palácio da Prefeitura; inauguração oficial da Exposição Comemorativa do Centenário da Independência e, em seguida, dos pavilhões concluídos até aquele momento; cotejo cívico luminoso em homenagem às personalidades ligadas à história da independência; representação de *O Guarani*, de Carlos Gomes, no Teatro Municipal.

As inaugurações previstas inicialmente no programa não constaram da agenda oficial das comemorações na Capital Federal; porém, eventos distribuídos por outras localidades do país figuravam na agenda comemorativa como a inauguração da Avenida da Independência, em São Paulo; a inauguração do monumento aos Andradas, em Santos; uma peregrinação cívica ao local onde existiu a casa de Tiradentes e inauguração de lápide; e, na Bahia, inauguração do palácio do Instituto Histórico e Geográfico do estado (ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA, 1922, p. s/n).

Em suma, o programa comemorativo do centenário da independência brasileira evidenciava a intenção de materializar os avanços da nação exibindo os produtos de suas atividades econômicas, de seus serviços, de sua produção intelectual e artística, fazendo da exposição, da inauguração de edifícios e monumentos os principais elementos constituintes das festividades; no entanto, explicitava o poder do aparato do Estado com os desfiles das corporações policiais e militares, enquanto que a revista às embarcações de guerra, ancoradas no porto do Rio de Janeiro, simbolizava um exercício de soberania e as recepções aos corpos diplomáticos de outros países caracterizava um país amigo, hospitaleiro e interessado na convivência pacífica entre as nações. Assim, a comemoração do centenário da independência representava, portanto, uma oportunidade para expor ao mundo e aos cidadãos brasileiros as potencialidades do país, bem como reafirmar a soberania e índole pacíficas do estado brasileiro, embora o aparato defensivo e repressivo do Estado se fizesse presente e o patriotismo da brava gente brasileira transparecesse nos festejos populares.

2.2 O programa comemorativo do centenário

Na edição de 4 de fevereiro de 1921, o *Diário Oficial dos Estados Unidos do Brasil* divulgava o programa para a comemoração do Centenário da Independência no qual uma Exposição Nacional no antigo Arsenal de Guerra e em outros locais de propriedade do governo ou do município, a ser inaugurada no dia 7 de setembro de 1922, constituir-se-ia no principal evento e teria como objetivo exibir as potencialidades do país na agricultura, comércio, transportes, indústria, extração de recursos naturais, comunicações, bem como na área de ciências e belas artes, ensejando uma oportunidade para evidenciar o progresso do Brasil após sua emancipação política. O programa previa, também, a participação de governos estrangeiros e suas indústrias e destinava-se-lhes uma área para construção de pavilhões, às expensas dos interessados (DIÁRIO OFFICIAL, 1921, p. 2538).

Os festejos do Centenário incluíam, ainda, a inauguração de monumentos, do Museu da Independência, de edifícios – Instituto Nacional de Música, Palácio da Justiça, Escola Nacional de Belas Artes; a cunhagem de moedas; a emissão de selo postal; a realização de congressos – Instrução Primária, Ensino Secundário e Superior, Internacional de História Americana; a representação gratuita e ao ar livre da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes; exibição de filmes sobre o Brasil, no ambiente da exposição; além de desfiles, recepções, jogos olímpicos, festas infantis, concertos musicais.

O programa estipulava que: os atos oficiais dar-se-iam entre 5 e 8 de setembro; que uma comissão executiva, presidida pelo ministro da Justiça e Negócios Interiores, Alfredo Pinto Vieira de Mello, composta pelo prefeito do Distrito Federal, Carlos César de Oliveira Sampaio, e mais três membros nomeados pelo governo – João Baptista da Costa, Antero Pinto de Almeida, Henrique Carneiro Leão Teixeira –, seria responsável pela promoção e fiscalização do programa comemorativo do Centenário; a programação poderia sofrer alterações a depender das circunstâncias.

Tratava-se, portanto, de vincular a data comemorativa à realização de eventos catalisadores à construção de memórias, de noções de pertencimento, evidenciando denominadores comuns ao povo brasileiro, na ótica dos que administravam as relações sociais e políticas do país, isto é, das elites governantes e detentoras de patrimônio, cuja preservação julgavam ser interesse da nação. Dito de outro modo, o projeto de afirmação do Estado-nação

recorria às datas históricas para enfatizar aspectos que permitissem ao grupo hegemônico preservar sua hegemonia, cooptando os demais grupos em torno de seus interesses tidos como os mais apropriados ou capazes de levá-los a situações mais favoráveis em determinados contextos. Nesse sentido, a Exposição do Centenário tinha por objetivo exibir aos brasileiros e ao mundo o progresso do país numa perspectiva liberal, que privilegiava as relações de mercado e as determinações do indivíduo; tratava-se de reivindicar espaço na comunidade internacional, uma vez que os ideais, a absorver os esforços dos governantes brasileiros, tinham por objetivo reproduzir a civilização europeia, notadamente, a francesa.

A mensagem do presidente da república ao Congresso Nacional, em 3 de maio de 1921, início dos trabalhos legislativos, mencionava ajustes na programação do centenário tendo em vista a escassez de tempo e recursos para erguer edifícios e monumentos “de certa magnitude”, e, conforme sugestão da comissão executiva do centenário, seriam incluídos “festejos de caráter cívico, educativo e popular, que não acarretarão grandes despesas” (DIÁRIO OFFICIAL, 1921, p. 8651). Entretanto, obras viárias no Distrito Federal, como o aterro da Praia de Santa Luzia, a abertura da Avenida das Nações que demandara o arrasamento do Morro do Castelo, acidente geográfico que desde a reforma urbana de 1905, era considerado empecilho à circulação e ao desenvolvimento da cidade, foram executadas para viabilizar a realização da feira que, ao atrair a participação de outros países, ampliou o caráter do certame.

Ao organizar uma exposição nacional como evento comemorativo de seu centenário de independência, o país buscava, então, atrair a atenção do mundo a seu progresso, suas potencialidades e às possibilidades de incrementar seu comércio exterior, consolidando parcerias tradicionais bem como estabelecendo novas relações comerciais e diplomáticas. Assim, a feira também estava aberta à participação das nações que, às suas expensas, manifestassem interesse em exibir suas produções de natureza econômica ou artística no evento. Ao todo, a exposição contou com treze representações estrangeiras: Argentina, Bélgica, Dinamarca, Estados Unidos, França, Inglaterra, Itália, Japão, México, Noruega, Portugal, Suécia, Tchecoslováquia e ocupou uma área de aproximadamente 2,5 milhões de metros quadrados (ALMEIDA, 1998, p. 373). Inaugurada em 7 de setembro de 1922, foi visitada por cerca de três milhões de pessoas até 23 de março de 1923, quando foi encerrada (SANTOS, 2006, p. 23).

Como estabelecido no primeiro parágrafo do programa comemorativo, o progresso das belas artes no país também seria exibido na Exposição do Centenário. Com esse objetivo, uma comissão da Escola Nacional de Belas Artes, instituição com quase cem anos de existência, em cujas galerias quadros de pintura histórica ilustravam passagens da trajetória do país, ficou encarregada de organizar uma mostra de arte retrospectiva e também de selecionar quadros de assunto histórico, alusivos à efeméride, a serem comprados pelo governo, conforme divulgado em edital publicado no *Diário Oficial*, de 3 de julho de 1921. O salão anual, na programação comemorativa do centenário, daria lugar a uma exposição de arte contemporânea que, juntamente, com a de arte retrospectiva, ocuparia as novas galerias do edifício que, finalmente, teria concluída sua edificação.

2.2.1 A Exposição do Centenário

Em 1922, sob a presidência de Epitácio Pessoa, o Brasil celebrava o centésimo aniversário de sua emancipação política. O artigo 1º do decreto legislativo nº 4.175, de 11 de novembro de 1920, autorizava o poder executivo a promover a comemoração do Centenário da Independência Política do Brasil, com a cooperação e concurso de todas as classes sociais cujas propostas de participação seriam analisadas por uma comissão diretamente subordinada à Presidência, tendo como prioridade a realização de uma Exposição Nacional na Capital da República (DIÁRIO OFICIAL, nov. 1920, p. 18883).

Outrossim, a data se apresentava oportuna para apresentar o Brasil para os brasileiros e para o mundo, expondo o progresso econômico, científico e cultural do país após sua emancipação política, conforme planejado no programa comemorativo do centenário da independência, publicado na edição de 4 de fevereiro de 1921 do *Diário Oficial* (1921, p. 2538).

O Palácio de Cristal, que abrigara a exposição internacional de 1851, em Londres, tornara-se símbolo de arrojo e progresso ao apresentar aos olhos do mundo uma nação industrializada, capaz de invadir os portos do planeta com os produtos saídos de suas fábricas, homogeneizando o consumo e, em consequência, estabelecendo necessidades idênticas a consumidores díspares em termos culturais. Em 1855, a Exposição Universal de Paris, viria a consolidar a realização de eventos dessa natureza ao se tornarem vitrines do capitalismo

(ALMEIDA, 2001, p. 233), que se internacionalizavam e atravessavam cada vez mais longínquas fronteiras. Periodicamente, exposições nacionais e internacionais alternavam-se com as universais que, impreterivelmente, eram sediadas em Paris.

O Brasil fez-se representar em várias dessas feiras internacionais e universais, bem como, durante o Império e nas décadas iniciais da Primeira República, várias exposições nacionais foram realizadas no Rio de Janeiro (IBIDEM, p. 247). Entre estas, a Exposição Nacional de 1908, comemorativa do centenário da abertura dos portos brasileiros às nações amigas – um dos primeiros atos de D. João VI ao aportar na Bahia, quando da fuga das cortes portuguesas à invasão napoleônica –, objetivava “fazer com que estrangeiros e nacionais identificassem o Brasil como um país que, se ainda não estava no patamar das nações reconhecidas como civilizadas e modernas, já possuía evidências materiais que o colocavam nessa trilha” (BORGES, 2008, p. 77). A feira exibindo o Brasil para os brasileiros, afirmava a inserção do país no mundo capitalista, valendo-se de mecanismos da modernidade – higienização e reforma urbanas, publicidade, eletricidade, comunicações – para confirmar seu apreço à civilização moderna, concebidas em centros como Londres e Paris (IBID.). Inaugurada em 11 de agosto,

a Exposição Nacional de 1908 foi a sétima exibição nacional realizada no Rio de Janeiro. Ela representou o auge mas também o início do questionamento de um processo classificatório dos países cujos parâmetros haviam sido construídos a partir de um conceito eurocêntrico de cultura. Por outro lado, ao comemorar o centenário da Abertura dos Portos ao livre comércio, ela celebrava a própria cultura capitalista e industrial que firmara suas bases durante o século XIX (PEREIRA, 2007, p. 26).

A exposição (inter)nacional realizada em 1922 se alinhava a essa concepção, tendo por objetivo exibir o desenvolvimento econômico do país nos moldes liberais, tal como se observava no Reino Unido, França e Estados Unidos da América, ratificando sua inserção na comunidade capitalista ocidental. A feira ensejava expectativas de incremento comercial e de sedimentação de parcerias, importantíssimo nesse momento em que uma parte da Europa – a Rússia – experimentava o comunismo, como alternativa ao capitalismo. Além do apelo econômico, o certame também contribuía para fortalecer as relações com os países cujos migrantes supriram as necessidades de mão de obra após a abolição da escravidão e auxiliaram a povoar os imensos claros demográficos do país. Esses contingentes de migrantes se faziam reconhecer em seus costumes e tradições que, assimiladas pela população local, acrescentaria à diversidade cultural já estabelecida pelo convívio entre índios, africanos e

portugueses, matizes da Itália, Alemanha, Japão, Espanha, entre outros. Além disso, a imigração europeia vinha de encontro ao projeto de branqueamento da população que buscava aproximar etnicamente o Brasil à matriz da civilização (SKIDMORE, 2012), considerando as teorias raciais do final do século XIX, que afirmavam a superioridade dos brancos diante de outras etnias e consideravam os mestiços aberrações, inaptos, inclusive, para se reproduzirem (SCHWARCZ, 1993).

Para sediar a exposição do centenário da independência, a cidade do Rio de Janeiro sofrera intervenções urbanas, como a abertura de avenidas, aterros, das quais a demolição do Morro do Castelo fora a mais polêmica por destruir o acidente geográfico sobre o qual a se fundara a cidade e abrigara seus primeiros edifícios e, em cujas encostas, a população menos abastada encontrara espaço para erguer precárias moradias. Ornamentação e embelezamento, com iluminação elétrica projetada pela empresa General Electric compuseram o cenário no qual o Brasil festejaria o centenário de sua independência, assim resumido em *O Livro de Ouro do Centenário*:

Do velho Passeio Publico, o lindo e historico jardim, após leve e graciosa curva, a explanada do Mercado, estende-se a exposição por dois mil e quinhentos metros, que o visitante percorre entre deslumbrantes monumentos architectonicos. Na sua primeira parte, inteiramente recta, a “Avenida das Nações”, em que se alinham os palácios das representações estrangeiras, e que será mais tarde um dos trechos mais formosos da nossa incomparavel *urbs*. Ao fim dessa avenida, marcando o ângulo de curvatura, levanta-se o torreão do antigo forte do Calabouço transfigurado em portentosa obra de arte. Mais para além, feita a curva, e constituindo já a segunda parte do certamen, abre-se a magnifica praça em torno da qual se erigem os palacios brasileiros – mostruarios magestosos de nossa riqueza e de nossa capacidade de trabalho (LIVRO DE OURO, 1923, p. 303).

Como as feiras universais do século XIX, a Exposição do Centenário promovera a adequação do espaço, com medidas de higienização e saneamento, além de campanhas contra tuberculose e doenças venéreas, de modo a garantir ao visitante uma estada agradável e saudável (TENORIO-TRILLO, 1996).

Sobre os deslumbrantes monumentos arquitetônicos, a que se refere o articulista do Livro de Ouro do Centenário (LOC), vale ressaltar os pavilhões dos Estados Unidos da América, do México e os de Portugal:

“O Palacio dos Estados Unidos occupa uma superficie de dois mil metros quadrados e tem 54 metros de fachada. Os arcos das janellas e das portas, assim como a escadaria e outros elementos da fachada são de granito brasileiro. Tambem puramente brasileira é a coberta de telhas, sendo colonial português o estylo geral do monumento”(LOC, 1923, p.315).

“Entre os pavilhões da Dinamarca e da Tchecoslovaquia, na Avenida das

Nações, levanta-se o do Mexico, de estylo nitidamente colonial, resultado de factores diversos, cada qual architectonicamente mais interessante, e que constituiram uma modalidade typica da dominação hespanhola no territorio mexicano”(IBIDEM, p. 316).

“A Republica Portuguesa, (...) construiu na Avenida das Nações dois pavilhões diferentes. (...) São ambos de estylo D. João V, profundamente caracteristico da patria portuguesa, e foram trabalhados por diversos architectos lusitanos premiados em concurso especialmente aberto pelo governo de Portugal” (IBIDEM, p. 313).

O traço comum entre essas edificações é a referência à arquitetura do período colonial, tanto na América portuguesa, como na América espanhola, num momento em que se valorizava as origens culturais do continente enquanto elemento de identidade nacional.

No Brasil, o arquiteto lusitano Ricardo Severo pregava, desde 1914, a restauração do estilo colonial para fazer frente ao ecletismo que descaracterizava a arquitetura do país. Contando com o apoio de intelectuais, como José Marianno Filho, o neocolonial, como ficou conhecido, foi definido como um estilo arquitetônico genuinamente brasileiro (KESSEL, 1999, p.65).

O pavilhão mexicano, um edifício com características barrocas da época colonial, desenhado pelos arquitetos Carlos Óbregon Santacilia e Carlos Tarditti, foi decorado com murais de Roberto Montenegro e Gabriel Fernández Ledesma que representavam cenas do período da dominação espanhola (TENORIO-TRILLO, 1996, p. 206).

Desse modo,

“o neocolonial deve ser enxergado como uma manifestação pan-americana de arquitetura, e esta afirmação encontra respaldo quando, por exemplo, vemos que países estrangeiros que tomaram assento no evento brasileiro também apresentaram seus pavilhões em estilos próximos ao neocolonial praticado no Brasil” (ATIQUE, 2011).

Ademais, ao aderir ao neocolonial para construir um pavilhão que, após a Exposição do Centenário, se tornaria sede de sua embaixada no Rio de Janeiro, os Estados Unidos da América explicitavam a intenção de ampliar sua presença no país, bem como, de se aproximar politicamente das outras nações do continente (IBIDEM).

Permeada por interesses políticos, diplomáticos, comerciais,

“a Exposição não teria somente o caráter de uma vitrine dupla, onde os visitantes do exterior conheceriam a riqueza e as potencialidades do país e onde os brasileiros teriam a oportunidade de tomar contato com as maravilhas do estrangeiro; o espaço tomado ao mar e ao Castelo deveria ser também um espelho, onde a cidade e a nação pudessem buscar a imagem que verdadeiramente queriam e deveriam projetar, a imagem do progresso, da civilização, da higiene e da beleza”(KESSEL, 2001, p. 61).

A Exposição do Centenário afirmava-se como produtor de símbolos concretos, como o neocolonialismo da arquitetura, exibia o progresso que alterava e higienizava a paisagem; era uma representação de modernidade que a antiga cidade oferecia aos olhos do mundo.

2.2.2 O Brasil e a América nos congressos do centenário

Durante as comemorações do centenário, o Rio de Janeiro sediou uma série de congressos que atestavam a preocupação do país com temas ligados à educação e à infância, ao continente americano e à sua história, à ciência, à tecnologia. Somente no mês de setembro, foram realizados vinte e três congressos, dentre os quais os de História da América, Americanistas, Ferroviário Sul-Americano, Ensino Secundário e Superior, Jurídico, Engenharia, Química, Farmácia, Proteção à Infância, conforme registra o Livro de Ouro do Centenário (1923, pp. 334-350). A nação brasileira se conscientizava da necessidade de aproximação com a América visto que a I Guerra Mundial levou o Brasil a descobrir outros portos para suas mercadorias e para se abastecer e, o principal deles, era os Estados Unidos da América. Nesse sentido, o Congresso Internacional de História da América, realizado pelo IHGB entre 7 e 15 de setembro,

reuniu cerca de 200 participantes, sendo que 83 provinham de 17 diferentes localidades do continente – um indicativo de que as convocações do Instituto Histórico obtiveram uma resposta positiva nos círculos intelectuais americanos. As delegações mais numerosas eram originárias da Argentina e dos Estados Unidos, ambas integradas por um conjunto expressivo de professores universitários, (...). Do Velho Mundo, acorreram representantes da Suíça, da Inglaterra e da França (GUIMARÃES, 1997, p. 223).

Além do êxito junto à comunidade acadêmica, que apresentou 115 comunicações, versando sobre variados aspectos da história do continente americano, o evento também teve sucesso no âmbito diplomático visto manifestações que faziam referência ao sentimento de americanismo, de solidariedade e de interesses comuns (GUIMARÃES, 2005). O Congresso, aberto por Epitácio Pessoa e com a presença do secretário de estado norte-americano, Charles Evans Hughes, aprovou o plano de escrever a História Geral da América, com a colaboração de todos os países, sugerido pelo presidente do IHGB, Conde Afonso Celso (IBIDEM).

Afora o congresso de história, o Congresso Internacional de Americanistas, realizado

entre 20 e 30 de agosto de 1922, também contribuía para estreitar os laços entre o Brasil e o continente americano ao debater racismo, miscigenação e outras questões em comum, embora houvesse posições conflitantes com “a linha oficialista de apresentação da sociedade brasileira como resultado de um longo processo teleológico para o progresso e a civilização, cuja culminação seria a República federal” (SCHUSTER, 2012, p. 2).

2.2.3 Inaugurações de edifícios, museus e monumentos

Se a exposição visava atrair a atenção do mundo e dos brasileiros, também se fazia mister homenagear brasileiros visionários que lutaram pela independência ou pela mudança de regime político. Não é gratuita, portanto, a pretensão de se erguer estátuas e monumentos a Deodoro da Fonseca, Benjamin Constant ou Rodrigues Alves, embora para o jornal *O Paiz* isto representasse um problema, visto quase não haver no centro do Rio de Janeiro locais disponíveis a receber monumentos de certo vulto (O PAIZ, 18.01.1920, p.3).

Como já previsto no regulamento de 1820, da Academia Imperial de Belas Artes, a pintura histórica e a de retratos e a estatuária, enquanto instrumentos voltados a perenizar acontecimentos e indivíduos notáveis, legariam às gerações futuras exemplos a serem admirados e seguidos.

A inauguração de tais objetos nas festividades do centenário teria por finalidade tornar a história conhecida e de imortalizar seus protagonistas. Efetivamente, em 7 de setembro de 1922, foram inaugurados o panteão dos Andradas e o monumento a Bartolomeu Lourenço de Gusmão, na cidade de Santos (ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA, 07.09.1922, p. s/n); o monumento a Deodoro da Fonseca somente fora inaugurado em 15 de novembro de 1937 (JORNAL DO BRASIL, 07.11.1937, p. 8); o lançamento da pedra fundamental do monumento a Benjamin Constant se deu em 15 de julho de 1923 (O PAIZ, 15.07.1923, p. 5).

Em 1922, a construção da sede da Escola Nacional de Belas Artes fora, por fim, concluída, ressaltando, mais uma vez, o mecenato estatal que cooptava a criação artística e a utilizava como auxiliar na reprodução da estrutura social o que significava privilegiar artistas que, em suas obras, veiculassem o discurso oficial. Nesse sentido, a Exposição Geral de Belas Artes de 1922, seria inaugurada em 7 de setembro, para participar dos festejos do centenário; porém, o atraso no término da edificação adiou a abertura do salão de 1922 para 12 de

novembro.

O centenário também se apresentava como momento de recolher “tudo quanto interesse à história do Brasil” e reuni-los no Museu da Independência, “a ser instalado numa parte do antigo palácio da Quinta da Boa Vista” para receber

objectos dessa natureza ora reunidos no Museu Nacional, no Archivo Nacional, no Museu Naval e em outras repartições civis e militares, e far-se-á appello aos particulares para offerecerem à Nação lembranças da mesma ordem que, si merecerem ser ahi guardadas, o serão com os nomes dos respectivos doadores (ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA, 07.09.1921, p. s/n).

A organização do museu em questão fora confiada a uma comissão especial, constituída pelos Srs. Dr. Manoel Cícero Peregrino da Silva, diretor Geral da Biblioteca Nacional; Dr. Luiz Gastão D'Escragnolle Dória, diretor do Arquivo Nacional, representante do Ministério da Justiça; Conde de Affonso Celso, presidente e representante do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro; Dr. Bruno Lobo, diretor do Museu Nacional e representante do Ministério da Agricultura; Francisco Agenor de Noronha Santos, diretor do Arquivo Municipal e representante da Prefeitura (ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA, 24.02.1922, p. s/n). No entanto, a instalação do Museu da Independência esbarrou em dificuldades do AN, do IHGB e da Prefeitura para disponibilizar os objetos e documentos para compor o acervo (JORNAL DO BRASIL, 21.03.1922, p. 5). Dória e o Conde propuseram que cada instituição expusesse os documentos históricos em seu poder individualmente; Lobo, por sua vez, sugeria a criação de um museu histórico para abrigar manuscritos, quadros, estampas e quaisquer outros objetos com valor histórico, objetivo do projeto ora abortado.

