UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

MARIANNE À BRASILEIRA

Imagens republicanas e os dilemas do passado imperial

[versão corrigida]

CARLOS ROGERIO LIMA JUNIOR

SÃO PAULO
Setembro | 2020

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

MARIANNE À BRASILEIRA

Imagens republicanas e os dilemas do passado imperial

[versão corrigida]

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte do Museu de Arte Contemporânea da USP, como requisito para a obtenção do título em Doutor em Artes.

Orientadora Profa. Dra. Ana Paula Cavalcanti Simioni

Bolsista FAPESP [processo número 16/18102-2]
[processo número 19/12196-3]

SÃO PAULO
Setembro | 2020

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.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

L732m   Lima Junior , Carlos Rogerio
              Marianne à brasileira: imagens republicanas e os
              dilemas do passado imperial. / Carlos Rogerio Lima
              Junior ; orientadora Ana Paula Cavalcanti Simioni
              Simioni. - São Paulo, 2020.
              371 f.

Tese (Doutorado)- Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da
Universidade de São Paulo. Área de concentração:
Estética e História da Arte.

1. História da Arte . 2. Primeira República (1889-
1930). 3. Segundo Reinado (1840-1889). 4. Arte e
Poder. 5. Imagem (Artes). I. Simioni, Ana Paula
Cavalcanti Simioni, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do(a) orientador(a)

Nome do(a) aluno(a): Carlos Rogerio Lima Junior

Data da defesa: 23/10/2020

Nome do Prof(a). orientador(a): Ana Paula Cavalcanti Simioni

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 29/12 /2020

Assinatura do(a) orientador(a)

*Para Dona Fran, minha mãe, e para Gigi, minha sobrinha,
contadoras de histórias.*

Agradecimentos

Foi com Ana Paula Cavalcanti Simioni que aprendi que uma Tese, antes de tudo, não se faz só. O acúmulo de linhas escritas ao longo desses últimos 4 anos, e que compõe esse trabalho, só pode ser feito porque um número infindável de pessoas participaram ativamente do processo de sua construção desde o início até o momento, - sempre duro e desafiador -, de pingar o ponto final. No topo da lista, está a professora que me fez essa advertência.

Foi em um curso de extensão “Sobre Arte Brasileira no Século XIX”, realizado no IEB USP, nos idos de 2009, quando o interesse pela produção artística do período estava em fase embrionária, que conheci a professora que se tornaria a minha orientadora de mestrado e de doutorado. Com sua generosidade ímpar, Ana Paula me acolheu como seu orientando, na época, um tanto deslumbrado com a pintura histórica do Museu Paulista. A ela, devo, antes de tudo, a confiança em minhas apostas de pesquisa, o incentivo nas decisões quando os caminhos da investigação mostravam muitas esquinas (e algumas ruas sem saída), os empurrões para lá de certos quando eu mais precisei. Para além de debates teórico-metodológicos, Ana Paula me ensinou sobre ética, sobre o respeito ao ofício de pesquisador, sobre honestidade intelectual com aqueles que nos cercam (e nos lê). Seu olhar crítico e inteligente na abordagem das questões, na formulação do argumento para algum problema de pesquisa, são modelos de inspiração para nós que temos o privilégio de partilhar de seu convívio intenso, e sempre enriquecedor.

Esta Tese não seria possível sem o financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo [processo número 16/18102-2] que me permitiu, para além da dedicação exclusiva aos estudos, realizar as inúmeras viagens de campo, fundamentais para o levantamento sistemático de imagens em instituições situadas do norte ao sul do país. Ainda sob custeio da FAPESP, a partir de uma bolsa de estágio no Exterior [processo número 19/12196-3], foi possível estender as investigações em arquivos, bibliotecas e museus da França, que só fizeram enriquecer a discussão do lado brasileiro. Durante a minha estadia no exterior contei com a generosa supervisão do Professor Alain Bonnet, da Université de Bourgogne (França), cujos encontros para discutir os achados eram sempre de muito aprendizado.