O decreto nº 15.596, de 2 de agosto de 1922, criou o Museu Histórico Nacional, vinculado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores, com o objetivo de

recolher, classificar e expor ao público objetos de importância histórica, principalmente os que forem relativos ao Brasil, e concorrer por meio de cursos, conferências, comemorações e publicações para o conhecimento da história pátria e o culto de nossas tradições (DIÁRIO OFFICIAL, 16.08.1922, pp. 16081 – 16087);

determinou, também, a transferência de objetos, documentos e quadros históricos, existentes no acervo daquelas instituições.

Enquanto templo da história, o museu estabelece laços entre o passado e o presente, de onde resulta a noção de pertencimento a essa comunidade nacional, assentada em objetos e episódios que, ali, adquirem materialidade, concretude, tendo em conta que o objeto antigo ali exposto

foi fabricado e manipulado em tempo anterior ao nosso, atendendo às contingências sociais, econômicas, tecnológicas, culturais, etc. etc. desse tempo. Nessa medida, deveria ter vários usos e funções, utilitários ou simbólicos. No entanto, imerso na nossa contemporaneidade, decorando ambientes, integrando coleções ou institucionalizando um museu, o objeto antigo tem todos os seus significados, usos e funções anteriores drenados e se recicla, aqui e agora, essencialmente, como objeto-portador-de-sentido. Assim, por exemplo, todo eventual valor de uso subsistente converte-se em valor cognitivo, o que, por sua vez, pode alimentar outros valores que o passado acentua ou legitima. Longe, pois, de representar a sobrevivência, ainda que fragmentada, de uma ordem tradicional, é do presente que ele tira sua existência (MENESES, 1992, p. 12).

O museu, então, promove a ressignificação do objeto, dotando-o de uma natureza simbólica, associando-a personagens e eventos que contribuíram para a fundação, a legitimação e a preservação da memória nacional.

No mesmo contexto, porém em sentido inverso, se inserem a cunhagem de moedas e a emissão de selos comemorativos. Trata-se de produzir no presente, os objetos que, eventualmente, se tornarão objetos-portadores-de-sentido e que embasarão as memórias a serem cultuadas pelas gerações vindouras.

2.2.4 Outras festividades

A exibição de filmes referentes à história, à geografia e à cultura do Brasil exaltava o pitoresco e o exótico do país, em grande parte desconhecido dos próprios brasileiros e apelava para o nacionalismo ufanista e latente, que poderia aflorar diante de tais imagens. No Diário Oficial de 2 de julho de 1921, a Comissão Executiva do Centenário solicitada aos ministérios, governos estaduais e particulares, filmes que possuíssem para possível exibição no recinto da exposição (DIÁRIO OFFICIAL, 02.07.1921, p. 12820). A revista *Ilustração Brasileira*, de novembro de 1920, informava que o filme *Brazil*

que se projecta, de autoria de Coelho Netto, será dividido em series de cinco partes cada uma e abrangerá, em sua exposição panoramica, toda a história do paiz, nos seus fatos principais desde a era do descobrimento até a data da sua emancipação política. As scenas serão compostas à luz da historia e fielmente realizadas nos proprios sitios em que se passaram, revelando ao espectador, não só a natureza nos seus aspectos, como os hábitos, os costumes do povo nos diferentes meios e épocas da acção, valendo, assim, como lições animadas, impressões directas e suggestivas dos acontecimentos maiores da vida nacional (ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA, nov. 1920, p. s/n);

o Estado brasileiro se apropriava do cinema como instrumento didático e exhibia a imagem de um país moderno aos olhos do mundo (MORETTIN, 2011).

O poder do Estado se revelava nas paradas militares que, com a ordem e a disciplina características, prometia segurança e, ao mesmo tempo, exigia submissão do cidadão. A participação do presidente da República em recepções nos clubes militares – Exército e Marinha – representava o apoio dessas instituições ao chefe de Estado. Recepções a embaixadores estrangeiros e revista aos navios de guerra ancorados no porto do Rio de Janeiro afirmavam a soberania nacional. O cotejo cívico, assistido pelo presidente e convidados, caracterizava o reconhecimento da autoridade do primeiro mandatário do país; significava, também, declarar o pertencimento à nação brasileira personificada pelo presidente.

As competições esportivas, além da catarse que proporcionavam, associavam a cada participante uma identidade nacional; tratava-se, pois, de lutar uma guerra simbólica, cuja vitória, estendida a todos os cidadãos desse grupo nacional, se traduzia em hegemonia, em diferenciação, mesmo que evidenciasse um aspecto muito particular do indivíduo, a capacidade de superar limites naturais. Campeonatos latino-americanos de várias modalidades esportivas – futebol, esgrima e florete, hipismo, regatas – e provas de atletismo disputadas entre militares das forças brasileiras substituíram os jogos olímpicos inicialmente previstos.

Festas infantis e desfiles de estudantes tinham por finalidade despertar sentimentos patrióticos nos futuros cidadãos, seja entoando hinos representativos da nação, como o da Independência e o Nacional, seja marchando diante de monumentos a personagens aclamados pela história: no dia 8 de setembro, estudantes do ensino secundário, de escolas públicas e particulares, desfilaram na Avenida Rio Branco, às 4 horas da tarde (ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA, 7 set. 1922).

A realização de espetáculos teatrais populares, bailes e apresentações das bandas militares nas praças da cidade incluíam o cidadão nos festejos do centenário, inclusive, no dia 11 de setembro, crianças pobres puderam visitar a exposição gratuitamente e ganharam brinquedos de presente (IBIDEM). Em tempos em que pão e circo demandam infindáveis horas de trabalho, a nação oferecia um pouco de circo à parcela da população à margem do progresso e, quiçá, da ordem.

2.3 As belas artes no centenário

A presença de João Baptista da Costa, diretor da Escola Nacional de Belas Artes, na Comissão Executiva do Centenário, assegurava a participação da instituição nas festividades. Se a comemoração do centenário buscava afirmar o país como nação afinada com a modernidade, em princípio, a concorrência de um órgão configurado nos moldes das academias do século XIX poderia parecer contraditório. No entanto, os prêmios de viagem concedidos pela escola possibilitavam aos alunos contemplados contato com novas concepções artísticas de modo que traços do impressionismo, do cubismo, podem ser notados na produção desses artistas. Se, efetivamente, o artista brasileiro não se deixasse envolver por esses movimentos, uma das possíveis razões seria o conservadorismo das elites brasileiras e, portanto, a dificuldade em assimilar a moderna linguagem da arte e, também, sua dependência das instituições oficiais (ROSETTI, 2012, p. 13). Por outro lado, a inserção de uma exposição de arte contemporânea e de arte retrospectiva nas comemorações do centenário expressava a aproximação do Brasil com a cultura ocidental, particularmente, com a francesa, haja vista que o ensino das belas artes no país teve por base um grupo de artistas daquela nacionalidade, ensejando uma oportunidade de exibir o resultado dessa interação.

A ata da reunião da Congregação da Escola Nacional de Belas Artes⁵, lavrada em 29 de maio de 1920 (ENBA, 1920), registrava parecer da comissão dos festejos do centenário cujo teor, publicado na edição de 2 de julho de 1920, do *Jornal do Brasil*, informava o encaminhamento de ofício ao Ministro da Justiça propondo a realização de uma exposição de arte retrospectiva e uma de arte continental, além da publicação de um livro que desse conta do movimento artístico brasileiro a partir da independência. No dia 4 de julho de 1920, o jornal *O Paiz* noticiara que João Baptista da Costa e os professores Corrêa Lima, Flexa Ribeiro e Raul Pederneiras foram recebidos em audiência pelo presidente da República e apresentaram a mesma proposta que Eptácio Pessoa se comprometeu a submeter a uma comissão organizadora dos festejos (*O PAIZ*, 4 jul. 1920, p. 2). O assunto voltou a ser mencionado na reunião de 21 de janeiro de 1921 do Conselho Superior da Escola Nacional de

5 A Congregação da Escola Nacional de Belas Artes, de acordo com o regulamento instituído pelo Decreto 11749, de 13 de outubro de 1915, era formada por todos os professores em exercício e um representante dos professores livre-docentes eleito bienalmente em reunião presidida pelo diretor. Cf. *Diário Oficial da União*. Regulamento da Escola Nacional de Belas Artes, a que se refere o decreto nº 11749, desta data (13.10.1922). Rio de Janeiro, 16 de outubro de 1915, p. 3.

Belas Artes, presidida pelo Ministro da Justiça e Negócios Interiores, Alfredo Pinto Vieira Mello e secretariada pelo professor Lucílio de Albuquerque, em cuja ata se lê:

O Sr. Presidente fala em seguida sobre as festas projetadas por ocasião do centenário da Independência dizendo estar definitivamente assentada a reforma e terminação do edifício da Escola N. de Belas Artes e combinando realizar-se uma grande exposição de arte, com aquisições de quadros de assunto nacional, procurando dar-se a esse certamen (sic) o maior brilho enfim” (ENBA, 1921, p. 27-28).

Assim, o programa da Secção de Belas Artes da Comissão Executiva do Centenário, publicado no Diário Oficial da União em 3 de julho de 1921, oficializava a mostra de belas artes e o interesse oficial por quadros sobre assuntos históricos relativas à independência do Brasil.

O programa previa, então, a realização de uma exposição de arte retrospectiva e uma de arte contemporânea, sendo esta a Exposição Geral de Belas Artes, realizada anualmente a partir de 12 de agosto e que, no ano de 1922, seria inaugurada em 7 de setembro. De acordo com o edital, cada uma das mostras contaria com uma comissão organizadora própria e confirmava que o governo adquiriria “quatro quadros sobre assuntos históricos referentes a nossa nacionalidade, ocorridos no período da Independência” (DIÁRIO OFFICIAL, 3 jul. 1921, p. 12856), assinados por artistas brasileiros, com 2,5 a 5 m de dimensão em seu lado maior; duas esculturas ou grupos representativos de personagens ou acontecimentos históricos, em tamanho natural ou maior; um projeto de embelezamento para a cidade do Rio de Janeiro.

A Exposição de Arte Retrospectiva e Arte Contemporânea do Centenário seria inaugurada em 12 de novembro no recinto da Escola Nacional de Belas Artes, cuja reforma não fora concluída em tempo hábil para possibilitar a abertura do salão com a Exposição Internacional que se instalou em 7 de setembro.

O programa comemorativo do centenário abria espaço para a arte em seu primeiro item, vinculando à exposição nacional e, também, ao anunciar a inauguração do edifício completo da Escola Nacional de Belas Artes. A secção de belas artes da Comissão Executiva do Centenário se valeu dessas aberturas para alçar a Exposição Geral de Belas Artes de 1922 a uma mostra mais abrangente, voltada ao mobiliário e às belas artes em sua secção retrospectiva, o que permitiria percorrer toda a trajetória da escola que, apesar de haver sido instituída em 1820, efetivamente, começou a funcionar em 1826, já sob o reinado de Pedro I e, portanto, tinha sua história vinculada à do Brasil independente.

O edital reeditava o mecenato estatal ao convocar os pintores a realizar obras sobre assuntos históricos relacionados à independência; os escultores a modelar, no mármore ou no bronze, personagens ou acontecimentos da história nacional; os arquitetos a oferecer projetos de embelezamento para a cidade do Rio de Janeiro. Um júri formado por professores da congregação da Escola Nacional de Belas Artes se encarregaria de selecionar as obras as serem adquiridas pelo Governo. É interessante frisar que, com relação à pintura, o edital menciona quadros sobre assuntos históricos relacionados à independência e, embora estabeleça dimensões mínimas, não cita o gênero pintura histórica, ou seja, libertava os artistas dos cânones vinculados a essa categoria de pintura, flexibilizando a fatura e sinalizando uma possível abertura a novas concepções artísticas.

2.3.1 Entre diretrizes e encargos

Além da mudança nos modos de produção, com a modernidade se introduziram novas percepções de cultura e arte, envoltos no rótulo do romantismo. Cultura passou a ser associada à capacidade de fruição de determinados grupos às novas propostas estéticas que artistas ofereciam, enquanto arte designava manifestações singulares, únicas, não produzidas em série na maquinaria industrial. O artista, por seu turno, alcançava maior prestígio à medida que suas obras fossem reconhecidas pela criatividade e inovação, revelando a genialidade daquele indivíduo especial. O romantismo, em contraponto às tradições clássicas, liberavam o fazer artístico das limitações do cânone:

A tendência do romantismo é a favor de uma rejeição veemente de dogmas de método na arte, mas é também, muito claramente, a favor de uma afirmação que toda a boa teoria clássica teria reconhecido: a afirmação de que o negócio do artista é “ler o segredo aberto do universo”. (...) O artista percebe e representa a realidade essencial, e o faz em virtude de sua faculdade principal, a imaginação” (WILLIAMS, 2011, p. 63).

No entanto, o artista precisava estar atento aos desejos do público de modo a lhe oferecer produtos assimiláveis, que despertassem o interesse de algum *marchand*, algum mecenas ou, simplesmente, que fossem vendáveis, para lhe possibilitar a sobrevivência.

Havia então *diretrizes* ditadas pelo mercado ou pelo contrato para a produção da obra as quais o artista se submetia, ajustando a fatura, o modo de executar o trabalho nas condições estipuladas; havia também *encargos* a serem solucionados para alcançar o melhor resultado possível para satisfazer tanto o apreciador como o ser capaz de dar materialidade a ideias, de

usar da imaginação para capturar algo invisível a outros simples mortais.

Em meados do século XIX, a filosofia positivista de Augusto Comte, ao descartar questões cujas respostas advinham de considerações metafísicas, afirmava o caráter materialista da modernidade e fazia do mundo sensível o objeto de ciências específicas que o explicavam, tendo na física a base para as demais ciências (COMTE, 1983).

Para Comte, a sociologia equivalia à física das ciências humanas e a história adquiria status de ciência ao se voltar ao estudo de indivíduos e acontecimentos singulares na trajetória de grupos humanos no tempo e no espaço, registrado em documentos escritos cuja autenticidade se constituía a principal questão colocada ao historiador, considerando que os acontecimentos e seus protagonistas constituíam o material base da narrativa histórica. A crítica voltava-se não ao conteúdo do registro mas, sim, ao suporte, aos processos de reconstituição, à procedência do material (LANGLOIS; SEIGNOBOS, 1946).

A École des Annales, fundada pelos historiadores franceses Marc Bloch e Lucien Febvre, viria instituir a crítica aos documentos, buscando nas entrelinhas as razões de sua existência, “pois os textos ou os documentos arqueológicos, (...), não falam senão quando sabemos interrogá-los” (BLOCH, 2001, p. 79). Com os Annales, o conceito de documento histórico se ampliou e passou a abranger registros de batismo, estatísticas de produção de trigo, processos judiciais e da Santa Inquisição, enfim, buscava-se a trajetória não de uma personagem eminente, mas de todo um grupo, uma comunidade e, mais tarde, com a micro-história, de famílias, e de outros agentes sociais.

O exercício da crítica à fonte documental passou a orientar o trabalho do historiador na solução das questões associadas ao evento em estudo. A história deixara de ser, então, uma mera relação de datas, de fatos e seus protagonistas pois voltara-se às possíveis intenções não declaradas explicitamente porém passíveis de serem inferidas; tornara-se interdisciplinar, aliando-se e valendo-se da antropologia, etnologia, sociologia, economia, etimologia e outras ciências humanas, para oferecer uma explicação plausível a uma dada ocorrência singular, ocorrida no passado. No limiar dos anos 1970, a nova história, como foi chamada a terceira geração da École des Annales, se volta às manifestações culturais, de mentalidades para explicar a trajetória das sociedades humanas.

Numa outra chave, o pensamento de Karl Marx, sob a premissa de que a luta de classes é o motor da história, se constituiu um paradigma para os historiadores após o fim da

segunda guerra mundial: os historiadores ingleses Eric J. Hobsbawm, Edward P. Thompson, são exemplos expoentes dessa escola.

Hobsbawm narrou a trajetória humana na época contemporânea, a partir das chamadas revoluções burguesas que destituíram monarquias absolutistas fundando repúblicas ou monarquias constitucionais, tendo na burguesia a classe predominante, porque detentora dos meios de produção, e a acumulação de capital o objetivo principal de toda a atividade humana.

Thompson centrou a narrativa histórica nas classes menos favorecidas da população inglesa, nas que foram mais afetadas pela revolução industrial, pelas mudanças nas leis da posse de terra: a história vista de baixo tornou-se referência para a historiografia, a partir dos anos 1960, quando foi publicada *A formação da classe operária inglesa*, que, ao revisar o conceito marxista de classe – indivíduos unidos por interesses comuns – contribuiu também para a ressignificação do conceito de identidade, isto é, o indivíduo se identifica com quem partilha de seus costumes, sofre as mesmas vicissitudes, além do lugar de nascimento, da língua falada e de mitos fundadores da nação. Nesse sentido, Thompson se tornou um dos fundadores dos Estudos Culturais, cujo objetivo, o estudo de grupos, comunidades, com identidades próprias, capturados nas teias do tecido social e submetidos à hegemonia do Estado-nação, permeia a obra do historiador inglês.

Assim como a terceira geração da *École des Annales*, a New Left inglesa, centrava o fazer histórico nos grupos oprimidos que, até então, haviam permanecido à margem das narrativas históricas. Tal atitude, que se cristalizou num maior diálogo entre história e demais ciências sociais, possibilitou o tratamento de temáticas, anteriormente, restritas a campos específicos da sociologia, ou da antropologia, ou da economia, por exemplo.

Não é de se estranhar, portanto, o editorial da Revista dos Annales, citado por Roger Chartier (1991) no artigo *O mundo como representação*, que denunciava uma crise nas ciências sociais enquanto a história permanecia vigorosa e fecunda. Entretanto, Chartier considerava inexistir problemas nas ciências sociais, associando a situação daquele momento decorrente do esgotamento da aplicação de modelos estruturalistas à solução das questões colocadas por pesquisas que, neles não se enquadravam, até porque as resistências dos pesquisadores ao controle das estruturas e a adoção de metodologia diversa às propostas pelo estruturalismo e pelo marxismo teriam gerado as pesquisas mais fundamentais, pois, tanto a

prática como a estrutura são produtos das representações construídas para dar sentido ao mundo, segundo o historiador francês, ou seja, qualquer tentativa de tornar uma realidade inteligível resulta de uma e em uma representação.

Cumprir à história explicar como, por agência dos seres humanos, tais estruturas e representações se sucederam no tempo e no espaço; como se engendraram; como se sustentaram; como ruíram e se reformularam. Sob tal enfoque, a pesquisa histórica faz a história das representações uma vez que, por representação se entende como o ser humano percebe tanto o quadro social à sua volta como suas interações com esse e nesse contexto, a começar por se definir no corpo social, seja pela nacionalidade, gênero sexual, etnia, e demais categorias que permitem atribuir uma identidade ao indivíduo e ao grupo ao qual se vincula. Esta é a principal questão colocada ao Estado-nação: como manter coeso um tecido social pleno de diferenças?

Pesquisadores como Anderson (2008) e Hall (2011) apontam que a conservação do Estado-nação passa pela construção de uma cultura, dita, nacional, capaz de estabelecer elos entre indivíduos díspares ao lhes oferecer referências territoriais, linguísticas e mitos fundadores da nação para preservar sua existência. Como resume Hall (2011, p. 51),

“As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre a 'nação', sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas.”

A cultura nacional é, portanto, um dos instrumentos disponíveis ao Estado-nação para mantê-lo coeso, ao associar-lhe discursos que promovam sentidos de pertencimento, valores com os quais, comunidades se reconheçam, se identifiquem.

Com esse fim, por meio de instituições culturais, *diretrizes* são estabelecidas para produzir símbolos e representações que reforcem aspectos identitários de interesse do Estado-nação, embora caberá ao artista solucionar como serão aplicadas as instruções do comitente para a execução da obra de arte, ou seja, como dar conta dos *encargos* que lhe são imputados pelas diretrizes e também satisfazer suas próprias concepções, sejam políticas, filosóficas, estéticas, além da garantia de sua sobrevivência.

Diretrizes e encargos são conceitos introduzidos pelo historiador da arte inglês

Michael Baxandall (2006) para analisar a construção de uma ponte e dos quadros *O Retrato de Kahnweiler*, de Picasso, *Uma dama tomando chá*, de Chardin, e *O batismo de Cristo*, de Piero della Francesca e que, segundo o autor, permitem analisar vários aspectos da obra, pois,

o pintor ou o autor de um artefato histórico qualquer se defronta com um problema cuja solução concreta e acabada é o objeto que ele nos apresenta. A fim de compreendê-lo, tentamos reconstruir ao mesmo tempo o problema específico que o autor queria resolver e as circunstâncias específicas que o levaram a produzir o objeto tal como é. Mas a reconstrução não refaz a experiência interna do autor; ela será sempre uma simplificação limitada ao que é conceitualizável, mesmo que opere numa estreita relação com o quadro em si, o que nos proporciona, entre outras coisas, modos de perceber e sentir. Nossa atividade será sempre relacional – tratamos da relação entre um problema e sua solução, da relação entre o problema e a solução com o contexto que os cerca, da relação entre nossa interpretação e a descrição de um quadro, da relação entre uma descrição e um quadro.

Quadros, como os demais artefatos, resultam de e atendem a necessidades específicas do meio social em que são produzidos, seja para decorar ricos palácios, enaltecer figuras proeminentes de um determinado grupo, ou para memorizar acontecimentos, entre outras motivações. Enquanto artefatos históricos permitem investigar desde questões alusivas ao fazer artístico até questões relativas ao pensamento hegemônico e ao discurso que “não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 2009, p. 10) o que, no caso da nação, significa se identificar com a comunidade, cujos feitos vitoriosos do passado se traduzem no orgulho nacional do presente.

A representação de uma realidade nos limites da tela, criando elos entre indivíduos que nela se sintam retratados, reforça o poder da nação e da identidade nacional que lhe é subsidiária. Portanto, investigar a obra de arte, no contexto de sua elaboração, permite compreender as escolhas do artista ao representar o tema inspirador, decodificando as interferências sociais, políticas e individuais que originaram o objeto que se apresenta como proposta visual da situação retratada. Assim, o primeiro passo para interpretar a obra de arte é descrevê-la, observando a composição em suas minúcias, posicionamentos, realces a alguns elementos; se possível, reconhecer a técnica empregada, vinculando o artista a uma dada concepção do fazer artístico; relacionar a obra ao contexto histórico em que foi produzida, refletindo sobre o papel crítico do artista diante da realidade experimentada e vivenciada e que orientou sua fatura; trazer à luz códigos sociais que permeiam a representação. A história da arte tem sido elaborada a partir da análise de obras em determinadas localidades e

temporalidades, levando pesquisadores a reconhecer padrões e referências seja nas produções, seja nos contratos entre os artistas e os que encomendam os trabalhos, de modo que se torne possível estabelecer relações sociais e políticas ao se contemplar tais obras.

Os quadros de assunto histórico adquiridos pelo governo federal no Salão de 1922 serão descritos sob a perspectiva dada pelas diretrizes e encargos, como colocado por Baxandall, buscando as motivações, as referências iconográficas, as inovações introduzidas na fatura, tendo como subsídios a biografia do artista, sua formação, a circulação e a recepção à obra. No caso, por diretrizes entendem-se as regras estabelecidas pelo edital da secção de belas artes da Comissão Executiva do Centenário, no que concerne à temática, às dimensões da tela; por encargos, consideram-se a fatura, o episódio retratado, os personagens escolhidos para representar fatos relacionados à independência. Por outro lado, as diretrizes são formuladas a partir de concepções sociais, econômicas, culturais, visando preservá-las, reforçá-las, agindo no sentido de reproduzir tais configurações tendo em conta que

todas as sociedades, ao longo da sua história, têm elaborado um sistema de ideias e imagens de representação coletiva, através do qual se atribuem uma identidade, pautam valores, normatizam condutas. Nesse sentido as imagens fariam parte do que se convencionaria chamar imaginário social, este vasto campo de representação do real que, se com ele não se confunde, seria, ao mesmo tempo o seu “outro lado”. (...) O imaginário social é, pois, representação, ou seja, a tradução mental e visual de uma realidade exterior percebida. (...) Na composição do imaginário enquanto representação, estabelece-se uma distinção entre discursos e imagens, ou entre palavras e “coisas”, no sentido figurativo. Todavia, sendo ambas representações, a imagem é o veículo visual de uma ideia, suportando uma mensagem discursiva (PESAVENTO, 1994, p. 151).