À Neusa Brandão e Paulo Marquezini, da Secretaria de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte do MAC|USP deixo registrado o meu muito obrigado por toda a paciência e disponibilidade sempre que precisei.

Às professores da banca de qualificação, Lilia Moritz Schwarcz e Helouise Costa, devo a leitura generosa que só fizeram iluminar muitos dos pontos aprofundados na versão final. Agradeço, igualmente, as professoras titulares da banca de defesa: Iara Lis Schiavinatto, Heloisa Starling, Lilia Schwarcz, Maraliz Christo e Leticia Squeff pelo aceite imediato do convite, pela leitura criteriosa da tese e por todas as sugestões certeiras.

Maraliz Christo acompanha o meu percurso pela história da arte brasileira desde 2010. Agradeço imensamente pela sua torcida, respeito, entusiasmo em relação às minhas pesquisas. Posso dizer que você sempre foi minha professora, mesmo que eu nunca tenha sido “oficialmente” seu aluno.

Foi com Lilia Schwarcz que aprendi que todo historiador é espécie de “mercador do tempo”, que revisita velhos contextos com novas perguntas. Sou grato pelos seus ensinamentos desde o meu ingresso no mestrado, pelo incentivo imenso, e pela confiança na partilha de tantos projetos conjuntos. Esta tese tem muito de sua interlocução, de suas aulas, de sua presença. Muito obrigado, Lili.

Heloísa Starling me recebeu na UFMG para uma conversa sobre a sucessão de D. Pedro II que iluminaria o resto do percurso indicado em certas fontes. Starling sugeriu leituras, me ajudou com hipóteses, e sugeriu-me nomes que pudessem esclarecer as dúvidas ali levantadas. Como prometido na despedida do encontro, escrevi “logo essa história” para que ela pudesse ler. Espero ter alcançado, assim, as expectativas.

Fernanda Pitta, minha orientadora nos tempos de graduação, pela convivência de anos, foi se tornando uma grande amiga. Foi ainda com Fernanda que tomei o gosto pela pesquisa, pelos arquivos, e devo ainda a ela muitas leituras que me enveredaram para os temas que investigo, e que formaram toda a minha base. Por muitas vezes conselheira e interlocutora, Fernanda está nesta Tese muito mais do que ela pode imaginar.

Elaine Dias foi a responsável pelo meu despertar para a arte brasileira do século XIX. Suas aulas impecáveis dos idos de 2009 reverberam fortemente ainda hoje; não é à toa que o amontoado de folhas de anotações daquelas suas 14 aulas é revisitado sempre que preciso. A seriedade na maneira de conduzir uma investigação, além de tudo, foi um dos maiores legados que deixou na minha formação enquanto pesquisador pelos domínios da historiadora da arte.

Cecília Helena de Salles Oliveira foi uma das professoras entusiastas desta pesquisa. Com suas bonitas aulas aprendi um tanto sobre a escrita da História, e sobre o ofício do historiador. Fica aqui registrado a minha imensa admiração, e os meus agradecimentos por ter participado de minha formação desde os anos de mestrado.

Stella Maris Scatena Franco Vilaradaga debateu o meu projeto de pesquisa com extrema atenção ainda quando a Tese tomava os seus primeiros rumos. Fica aqui meu agradecimento por todas as sugestões, estímulo e afeto.

Ricardo Souza de Carvalho fez considerações prá lá de pertinentes sobre a pesquisa quando cursei a sua disciplina no início do doutorado. Agradeço pelas aulas tão instigantes sobre Euclides da Cunha e Oliveira Lima que tanto contribuíram para redimensionar as discussões sobre a República.

Ana Casto e Joana Mello leram com afinco parte das reflexões que integram o último capítulo, e só fizeram crescer o argumento a partir das observações e sugestões contidas em meu trabalho de final de disciplina.

Patrícia Valim foi uma grande e generosa interlocutora. Com essa professora que aprendi, ainda nos tempos de graduação, sobre a importância dos arquivos, da análise criteriosa dos documentos ao compor uma pesquisa. Devo a ela, certamente, a paixão pela história da Bahia.