Destarte, ao estabelecer tema, dimensões, local de exposição, o encomendante da obra delineia a mensagem discursiva a ser representada, ou seja, as diretrizes a pautar a produção, colocando ao artista o problema de compor visualmente esse discurso no qual se farão presentes concepções moduladas pelo tecido social e reformuladas pela experiência vivenciada, isto é, os encargos a serem solucionados na confecção da encomenda.

Nesse contexto, os discursos mobilizados pela pintura histórica alcançavam plenamente a intenção dos grupos hegemônicos em oferecer narrativas que naturalizavam relações de submissão, protagonismos, permitindo a continuidade do modelo social vigente. Vejam-se os quadros de história pintados por Vitor Meireles e Pedro Américo, dois dos mais renomados pintores da então Academia Imperial de Belas Artes. Há que se considerar, ainda, que a pintura histórica se fundamentava no cânone acadêmico, cujos rigores tolhiam

inovações e desvios das regras, pois destinava-se a representar o poder do Estado para seus súditos ou cidadãos e, portanto, traduzir tal poder em símbolos.

2.3.2 As belas artes e a construção simbólica do Estado

De associações informais para discutir problemas inerentes ao fazer artístico, às instituições amparadas pelo Estado, as academias de belas artes percorreram um longo caminho que modificou, inclusive, o status do artista, e culminando em reconhecer a pintura, escultura e arquitetura, como artes liberais⁶.

Observado na corte da França de Luís XIV, esse processo se cristalizou no estabelecimento e ensino de regras voltadas à representação da realeza, introduzindo um cânone a ser obedecido na produção de imagens dos estamentos detentores do poder – realeza, nobreza e clero –: o cânone acadêmico.

Nikolaus Pevsner aponta que, em fins do século XVII, na Itália, Flandres, Inglaterra e Alemanha, a produção artística continuava nas mãos de mestres de corporações, guildas, que trabalhavam em ateliês próprios, para autoridades laicas, eclesiásticas e demais compradores; em Paris, os artistas acadêmicos

geralmente trabalhavam para clientes particulares ou para órgãos públicos, com os quais se relacionavam diretamente. A posição social dos acadêmicos era superior à da maioria de seus colegas estrangeiros, mas, por estarem a serviço da corte, gozavam de menos liberdade de criação artística (PEVSNER, 2005, p. 190);

por sua vez, os pintores flamengos tinham completa liberdade para criar e vender sua produção. Desse modo, a academia, sob o mecenato do Estado, se tornou o órgão responsável em dar visualidade ao poder, como no retrato majestático de Luís XIV, que serviu de modelo aos pintores das cortes europeias, para a representação de seus monarcas.

Identificada com o *Ancien Régime*, a academia francesa sucumbiu, como a monarquia francesa, na revolução de 1789, porém, renasceu com o Institut de France (SCHWARCZ, 2008, p. 71), com outra proposta visual: o neoclassicismo, uma retomada dos

6 Por dependerem exclusivamente do intelecto, o *trivium* – gramática, retórica e lógica – o *quadrivium* – aritmética, geometria, música e astronomia – eram classificadas como artes liberais. Pintura, escultura e arquitetura, portanto, se enquadravam na categoria de artes vulgares, visto a concorrência do trabalho manual para executá-las. Em *Academias de arte: passado e presente*, Nikolaus Pevsner relata a mudança de status das belas artes, a partir da incorporação das academias pelo estado monárquico absolutista e a extinção das guildas. Cf. PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

padrões de simplicidade da antiguidade, conjugada à precisão do desenho, à sobriedade das cores e à narrativa sintética o que certamente convinha à França dos cidadãos revolucionários sob o lema da liberdade, igualdade e fraternidade.

O cânone neoclássico se associava à nova estrutura social para apagar os vestígios da monarquia, oferecendo imagens realistas da nova sociedade e de seus novos heróis: “o neoclassicismo elimina a derradeira fase do barroco, ao mesmo tempo que a Revolução Francesa elimina o Ancien Régime” (COLI, 2010, p. 20).

O pintor e também deputado revolucionário, Jacques-Louis David, é o nome referencial desse momento da história da arte francesa, visto que

uma tela de David instaura aquilo que é possível chamar-se de *real superior a si próprio*, imagem cristalizada do mundo. (...) O “real superior a si próprio” apresentando a cena arranjada como em uma vitrina, além de transformar o efêmero em eterno, permite o discurso (IBIDEM, p. 114).

Transformar o efêmero em eterno: um atributo da história que faz de atos e fatos únicos, singulares, o ponto inicial de uma narrativa, de um discurso, a caracterizar e legitimar um grupo humano e sua trajetória no tempo e no espaço; é disso que trata a pintura de David, preservar o acontecimento histórico em imagens hiper-realistas, capazes de despertar nos que as observam sentimentos patrióticos, reforçando laços de pertencimento ao grupo e incutindo admiração aos protagonistas da cena de modo a naturalizar uma possível relação de submissão, obediência a tais figuras, como a Napoleão, a quem David retratou algumas vezes em cerimônias e triunfos bélicos. A restauração da monarquia na França, em 1816, reabilitou a academia enquanto instituição voltada ao ensino das belas artes, privilegiando o *style historique*, então, sob as regras do neoclássico.

Com algumas variações, o modelo francês se difundiu pela Europa e chegou ao Brasil, em 1816, com um grupo de artistas exilados pela queda de Napoleão Bonaparte e que, pelo decreto real de 12 de agosto daquele ano (COLEÇÃO DAS LEIS DO BRASIL DE 1816, 1890, p. 77), deveriam responder pelo ensino das belas artes, quando fosse instalado na *Escola Real de Sciencias, Artes de Ofícios*.

Pelo decreto de 23 de novembro de 1820 (COLEÇÃO DAS LEIS DO BRASIL DE 1820, 1890, pp. 100-101), D. João VI instituía a Academia das Artes, onde se dariam as aulas de pintura, desenho, escultura, arquitetura, gravura e mecânica, nomeava o diretor e o corpo docente – Henrique José da Silva, Nicolas Antoine Taunay, Jean Baptiste Debret, Auguste

Marie Taunay, Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny⁷ –; os pensionistas de pintura e desenho: Simplicio Rodrigues da Silva, José de Christo Moreira, Francisco Pedro do Amaral; de escultura: Marc Ferrez; e de gravura: Zéphyrin Ferrez. No entanto, foi somente em 1826, por decreto de D. Pedro I que, efetivamente, tiveram início os cursos de belas artes da academia imperial, porém sob o regulamento de 1820.

Os estatutos da Imperial Academia e Escola das Belas Artes, complementares ao decreto imperial de 1820, apresentavam nos primeiros artigos, a organização da instituição e os cursos a serem oferecidos para, a seguir, discorrer sobre o ensino de desenho, pintura, escultura, arquitetura civil, gravura e mecânica; abordava as obrigações dos professores e as dos alunos, premiações e respectivos critérios.

O curso de desenho compreendia desenho da figura, da paisagem e de ornamentos e tinha duração de três anos; integrava o currículo dos alunos de pintura, escultura, e arquitetura. Como em estabelecimentos similares, privilegiava o ensino do desenho, disciplina básica para as demais artes, a ser cursado por três anos. Efetivamente, nos dois últimos anos, o aluno se especializaria na arte de sua preferência.

A ênfase no desenho se justificava pela assunção, a priori, de que, por serem artes de imitação, pintura, escultura e gravura deveriam ser a expressão exata da realidade e, no tocante à pintura histórica, o artista retrataria um fato inquestionável, tido como verdadeiro, sem abrir mão da invenção, da imaginação criadora⁸.

O parágrafo 33, do artigo 9º do estatuto, explicitava o papel da academia na estrutura do Estado, ao premiar os melhores alunos com uma pensão para estudar na Europa por cinco anos,

no fim dos quaes, voltando da Europa, apresentará alguma produção, pela qual mostre o seu aproveitamento, e inclusivamente se occupará em fazer um quadro histórico de sua invenção, que apresentará ao corpo acadêmico para sua aprovação, a qual se fará pela pluralidade de votos, por escripto, e o painel se depositará na Academia ou Museu Imperial das Bellas Artes, como *monumento nacional*. Esta formalidade se seguirá nas classes de pintura, esculptura, e architettura. Estes artistas gozarão do título de socios da Imperial Academia das Bellas Artes, e terão a

7 No texto original do decreto de 23.11.1820, os nomes dos artistas franceses estão traduzidos para o português.

8 Segundo André Félibien (1619-1695), no último posto da escala estariam os pintores de naturezas mortas – flores, frutas e concha; os pintores de paisagens ocupariam uma posição anterior àqueles; os pintores de animais vivos antecederiam os paisagistas; à frente destes, os retratistas, porque representam a criação máxima de Deus – o ser humano; no topo da hierarquia, os pintores capazes de elaborar composições nas quais se articulam objetos, animais, seres humanos para representar narrativas históricas, religiosas e alegóricas (LICHTENSTEIN, 2006, p. 40).

preferencia nas cadeiras das aulas de desenho que se estabelecerem nas províncias do Império (COLLEÇÃO DAS DECISÕES DO GOVERNO DO IMPÉRIO DO BRAZIL DE 1826, 1881, p. 120).

Desse modo, a academia se imbuía do papel de criador simbólico da nação ao exigir do aluno premiado uma obra de cunho histórico, elevado à condição de monumento nacional, isto é, de um registro que conserva a memória de um personagem ou de acontecimento histórico⁹; em troca, o aluno seria sócio da instituição e poderia se tornar professor de desenho, em eventuais cursos nas províncias do império. Após a implantação da reforma Pedreira, uma portaria de 31 de outubro de 1865 estabelecia que o pensionista pintor deveria encaminhar no quarto e quinto anos de sua estada na Europa, além de cópia de obras de grandes mestres, quadros históricos de sua composição; o escultor, uma cópia em mármore de obra indicada pela Academia; os arquitetos, um projeto de restauração e o respectivo estudo arqueológico de um monumento antigo; aos pintores e escultores, oferecia a possibilidade de realizar uma *grande machina*, submetendo o projeto à aprovação da Academia. Tais exigências ressaltavam o papel da escola na preservação de memórias e na construção de imagens didáticas que registrassem momentos fundadores e legitimadores da nação. Especificamente, *A primeira missa* (1861), *grande machina* pintada durante o período em que Vitor Meireles foi pensionista da Academia, em Roma, representa um momento de fundação da nação, enfatizando o papel civilizador do português, ao celebrar a principal cerimônia da Igreja católica diante da barbárie do indígena nativo. Meireles também assina *A batalha de Guararapes* (1879) que retrata a luta entre “americanos portugueses” e holandeses, ocorrida em 1648-1649, que pôs fim à invasão holandesa ao nordeste brasileiro. O episódio foi

9 “Monument: marque que conserve la mémoire de quelque chose”. Esta é a definição no *Le petit apparat royal, ou nouveau dictionnaire françois et latin, enrichi des meilleures façons de parler, en l'une ès-facile ès-méthodique, pour la composition du françois en latin : Nouvelle édition revue, corrigé. 1752* (GALLICA). No Dicionário da Língua Brasileira, de Luiz Maria da Silva Pinto, publicado em 1832, o verbete monumento é definido como “Obra pública erigida para memória à posteridade. Sepultura. Fig. Escrituras que conservão a memória de quaesquer sucessos, e feitos”. No Dicionario da lingua portugueza composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado, e accrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro (Volume 2: L – Z), a palavra tem o significado de “obra, edifício erigido à memória de alguém, ou de algum sucesso, para a conservar em no futuro. Mausoleo, ou sepultura nobre. f. As escrituras, que conservão a memoria dos factos”. A definição do dicionário francês se mostra mais abrangente pois “marque”, no mesmo dicionário, indica “figure, ce qui fait connoître quelque chose. Nota. f. Signum. Indicium”. Em português, o termo depende de se atribuir a escritura um sentido mais amplo, que inclua o registro de imagens. Em Le Goff (1990), a relação entre monumento e documento também é discutida a partir dos termos latinos *monumentum* – um sinal do passado – e *documentum* que deriva de *docere* (ensinar) e evoluiu para prova.

considerado como expressão de patriotismo nativo visto que o exército contava com portugueses nascidos no Brasil e mestiços.

A batalha do Avaí (1872-1877), de Pedro Américo, é outro exemplar de *grande machina* a narrar a contenda entre brasileiros e paraguaios, com vistas a preservar a soberania do território brasileiro. Note-se que se trata de confronto entre a civilização e barbárie, entre um exército uniformizado e utilizando armas de fogo e uma força de índios seminus, se valendo de armas brancas.

Durante o período imperial, portanto, a Academia de Belas Artes contribuiu efetivamente para dotar o país de símbolos fundadores e legitimadores da nação brasileira, participando das ações do governo voltadas a essa finalidade, tais como a fundação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, que promoveu um concurso para se determinar como se deveria escrever a história do Brasil, cujo vencedor, o alemão Carl von Martius, defendia a participação de nativos e africanos, capitaneados pelos portugueses, na construção do Império Brasileiro, ideia também compartilhada por J. B. Debret nas inúmeras aquarelas que permitem observar a interação entre as várias etnias componentes da nacionalidade brasileira.

Ao ser instalado o regime republicano, a Academia Imperial de Belas Artes recebeu o nome de Escola Nacional de Belas Artes, conforme estabelecido no Art. 1º do decreto nº 983, de 8 de novembro de 1890 (GOVERNO PROVISÓRIO, 1890); promoveu a reestruturação dos cursos oferecidos, instituindo um curso geral, com duração de três anos, no qual oferecia desde aulas de história natural, mitologia e desenho linear, até aulas de perspectiva e sombras, história das artes e elementos de arquitetura decorativa e desenho elementar de ornatos; e cursos especiais, com dois anos de duração, voltados à pintura, à escultura, à arquitetura e à gravura. O estatuto criado pelo governo republicano provisório criava, ainda, o Conselho Superior de Belas Artes, instância deliberativa, responsável por emitir pareceres e consultoria às questões concernentes às belas artes e seu ensino e responsável pela organização das exposições gerais.

Onze anos depois, a revisão desses estatutos originara o decreto nº 3987, de 13 de abril de 1901, vinculando a Escola Nacional de Belas Artes ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores, definindo como seu objetivo o ensino da pintura, escultura, arquitetura e gravura de medalhas e pedras preciosas a ser desenvolvido em três etapas: um curso geral de

três anos; dois cursos especiais preparatórios – um para pintura, escultura e gravura, com um ano de duração, e outro para arquitetura com dois anos –; quatro cursos práticos, de pintura, escultura, gravura e arquitetura. O estatuto de 1901 suprime as aulas de história natural, física e química aplicadas à arte, arqueologia e etnografia, no curso geral; redistribui os cursos especiais do estatuto de 1890, entre os cursos preparatórios e os práticos, também eliminando algumas matérias do curso de arquitetura. No entanto, desenho figurado e desenho de modelo vivo permaneciam na grade curricular, preservando o caráter acadêmico do ensino.

Na reforma do regulamento engendrada pelo decreto nº 8.964, de 14 de setembro de 1911, retomava-se a divisão do ensino em um curso geral e cursos especiais. No curso geral, o desenho figurado era ensinado nos três anos de duração dessa fase de estudo; noções de história natural, física e química foram reintroduzidos nos cursos especiais de pintura, escultura e gravura; princípios de desenho de modelo vivo foram acrescentados à lista de matérias do terceiro ano do curso geral; desenho de modelo vivo também continuava a ser ensinado nos cursos de pintura, escultura e gravura. No que se refere ao ensino, as alterações nos estatutos da Escola Nacional de Belas Artes, até esse momento, apresentam aspecto circular, ora excluindo matérias, ora reintroduzindo, ora rearranjando, dando continuidade à formação acadêmica, fundamental para a pintura histórica e a retratística, como será abordado a seguir.

2.3.3 Pintura histórica

A pintura histórica, segundo Jorge Coli (2007, p. 51), teve origem com Giotto que

concebeu grandes painéis públicos e narrativos. Constituiu-se o apogeu da arte de pintar, articulando-se diretamente com o princípio da narração. Trata-se de contar histórias com clareza, com grandeza; histórias bíblicas, sagradas; histórias dos heroísmos humanos, presentes e passados; histórias dos poderosos em suas ações magníficas, sem seus triunfos soberbos.

Giotto reintroduziu técnicas da Antiguidade na arte de pintar, dotando de profundidade, de ilusão tridimensional, as cenas depositadas nas paredes que serviram de suporte a seus afrescos (GOMBRICH, 2013, p. 150).

O surgimento das academias, locais onde artesãos se reuniam para discutir problemas inerentes ao fazer artístico, a princípio de maneira informal e, posteriormente, mediante patrocínio de mecenas ou do estado, alterou o status da profissão, tornando-a uma arte liberal

que, embora executada pelas mãos, se desenvolvia no plano intelectual antes de adquirir visualidade.

Dado o caráter oficial de algumas academias, como por exemplo a Academia de Paris, delas se originara, portanto, uma cultura visual destinada a preservar acontecimentos, cujo protagonismo enaltecia a figura do chefe de estado fazendo da pintura histórica instrumento de apoio à legitimação da nação, isto é, à vinculação de um grupo, a um determinado espaço territorial, compartilhando características próprias, como costumes e formas de expressão, devendo sua existência e continuidade à ação de indivíduos que consolidaram ou se tornaram supostos agentes dessa configuração social.

A Revolução Francesa revigorou e deu novo significado à pintura de história que teve em David seu pintor de maior expressão, seja por renovar os cânones clássicos, seja por representar seus ideais revolucionários em suas obras (IBIDEM, p. 53). Jean-Baptiste Debret, parente e discípulo de David, integrava a missão francesa que desembarcara no Rio de Janeiro, em 1816 e que, acolhida por D. João VI, tinha por responsabilidade instalar uma escola de belas artes no Brasil.

Debret se notabilizou por registrar costumes, tipos étnicos, flora e fauna, e cenas da vida cotidiana no reino brasileiro, que ilustraram os três volumes de “Viagem pitoresca e histórica ao Brasil”, obra publicada na França, entre 1834 e 1839, como também, por elaborar cenários e retratos da família real. Foi nomeado professor de pintura histórica da Academia Imperial de Belas Artes, fundada no Rio de Janeiro por D. João VI, em 1820, cujo regulamento estabelecia em seu parágrafo 8º que

(...) O professor desta aula ensinará a fazer a applicação por princípios de theoria à pratica; fará conhecer ao discipulo os tres principaes pontos a que se reduz a sciencia desta arte, que vem a ser: composição, desenho e colorido; que em todos os generos de pintura é necessaria a invenção, para a escolha dos assumptos que são próprios de cada genero, e as tres especies de invenção, isto é, a histórica, que consiste nos assumptos tirados da história, mas tambem na representação de todos os objetos verdadeiros e reaes, do mesmo modo que a natureza os apresenta, como animaes, flôres, fructos, paisagens, etc.; a allegorica, que consiste na escolha dos assumptos que servem para expor por inteiro, ou em parte, diversa cousa do que elles realmente são, taes como as virtudes, as paixões, a fortuna, a desgraça, etc.; a mistica, que consiste na escolha dos assumptos relativos á religião, que serve para representar, debaixo de figuras ou imagens sensiveis, algum dogma ou mysterio. Além destes preceitos geraes da invenção applicaveis a todas as bellas artes, ensinará as regras peculiares da pintura, isto é, a composição, que se pode dividir em tres partes: 1ª, na ordem sabia e engenhosa dos objectos que cada assumpto offerece; 2ª, na distribuição, na qual se deve observar religiosamente o costume; 3ª, os grupos, que consistem na reunião de muitos personagens, ou outras quaesquer figuras em um mesmo logar, cuja reunião de todos os grupos particulares deve produzir um grupo

geral, que se chama o todo, no qual todo consiste a perfeição, ou o sublime da composição pratica de um quadro fundado sobre a bella harmonia de todas as suas partes entre si.

Depois passará ao colorido, por ser uma parte muito necessaria da pintura, a qual comprehende os artigos seguintes: 1º, o conhecimento das côres simples e naturaes; 2º, a sympathia e antipathia natural que se acha entre estas côres; 3º, a mistura das côres simples e primordiaes para produzir côres mixtas, e outras gradações de quaesquer côres; 4º, o conhecimento das côres locaes, ou das que tomam os objectos, cada um em particular relativamente à sua collocação, ou do logar que elles occupam; 5º, a maneira de empregar habilmente todas as côres, e suas diversas misturas; 6º o conhecimento do claro escuro, ou os effeitos da sombra e da luz formam um ponto capital em toda a pintura; finalmente a expressão das paixões, e dos movimentos da alma é tambem outra parte muito importante da pintura; sem ella tudo em um quadro vem a ficar frio, sem graça e desanimado ((COLLEÇÃO DAS DECISÕES DO GOVERNO DO IMPÉRIO DO BRAZIL DE 1826, 1881, p. 113)).

Assim, a pintura histórica exigia talento para composição da cena, conhecimentos relativos às cores, ao claro escuro, e de como expressar movimento, sentimentos e paixões, com o objetivo de representar um acontecimento histórico, uma alegoria ou uma passagem bíblica num conjunto harmônico de imagens e cores, permitindo ao artista exercer alguma criatividade na elaboração do conjunto, habilidades a serem desenvolvidas durante os anos de estudo e eventual aperfeiçoamento possibilitado por uma pensão na Europa.

Nas reformas estatutárias de 1831 e 1855, ainda se diferenciavam os gêneros de pintura bem como os professores encarregados de ministrar as respectivas aulas de pintura histórica e de paisagem.

Os estatutos e regulamentos, que vigoraram até a revolução de 1930, preservaram o ensino do cânone acadêmico e, consequentemente, preparavam o artista para reproduzir a realidade, com precisão e rigor, haja vista que a cadeira de desenho figurado e de modelo vivo se encontravam na base curricular dos cursos oferecidos pela escola de belas artes, todavia já não aludiam explicitamente a qualquer gênero pictórico. No entanto, cenas de história decoraram as paredes dos palácios readequados para receber órgãos republicanos, tanto na capital federal, como em cidades das unidades da federação, garantindo a sobrevivência da pintura histórica, cujas imagens se destinam justificar o Estado-nação e legitimar o poder de seus condutores pois

em prédios públicos, amplas paredes vieram abrigar uma ação didática sobre a consciência coletiva no plano simbólico, visando a despertar o sentimento patriótico. Paredes e tetos de palácios de governo, assembleias, tribunais, bibliotecas e teatros forneceram, nesse sentido, suportes privilegiados para a projeção do discurso oficial numa linguagem visual captada imediatamente pelos sentidos, acessível mesmos aos não alfabetizados (SALGUEIRO, 2002, p. 5),

o que favorecia, então, a identificação com acontecimentos e personagens regionais, o que ampliava as dificuldades para se assentar uma identidade nacional. É o caso, por exemplo, da tela *Os bandeirantes*, encomenda do Museu Paulista a Henrique Bernardelli, para enaltecer o pioneirismo dos paulistas (CHRISTO, 2003). Nas exposições gerais, realizadas anualmente pela Escola Nacional de Belas Artes, na Capital Federal, a pintura histórica foi perdendo espaço para o retrato, as cenas de gênero e, principalmente, para a paisagem, este, elemento de identidade genético.

Na exposição parisiense de 1861, apontava-se a decadência da pintura histórica e a ascensão da pintura de gênero, tanto na preferência dos artistas como na do público, e distinguia-se três tipos de pintores desse fatura: o pintor de gênero propriamente dito que, ao representar cenas da vida privada, o fazia com maestria; o pintor de história que, ao tornar-se pintor de gênero, dava a este tratamento de pintura histórica; e, os demais, os fazedores de desenhos coloridos com os quais não se deve perder tempo (BUCHÈRE, 1861, p. 360). O crítico registrava, assim, o surgimento de uma pintura de gênero histórica, que tratava as cenas da vida cotidiana e privada como os rigores de uma pintura de história.

No salão de 1863, constatava-se a decadência da pintura histórica, da mesma forma que romantismo e realismo se contrapunham e seguiam as tendências nacionais. Com a pintura não seria diferente e cabia à crítica apontar os erros sem reprimir a inspiração, discutir os métodos sem ideias preconcebidas, oferecendo um ponto de vista geral, imune aos modismos. Nesse sentido, a pintura de gênero despertava o interesse do público com seus temas novos e fantasiosos, e colorido igualmente novo. No entanto, observava o crítico, em algumas obras, a fronteira entre pintura de gênero e pintura histórica era um tanto difusa e concluía dizendo das dificuldades em classificar as obras expostas naquele salão (GUEULLETTE, 1863, p. 296-300).

Numa sociedade republicana, na qual todos são cidadãos, cenas de atividades humanas, capturadas por qualquer meio de reprodução de imagens – pintura, fotografia, por exemplo –, se constituem em fonte histórica uma vez que o historiador, ao analisar o material visual, inferirá sobre a produção e o consumo desse objeto, bem como as atividades sociais, econômicas e políticas a ele relacionadas (GASKELL, 1992, p. 268-269). Sob essa ótica, a pintura de gênero representa um registro do ser humano em sua trajetória no tempo e no

espaço, portanto, um registro de sua história.

2.3.4 A pintura histórica no Salão do Centenário

Na ata da reunião da congregação da Escola Nacional de Belas Artes, de 2 de janeiro de 1923 (ENBA, 1923), está transcrito o parecer do júri encarregado de selecionar as obras a serem adquiridas pelo Governo.

Os professores Flexa Ribeiro, Archimedes Memória e Rodolpho Chambeland elegeram os quadros Sessão do Conselho de Estado, de Georgina de Albuquerque; Hino da Independência (sic), de Augusto Bracet; Nossa terra (sic), de Hélios Seelinger; O Precursor (sic), de Pedro Bruno.

Na secção de escultura, os jurados declaravam não ter encontrado obra de teor histórico e, considerando o pequeno número de esculturas originais no acervo da escola, resolveram premiar um lavatório de pedra.

Na secção de arquitetura, a premiação se deu pelo esforço de pesquisa do arquiteto Raul Lessa Saldanha da Gama em levantar a planta da cidade do Rio de Janeiro em 1922. Com exceção da planta da cidade, premiada com dezoito mil contos de réis, as demais obras foram adquiridas por trinta mil contos de réis cada uma.

A participação da Escola Nacional de Belas Artes na comemoração do centenário da emancipação política do Brasil enfatizava o papel de produtor de símbolos assumido pela instituição desde sua fundação, vinculada ao mecenato estatal e, portanto, voltada à representação do poder político que a patrocinava.

O programa da secção de belas artes da Comissão Executiva do Centenário trazia às comemorações do 7 de setembro de 1922 a possibilidade de dotar o Estado de novas imagens alusivas à história nacional e revisar o papel desempenhado por algumas das personalidades que se empenharam na causa da independência; tratava-se, portanto, de associar uma nova iconografia às narrativas históricas o que a república vinha buscando, sem êxito, desde sua instalação.

3 QUADROS DE ASSUNTO HISTÓRICO DO SALÃO DE 1922

O programa da secção de belas artes, elaborado pela comissão executiva do centenário, publicado na edição de 03.07.1921, do Diário Oficial da União, comunicava que o governo adquiriria “quatro quadros sobre assuntos históricos referentes a nossa nacionalidade, ocorridos no período da Independência” (DIÁRIO OFFICIAL, 1921, p. 12856), assinados por artistas brasileiros; prestava ainda esclarecimentos quanto às dimensões da tela – de 2,5 a 5 m, no seu lado maior – e à temática – alusiva a fatos que concorreram para o acontecimento, mesmo que lhe fossem anteriores.

Desse modo, o governo brasileiro incentivava a retomada da pintura de temas de história na comemoração do centenário, um gênero de pintura que já não despertava o interesse dos artistas contemporâneos, às voltas com novas propostas e percepções de arte. No entanto, na Exposição de Arte Contemporânea e Arte Retrospectiva do Centenário da Independência alguns artistas apresentaram obras cuja temática buscava retratar acontecimentos vinculados à independência.

Atendendo ao edital da secção de belas artes da programação do centenário, Augusto Bracet expôs Primeiros sons do Hino da Independência, na qual D. Pedro I, sentado ao piano e cercado por membros da corte, extraía os acordes do hino, após decidir-se pela emancipação política do Brasil; Georgina de Albuquerque apresentou Sessão do Conselho de Estado, que retrata a Princesa Leopoldina rodeada por José Bonifácio, Martim Francisco, e demais conselheiros, reunidos no dia 2 de setembro de 1822, para discutir as novas ordenações das cortes portuguesas; Pedro Bruno compareceu com Tiradentes, o precursor que traz o inconfidente diante do capelão para receber os sacramentos antes de ser executado. Georgina de Albuquerque se inspirou num episódio que antecedeu, em alguns dias, ao ato emancipatório; Augusto Bracet traz o registro de uma cena, pouco após a decisão de tornar o Brasil independente de Portugal; Pedro Bruno retroagia à Inconfidência Mineira e confirmava o discurso oficial que fizera do alferes, um mártir. Além desses artistas, Hélios Seelinger, com o tríptico Minha terra, concebia a trajetória histórica do Brasil do descobrimento à proclamação da república. No artigo intitulado A história no Salão do Centenário, Escragnolle Dória (1923) enumera, ainda, aos quadros Viva a Independência, de Carlos Oswald; Padre Antonio Vieira, de Theodoro Braga; e, Partida de Ararigboia, de Levino Fanzeres.

A trajetória de Georgina de Albuquerque e, em particular, a incursão da artista na pintura histórica, figura no livro “Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras” (2008), de Ana Paula Cavalcanti Simioni e foi objeto dos artigos “Entre convenções e ousadias discretas: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil” (2002) e “Le portraits de l’Imperatrice. Genre et politique dans la peinture d’histoire du Brésil” (2014), da mesma autora. “Sessão do Conselho de Estado” e “Primeiros sons do Hino da Independência” são objetos dessas pesquisas, cujo foco está centrado na luta da mulher por reconhecimento político e profissional no princípio do século XX. Desse modo, no texto que aqui se apresenta, recorrências a esses trabalhos serão constantes, porém, trazendo à discussão as obras de Bruno e Seelinger, ainda não analisadas pela historiografia.

Uma nota publicada no jornal *A Noite*, edição de 5 de janeiro de 1923, informava que a comissão designada para selecionar os quadros de assunto histórico, expostos no Salão do Centenário, havia concluído seu trabalho. Ainda segundo a notícia, as obras haviam merecido elogios dos visitantes e a decisão da referida comissão apenas confirmara a impressão causada pelas representações de momentos da história pátria, apresentadas por Augusto Bracet, Georgina de Albuquerque, Hélios Seelinger e Pedro Bruno, pintores egressos da Escola Nacional de Belas Artes, que, a seguir, serão analisadas com o objetivo de se inferir os discursos a elas subjacentes.

3.1 *Minha terra*: dos mares bravios e das lutas dos homens para domá-los

Minha terra foi a obra exposta por Hélios Seelinger no Salão do Centenário e selecionada pela comissão encarregada de adquirir os quadros de assunto histórico para integrar o acervo da Escola Nacional de Belas Artes. No conjunto de 600 X 300 cm, o artista se valeu de imagens representativas das navegações portuguesas, as caravelas identificadas pela cruz de malta estampada nas velas, para aludir ao descobrimento; uma festa dionisíaca, grilhões rompidos e, talvez, a alegoria da monarquia para indicar o rompimento dos laços entre Brasil e Portugal como também o futuro étnico do país; cavalaria e bandeiras para simbolizar o advento da república.

Bizarro, na acepção de estranho, excêntrico, extravagante, era o adjetivo frequentemente utilizado pela imprensa ao se referir a Hélios Aristides Seelinger (1878-1965):

“Foi hontem à tarde, o “vernissage” do distincto e bizzaro pintor patricio Helios Seelinger”, informava a Gazeta de Notícias, na edição de 10 de agosto de 1912 (p. 4). O mesmo jornal, em 1 de novembro de 1914, publicava um artigo intitulado “*Helios Seelinger – um artista bizarro e paradoxal*” (p. 2), no qual o articulista, M. Nogueira da Silva, utiliza o termo sem qualquer parcimônia – sete vezes, em dezesseis parágrafos – para elogiar o caráter singular da arte do pintor. O crítico de arte Gonzaga Duque¹⁰, citado por Roberto Pontual, assinalou em *Contemporâneos (pintores e esculptores)*:

Hélios não se contenta com o natural, não é em rigor um naturalista; o que o toca no centro emotivo, o que o comove e o leva da ideia à imagem, é esse natural depurado na sua imaginativa. E essa se nos desvenda nos bizarrismos de uma superexcitação; de um estado hipernervoso que determina fases gerais da psicopatia (DUQUE-ESTRADA, 1929, apud PONTUAL, 1969, p. 481).

Aluno da Escola Nacional de Belas Artes entre 1892 e 1896, completou seus estudos em Munique com Franz Stuck; retornou à Europa em 1903, como pensionista da ENBA, frequentando a Académie Julian, sob orientação de Jean Paul Laurens. Nos salões, foi posteriormente premiado, em 1912, com a grande medalha de prata; em 1920, com a pequena medalha de ouro; com a medalha de honra, em 1951; e, com o prêmio de viagem ao país, em 1955. Em 1911, Seelinger realizou trabalhos decorativos para a sede do Clube Naval do Rio de Janeiro no qual emprega figuras mitológicas, que são constantes em suas composições (CAMPOFIORITO, 1983). Expôs individualmente na redação de *O Malho*, em 1902; no Museu Comercial do Rio de Janeiro, em 1908; o Museu Nacional de Belas Artes lhe dedicou exposição comemorativa de seu cinquentenário artístico, em 1943, incluindo-o também na mostra *Um Século de Pintura Brasileira* (1952). A Pinacoteca do Estado de São Paulo, o Museu Histórico Nacional e o Museu Nacional de Belas Artes possuem obras de Seelinger em seu acervo.

O tríptico *Minha terra* apresenta uma sinopse da história do Brasil, com alusão ao descobrimento, à independência e à república. Em primeiro plano, no primeiro segmento, um vagalhão mostra o mar revolto, tormentoso, e gaivotas flanando na atmosfera tempestuosa sugerem a existência de terra próxima; uma caravela se equilibra nas águas turbulentas, que lhe açoitam o casco, enquanto as velas, enfunadas por fortes ventos, quase se desprendem dos mastros; uma outra caravela, mais ao fundo, enfrenta as mesmas condições adversas. No

10 DUQUE-ESTRADA, Luiz Gonzaga. *Contemporâneos (pintores e esculptores)*. Rio de Janeiro: Benedicto de Souza, 1929.

Salão do Centenário, Seelinger também expôs as telas *Caravelas*, *Em procura de novas terras*, *Navio fantástico* e *Fantasma do Mar*, como pode se verificar no Catálogo da Exposição de Arte Contemporânea e de Arte Retrospectiva da Exposição Commemorativa do Centenário da Independência (1922). Em entrevista a Angyone Costa, o pintor revelara o êxito obtido com a pintura de tais embarcações visto que “*não houve sala, de portuguez, intelligente e patriota, que não tivesse ao menos um desses navios, pendurado na parede*” (COSTA, 1927, p. 163).

Figura 1. SEELINGER, Hélio. Minha terra, o.s.t., 600 x 300 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro (RJ). Reprodução publicada na Revista Ilustração Brasileira, nº 29, jan. 1923.

No segmento central, no plano inferior, corpos nus, como que saídos do mar, se enlaçam, como se participassem de um culto dionisíaco, formando uma base que sustenta dois corpos masculinos, um branco e um negro em confronto, de onde emerge um ser branco de braços abertos, expressão de horror no rosto, ostentando uma corrente partida que unia os grilhões ainda presos nos pulsos. Ao fundo, uma figura feminina flutua no céu, com os olhos cerrados, os braços estendidos ao longo do corpo, envolta em palmeiras, a cabeça coberta por

uma guirlanda e espalha raios de luz.

No terceiro segmento, soldados em cavalgada empunham tremulantes bandeiras cuja cor predominante é o verde, que preenche o retângulo externo e encerra um losango amarelo que, por sua vez, aloja em seu interior um círculo azul cravejado de pontos luminosos com uma faixa branca pouco definida: é a república que irrompe num movimento liderado por militares, sob a bandeira do positivismo.

Figura 2. SEELINGER, Hélios. Minha terra – porção central do tríptico. Fotografado em 02.12.2013

Figura 3. STUCK, Franz. Sísifo. 1920, o.s.t.

O emprego de figuras mitológicas, como faunos, ninfas, tritões, ondinas, aliada à técnica original e livre, faz das obras de Seelinger composições ímpares, observa Quirino Campofiorito (1983, p. 66). No tríptico, embora tais figuras não se apresentem explicitamente, a agitação do mar tem algo de sobrenatural, o que pode ser creditado aos tritões ou às ondinas; os corpos em embate se assemelham a faunos – seja pela ferocidade com que se atacam, seja pelo formato das pernas, tanto ou quanto caprinas; a parte superior do corpo dos soldados

parecem integrados aos corpos dos cavalos, que se apoiam nas patas traseiras, tal como os centauros da mitologia grega, metade homens, metade cavalos.

São claras as referências à obra de Franz Stuck com quem estudou durante sua primeira estada na Europa: compara-se o segmento central do tríptico (Figura 2) e *Sísifo* (Figura 3), de 1920, cujos corpos nus e tensos, em tons terrosos, são citados na obra de Seelinger.

Figura 4. Monarquia – ícone (RIPA, 1709, p. 54)

Figura 5. Detalhe do 2º Segmento

Figura 6. STUCK, Franz. Dancers. 1896.

Figura 7. STUCK, Franz. Spring. 1912.

A figura feminina ao fundo, na porção central do quadro, em detalhe na Figura 5, remete à representação da monarquia, tal como descrita por Cesare Ripa (1709, p. 54): uma mulher jovem, com olhar arrogante, os raios solares à sua volta denotando sua posição superior em relação a seus súditos, um leão no lado esquerdo e uma serpente a seus pés,

enquanto do lado direito prisioneiros coroados, acorrentados e prostrados (Figura 4), embora Seelinger não tenha explicitado em sua obra, todos os elementos do ícone associado à monarquia. A fatura é reconhecível nas obras as *Dançarinas* (Figura 6), de 1896, e *Primavera* (Figura 7), de 1909, ambas de Franz Stuck.

Uma outra possibilidade é reconhecer nessa imagem a representação visual da liberdade, como dos versos de Evaristo da Veiga, musicados por D. Pedro e que resultou no Hino da Independência: “*Já podeis da pátria filhos / Ver contente a mãe gentil / Já raiou a liberdade / No horizonte do Brasil*”(GOVERNO FEDERAL). Numa outra leitura, a figura pode ser associada à nação fundada em 1822 e que, a partir de então, assistirá ao espetáculo do branqueamento.

O processo de mestiçagem, iniciado com o desembarque dos portugueses em terras americanas, originou uma população de variados matizes físicos e culturais. Com base em teorias raciais que consideravam a raça branca superior às demais, no Brasil de fins do século XIX e começo do século XX, acreditava-se que, uma vez proibida a entrada de negros no país, o incentivo ao aumento da população branca, via imigração, resultaria no branqueamento da população, considerando ainda que as mulheres mestiças preferiam ter filhos com homens mais claros.

Isto é o que se vê no primeiro plano da parte central do quadro de Seelinger: na porção inferior, o processo de miscigenação, simbolizado no centro pelo contato entre um indivíduo de pele clara e outro de pele escura, provocando a ascensão de um sujeito de pele clara que tem a expressão carregada pelo espanto, pelo medo do mundo que se lhe descortina, sem qualquer amparo metafísico, sob o positivismo comtiano. Apesar de privilegiar o desenho em suas composições, Seelinger se vale de simbolismos para expressar ideias e percepções do mundo observado.

No terceiro segmento de *Minha terra*, Figura 8, um grupo de soldados a cavalo, muitos deles empunhando a bandeira brasileira, em sua versão republicana, pode ser referência ao golpe militar que estabeleceu a república no Brasil, em 1889. Estampado nas feições dos soldados, a tensão e o movimento da cena que são reforçados pelo corpo empinado dos animais, o que também é uma constante nas telas de Franz Stuck, como se pode observar na Figura 9.

Figura 8. SEELINGER, H. Minha terra – 3º segmento. Fotografada em 02.12.2013.

Figura 9. STUCK, F. Hunt, 1889, Musée d'Orsay, Paris (France).
<http://www.wikiart.org/en/franz-stuck/hunt-1899>

Ao analisar *O grito*, de Edvard Munch, E. H. Gombrich afirma que

Seu objetivo é expressar como uma emoção súbita é capaz de transformar todas as nossas impressões sensoriais. (...) A fisionomia da pessoa que grita é distorcida como uma caricatura; os olhos esbugalhados e as faces cavadas remetem a uma representação da morte. (...) O que incomodava o público na arte expressionista talvez não fosse tanto a distorção da natureza em si, mas o fato de que o resultado se afastava da beleza. (...) De fato, os expressionistas sentiam-se tão movidos pelo sofrimento, pobreza, violência e paixões humanas que tendiam a achar que a insistência na harmonia e na beleza na arte só podia ser consequência de uma recusa da honestidade (GOMBRICH, 2013, p. 437).

Este é o caminho percorrido pelo pintor brasileiro, ao retratar o momento em que o Brasil se tornara uma monarquia independente, traduzido no espanto do libertado, diante do novo status político e étnico do país. Nesse sentido, *Minha terra* traz a incursão do artista no modo expressionista de representar um acontecimento, o ambiente, acrescentando dúvidas, percepções e fazer do registro um momento de crítica, de tomada de posição. Assim, Seelinger retrata suas ideias do que fora o descobrimento – caravelas errantes numa tempestade oceânica cujos tripulantes, ao aportar em terra, iniciam um processo de

miscigenação, ao qual se juntarão africanos escravizados –; a independência – o ponto de partida para a construção de uma raça brasileira, com predominância do europeu –; a proclamação da república – um novo regime político vindo a cavalo, trazido por soldados igualmente espantados; ou seja, o tríptico *Minha terra* expressa a trajetória do país sob o ponto de vista da miscigenação, considerada, então, instrumento para eliminar as raças inferiores do território brasileiro.

Após a Exposição do Centenário, o tríptico foi doado, pela Escola Nacional de Belas Artes, ao Museu Histórico Nacional, fundado por Eptácio Pessoa ao final de seu governo. O segmento do tríptico que representa a proclamação da república está exposto na mostra permanente *A cidadania em construção – 1889*, no citado museu; os demais se encontram na reserva técnica. Reproduções foram veiculados nas páginas de *Ilustração Brasileira* (jan. 1923); Roberto Pontual (1969, p. 481) registra que *Minha terra* também foi reproduzida em um dos fascículos de *Primores da Pintura no Brasil (1941)*, de Francisco Acquarone e A. de Queirós Vieira.

Ao comentar o trabalho de Seelinger em artigo publicado em *O Paiz*, Fléxa Ribeiro aponta:

O seu triptyco apresenta defeitos visíveis na arte de compor, além que no painel central o desenho não conseguiu transcrever com justeza as formas do grupo: do grupo que luta bastaria examinar alguns pormenores anatomicos, e ver-se que uns não estão articulados com veracidade, e outros parece que não foram interpretados, diante da própria realidade (RIBEIRO, 1922, p. 1).

No entanto, o crítico endossou a compra do tríptico para compor o acervo da Escola Nacional de Belas Artes, segundo a ata da reunião da congregação da referida escola, realizada em 02 de janeiro de 1923 (SESSÕES DA CONGREGAÇÃO 1921-1924, p. s/n). Na Revista da Semana, Escragnolle Doria assinala que as caravelas de Seelinger “*convidam a apreciar em arte e meditar em história*” (DORIA, 1923, p. s/n). Nas páginas de *Ilustração Brasileira*, Ercole Cremona elogia a obra de Seelinger, ressaltando a beleza do conjunto no qual figuras bizarras e cavalos em movimento são representados em cores variadas e brilhantes (p. 22); na mesma edição, no artigo não assinado *As nossas trichromias*, o articulista afirma:

De Hélios Seelinger é a sugestiva tela *Minha terra*, que está no Salão de Bellas Artes. Quadro symbolico, composto em tríptico, representa: *O Descobrimento*, a *Independência* e a *Republica*. *O Descobrimento*, o artista resolveu com as decorativas caravellas de Cabral sulcando o mar revoltoso; a *Independência*, pela luta de raças, e a *República*, por uma cavalgada, onde se vêem soldados desfaldando o pavilhão brasileiro (ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA, jan. 1923).

Neste comentário, o articulista trouxe ao debate a questão racial no Brasil, cuja acomodação jazia na hipótese de que a raça negra seria extinta pela miscigenação e pelo incremento da população branca, de origem europeia (SKIDMORE, 2012). Nesse sentido, a independência de Seelinger não está relacionada somente à emancipação política; a independência apenas se completará com a extinção da raça negra.

Na perspectiva de Hélios Seelinger, a história do Brasil não comporta apenas reis e rainhas, altas personalidades: figuras anônimas protagonizam atos que, efetivamente, alteram a trajetória do país e cujos medos encontram expressão nos seres mitológicos. Os heróis da modernidade engendram esperanças, medos, monstros nascidos nos sonhos que permeiam a percepção da realidade, como já preconizado por Goya – “*el sueño de la razon produce monstros*”. E esta percepção de mundo se materializa nas telas de Seelinger, como já fora observado pelo articulista do Jornal do Commercio, que, na edição de 9 de setembro de 1903, alardeava:

Dos novos, a figura mais saliente e robusta é a do Sr. Hélios Seelinger. Dos nossos artistas, poucos ou nenhuns (sic) são os que tratam de assuntos simbólicos, preferem a translação de fatos positivos à expressão de ideias abstratas e compreende-se que assim raramente apresentem trabalhos em que possam revelar individualidade muito marcada de sentimento e de pensamento. (...) É por esse lado, sobretudo, por essa faculdade pensante, sugestiva que a obra do Sr. Seelinger se destaca; vê-se o desejo de dizer alguma coisa, de externar uma ideia, embora a faculdade executiva ainda nem sempre consiga a perfeição e clareza de expressão que ele deseja (JORNAL DO COMMERCIO, 9 set. 1903, p. 3).

3.2 Tiradentes, o precursor: mártires da liberdade e de outras causas

Pintado em 1921, na Itália, por Pedro Bruno, “Tiradentes, o precursor” se enquadrara na condição de quadro de assunto histórico previsto no edital da seção de belas artes, do programa comemorativo do centenário, graças ao aditamento que estendia o tema da obra a fatos acontecidos antes da independência, como é o caso da execução do inconfidente.

Nascido na ilha de Paquetá (RJ), o pintor e escultor Pedro Bruno (1888-1949) foi aluno de João Baptista da Costa, na Escola Nacional de Belas Artes. Suas obras mereceram diversos prêmios nas Exposições Gerais de Belas Artes: medalha de bronze, em 1912; pequena medalha de prata, em 1913; grande medalha de prata, em 1916; prêmio de viagem, em 1919, que usufruiu se aperfeiçoando na Academia Britânica de Belas Artes em Roma,

onde também lecionou desenho com modelo vivo; e, ainda, medalhas de ouro, em 1925, e de honra, em 1943. Há obras de Pedro Bruno na Pinacoteca do Estado de São Paulo, no Museu Nacional de Belas Artes e, na reserva técnica, do Museu Histórico Nacional encontra-se a tela *Tiradentes, o precursor*, de 1921, exposto no Salão do Centenário e adquirido para compor o acervo da ENBA, objeto deste estudo.

O quadro de Pedro Bruno, exposto no Salão do Centenário, retrata Tiradentes sendo preparado para a execução da sentença a que foi condenado por ter sido considerado líder da conjuração mineira¹¹, movimento cujos objetivos eram libertar o Brasil do domínio português e estabelecer uma república, conforme a Sentença da Alçada de 18 de Abril de 1792 sobre a Inconfidência Mineira (RIHGB, 1901).

Os personagens estão dispostos numa linha diagonal que traz ao fundo, na porção direita da tela, às costas do condenado, os representantes do Estado, responsáveis pelo cumprimento da pena; ao centro o réu, já vestindo a alva, com o rosto voltado para o alto, as palmas das mãos e os braços abertos a suplicar perdão aos céus, tem ao lado direito o carrasco e, à frente, um religioso franciscano ajoelhado que aponta para o crucifixo que segura na mão esquerda. A narrativa do frade Antonio do Couto, reproduzido na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, coincide com alguns aspectos do quadro de Bruno:

Amanheceu o dia 21 de Abril, que lhe abriria a eternidade. Entrou o algôz para lhe vestir a alva e pedindo-lhe de costume o perdão da morte, e que a justiça é, que lhe moveria os braços e não a vontade; placidamente voltou-se a elle e lhe disse: 'Ó meu amigo, deixe-me beijar-lhe as mãos e os pés;' o que feito com demonstração de humildade com a mesma despio a camisa e vestio a alva dizendo: 'Que o seu Redemptor morrêra por elle tambe nú.' Então virão aquelles, que talvez tratavão de bagatela este facto, qual foi o peso em que o tomárão os que devem vigiar sobre os sagrados direitos dos reis; fazer temer e respeitar sua suprema autoridade e conservar o socego publico (RIHGB, 1881, p. 180).

Na mesma memória, é apresentado um Tiradentes religioso, arrependido e pedindo perdão aos demais conjurados por tê-los levado à sedição (IBIDEM, p. 179). A reprodução da tela utilizada para esta descrição não apresenta boa definição de cores, embora a figura de Tiradentes esteja reconhecível e iluminada, o mesmo podendo ser dito a respeito do carrasco e do capelão.

11 O quadro se encontra na reserva técnica do Museu Histórico Nacional, em estado de deterioração, motivo pelo qual não foi permitido vê-lo e, tampouco, fotografá-lo. A imagem utilizada nesta pesquisa foi extraída da galeria do site www.pedrobruno.org de modo que a análise da obra será prejudicada em alguns aspectos, como por exemplo, o não reconhecimento dos representantes da rainha, responsáveis pela execução do réu e também o colorido real empregado pelo artista.

Figura 10. BRUNO, Pedro. Tiradentes, o precursor. 1921, o.s.t., 265 x 372 cm. MHN (Rio de Janeiro, RJ). Reprodução de imagem da página www.pedrobruno.org.br (vide nota 12, no rodapé da página).

A Inconfidência Mineira inspirou, ainda, a tela de Leopoldino Faria, *A resposta de Tiradentes ao Desembargador Rocha no ato da comutação da pena de morte dos Inconfidentes*, do final do século XIX, por encomenda da Câmara Municipal de Ouro Preto, atualmente exposta no Museu Histórico Nacional; *O martírio de Tiradentes*, de Aurélio de Figueiredo e Melo, de 1893, exposta no mesmo museu; *Tiradentes esquartejado*, de Pedro Américo, de 1893, pertencente ao acervo do Museu Mariano Procópio, de Juiz de Fora (MG). Nas três obras, Tiradentes foi retratado com barba longa, envolto em panos, semblante conformado. Assim também o fez Pedro Bruno, enfatizando porém o misticismo religioso abraçado por Tiradentes, e também comentado nas crônicas sobre os acontecimentos de Vila Rica, publicadas pela Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1881).

À procura de personagens antagônicos à monarquia, a Primeira República elegera Tiradentes como um de seus símbolos (CARVALHO, 1990), tendo em conta a necessidade de

obliterar os feitos da monarquia ainda tão presentes na vida da nação, como a independência, a abolição dos escravos, a guerra do Paraguai, a questão Christie, entre outros, afirmativos da inserção do Brasil no mundo moderno e de uma identidade nacional. Desse modo, Pedro Bruno endossava o discurso republicano, ao eleger o sacrifício de Tiradentes como tema para a obra exposta no Salão do Centenário e adquirida pelo governo federal para o acervo da Escola Nacional de Belas Artes, fazendo da condenação do inconfidente um ato de sacrifício pela pátria e da rebeldia do movimento um discurso de emancipação e de rejeição do poder lusitano nas terras brasileiras.

Da forma como se apresenta, o *Tiradentes, o precursor* se assemelha a obras do movimento italiano *macchiaioli* que se originou na Itália, entre 1850 e 1855, com um grupo de artistas de Florença, em contraposição à pintura realista, como a ensinada nas academias. A expressão do real se daria por meio de manchas (*macchie*) claras e escuras, ao invés do rigor da forma acadêmica (MONTEIRO, 1981, p. 197). Angyone Costa classifica Pedro Bruno como impressionista e o próprio artista identificava pintores dos séculos XVI e XVII como precursores dessa fatura (COSTA, 1927).

Segundo o Catálogo Geral do MHN, publicado em 1924, a obra de Pedro Bruno encontrava-se na Sala dos Capacetes, com itens do acervo alusivos à colônia, ao Brasil reino, à independência e regência (BARROSO, 1924, p. 50). O relatório do Gabinete de Restauração, de 1968, relata a realocação de *Tiradentes, o precursor* na sala República (RELATÓRIOS ANUAIS DAS SESSÕES, 1968).

O quadro de assunto histórico de Pedro Bruno não despertou grandes paixões: o articulista de *O Jornal* reclama que a falta à trama perspectiva cuidado e precisão, observando que o carrasco e o religioso ocupam maior espaço que o protagonista; Ercole Cremona registra que o artista apresentou *O Precursor* e mais uma série de quadros, dos quais o seu preferido é *Anunciação* (CREMONA, 1923, p. 22); já Escragnolle Dória, na Revista da Semana, elogia tanto o artista como a obra:

O Sr. Pedro Bruno, cujo berço e cujo pincel tanto tem honrado e servido a ilha de Paquetá, prêmio de viagem de 1919, preferiu o século XVIII. Numa tela de grandes proporções, apresenta-nos Tiradentes na prisão, passos ao cadafalso, para o qual lhe vestem a alva do supliciado. Há na tela vários personagens, expressões várias, dôr e patriotismo (DÓRIA, 1923, p. s/n).

Para Fléxa Ribeiro (1922), o artista cometeu deslizos quais sejam, o seccionamento dos

grupos, a desatenção à proporcionalidade e às distâncias, alertando que não se pode abrir de certos princípios, mesmo ao se afastar dos dogmas clássicos da composição (RIBEIRO, 1922).

A respeito da proporcionalidade entre as figuras de Tiradentes, do carrasco e do capelão, o quadro permite inferências sobre o poder do Estado e da Igreja sobre o cidadão: o Estado, representado pelo executor da pena, ressalta o poder coercitivo e punitivo pois

o suplício tem então uma função jurídico-política. É um cerimonial para reconstituir a soberania lesada por um instante. Ele a restaura manifestando-a em todo seu brilho. A execução pública, por rápida e cotidiana que seja, se insere em toda série de grandes rituais do poder eclipsado e restaurado (coroação, entrada do rei numa cidade conquistada, submissão dos súditos revoltados): por cima do crime que desprezou o soberano, ela exhibe aos olhos de todos uma força invencível. Sua finalidade é menos de estabelecer um equilíbrio que de fazer funcionar, até um extremo, a dissimetria entre o súdito que ousou violar a lei e o soberano todo-poderoso que faz valer sua força. (...) O suplício não restabelecia a justiça; reativava o poder (FOUCAULT, 2011, p. 49).

O artista do século XX se valera de discurso similar para expressar, talvez, dificuldades que ele mesmo tenha enfrentado diante do Estado: entre 1905 e 1910, Pedro estudou canto na Itália. Ao ganhar o prêmio de viagem, teve de comprovar que não estivera na exterior com o intuito de estudar pintura, conforme requerimento do pintor à Escola Nacional de Belas Artes e resposta do consulado italiano sobre suas atividades naquele país. O Estado, independente do regime político, exerce poder de coerção sobre súditos ou cidadãos, porque, afinal, sua função é evitar o estado de guerra de todos contra todos, preservar direitos e exigir o cumprimento de deveres.

O capelão também se apresenta desproporcional a Tiradentes. Porém, o representante da igreja convida o condenado a se ajoelhar e se conformar com a sentença imposta pelo Estado, ou seja, simboliza uma outra instância de controle, oferecendo consolo espiritual ao indivíduo com a finalidade de preservar o status quo, a estratificação e a diferenciação sociais.

Nesse contexto, a figura alongada de Tiradentes, com seu olhar voltado aos céus, põe em relevo a pressão exercida pelo Estado, pela Igreja e demais grupos organizados, sobre aqueles cujas ideias podem desestabilizar o estado de relativa acomodação social, no qual os interesses distintos das associações convivem e disputam a hegemonia entre si, não promovendo, entretanto, quaisquer mudanças radicais que venham abalar, definitivamente, a estrutura sedimentada ou, no máximo, aceitando pequenos abalos a serem assimilados e absorvidos para a manutenção desse status.

3.3 Sessão do Conselho de Estado: e a princesa fundou a nação

O quadro *Sessão do Conselho de Estado* foi pintado em função do edital da Comissão Executiva do Centenário – Secção de Belas Artes que tornava pública a intenção do governo brasileiro em adquirir quatro quadros de temática histórica associada à independência. Georgina de Albuquerque buscou nos episódios alusivos à emancipação política do Brasil, um acontecimento que elevava a princesa regente, D. Leopoldina, à condição de apoiadora da libertação do Brasil, como na *Sessão do Conselho de Estado*, narrada por Rocha Pombo, reproduzida no catálogo da Exposição de Arte Contemporânea e de Arte Retrospectiva do Centenário:

Convocou-se o Conselho de Estado para o dia 1º de setembro (ou 2), às 10 horas da manhã. Já estavam todos os ministros presentes no Paço. Fez José Bonifácio a exposição verbal do estado em que se achavam os negócios públicos e concluiu dizendo que não era mais possível permanecer naquela dubiedade e indecisão, e que para salvar o Brasil cumpria que se proclamasse imediatamente a sua separação de Portugal. Propôs então que se escrevesse a D. Pedro que sem perda de tempo pusesse termo ali mesmo em São Paulo a uma situação tão dolorosa para os brasileiros. Todos os ministros aplaudiram o alvitre, e com eles emulou no entusiasmo a Princesa Real (POMBO, apud LOPES, 1972, p. 27)¹².

A artista teria se dirigido várias vezes ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro para realizar pesquisas que fundamentassem a cena retratada (DÓRIA, 1923).

Georgina de Albuquerque (1885-1962) iniciou seus estudos na Escola Nacional de Belas Artes em 1904, sob orientação de Henrique Bernardelli. Após o casamento com o também pintor Lucílio de Albuquerque, vencedor do prêmio de viagem de 1906, com ele seguiu para Paris, onde continuou seus estudos na École de Beau-Arts, com Paul Gervais e Dechenau, e na Académie Julian, com Henry Royer. Teve participação frequente nas Exposições Gerais de Belas Artes, tendo sido premiada com menção honrosa em 1909; pequena medalha de prata em 1912; grande medalha de prata em 1914; pequena medalha de ouro em 1919. Participou também de exposições nos Estados Unidos da América em 1925 – São Francisco e Nova York – e foi premiada no Salão de Belas Artes de Buenos Aires, em 1937. Concorreu à livre docência na cadeira de pintura, em 1927, na Escola Nacional de Belas Artes, onde, em 1948 tornou-se catedrática por concurso e exerceu o cargo de diretora entre 1952 e 1954, tendo exercido esse cargo interinamente desde 1939 (PONTUAL, 1969, p. 10). Obras de Georgina de Albuquerque podem ser apreciadas no Museu Nacional de Belas Artes

12 POMBO, José Francisco da Rocha. História do Brazil. Rio de Janeiro: J. Fonseca Saraiva, 1906, 10v.

(RJ), na Pinacoteca do Estado de São Paulo (SP), e no Museu Histórico Nacional (RJ), detentor da tela *Sessão do Conselho de Estado*, objeto deste estudo.

No quadro a princesa regente, sentada numa cadeira de alto espaldar, tendo às mãos os despachos da Corte que ordenavam, entre outras medidas, o retorno de D. Pedro a Portugal e restabeleciam o exclusivo colonial, ouve os argumentos de José Bonifácio e dos demais membros do Conselho de Estado, todos em pé, exceto Martim Francisco, para que intercedesse junto ao príncipe com o intuito de romper os laços de submissão à Metrópole. A sala inundada pela luz matinal, que adentra pela janela emoldurada por um cortinado aberto, mostra poucas peças de mobiliário, como um console sobre o qual um candelabro tem, à direita, um relógio que marca 11 horas e algumas poucas cadeiras desocupadas entre os conselheiros.

Figura 11. ALBUQUERQUE, Georgina. *Sessão do Conselho de Estado*. 1922, o.s.t, 210 x 265 cm, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro (RJ). Reprodução de fotografia de Rômulo Fialdini (MHN, 1989, p. 72).

A mesa que serve de apoio aos braços de Leopoldina tem um tampo retangular sustentado por um conjunto de madeira esculpida, composto por quatro hastes presas a duas peças de formato semicircular unidas por travas horizontais e, ainda, tendo à frente uma única haste esculpida no mesmo padrão que completa a sustentação da peça.

Além de José Bonifácio de Andrada e Silva, em pé e diante da princesa, e Martim Francisco de Andrada e Silva, sentado no lado contíguo da mesa a qual a princesa encontra-se, os demais conselheiros, conforme descrito por Gilda Marina de Almeida Lopes (1972) no artigo *A história que os pintores contaram ...*, são Gonçalves Ledo, com as mãos na mesa ao lado de José Bonifácio; José Clemente Pereira, atrás de Martim Francisco; Caetano Pinto de Miranda Montenegro, Manoel Antônio Farinha, Lucas José Obes (Conselheiro Obes) e Luiz Pereira da Nóbrega, atrás de José Bonifácio.

Retratada em perfil, Leopoldina segura as ordenações da Corte com a mão direita e o braço apoiado sobre a mesa enquanto seu braço esquerdo repousa sobre o da cadeira onde também se encontra um xale escuro displicentemente colocado; seu corpo ereto e ligeiramente inclinado para a frente sugere que o assunto tratado mereceu o interesse da princesa regente e dos argumentos expostos por José Bonifácio.

O espaldar da cadeira, alto e estofado, é revestido por um tecido com motivos florais, diferentemente das outras cadeiras, cujos encostos são baixos e de cor neutra. Os conselheiros usam uma espécie de uniforme, composto de calça clara e casaca verde escura. Estampas florais, sobre fundo alaranjado, compõem o tecido do vestido usado pela princesa.

Capturada em variadas situações, a figura feminina é uma constante na obra de Georgina de Albuquerque, como nas telas *Dama*, de 1906, *Cabeça de italiana*, de 1907, pertencentes ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo; *Flor de Manacá* (s.d.); *Dia de verão*, de 1920, do acervo do Museu Nacional de Belas Artes, por exemplo.

Nesse sentido, a representação de D. Leopoldina em Sessão do Conselho de Estado, não traria maiores problemas à artista que teria, à disposição, o acervo da Escola Nacional de Belas Artes e também a coleção iconográfica do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, para auxiliar na construção da imagem da princesa. A propósito, nas páginas de *Voyage pittoresque e historique au Brésil* (DEBRET, 1836), Debret apresenta um perfil de Leopoldina, semelhante ao do quadro. Da mesma forma, as figuras masculinas, que raramente aparecem nas pinturas de Georgina de Albuquerque, poderiam ser obtidas nas mesmas instituições, e na

publicação de Debret, como a de José Bonifácio e a de José Clemente Pereira.

Georgina de Albuquerque se valeu do modo impressionista de registrar imagens: a tela recebe as impressões de como os reflexos dos raios de luz incidentes sobre pessoas e objetos são percebidos pela artista. Daí a aparência de diluição, de uma realidade menos definida, embora reconhecível, observada na tela; algo impensável aos padrões de pintura histórica do início do século XIX e que, mesmo em outros gêneros de pintura, sofrera resistência em ser aceito.

Sessão do Conselho de Estado traz uma cena política corriqueira – a reunião de conselheiros para discutir questões relevantes ao bom funcionamento do estado monárquico, enquanto protetor do interesse de seus súditos – capturada como se estivesse acontecendo às vistas da artista, que preenche a tela com as impressões luminosas derivadas dos reflexos da luz nos corpos em que incide. Trata-se de uma cena de gênero protagonizada por personagens da história do Brasil, que contribuíram para a causa da independência. O quadro transita entre “discretas ousadias e convenções” (SIMIONI, 2002): a artista se aventurou a pintar uma tela de assunto histórico; mesclou faturas; deslocou o ato da independência, heroicamente retratado por Pedro Américo¹³, para o interior de um gabinete; deu protagonismo político à mulher, representada pela princesa Leopoldina.

O ano de 1922 foi marcado pela luta feminina em obter o direito de voto, como Diva Nolf Nazário (2009) que tentou se inscrever como eleitora naquele ano e relatou suas dificuldades no livro *Voto feminino e feminismo*. Nesse mesmo ano, Bertha Lutz “*organizou o 1º Congresso Feminista e fundou a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino*” (BUONICORE, 2009, p. 199). Nesse contexto, *Sessão do Conselho de Estado* vem apoiar a luta feminista pelo reconhecimento do direito da mulher ao voto e à cidadania plena, ao retratar Leopoldina em plena ação política, decidindo os rumos do país, frente às ordenações das cortes portuguesas, embora não se possa concluir que esta tenha sido a intenção da pintora.

Sessão do Conselho de Estado foi exposto na Exposição de Arte Contemporânea e Arte Retrospectiva do Centenário da Independência, inaugurada em 12 de novembro de 1922. Atualmente, encontra-se exposto no Museu Histórico Nacional, recebido como doação da Escola Nacional de Belas Artes, conforme decidido na reunião da congregação da citada

¹³ Referência à tela *Independência ou Morte!*, de Pedro Américo Melo de Figueiredo, de propriedade do Museu Paulista.

escola, ocorrida em 3 de janeiro de 1923, de acordo com ata lavrada nessa data.

Comentários elogiosos às obras de Georgina de Albuquerque eram frequentes nas críticas às exposições. Especificamente, na Exposição de Arte do Centenário, o crítico da revista *Ilustração Brasileira* afirmara:

Georgina de Albuquerque apresenta a Sessão do Conselho de Estado que decidiu a Independência, um bello trabalho inspirado nos conceitos de Rocha Pombo: (...). Georgina de Albuquerque emprestou toda a sua grande alma, todo o seu sentimento e a maravilhosa technica ao quadro, onde há figuras movimentadas e bem desenhadas, attitudes resolvidas e gammas resolvidas com grande saber (CREMONA, 1923, p. 22).

Além de *Sessão do Conselho de Estado*, Georgina de Albuquerque participou da Exposição do Centenário com *Manacá* e *Efeito de sol* que também foram elogiados no citado artigo da revista *Ilustração Brasileira*, assinado por Ercole Cremona¹⁴. A Revista da Semana, por sua vez, acrescentava que o tema tratado por Georgina de Albuquerque fora executado “em tela de grandes dimensões, inclinada ao gosto moderno, alegre aos olhos pela polychromia, grata aos animos pelo assumpto” (REVISTA DA SEMANA, 1923, p. 24). Informava ainda que a artista realizara pesquisas no Arquivo Nacional e no Museu Histórico fundado em 1883. Na crônica de *O Jornal* para o Salão de 1922, o articulista reclamava que faltava “mais character para a figura de José Bonifácio” (O JORNAL, 23 nov. 1922, p. 3) e que “o fundo do quadro não se apresenta plenamente resolvido, mas o conjunto se equilibra de maneira muito apreciável” (IBIDEM).

Flexa Ribeiro, professor catedrático da Escola Nacional de Belas Artes, ao comentar a Exposição de Arte Contemporânea do Centenário, reconhecia as peculiaridades da autora de *Sessão do Conselho de Estado*, porém cobrava melhor definição dos planos e da falta de formas na parte inferior da figura da princesa. Com relação às outras obras da artista enviadas ao Salão, *Manacá* tem aprovação total do crítico, enquanto *Efeitos de sol* traz incorreções no desenho de um personagem e, em *Colhendo flores*, há exageros na luminosidade (RIBEIRO, 27 nov. 1922).

Nas páginas da revista *O Malho*, de 6 de janeiro de 1923, Ercole Cremona, volta a elogiar o trabalho de Georgina de Albuquerque no quadro de tema histórico, enfatizando o talento privilegiado com que a artista imprimira movimento à cena, destacando o desenho e a mistura de cores (CREMONA, 1923). Além disso, Cremona estende os elogios às demais

¹⁴ Ercole Cremona era o pseudônimo do gravador de medalhas Adalberto de Mattos (RUBENS, 1941, p. 88).

obras de Georgina de Albuquerque expostas no Salão do Centenário, as já citadas *Manacá*, *Colhendo flores*, *Efeitos de sol*, que evidenciam os dons da pintora no manuseio da cor e da luz.

Ao pintar uma tela de grandes dimensões, tendo por tema uma passagem da história adjacente à Independência do Brasil, Georgina de Albuquerque firmou-se como uma das principais artistas de sua geração, no âmbito da Escola Nacional de Belas Artes. A trajetória de Georgina de Albuquerque pode ser considerada um exemplo de tenacidade à medida que, embora não se desvinculasse do papel de esposa e mãe, se estabeleceu como profissional num campo, até então, de predomínio masculino, haja vista o pequeno número de matrículas femininas na Academia Imperial de Belas Artes ou, após a república, na Escola Nacional de Belas Artes (SIMIONI, 2008).

3.4 Primeiros sons do Hino da Independência: a fundação simbólica da nação

Primeiros sons do Hino da Independência, pintado em 1922, foi o quadro elaborado por Augusto Bracet para atender ao edital da secção de belas artes, da Comissão Executiva do Centenário.

Aluno da Escola Nacional de Belas Artes, de 1902 a 1911, Augusto Bracet (1881-1960) teve como professores Daniel Bérard, Rodolpho Amoedo e Zeferino da Costa. Em 1911, obteve o prêmio de viagem à Europa, que o levou à Académie Julian, em Paris, onde se aperfeiçoou com Louis-François Biloul, Marcel Baschet e Paul-Jean Gervais. Professor da ENBA, de 1926 a 1951, foi diretor interino por sete anos, a partir de 1938, e, diretor efetivo, de 1945 a 1948. Além do prêmio de viagem, recebeu a medalha de ouro no salão de 1920. Em entrevista concedida a Angyone Costa (1927), Bracet apontava as dificuldades em ser artista no Brasil, dada a inexistência ou a escassez de mecenas, a preferência da elite por artistas estrangeiros e se posicionava contra a adoção de técnicas, faturas, que teriam dado distinção a seu criador mas inibia a criatividade dos seguidores visto considerar a arte expressão da individualidade. Os nus femininos *Lindóia*, apresentado no salão de 1918, e *Direito de Asilo*, exposto no salão de 1923, pertencentes ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes, são duas de suas obras mais conhecidas.

Retratando uma cena posterior à declaração da independência do Brasil, despidido de

quaisquer referências heroicas, baseado na memória de Francisco Castro Canto e Mello, que relata os acontecimentos de 7 de setembro de 1822, dentre eles a composição do hino, cujo trecho, reproduzido no catálogo da Exposição de Arte Contemporânea e Arte Retrospectiva do Centenário, assinala:

Chegando a palácio, fez imediatamente o príncipe, em papel, um molde da legenda – Independência ou morte – o qual, sendo levado por mim ao ourives Lessa, à rua da Boa Vista, serviu para que, as seis horas d'essa mesma tarde, estivessem prontas às duas legendas com que o príncipe e eu nos apresentámos no teatro. Os da guarda de honra e muitos outros traziam no braço laços de fita verde. Neste interim compôz Sua Alteza o hymno da independência, que, na mesma noite, deveria ser, como foi, executado no teatro (RIHGB, 1878, p. 343).

Datada de 16 de dezembro de 1864, a memória de Canto e Mello foi publicada na Revista Commercial de Santos em 29.12.1864, no Correio Mercantil de 11 de janeiro de 1865 e no Brasil Histórico de 22 de janeiro do mesmo ano (IBIDEM, p. 353), após 42 anos do transcorrido. No que alude à composição do hino, apenas informa que a obra teria sido composta em 7 de setembro, num palácio.

A tela de Augusto Bracet representa uma cena na qual D. Pedro, diante de um cravo, extrai o hino comemorativo da emancipação política do Brasil ou, o modo como o pintor a imaginara, optando por colocar o protagonista do ato político como criador de um símbolo para seu próprio ato. Convém observar que a citada memória traz outros episódios interessantes para um quadro histórico, como, por exemplo, o momento em que D. Pedro arrancara os laços portugueses de sua veste e proferia a declaração de independência. O artista optou por retratar uma cena íntima na qual D. Pedro usa as botas de cano longo e a jaqueta militar, peças com as quais o príncipe aparece em vários registros pictóricos, porém rodeado por damas e cavalheiros¹⁵, como seria apropriado a um príncipe, num momento de exibição de seus dotes artísticos.

Na sala elegante e austera¹⁶, sentado ao cravo, D. Pedro ocupa o centro da

15 Segundo Gilda Lopes (1972), algumas das figuras ao redor de D. Pedro seriam da família de D. Domitila Castro, futura Marquesa de Santos: a senhora sentada seria a Viscondessa de Castro; o cavalheiro atrás do príncipe, Francisco de Castro Canto e Mello; a dama de vestido branco, D. Domitila. No entanto, a autora reporta conversa de Bracet com a vice-diretora do Museu Histórico Nacional, Otávia de Oliveira, na qual o pintor afirmara “jamais ter pensado em retratar a futura marquesa e seus parentes, não passando tudo de mera coincidência”(LOPES, 1972, p. 532).

16 Matos (1955), no artigo *A cidade de São Paulo no século XIX. Fisionomia da cidade na primeira metade do século XIX*, observa, com base no relato de viajantes, como Saint Hilaire, Kidder e Mawe, que as casas eram, em sua maioria, construídas de taipa, em pavimento único, com telhado vermelho. Havia construções com dois andares, nas quais o andar térreo era usado como cocheira ou estábulo e casa de comércio. No geral, não se destacavam pela riqueza ou estilo arquitetônico. O Palácio do Governo e a Câmara Municipal eram

composição, tendo à esquerda uma dama sentada que segura um livreto, de costas para o observador; à frente do príncipe, uma outra senhora sentada, retratada de perfil, tem às mãos uma partitura; uma terceira cortesã, em pé, empunhando um leque, completa o grupo que participa da execução do hino. Ao fundo da tela, um senhor sentado, de frente para o observador, tem em oposição uma senhora de perfil, formando uma linha na qual o príncipe está a meia distância dos dois; no lado direito, às costas do príncipe, em pé, mais duas jovens senhoras e um cavalheiro ouvem a execução do hino recém-composto. O vestuário dos personagens é sóbrio, exceto o do próprio D. Pedro e o da dama no primeiro plano: a calça branca com festões dourados do príncipe e o vestido claro da senhora, com motivos florais, contrastam com os tons escuros das roupas dos demais.

No retrato desenhado por Jean-Baptiste Debret (1836), D. Pedro I usava trajes majestáticos, com os quais eram abertos os trabalhos da Assembleia Legislativa – manto, cetro e coroa – e as botas de cano alto quase sempre, ou sempre, presentes nas representações do primeiro imperador do Brasil. Segundo o artista francês, por volta do final de sua estada no Brasil, D. Pedro I estava se tornando obeso, o que era particularmente notável nas coxas e nas pernas. Tal deformidade, comum aos descendentes da família Bragança, era disfarçada com arte na vestimenta de modo que sua apresentação parecesse nobre e cuidada¹⁷.

Ao se deparar com D. Pedro I, no portão do Palácio de São Cristóvão, para onde se dirigira com o objetivo de pedir ao imperador que o incorporasse ao exército brasileiro, o jovem alemão Carl Seidler registrou nas memórias de sua estada no Brasil:

De repente vi um homem de casaca azul, calças brancas, rosto ensombrado por um chapéu de abas largas, da mesma cor, a encaminhar-se do palácio para as cavalariças próximas. (...) Era antes pequeno que grande, sua atitude denunciava o militar, a severa seriedade derramada sobre todos os seus gestos revelava o senhor. Sua cara era levemente marcada por bexigas, a parte inferior do corpo não estava em proporção simétrica com o tronco cheio, os braços eram curtos demais e os dedos

dois dos principais edifícios da cidade. Na memória de Francisco de Castro Canto e Mello, há referência a um palácio ao qual o príncipe e comitiva se dirigiram após chegar a São Paulo. Originariamente, o edifício fora um convento jesuíta e que era chamado de palácio por ser residência dos capitães-generais; como era comum nas habitações portuguesas, havia poucos móveis (SAINT HILAIRE, 1940, p. 176). A considerar que o palácio citado por Canto e Mello fosse a sede administrativa da cidade, Bracet teria exagerado na mobília e ornamentos do ambiente retratado, para adequá-lo à presença do príncipe. Agradeço ao Prof. Atique por essa observação.

- 17 Don Pedro I^{er}, d'une forte et grande stature, était d'un tempérament bilieux sanguin; et, vers la fin de son séjour au Brésil, commençait à devenir d'une grosseur démesurée, principalement sensible dans les cuisses et les jambes; espèce de difformité commune aux descendants de la famille *de Bragance*. Mais, toujours serré avec art dans son vêtement, sa tenue était noble et remarquablement soignée (DEBRET, 1836 p. 133).

demasiado compridos; mas incontestavelmente à primeira vista o homem era bonito (SEIDLER, 2003, p. 120).

Embora as descrições de Debret e Seidler sejam dissonantes com relação à altura, ambos reportaram a obesidade do imperador. O imigrante alemão também observara o cavaleiro, sua postura militar e a habilidade do chefe de estado brasileiro em encilhar o cavalo pois, no momento, não havia presente servo que o fizesse. Para um cavaleiro, nada mais natural que usar botas em suas montarias e, no meio latino-americano, as botas imprimiam “*caráter vigoroso e dinâmico*” (DIAS, 2006, p. 255) a seus grandes líderes, de modo que D. Pedro as incorporou a seu vestuário e, ainda que incompatíveis com ambientes e cerimoniais refinados, eram indissociáveis do ser que as usava (PEDROZA, 15 dez. 1957, p. 6). Assim, ao representar o príncipe, em 7 de setembro de 1822, Augusto Bracet não hesitou em representá-lo ao cravo, usando as indefectíveis botas.

Figura 12. BRACET, Augusto. *Primeiros sons do Hino da Independência*. 1922, o.s.t., 250 x 190 cm. MHN, Rio de Janeiro (RJ). Reprodução de fotografia de Rômulo Fialdini (MHN, 1989, p. 73)

A tela de Augusto Bracet, de assunto histórico, exposta no Salão do Centenário, apresenta cores sóbrias, desenho bem definido e ilusão de profundidade, como convém a um quadro de fatura acadêmica. Tal fato não causa surpresa visto que a obra de Bracet é caracterizada por composições onde o nu feminino e os temas literários são predominantes (CAMPOFIORITO, 1983). Nesse sentido, *Primeiros sons do Hino da Independência* exhibe os requisitos de um quadro de pintura histórica não fosse o tema desenvolvido como uma pintura de gênero cujo principal personagem promoveu a emancipação política do Brasil.

Surpreendente, no entanto, é o futuro imperador do Brasil estar à frente de um instrumento musical a extrair a melodia de um possível hino, situação que contrasta com a representação de cavaleiro militarizado, até então, reproduzida nas composições em que D. Pedro é o principal personagem. O *Retrato de Alberto Nepomuceno*, de Eliseu Visconti; *Schubert ao piano*, de Gustav Klimt; *Concerto privado*, de Jean Béraud, são exemplos de cenas que representam músicos em atividade e poderiam servir de referência a Bracet: a tela de Visconti, de 1895, por ser um retrato, traz somente a figura do maestro cearense; na obra de Klimt, pintada em 1899, além do músico, três mulheres em pé compõem a plateia do compositor; no concerto de Béraud, a plateia ocupa o primeiro plano, enquanto o pianista, de costas, ao fundo, é apenas um personagem anônimo, sem rosto, possivelmente indicando que, em 1911, o artista se tornara empregado da burguesia, a cuja benesse se submetera para sobreviver. Não se percebem inovações na fatura do quadro, exceto pelo tema escolhido como alusivo ao rompimento dos laços coloniais entre Brasil e Portugal, que se cristaliza numa sessão de criação musical.

Exposto na Exposição de Arte Contemporânea do Centenário, o quadro de Bracet aparece inscrito com o número 25 no catálogo da citada mostra e foi escolhido pela comissão encarregada para selecionar os quadros de assunto histórico a serem comprados pelo governo federal para compor o acervo da Escola Nacional de Belas Artes, conforme o edital da Secção de Belas Artes da Comissão Executiva do Centenário, publicado no Diário Oficial de 3 de julho de 1921. A tela foi reproduzida em *Primores da Pintura no Brasil* (1941), de Francisco Acquerone e A. de Queirós Vieira, segundo o *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil* (PONTUAL, 1969). Atualmente, encontra-se à mostra na exposição permanente *A construção da Nação*, do Museu Histórico Nacional, instalado no antigo Arsenal de Guerra e Casa do Trem (de artilharia), que, na Exposição do Centenário, acolheu o Pavilhão das Grandes

Indústrias.

Primeiros sons do Hino da Independência recebeu elogiosos comentários na *Revista da Semana*, em *O Jornal*, e na crítica de Ercole Cremona para a revista *Ilustração Brasileira*. A *Revista da Semana* (1923) assinala a pesquisa feita pelo artista no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e no Arquivo Nacional; o articulista de *O Jornal* (23 nov. 1922) acentua a excelência pelas figuras bem resolvidas mas aponta excesso de pessoas e móveis na composição; na *Ilustração Brasileira* (1923), o crítico ressalta que pequenos defeitos não comprometem as qualidades do quadro. Já Fléxa Ribeiro (11 dez. 1922), em artigo para *O Paiz*, observa o caráter pessoal da pintura de Bracet, identificando problemas no movimento, na coloração, na perspectiva, no volume das figuras. Cumpre lembrar que Fléxa Ribeiro endossou o parecer do juri incumbido de selecionar as telas de assunto histórico a serem adquiridas para o acervo da Escola Nacional de Belas Artes, lido por ele, na reunião da congregação, de acordo com a ata lavrada no dia 2 de janeiro de 1923 (ENBA).

No Brasil, o mecenato exercido durante o período monárquico não encontraria paralelo na república que se instalara em 1889: isto o autor de *Primeiros sons do Hino da Independência* reclamava ao entrevistador, Angyone Costa, queixando-se das dificuldades do artista para sobreviver, dada a ausência de encomendas oficiais, como também, a preferência das elites por artistas estrangeiros (COSTA, 1927). Ao retratar D. Pedro como um artista, Bracet reverenciara a monarquia enquanto incentivadora do fazer artístico no país e homenageava o homem que, efetivamente, decretou o início dos cursos de belas artes no país que, embora instituídos por D. João VI, somente no reinado de D. Pedro I seriam implementados. As dificuldades do artista com a burocracia estatal fica evidente na aquisição do quadro *Lindoia* que, exposto no Salão de 1918, demandou um prolongado processo, iniciado em novembro de 1918 e concluído em setembro de 1924, quando, por fim, um ofício do diretor da Escola Nacional de Belas Artes comunicava ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores o pagamento da tela ao pintor. A preocupação de Bracet com a sobrevivência, enfatizada durante a entrevista a Angyone Costa talvez justifique a opção por uma carreira de professor em detrimento do exercício de artista, conforme observado por Quirino Campofiorito (1983) ao se referir à modesta produção do pintor carioca.

Comparando o quadro de Bracet ao de Georgina, Ana Paula Simioni vê ali uma homologia inversa em termos de gênero:

Um paralelo entre as duas telas realizadas por ocasião das comemorações do centenário, hoje dispostas lado a lado no Museu Histórico Nacional, sugere o quanto a de Georgina 'masculiniza' a figura da Imperatriz, ao passo que a de Bracet, ironicamente, 'feminiliza' a imagem de D. Pedro I. Enquanto Leopoldina é retratada em meio a um conjunto de homens de Estado, em um ambiente oficial, embora alegremente colorido, seu consorte está disposto em meio a um grupo predominantemente feminino dentro de um salão particular. Mas o ponto mais significativo diz respeito, sem dúvida, às relevâncias das ações exercidas por um e outro: Leopoldina é figurada como arquiteta intelectual do movimento que conduz à emancipação política do país, sua audiência, composta por ministros, a escuta com atenção, tendo em vista a urgência e relevância do momento histórico por ela narrado. Também D. Pedro I é ouvido atentamente pelo seu público, todavia o que a tela sugere é que sua contribuição para o processo de independência a ser celebrada foi a composição do hino nacional, que ele estaria executando, nesse instante registrado, em um piano, instrumento à época visto como essencialmente feminino (SIMIONI, 2008, p. 286-287).

Nas críticas do período, não se encontraram referências à inversão de papéis proposta por Simioni. Por outro lado, pode-se considerar que o exercício da criatividade, do fazer artístico, embora não fosse, totalmente, vedado à mulher, ainda estava restrito a raras manifestações; D. Pedro, ao cravo, está compondo um símbolo nacional e não apenas executando uma partitura musical, na época, uma atividade de natureza quase exclusiva do gênero feminino. Há ainda a observar que, em janeiro de 1921, entre solenidades cívicas e cerimônias religiosas, os restos mortais de D. Pedro II e de D. Tereza Cristina foram repatriados, revogando-se, definitivamente, o banimento da família real de modo a sugerir uma revisão do período monárquico, como transparece em edital de *O Paiz* (8 jan. 1921), que sob o título *Bem vindos sejam*, enaltecia a qualidades do imperador enquanto governante, embora defendesse a república como uma aspiração do povo brasileiro e uma necessidade imposta pelo mundo contemporâneo. Assim, numa outra leitura possível da tela de Bracet, D. Pedro assume o papel de um demiurgo que oferece à plateia os acordes de um hino a embalar a marcha de um povo livre, à busca de seu destino.

3.5 Discursos nas representações da história: o Estado, o artista e a sociedade

Ao lançar um concurso para a aquisição de quadros de assunto histórico no Salão do Centenário, o governo reeditava o papel das academias imperiais no tocante à construção de monumentos simbólicos, com finalidade didática: ao apreciar o evento retratado, o indivíduo encontraria o relato visual de fatos relevantes à constituição da sociedade a qual pertencia.

No entanto, o artista, enquanto parte desse coletivo chamado nação, está sujeito às turbulências e aos desvios que se sobrepõem à corrente principal, representante das aspirações da maioria, embora se deva considerar a hegemonia de alguns grupos em persuadir os demais a encampar e a lutar por suas ideias. E esse artista, ao aceitar as diretrizes impostas por um concurso, certamente, reproduzirá as concepções hegemônicas porém, demonstrando suas concordâncias e suas rebeldias com relação a tais propostas.

Para a burguesia, a família ideal se assentaria em bases patriarcais, cabendo ao homem o papel de provedor e à mulher, o de administrar o lar. Essa disposição reproduzia a dominação masculina por reservar ao homem o espaço público enquanto a mulher ficava restrita ao ambiente privado. Registros de viajantes estrangeiros, obras literárias e mesmo processos judiciais (SOIHET, 2011) desse período confirmam a divisão de tarefas no âmbito familiar e público. Nas classes mais pobres, fora do lar, o trabalho feminino circunscrevia-se ao ensino e, quando a indústria o exigia, a fábrica abria as portas à mão de obra da mulher, pagando-lhe, no entanto, salários menores que os pagos aos homens.

A república preservava a diferenciação entre os sexos, tornando a mulher dependente e submissa, negando-lhe, inclusive o direito ao voto. Todavia, como a maior parte das mulheres não eram formalmente casadas, ficavam responsáveis pelo sustento dos filhos nascidos de alguma união informal (PEDRO, 2011); tal situação, no entanto, somente mudaria com a obrigatoriedade do casamento civil cujo objetivo principal seria assegurar a transferência do patrimônio aos legítimos herdeiros.

Nesse cenário, a luta pelo direito ao voto se tornara a bandeira desfraldada por associações femininas que buscavam reconhecimento de sua cidadania. O debate se instalara no começo dos anos 1920 e culminou com a conclusão do Congresso Jurídico do Centenário, que afirmava que: *“a mulher não é moral nem intelectualmente inapta para exercer direitos políticos. A Constituição Brasileira não admitiu o voto feminino e este deve ser expressamente autorizado”* (JORNAL DO BRASIL, 25 out. 1922, p. 7).

Antes que um congresso jurídico ratificasse a capacidade política da mulher, Georgina de Albuquerque retratara a princesa Leopoldina, presidindo uma sessão do Conselho de Estado, na qual se discutia fórmulas para estancar a ingerência das cortes portuguesas nos negócios brasileiros. À parte o preparo de Leopoldina para exercer a regência e, eventualmente, um possível reinado, o discurso da artista era claro e reverberava a habilidade

feminina em lidar com assuntos políticos. Georgina de Albuquerque, em entrevista a Angyone Costa (1927), assinalava as dificuldades em conciliar a vida doméstica e a profissional.

Ainda com relação a *Sessão do Conselho de Estado*, é conveniente observar que o assunto histórico se confunde com uma cena de gênero, uma cena do cotidiano, na qual homens e uma mulher discutem o posicionamento a adotar diante de uma certa situação. Não fossem os rostos conhecidos de outras pinturas, não fosse o registro historiográfico da reunião nas páginas do catálogo da mostra, a tela poderia ser interpretada como um encontro entre um grupo masculino e uma mulher que, manuseando alguns papéis, argumentaria a respeito de uma questão qualquer, talvez a apreciação de contas, ou uma carta de algum admirador que houvesse provocado uma crise conjugal, enfim. Georgina soube interpretar com precisão o edital da secção de belas artes da Comissão Executiva do Centenário, trazendo um episódio relevante para o rompimento com Portugal, mesclando o cânone acadêmico ao impressionismo, com os personagens conhecidos bem delineados porém mergulhado numa atmosfera luminosa, um tanto imaterial, resultado da reflexão da luz nos objetos, adequando a representação do tema histórico a uma visualidade moderna ou, menos antiga, de modo que a verossimilhança do acontecimento estivesse preservada nos personagens que o forjaram e não no espaço onde se deu.

Há que se considerar também que Georgina de Albuquerque é uma das poucas mulheres a se aventurar pela pintura histórica (SIMIONI, 2002). Em 1922, Georgina de Albuquerque já era uma artista consagrada, que transitara pelo academismo e, após sua estada em Paris, optara pelo impressionismo que, na época, já havia se “academizado” (IBIDEM), não mais sofria rejeição da crítica e do público e, tampouco, era considerado vanguarda.

Os trabalhos de Georgina de Albuquerque, por vezes, foram premiados nas exposições gerais de belas artes, comentados e elogiados em artigos da imprensa e da crítica especializada, embora a condição de arte amadora continuasse a marcar a produção feminina durante grande parte das primeiras décadas do século XX.

A luta feminina por direitos e cidadania se associa à revolução industrial que, ao promover a divisão do trabalho, a limitar a produção ao espaço da fábrica e a subvalorizar o trabalho da mulher, propiciou argumentos para a mulher reivindicar direitos iguais ao do homem. O historiador britânico Eric Hobsbawm (2007) vincula o surgimento dos movimentos reivindicatórios femininos exatamente a essa dupla jornada de trabalho, à discriminação nos

direitos políticos e à diferenciação salarial.

É nesse momento que a contribuição feminina nas diversas atividades começava a ser notada e considerada e na arte não seria diferente, pois somente em fins do século XIX, a mulher começaria a ser admitida nas academias oficiais e, antes disso, a Académie Julian, em Paris, era um dos poucos destinos disponíveis à mulher artista.

O quadro de Georgina de Albuquerque retrata um episódio anterior ao ato declaratório de D. Pedro, um ato destituído de bravura e heroísmo, mas decisivo: um ato meramente político, ordinário, apenas uma reunião política (SIMIONI, 2002). *Primeiros sons do Hino da Independência*, de Augusto Bracet, traz a imagem de uma reunião social, horas após o ato de emancipação do Brasil, na qual o libertador extrai os acordes da melodia símbolo daquela decisão.

Ainda na esteira de Simioni (2008), ao se justapor as obras de Georgina e Bracet, o antes e o depois do grito do Ipiranga, também as figuras de D. Leopoldina e D. Pedro se contrapõem, numa inversão de papéis: o jogo político, público, presidido pela mulher e a cena íntima, privada, centralizada na figura masculina. Se houve algum acordo entre os artistas a respeito dos temas evocados nos quadros, não é possível afirmar; todavia, ambos se rebelam contra o discurso que ditava os papéis masculino e feminino na sociedade da época: o espaço público pertencente ao homem e o espaço privado, à mulher.

Ao representar D. Pedro compondo o hino, Bracet associava o príncipe à independência, porque fizera raiar a liberdade no horizonte do Brasil e à arte, porque designara, pelo decreto de 18 de setembro de 1826, o dia 19 de outubro do mesmo ano para a abertura da Academia das Belas Artes.

Na figura de D. Pedro, Bracet sintetizara o artista e o mecenas, que estabelecera o ensino das belas artes no país. Isto também justifica a fatura acadêmica empregada pelo pintor na feitura de seu quadro: o cânone para representar o instalador do ensino acadêmico no Brasil não poderia ser outro; enfatizava as contradições entre civilização – o artista, o mecenas – e barbárie – o cavaleiro, o caudilho; Bracet trazia ao debate as múltiplas facetas do herói, registrando atributos, até então, ignorados por outros artistas, da mesma forma que Georgina de Albuquerque, com relação a D. Leopoldina.

No momento em que o país acolhia os restos mortais de D. Pedro II e de D. Amélia, renunciando uma reconciliação com o passado monárquico, se revisavam, também, as

figuras de Pedro I e Leopoldina, associando-as a outros protagonismos. Nesse momento, o regime republicano reconhecia que a monarquia lançara e moldara as bases da nação brasileira e, portanto, seria autofágico obliterar a memória desse período, valendo-se de seus desacertos e de seus oponentes.

Minha terra, o quadro de Hélio Seelinger, explicita a teoria racial encampada pela elite brasileira: a superioridade da raça branca levaria a raça negra à extinção, via miscigenação (SKIDMORE, 2012). A tensão constante da vida social também está representada nas imagens expressionistas de Seelinger que atribuem ao homem comum o protagonismo da história. O artista se valera da linguagem simbólica para expor os conflitos da sociedade brasileira que, em princípios do século XX, discutia os direitos políticos da mulher, questionava o poder das oligarquias, assimilava novas concepções de representar a realidade enquanto acreditava na extinção da raça negra e no branqueamento da população.

Em contraponto à luta de Seelinger, Pedro Bruno retratou a passividade do indivíduo diante do Estado e da Igreja, ou melhor, diante do poder de coerção dessas instituições. Um personagem, que se deixa imolar como um cordeiro, não pode ser considerado precursor de uma luta por independência mesmo que as forças de repressão tenham vencido a batalha inicial. A figura messiânica de Tiradentes expressa conformidade com o destino que o aguarda, descaracterizando o lutador rebelde. Ou então, a mensagem de Pedro Bruno tem fundamento religioso e a morte é o caminho para a vida eterna. Assim, a liberdade retratada por Bruno é radical visto que, na morte, o ser humano alcança a independência total: nada mais poderá limitar o indivíduo porque, ao cessar a vida, cessam todas suas necessidades.

No centenário da independência do Brasil, deparava-se ainda com a crueza da Primeira Guerra Mundial. O nacionalismo que engendrara tal conflito ainda era buscado por países que, como o Brasil, ainda não dispunham de uma identidade nacional e que, por isso, pedia a seus artistas beleza e harmonia nas representações inspiradas pela emancipação política em seu centésimo aniversário, recebendo, todavia, discursos enviesados, críticos ao Estado e às elites que, na ânsia de conservar seu status e privilégios, não se apercebiam das reivindicações populares e ainda resistiam a alterar seu modo de vida, ensejando a insatisfação de setores que apoiariam, no início dos anos 1930, a instauração do Estado novo, um regime de estilo populista e totalitário que, no entanto, aparentemente, atenderia aos anseios de amplos segmentos sociais.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em comum, Augusto Bracet, Georgina de Albuquerque, Hélios Seelinger e Pedro Bruno tinham a formação acadêmica oferecida pela Escola Nacional de Belas Artes e o aperfeiçoamento de seus estudos na Europa: os três primeiros frequentaram a Académie Julian, em Paris e o último a Academia Britânica de Belas Artes, em Roma. Em Paris, o mercado de arte oferecia alternativas à fatura acadêmica desde meados do século XIX: o impressionismo já havia se estabelecido e não ensejava rejeições; o expressionismo, o cubismo e alguns outros -ismos disputavam a preferência dos consumidores de arte e institucionalizavam o *troc* que vinculava o *marchand* e o artista iniciante ou de vanguarda, assegurando a este a possibilidade de se tornar conhecido por ter sua obra exposta em alguma galeria, como também, garantindo sua sobrevivência e, àquele, o lucro pela comercialização das obras que os artistas entregaram em troca da exposição e do sustento (BAXANDALL, 2006).

No Brasil, a maioria dos artistas se mantiveram afastados dos movimentos vanguardistas dado que as elites brasileiras tinham dificuldades em assimilar propostas e linguagens artísticas mais radicais, preferindo paisagens, retratos, cenas de gênero e obras de caráter decorativo. Por outro lado, as encomendas oficiais também priorizavam representações tradicionalistas de fatos históricos ou alegorias, eventualmente, encomendando painéis decorativos. Assim, o mercado restrito e o público conservador limitavam a introdução de concepções de arte vanguardista no Brasil e, além disso, a Escola Nacional de Belas Artes, atada ao ensino acadêmico, não incentivava discussões sobre o fazer artístico e o papel da arte no mundo moderno, apenas atualizava o ensino de arquitetura, agregando aspectos técnicos ao ensino dessa arte.

É nesse contexto que se enquadra *Primeiros sons do Hino da Independência*, de Augusto Bracet, embora a temática da tela se desvie da expectativa da pintura histórica; o mesmo pode ser dito de *Sessão do Conselho de Estado*, de Georgina de Albuquerque, porém, enfatizando que a fatura impressionista é o que diferencia este trabalho da obra de Bracet. A alegoria de Seelinger é a que mais se aproxima de uma linguagem moderna, ao se apropriar do expressionismo de Franz Stuck. Não fosse a fatura com toques do *macchiaioli*, a obra de Pedro Bruno, seria a que mais se aproxima do gênero histórico em termos de temática. De

modo geral, o artista brasileiro transitava, com alguma timidez, nas propostas das vanguardas europeias. No entanto, atualizava o gênero histórico com toques impressionistas e expressionistas, além de inserir questões coetâneas, como o feminismo, a luta de classes, a coerção do estado, atribuindo às imagens representativas do acontecimento histórico ações e agências incompatíveis àquele momento histórico, dotando de anacronismos, o discurso da imagem. Desse modo, a narrativa composta pelo pintor vem carregada de condicionamentos, experiências conscientes e inconscientes, apreendidas e aprendidas em sua existência, resultando, então, numa apreciação subjetiva do acontecimento histórico. Por isso, pode-se observar a disposição hierárquica dos personagens nas telas adquiridas pelo governo: em *Sessão do Conselho de Estado*, a princesa Leopoldina é a figura mais iluminada, considerando que a artista pretendesse enfatizar a capacidade política da mulher; D. Pedro, em *Primeiros sons do Hino da Independência*, ocupa a posição central, como um sol rodeado por seus planetas; o mesmo se dá com o Tiradentes, pintado por Pedro Bruno, embora aqui a iluminação acentue aspectos espirituais. No segmento dedicado à independência, no tríptico *Minha terra*, o homem branco ocupa o topo da pirâmide humana e é o ser que se liberta da opressão dos demais grupos. Nessas telas, os artistas representam seus personagens exibindo os capitais que possuem e que são postos em evidência nas negociações do cotidiano: o artista torna-se, então, agente da reprodução social, do status quo, como objetivava a Academia de belas artes ao retratar as ações heroicas, moralizantes e mesmo o fausto da realeza, da nobreza e do clero.

Com a modernidade, arte e cultura passaram a diferenciar indivíduos segundo sua capacidade de fruição das propostas literárias, pictóricas, arquitetônicas, escultóricas manifestadas por esses indivíduos especiais, conhecidos e, eventualmente, reconhecidos como artistas por criarem discursos que suscitariam raras experiências de percepção da realidade, transformada por sua habilidade e sensibilidade. O artista, nesse novo contexto, libertava-se de cânones e ousava incorporar a seus temas a massa que fora deslocada de seu espaço pelas reformas urbanas. Na França, Gustave Courbet e Édouard Manet pintaram cenas críticas, introduzindo atores sociais vitimados pela expansão do capitalismo (FRASCINA ET ALII, 1998); no Brasil, Almeida Júnior, com seu quadro *Caipira picando fumo*, fixava na tela um típico brasileiro do interior, cercado por um ambiente hostil, absorto na confecção de um cigarro, num momento de descanso (NAVES, 2011). Embora se destinasse ao consumo das

elites, a arte registrava as vicissitudes das classes pobres, veiculando as contradições evidenciadas pela vida moderna.

À exceção de Seelinger, que retrata anônimos em embate para reconfigurar étnica e politicamente o Estado brasileiro, Georgina, Bracet e Bruno privilegiaram protagonistas que, na perspectiva da história política, foram os responsáveis por conduzir o país a novos rumos e também perenizaram os episódios que, ao serem transpostos para a tela, adquiriram visualidade, passando a compor o repertório de imagens vinculadas à gênese da nação brasileira e cumprindo, portanto, a finalidade didática inerente à pintura histórica. No entanto, a representação da história, desde o final do século XIX, abandonava atos de bravura e heroísmo como, por exemplo, na tela *Os bandeirantes*, de 1889, encomendada pelo Museu Paulista a Henrique Bernardelli que os representa tomando água numa poça, deitados no chão, enquanto índios, por eles feitos prisioneiros, observam-nos, dois em pé e um sentado (CHRISTO, 2003); o mesmo pode ser dito de *Os descobridores*, de Belmiro de Almeida, encomendada pelo governo em comemoração aos quatrocentos anos do descobrimento do Brasil, que retrata dois homens solitários, um em pé, de costas a olhar o mar, o outro, sentado sob uma árvore, aparentando desânimo: no dizer de Maraliz Christo (IBIDEM), trata-se do esvaziamento do ato heroico, do encontro do ser humano com a dura realidade, com a dificuldade de sobreviver às contingências do cotidiano. *Tiradentes esquartejado*, de Pedro Américo, também se caracteriza pela representação anti-heroica do inconfidente e, por isso, ainda segundo Christo (2009), a obra permanecera esquecida num museu do interior do país.

A pintura de assunto histórico exibida no Salão do Centenário, comprada pelo governo, subverte ou atualiza o conceito de herói: atribui a D. Leopoldina o protagonismo pela emancipação política do país; apresenta D. Pedro como um artista, um cortesão, que não é a imagem propalada do primeiro imperador do Brasil; submete Tiradentes a seu algoz, acentuando seu aspecto complacente e messiânico; põe em cena o povo lutando e se libertando, demonstrando autonomia para decidir sobre seus rumos. No século XX, a pintura de história apresentava novos paradigmas, protagonistas, novas leituras dos acontecimentos, relativizando os papéis desempenhados pelos heróis até então eleitos e aceitos como tais. Isto também justifica a discreta circulação dessas obras que, embora expostas no Museu Histórico Nacional, não ilustraram cédulas, selos e sua reprodução em livros didáticos se deve às revisões do ensino de história que tem ocorrido na atualidade.

Assim, o governo alcançava seu objetivo ao resgatar a pintura de temas históricos no centenário da Independência: agregar às galerias da Escola Nacional de Belas Artes e, posteriormente, às do Museu Histórico Nacional, imagens de naturalização do poder constituído, representado na figura de um príncipe, de uma princesa e mesmo de um condenado cujo caminho para o cadafalso reafirma o poder do Estado sobre seus comandados. Sob patrocínio do Estado, a arte reproduzia as relações de poder que configuravam a sociedade.

Associar grupos a determinados costumes, tradições, espaços, forjando uma identidade tem por objetivo favorecer a reprodução da configuração social que preserve a hegemonia de determinado grupo. Comemorações como a realizada no Centenário da Independência alimentam e preenchem vazios da psiquê humana, desviando o foco da condição de opressão, exploração, a qual se submete o indivíduo para atender aos caprichos do capital. Maquiavel já aconselhava que

deve um príncipe mostrar-se amante das virtudes e honrar os que se destacam em qualquer arte. Deve, além disso, estimular os cidadãos a exercer suas atividades livremente, no comércio, na agricultura e em qualquer outra área, de sorte que o agricultor não deixe de enriquecer suas propriedades por medo que lhe sejam arrebataadas nem deixe o comerciante de fazer crescer seu negócio por recear os impostos. Ao contrário, deve o príncipe instituir prêmios aos que desejarem executar essas coisas e a todos aqueles que, de um modo ou de outro, pensarem em ampliar a sua cidade ou seu Estado. Ademais, deve, nas épocas certas do ano, oferecer ao povo festas e espetáculos. E uma vez que todas as cidades estão divididas em artes e ou corporações de ofício, precisa ocupar-se destas, algumas vezes procurando por elas, dando mostras de afabilidade e munificência, mantendo sempre integral, porém, a majestade de sua dignidade, a qual não deve faltar em nada (MAQUIAVEL, 1999, p. 134).

Embora os conselhos de Maquiavel fossem endereçados ao Príncipe que governava cidades-estado, o pensador florentino do século XV preconizava os preceitos que, nos séculos vindouros, seriam desenvolvidos por Thomas Hobbes, John Locke, Adam Smith, entre outros, e que, no século XIX, constituiriam as bases do Estado nacional visto que o enriquecimento do cidadão e o reconhecimento ao seu trabalho, o *laissez-faire*, a ampliação do território, a preocupação com o bem-estar do povo, o respeito às manifestações culturais, comporiam o ideário do Estado-nação, uma estrutura cuja manutenção somente seria possível com a anuência da massa popular, fazendo-se necessário, portanto, valer-se de estratégias que possibilitassem cooptá-las, como a recorrência a símbolos.

Em várias ocasiões, o estado brasileiro se lançou a iniciativas com o propósito de

fortalecer tradições, de preservar o passado, de consolidar o Estado-nação; o Centenário da Independência foi um desses momentos em que se buscou dar ao povo brasileiro legitimidade e justificativa para a continuidade de sua existência.

REFERÊNCIAS

Fontes visuais primárias

ALBUQUERQUE, Georgina de. Sessão do Conselho de Estado, 1922. Óleo sobre tela, 210 x 265 cm. Museu Histórico Nacional (Rio de Janeiro, RJ). Fotografado em 02.12.2013.

BRACET, Augusto. Primeiros sons do Hino da Independência, 1922. Óleo sobre tela, 250 x 190 cm. Museu Histórico Nacional (Rio de Janeiro, RJ). Fotografado em 02.12.2013.

BRUNO, Pedro Augusto. Tiradentes, o precursor, 1921. Óleo sobre tela, 265 x 372 cm, pintado na Itália. Museu Histórico Nacional (Rio de Janeiro, RJ). Imagem disponível em: <http://www.pedrobruno.org/>. Acesso em 24.04.2013.

SEELINGER, Hélios. Minha terra, o.s.t., 600 x 300 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro (RJ). Fotografado em 02.12.2013.

Fontes textuais primárias

COSTA, João Anygone. A inquietação das abelhas. (O que pensam e o que dizem nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil.). Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia., 1927. Parcialmente disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/artigos_ac.htm. Acesso em 26.04.2013.

Diário Oficial da União. Programa para a comemoração do Centenário da Independência. Distrito Federal, 4 de fevereiro de 1921. Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/1762888/dou-secao-1-04-02-1921-pg-20/pdfView>. Acesso em 16.04.2013.

Diário Oficial da União, de 03.07.1921. Comissão Executiva do Centenário – Programa da Secção de Belas Artes. Distrito Federal, 3 de julho de 1921. Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/1940365/dou-secao-1-03-07-1921-pg-4/pdfView> . Acesso em 24.04.2013.

LOPES, Gilda Marina de Almeida. A história que os pintores contaram Anais do Museu Histórico Nacional, vol. XXIII, p. 25-35, 1972. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&PagFis=14729>. Acesso em 29.04.2013.

Fontes visuais secundárias

STUCK, Franz. Dancers, 1896. Disponível em: <http://www.wikiart.org/en/franz-stuck/dancers-1896>. Acesso em: 05.12.2014.

_____. Hunt, 1889. Disponível em: <http://www.wikiart.org/en/franz-stuck/hunt-1899>. Acesso em 05.12.2014.

STUCK, Franz. Spring, 1909. Disponível em: <http://www.wikiart.org/en/franz-stuck/spring-1909>. Acesso em 05.12.2014.

_____. Sísifo, 1920. Disponível em: <http://www.wikiart.org/en/franz-stuck/sisyphus>. Acesso em 05.12.2014.

Fontes textuais secundárias

A Noite. Quando os homens têm dificuldade de votar. Trata-se de dar direito de voto às mulheres. O parecer com o substitutivo do Sr. Juvenal Lamartine. Rio de Janeiro, Anno XI, nº 3600, 14 de dezembro de 1921, p. 6. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=348970_02&PagFis=4349. Acesso em 17.02.2014.

A Noite. Quadros de nossa história no Salão de 1922. Rio de Janeiro, anno XIII, nº 3.986, 5 de janeiro de 1922. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=348970_02&PagFis=8312. Acesso em 12.03.2014.

Ata da reunião da Congregação da Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, 29 de maio de 1920, fl. 190, verso. Disponível em: <http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&PagFis=10340>. Acesso em 14.08.2013.

Ata do Conselho Superior de Belas Artes. Rio de Janeiro, 24 de janeiro de 1921, p. 27-28. Disponível em: <http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&PagFis=20334>. Acesso em 07.08.2013.

Collecção das Decisões do Governo do Império do Brazil de 1826. Nº 135 IMPÉRIO – EM 30 DE SETEMBRO DE 1826. Manda executar os estatutos da Academia das Bellas Artes. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1881, p. 113. Disponível em: http://www.camara.gov.br/Internet/InfDoc/conteudo/colecoes/Legislacao/Legimp-I_59.pdf. Acesso em 10.06.2014.

Collecção das decisões do Governo do Imperio do Brazil de 1826. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1881, p. 120. Disponível em: http://www.camara.gov.br/Internet/InfDoc/conteudo/colecoes/Legislacao/Legimp-I_61.pdf. Acesso em 08.04.2014.

Coleção das leis do Brazil de 1816. Cartas de leis, alvarás, decretos e cartas régias de 1816. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1890, p. 77. Disponível em: http://www.camara.gov.br/Internet/InfDoc/conteudo/Colecoes/Legislacao/legimp-D_21.pdf. Acesso em 04.04.2014.

Coleção das leis do Brazil de 1820. Decretos, cartas régias e alvarás de 1820. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1890, pp 100-101. Disponível em:

http://www.camara.gov.br/Internet/InfDoc/conteudo/Colecoes/Legislacao/Legimp-E1_25.pdf. Acesso em 04.04.2014.

Decreto nº 983. Palácio do Governo Provisório, 8 de novembro de 1890. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-983-8-novembro-1890-517808-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 14.04.2014.

Diário Oficial da União, de 17.11.1920. Decreto nº 4175, de 11 de novembro de 1920. Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2068500/dou-secao-1-17-11-1920-pg-1/pdfView>. Acesso: 02.04.2013.

Diário Oficial da União. Capital Federal, anno LX, nº 155, 2 jul. 1921, p. 12820. Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/1938873/pg-32-secao-1-diario-oficial-da-uniao-dou-de-02-07-1921/pdfView>. Acesso em 31.03.2014.

Diário Oficial da União. Decreto nº 15.596. Rio de Janeiro, anno LXI – 34º da República – nº 191, 16 ago. 1922., pp. 16081 – 16087. Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/1990425/pg-1-secao-1-diario-oficial-da-uniao-dou-de-16-08-1922/pdfView>. Acesso em 13.07.2014.

Escola Nacional de Belas Artes. Sessões da Congregação 1921-1924. Ata da reunião de 2 de janeiro de 1923. Disponível em: <http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaVI&PagFis=28662>. Acesso em 24.02.2014.

Exposição Commemorativa do Centenário da Independência – Catálogo da Exposição Exposição de Arte Contemporânea e da Exposição de Arte Retrospectiva. Rio de Janeiro: Typ. Revista dos Tribunaes, 1922.

Gazeta de Notícias. Gazeta das Artes. Exposição Helios Seelinger. Rio de Janeiro, anno XXXVI, nº 223, 10 ago. 1912. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_04&PagFis=30905. Acesso em 14.07.2014.

Hino da Independência. Letra de Evaristo da Veiga. Disponível em: <http://www2.planalto.gov.br/acervo/simbolos-nacionais/hinos/hino-da-independencia/view>. Acesso em 22.07.2014.

Ilustração Brasileira. O film do Centenário. Rio de Janeiro, nov. 1920. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=107468&PagFis=4229>. Acesso em 31.03.2014.

Ilustração Brasileira. Programma para a comemoração da grande data. Rio de Janeiro, 7 set. 1921. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=107468&PagFis=4839>. Acesso em 26.03.2014.

Ilustração Brasileira. Commemorações do Centenário. Rio de Janeiro, 7 set. 1922. Disponível

em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=107468&PagFis=6056>. Acesso em 01.04.2014.

Ilustração Brasileira. Commemorações do Centenário. Rio de Janeiro, 7 set. 1922. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=107468&PagFis=6058>. Acesso em 04.06.2014.

Ilustração Brasileira. Museu da Independência. Rio de Janeiro: Anno X, nº 18, 24 fev. 1922. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=107468&PagFis=5350>. Acesso em 24.06.2014.

Instituto Nacional de Estatística. Anuário Estatístico do Brasil. Anno III, 1937. Rio de Janeiro: Tip do Departamento de Estatística e Publicidade, 1937. Disponível em: biblioteca.ibge.gov.br/visualização/periodicos/20/aeb_1937.pdf. Acesso em 25.02.2013.

Jornal do Brasil. Centenário da Independência. Rio de Janeiro, 2 de julho de 1920, p. 8. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_04&PagFis=3111. Acesso em 14.08.2013.

Jornal do Brasil. Dia dos Senadores. Deodoro – os ideais de 1889 – Defesa da Democracia Brasileira. Rio de Janeiro: anno XLVII, nº 261, 7 nov. 1937, p. 8. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_05&PagFis=80057. Acesso em 25.06.2014.

Jornal do Brasil. Congresso Juridico do Centenario. Rio de Janeiro, Anno XXXII, nº 255, 25 de outubro de 1922, p. 7. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_04&PagFis=18047. Acesso em 17.02.2014.

Jornal do Commercio. Notas de Arte. Rio de Janeiro, 19 set. 1903, p. 3. Digitalização de Arthur Valle. Transcrição de Andrea Garcia Dias da Cruz. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=NOTAS_DE_ARTE._Jornal_do_Commercio%2C_Rio_de_Janeiro%2C_9_set._1903%2C_p.3. Acesso em 03.03.2014.

Livro – 1968 Relatórios Anuais das Sessões 1. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1968, p. 2. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&PagFis=40933>. Acesso em 07.03.2014.

Livro de Ouro comemorativo do Centenario da Independência do Brasil e da Exposição Internacional do Rio de Janeiro. 1822 a 1922-1923. Rio de Janeiro: Edição do Anuario do Brasil, 1923, pp. 303. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&PagFis=26477>. Acesso em 23.07.2014.

Livro de Ouro comemorativo do Centenário da Independência do Brasil e da Exposição Internacional do Rio de Janeiro. Congressos e Conferências. Rio de Janeiro: Edição do Anuario do Brasil (Almanak Laemmert), 1923, pp. 334-350. Disponível em:

<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&PagFis=26517>. Acesso em 27.06.2014.

O Jornal. Belas Artes. O Salão de 1922. Rio de Janeiro, 23 de novembro de 1922, p. 3. Transcrição disponível em: http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=BELAS_ARTES._O_SAL%C3%83O_DE_1922._O_Jornal%2C_Rio_de_Janeiro%2C_23_nov._1922%2C_p._3. Acesso em 21.10.2013.

O Paiz. Um problema urbano. Rio de Janeiro: anno XXXVI, nº 12883, 18 jan. 1920, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178691_05&PagFis=207. Acesso em 25.06.2014.

O Paiz. Echos e Factos. Rio de Janeiro, 4 de julho de 1920, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178691_05&PagFis=2281. Acesso em 07.08.2013.

O Paiz. Bem vindos sejam. Rio de Janeiro, anno XXXVII, nº 13.229, 8 jan. 1921, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178691_05&PagFis=4507. Acesso em 10.03.2014.

O Paiz. Monumento a Benjamin Constant. Rio de Janeiro: anno XXXIX, nº 14.147, 15 de julho de 1923. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_05&PagFis=13843. Acesso em 25.06.2014.

Revista Trimestral do Instituto Histórico, Geographico e Ehnographico do Brasil. Memoria sobre a declaração da independencia, escripta pelo majoor Francisco de Castro Canto e Mello, gentil-homem da imperial camara, commendador da ordem de Christo, official da do Cruzeiro e cavalleiro da de Aviz, etc. Rio de Janeiro: Typ. De Pinheiro & C., 1878. Disponível em: <http://www.ihgb.org.br/rihgb.php?s=19>. Acesso em 23.07.2014.

Revista da Semana. A História no Salão do Centenário. Rio de Janeiro, número 13, anno XXIV, 1923, p. 24. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=025909_02&PagFis=4394. Acesso em 21.10.2013.

Bibliografia

ALMEIDA, Paulo Roberto de. Formação da diplomacia econômica no Brasil: as relações econômicas internacionais no Império. São Paulo: Ed. Senac, 2001.

ANDERSON, Benedict. Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ATIQUE, Fernando. Celebrando (com) “Tio Sam”: a exposição do centenário da independência do Brasil e os Estados Unidos. PTERODÁCTILO – Revista de arte, literatura, linguística y cultura, Department of Spanish and Portuguese, The University of Texas at

Austin, Spring 2011, nº 10. Disponível em: pterodactilo.com/numero10/?p=2516. Acesso em: 23.11.2014

AYALA, Waldir: Dicionário de pintores brasileiros. Rio de Janeiro Bozano Simonsen 1986.
BARROSO, Gustavo (org.). Catálogo Geral – 1ª Secção: Archeologia e Historia. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1924, p. 50. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&PagFis=24910>. Acesso em 07.03.2014.

BATISTA, Marta Rossetti. Os artistas brasileiros na Escola de Paris: anos 1920. São Paulo: Editora 34, 2012.

BAXANDALL, Michael. Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BENCHIMOL, Jaime Larry. Pereira Passos: um Haussmann tropical: A renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1992. Disponível em: www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204210/4101387/pereira_passos_haussmann_carioca.pdf. Acesso em 17.10.2013

BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Maria Eliza Linhares. A Exposição Nacional de 1908 e a produção da identidade nacional. In: Anais do Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro, v. 40, 2008, p. 77. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&pasta=Anais%20do%20Museu%20Historico%20Nacional&pesq=exposicao%20de%201908>. Acesso em 19.07.2013.

BUCHÈRE, P. Le genre. In: REVUE NOUVELLE, Tome Deuxième, pp. 359-363. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k611>. Acesso em 05.06.2013.

CAMPOFIORITO, Quirino. História da Pintura Brasileira no Século XIX. A República e a decadência da Disciplina Neoclássica. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.

CÂNDIDO, Antônio. De cortiço a cortiço. In: CÂNDIDO, Antonio. O discurso e a cidade. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CARVALHO, José Murilo de. Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. A formação das almas: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. D. Pedro II. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAVALCANTI, Carlos; AYALA, Walmir (Org.). Dicionário brasileiro de artistas plásticos. Brasília: MEC/INL, 1973-1980.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estud. av.*, São Paulo, v. 5, n. 11, Apr. 1991. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141991000100010&lng=en&nrm=iso>. access on 17 Sept. 2014.
<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141991000100010>.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Bandeirantes ao chão. *Revista Estudos Históricos*, Brasil, 2, mai. 2003. Disponível em:

<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2174>. Acesso em: 16 Jun. 2014.

_____. A pintura de história no Brasil do século XIX: panorama introdutório.

Arbor, 185(740): 1147-1168 doi: 10.3989/arbor.2009.740n108. Disponível em:

<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/386/387>. Acesso em 02.07.2013

COLI, Jorge. Introdução à pintura histórica. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro: vol. 39, 2007. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&PagFis=2002>. Acesso em 24.04.2013.

_____. O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

COMTE, Auguste. Curso de Filosofia positiva. In: COMTE, Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

CREMONA, Ercole. O Salão do Centenário. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro: jan. 1923. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=107468&PagFis=7028>. Acesso em 16.04.2013.

DEBRET, Jean-Baptiste. Voyage pittoresque e historique au Brésil. Tome III. Paris: Firmin Didot Frères, Imprimeurs de l'Institut de France, 1836, planche 13. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00624530#page/1/mode/1up>. Acesso em 14.02.2014.

DIAS, Elaine. A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret. In: *Anais do Museu Paulista*, v. 14, nº 1, junho/2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v14n1/08.pdf>. Acesso em 19.02.2014.

DONGHI, Túlio Halperin. História da América Latina. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

DÓRIA, Escragnolle. A História no Salão do Centenário. In: *Revista da Semana*, Anno XXIV, nº 13. Rio de Janeiro, 24 de março de 1923. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=025909_02&PagFis=4394. Acesso em 11.02.2014.

DUQUE-ESTRADA, Luiz Gonzaga. Contemporâneos (pintores e escultores). Rio de Janeiro: Benedicto de Souza, 1929. Apud: PONTUAL, Roberto. Dicionário das Artes Plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

FERNANDES, Florestan. A Revolução Burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica. São Paulo: Globo, 2006.

FOUCAULT, Michel. Vigiar e punir: nascimento da prisão. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

FRASCINA, Francis et alii. Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac Naify Edições, 1998.

GOMBRICH, E. H. A história da arte. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GUEULLETTE, Charles. Le genre. In: Revue de l'art ancien et moderne, Tome Sixième. Paris, 1863, pp. 296-300. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/1248/bpt6k540>. Acesso em 05.06.2013.

GUIMARÃES, Lúcia Maria Paschoal. Um olhar sobre o continente: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Congresso Internacional de História da América. Revista Estudos Históricos, Brasil, 10, dez. 1997. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2057>. Acesso em: 30 Jun. 2014.

GUIMARÃES, Lúcia Maria Paschoal. Limites políticos de um projeto intelectual para a integração dos povos do Novo Mundo: o Primeiro Congresso Internacional de História da América (1922). TOPOI, v. 6, n. 10, p. 192-212, 2005. Disponível em: http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/Topoi%2010/topoi10a6.pdf. Acesso em 30.06.2014.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HOBBSBAWM, Eric J. A era dos impérios – 1875-1914. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2007.

HOBBSBAWM, Eric J.; RANGER, Terence (orgs.). A invenção das tradições. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

KESSEL, Carlos. A vitrine e o espelho: o Rio de Janeiro de Carlos Sampaio. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001. Disponível em: www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204430/4101436/a_vitrine_e_o_espelho.pdf. Acesso em 21.06.2013.

_____. Estilo, discurso e poder: arquitetura neocolonial no Brasil. In: HISTÓRIA SOCIAL. Campinas (SP), nº 6, pp. 65-94, 1999. Disponível em: www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/rhs/article/view/179/170. Acesso em 24.11.2014.

LANGLOIS, Charles-Victor; SEIGNOBOS, Charles. Introdução aos Estudos Históricos. São Paulo: Editora Renascença, 1946.

Le petit apparat royal, ou nouveau dictionnaire françois et latin, enrichi des meilleures façons de parler, en l'une ès-facile ès-méthodique, pour la composition du françois en latin : Nouvelle édition revue, corrigé. Paris: Brocas & Aumont, 1752. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626733r/f550.image.r=Le%20petit%20apparat%20royal,%20ou%20nouveau.langPT>. Acesso em 13.07.2014.

LEITE, José Roberto Teixeira. Dicionário crítico da pintura no Brasil. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

MAQUIAVEL, Nicolau. O Príncipe. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

MATOS, Odilon Nogueira de. A cidade de São Paulo no século XIX. Fisionomia da cidade na primeira metade do século XIX. Revista de História, nº 21-22, 1º semestre de 1955, pp. 89-125. Disponível em: revhistoria.usp.br/images/stories/revistas/021-022/A006N021E022.pdf. Acesso em 01.12.2014.

MENESES, Gerson G. Ledezma. As relações internacionais no Cone Sul à época do primeiro centenário da Independência na Argetina. Rev. bras. polít. int., Brasília, v. 49, n. 1, June 2006 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-73292006000100009&lng=en&nrm=iso>. access on 24 July 2013. <http://dx.doi.org/10.1590/S0034-73292006000100009>.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A história, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. Rev. Inst. Est. Bras., SP, 34: 9-24, 1992, p. 12. Disponível em: http://www.ieb.usp.br/publicacoes/doc/estagio_arquivo_2012_artigo_rieb3401_1348517923.pdf. Acesso em 27.06.2014.

MONTEIRO, Jacy. Dicionário da Pintura Moderna. São Paulo: Hemus, 1981.

MORETTIN, Eduardo. Cinema e Estado no Brasil: a Exposição Internacional do Centenário da Independência em 1922 e 1923. Novos estud. - CEBRAP, São Paulo, nº 89, mar. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/nec/n89/08.pdf>. Acesso em 31.03.2014.

MOTTA, Marly Silva da. A nação faz 100 anos: a questão nacional no centenário da independência. Rio de Janeiro: Editora FGV:CPDOC, 1992. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/6770/113.pdf?sequence=1>. Acesso em 24.06.2014.

_____. “Antessala do paraíso”, “Vale de Luzes”, “Bazar de Maravilhas” – a Exposição Internacional do Centenário da Independência (Rio de Janeiro – 1922). Rio de Janeiro: CPDOC, 1992. Disponível em: bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/6763. Acesso em

25.11.2014.

NAVES, Rodrigo. A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NAZÁRIO, Diva Nolf. Voto feminino e feminismo. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

O MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. São Paulo: Banco Safra, 1989. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&PagFis=24107>.

PEDRO, Joana Maria. Mulheres do sul. In: PRIORE, Mary Del (org.). PINSKY, Carla Bassanezi (coord.). História das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2011.

PEDROZA, Mário. Rivalidade luso-francesa na iconografia imperial. In: Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 1957, caderno 3, p. 6. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_07&PagFis=82158. Acesso em 19.02.2014.

PEREIRA, Margareth da Silva. A Exposição de 1908 ou o Brasil visto por dentro. In: ARQTEXTO. Porto Alegre, nº 16, 2007, p. 26. Disponível em: http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/fr_arqtexto16.htm. Acesso em: 19.07.2013.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Imagens da nação, do progresso e da tecnologia: a Exposição Universal de Filadélfia de 1876. Anais do Museu Paulista, [S.l.], v. 2, n. 1, p. 151-168, jan. 1994. ISSN 1982-0267. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5298>>. Acesso em: 17 Jul. 2014.

PEVSNER, Nikolaus 1902-1983: Academias de arte passado e presente Nikolaus Pevsner ; tradução Vera Maria Pereira ; coordenação Sergio Miceli. São Paulo Companhia das Letras 2005.

PINTO, Luiz Maria da Silva. Diccionario da Lingua Brasileira. Ouro Preto: Typografia de Silva, 1832. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/02254100#page/730/mode/1up>. Acesso em 13.07.2014.

PONTUAL, Roberto. Dicionário das artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

PRADO JÚNIOR, Caio. História econômica do Brasil. São Paulo: Brasiliense, 2006.

RIBEIRO, Fléxa. As bellas artes na exposição. IV – Arte contemporanea: Pintura. In: O Paiz. Rio de Janeiro: anno XXXIX, nº 13.931, 11 dez. 1922. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178691_05&PagFis=11679. Acesso em 03.03.2014.

RIPA, Cesare. Iconologia, or, moral emblems. London: Benj. Motte, 1709, p. 54. Disponível

em: <https://archive.org/details/iconologiaormora00ripa>. Acesso em 28.02.2014.

RUBENS, Carlos. Pequena história das artes plásticas no Brasil. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1941. Brasiliana UFRJ

SALGUEIRO, Valéria. A arte de construir a nação: pintura de história e a Primeira República. Revista Estudos Históricos, Brasil, 2, mai. 2003. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2170>. Acesso em: 16 Jun. 2014.

SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. A história da cidade: entre o material e o simbólico. In: KESSEL, Carlos. A vitrine e o espelho: o Rio de Janeiro de Carlos Sampaio. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001. Disponível em: www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204430/4101436/a_vitrine_e_o_espelho.pdf. Acesso em 21.06.2013.

SCHUSTER, Sven. História, nação e raça no contexto da Exposição do Centenário em 1922. Hist. cienc. Saude-Manguinhos, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, mar. 2014. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702014000100121&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 17 set. 2014. Epub 25-Out-2013. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-59702013005000013>.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. O espetáculo das raças. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SEIDLER, Carl. Dez anos no Brasil: eleições sob D. Pedro I, dissolução do Legislativo, que redundou no destino das tropas estrangeiras e das colônias alemãs no Brasil. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2003.

SEVCENKO, Nicolau: Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo Companhia das Letras 2003.

SILVA, Antonio de Moraes; BLUTEAU, Rafael. Dicionario da lingua portugueza composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado, e accrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro (Volume 2: L – Z). Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00299220#page/99/mode/1up>. Acesso em 13.07.2014.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Profissão artista: pintoras e esculturas acadêmicas brasileiras. São Paulo, EDUSP, 2008.

_____. Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. Rev. Bras. Ciências Sociais, São Paulo, vol. 17, nº 50, out. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v17n50/a09v1750.pdf>. Acesso em: 19.04.2013.

_____. Les portraits de l'Imperatrice. Genre et politique dans la peinture d'histoire du Brésil. Nuevo Mundo Mundos Nuevos, 4 fev. 2014. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/66390>; DOI: 10.400/nuevomundo.66390. Acesso em 28.11.2014

SKIDMORE, Thomas E. Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro (1870-1930). São Paulo: Companhia das Letras, 2012

SOIHET, Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil. In: PRIORE, Mary Del (org.). PINSKY, Carla Bassanezi (coord.). História das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2011.

TENORIO-TRILLO, Mauricio. Mexico at the World's Fairs: Crafting a Modern Nation. Berkeley: University of California Press, c1996 1996.
<http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft2k4004k4/>. Acesso em 17.09.2014.

WILLIAMS, Raymond. Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell. Petrópolis RJ, Vozes, 2011.

ANEXOS

ANEXO A – Programma para a comemoração do Centenário da Independência

- I. Inauguração de uma Exposição Nacional, compreendendo as principais modalidades do trabalho no Brasil, atinentes à lavoura, à pecuária, à pesca, à indústria extrativa e fabril, ao transporte marítimo, fluvial, terrestre e aéreo, aos serviços de comunicações, às ciências e às belas artes. A exposição realizar-se-á no edifício do antigo Arsenal de Guerra e suas dependências e nos terrenos circunvizinhos de que o Estado e a Municipalidade possam dispor. Nesses lugares serão construídos os necessários pavilhões, aproveitando-se igualmente os atuais edifícios de propriedade da União e da Municipalidade, ou os que lhes sejam cedidos para tal fim e convenientemente adaptados. As construções e adaptações, contratadas, mediante concorrência pública, estabelecida com prazo de trinta dias, deverão ser feitas de acordo com os planos e esboços, plantas e especificações que, depois de elaborados por uma comissão de arquitetos, nomeada pelo Governo, sejam por este aprovados. Reservar-se-á uma área contígua à Exposição Nacional para cessão, a título precário, aos governos ou industriais estrangeiros, que se proponham erguer, por conta própria, pavilhões destinados à exibição de produtos originários dos seus países.
- II. Inauguração das estátuas de brasileiros ilustres que nessa época estejam prontas para ser erguidas na capital.
- III. Inauguração do Museu da Independência que será instalado em uma parte do antigo palácio da Quinta da Boa Vista, devendo figurar nele tudo quanto interesse à história do Brasil. Para esse efeito ser-lhe-ão transferidos os objetos dessa natureza ora reunidos no Museu Nacional, no Arquivo Nacional, no Museu Naval e em outras repartições civis e militares; far-se-á apelo aos particulares para oferecerem à Nação lembranças da mesma ordem que, se merecerem ser ali guardadas, o serão com os nomes dos respectivos doadores.
- IV. Cunhagem de medalhas de ouro, prata e bronze, comemorativas do fato da Independência e distribuídas a juízo do Governo.
- V. Emissão do selo postal da Independência.
- VI. Realização do Congresso de Instrução Primária, organizado pela Prefeitura do Distrito Federal, do Congresso de Ensino Secundário e Superior, pela Universidade do Rio de

- Janeiro, e do Congresso Internacional de História Americana convocado pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.
- VII. Inauguração do novo edifício do Instituto Nacional de Música, solenizada pela realização de um ou mais concertos em que serão executados trechos instrumentais e vocais dos grandes compositores brasileiros, desde José Maurício.
- VIII. Representação da ópera O Guarani, ao ar livre, em espetáculos gratuitos, nas noites de 5 a 8 de setembro, devendo tais espetáculos começar pelo canto do Hino da Independência e terminar com o do Hino Nacional.
- IX. Exibição gratuita, em dias determinados, de filmes referentes à história e à geografia, e à civilização do Brasil: de paisagens, costumes e tipos, de indumentária e habitação, de aspectos dominantes da vida agrícola e da vida urbana, como beleza, cultura e progresso.
- X. Parada militar em que tomarão parte as forças policiais de todos os Estados do Brasil, representado cada uma delas por uma companhia.
- XI. Revista da esquadra brasileira e dos navios de guerra estrangeiros surtos no porto do Rio de Janeiro, pelo Sr. Presidente da República.
- XII. Recepção no Clube Militar, com assistência do Sr. Presidente da República.
- XIII. Recepção no Clube Naval, com assistência do Sr. Presidente da República.
- XIV. Recepções oficiais e outras festas de mesmo caráter, determinadas pela presença, nesta Capital, de embaixadas especiais ou missões estrangeiras e de representantes dos Governos estaduais.
- XV. Na noite de 7 de setembro, grande cortejo cívico desde o antigo largo do Paço, pela rua Sete de Setembro, até a praça Tiradentes e o largo de S. Francisco, desfilando diante das estátuas de Pedro I e José Bonifácio. O Presidente da República, os Presidentes do Senado, da Câmara dos Deputados, do Supremo Tribunal e os embaixadores especiais, convidados para esse fim, assistirão o ato do terraço histórico do teatro S. Pedro.
- XVI. Celebração dos jogos olímpicos, devendo ser promovida a representação nos mesmos, de todas as formas e todos os núcleos principais do esporte nacional.
- XVII. Festas infantis nos jardins públicos, organizadas sob os auspícios da família carioca, mediante comissões locais de professoras e outras senhoras.

XVIII. Reunião de alunos das escolas primárias, maiores de doze anos, na praça Mauá, sob toldos artisticamente dispostos, com o seguinte programa:

- a) hino da Independência (coro infantil);
- b) saudação à bandeira nacional;
- c) desfile pela avenida Rio Branco, rua do Ouvidor, largo de S. Francisco, diante da estátua de José Bonifácio, e praça Tiradentes.

XIX. Inauguração do palácio da Justiça

XX. Inauguração do edifício completo da Escola Nacional de Belas Artes.

XXI. Inauguração e exposição da Carta Geográfica do Centenário, organizada pelo Clube de Engenharia, e exibida em confronto com o mapa do Brasil de 1822, devendo na mesma ocasião, estar concluída a publicação do Dicionário Histórico, Geográfico e Etnográfico do Brasil, elaborado sob a direção do Instituto Histórico e Geográfico.

XXII. Ornamentação e iluminação da cidade, concertos de bandas musicais em praças e jardins públicos, e festejos populares que forem oportunamente sugeridos pela comissão.

Todos os atos oficiais comemorativos do centenário da Independência, serão efetuados de 5 a 8 de setembro de 1922.

A execução deste programa será diretamente promovida e fiscalizada por uma comissão executiva, composta do Prefeito Municipal do Distrito Federal e mais três membros nomeados pelo Governo, a qual funcionará a presidência do ministro da Justiça e Negócios Interiores.

O Governo poderá modificar livremente, de acordo com as circunstâncias, a organização deste programa dos seus pontos.

Rio de Janeiro, 30 de Janeiro de 1921.

Alfredo Pinto Vieira de Mello.

Foram designados, para fazerem parte da Comissão Executiva da Comemoração do Centenário os Srs. Drs. Carlos César de Oliveira Sampaio, João Baptista da Costa, Antero Pinto de Almeida e Henrique Carneiro Leão Teixeira; e para servir como secretário da dita comissão, o bacharel João Baptista de Mello e Souza, 2º oficial da Secretaria de Estado (DIÁRIO OFFICIAL, fev. 1921, pp. 2538-2539).

ANEXO B – Comissão Executiva do Centenario – Programma da secção de Bellas-Artes

1º Organização de uma exposição de Arte Retrospectiva, relativa às artes plásticas e ao mobiliário no decurso do século.

2º Exposição Geral de Bellas-Artes (arte contemporanea).

A organização da exposição de arte retrospectiva ficará a cargo de uma comissão eleita pela congregação da Escola Nacional de Bellas-Artes.

A de arte contemporanea, que substituirá a Exposição Geral de Bellas-Artes, que se realiza todos os annos a 12 de agosto e que em 1922 será a 7 de setembro, organizada por um (sic) comissão eleita pelo Conselho Superior de Bellas-Artes, de accôrdo com seu regimento interno.

O Governo adquirirá para as galerias da Escola Nacional de Bellas-Artes as seguintes obras de arte:

- a) quatro quadros sobre assumptos historicos referentes a nossa nacionalidade, occorridos no período da Independencia;
- b) duas estatuas ou grupos representando vultos ou factos referentes à nossa nacionalidade;
- c) um plano geral relativo ás possíveis modificações de embelezamento da cidade do Rio de Janeiro.

Os quadros terão, no seu lado maior, a dimensão minima de 2m,50 (podendo esta variar até 5m,00, no maximo); conservando com a outra dimensão as proporções convenientes, segundo as exigencias da composição.

Para as estatuas ou grupos, serão exigidas as dimensões do tamanho natural, ou maior que o natural (em marmore ou bronze).

É facultado aos artistas apresentar seus trabalhos em gesso, ficando, em tal caso, porém, estabelecido que somente depois da entrega da obra em marmore ou bronze na Escola Nacional de Bellas-Artes é que o artista terá direito a receber a importância correspondente a aquisição.

As obras em barro não poderão ser acceitas em caso algum, salvo si forem apresentadas em barro cosido (terra cotta).

Serão fundidas em bronze as seguintes obras dos esculptores Rodolpho Bernardelli e

Almeida Reis: Santo Estevão, Martyrio de S. Sebastião; Faceira, de Rodolpho Bernardelli; e o Parahyba, de Almeida Reis.

Estas obras farão parte da exposição de arte retrospectiva. – *J. Baptista da Costa*.

Approvado pela Comissão Executiva do Centenário em sessões de 4 de março e 29 de junho de 1921. – *J. B. Mello e Souza*, secretario geral.

Additamento – A titulo de esclarecimento, a Comissão Executiva do Centenario, em sessão de 28 de junho último resolveu declarar:

1º que as obras mencionadas nas alineas *a*, *b* e *c*, devem ser assignadas por artistas brasileiros;

2º que, relativamente aos quadros da alinea *a*, fica estabelecido que poder ser tomados como *thema factos* occorridos antes da proclamação da Independencia, desde que hajam concorrido para esse acontecimento. – *J. B. Mello e Souza*, secretario geral (DIÁRIO OFFICIAL, jul. 1921, pp. 12856-12857).