Valéria Alves, com seu estímulo de sempre, é, antes de tudo, inspiração para mim. Agradeço pela sua participação tão decisiva em minha formação.

À Juliana Monzani, por toda torcida desde 2006, e por ter sido interlocutora nesta reta final de Tese, com a sua leitura caprichada de parte do capítulo sobre as alegorias da República.

Acredito que Maria Auxiliadora Dias Guzzo (*in memoriam*), a querida Lilia, teria se orgulhado desta pesquisa. Não sei se pelo resultado, mas certamente pela escolha do tema a ser investigado. Lilia, uma profunda conhecedora da história do Brasil República, e que para a minha sorte, foi minha orientadora na minha passagem pela PUC, partiu cedo demais. Esta Tese é devedora de suas aulas brilhantes, de seu estímulo, de sua alegria que faz tanta, tanta falta.

À professora Sandra Leandro, pela demonstração de tanta torcida e amizade constante, mesmo que do outro lado do Atlântico. De Portugal, recebo sempre o estímulo de Maria de Aires da Silveira, com quem eu, igualmente, tanto aprendo sobre arte portuguesa do século XIX.

No interior do arquivo do Museu Paulista, em fins de 2016, tive a sorte de conhecer Wilma Peres Costa e Marcus Ozores. Ao lado deles, me aventurei em uma instigante pesquisa sobre a viagem realizada por Afonso Taunay à Europa, ocorrida no ano de 1909. Os encontros frequentes, e animados, para discutir os registros (feitos muitas das vezes em letras indecifráveis) de Taunay, só fizeram crescer uma grande amizade, partilhada ainda com Lúcia Guimarães,

Joana Monteleone, Amanda Carvalho, Thais Fogaça, Josiane Sampaio, Heloísa Mariani, Amanda Carvalho. A convivência com Wilma, além de tudo, é sempre sinônimo de aprendizado; inúmeros foram os momentos em que me vi tomando notas, mesmo que em um café descompromissado, sobre passagens da história do Império, da Primeira República, de historiografia brasileira. Foi ao lado ainda de Wilma que fiz uma das comunicações mais gratificantes até aqui, quando apresentamos resultados parciais de nossas pesquisas na École des Hautes Études en Science Sociales, em Paris.

O Museu Paulista, desde o mestrado, é a instituição pela qual o afeto é imenso. Ainda que por causa desta tese eu tenha tomado muitos caminhos, o trajeto até o Ipiranga foi, e sempre será, o meu preferido. Se na Biblioteca do Museu Paulista pude contar com o apoio inestimável de Kátia Ferreira, Simone Kruth, Rosana dos Santos e Márcia Regina Ribeiro, que pacientemente, por anos, removeram livros e jornais antigos, para que eu pudesse consultá-los tranquilamente, já no Serviço de Documentação Histórica e Iconografia do mesmo Museu, Rodrigo Irponi, Anna Laura de Andrade e Ricardo Barbosa, foram imprescindíveis em todas as vezes (e foram muitas!) que precisei pesquisar por lá. Sem todos eles | todas elas, essa pesquisa não chegaria a um bom termo. Ainda do Museu Paulista, devo um agradecimento à Shirley Ribeiro, Ricardo Bogus e Denise Peixoto pelo estímulo imenso. Ina Hergert, Isabela Arruda e Flávia Urzua, além de tudo, foram as responsáveis por animarem minhas pausas nos tantos cafés pelas bandas do Ipiranga. No Museu Republicano Convenção de Itu, Anicleide Zequini me ajudou com o material visual e textual por lá preservado, e José Renato Galvão com as obras raras pertencentes à biblioteca da mesma instituição. Em Itu, pude ainda partilhar da amizade da querida Aline Zanatta.

Aos professores Maria Aparecida Borrego, Solange Ferraz de Lima e Paulo César Garcez pelo incentivo e respeito relação às minhas pesquisas por lá desenvolvidas.

No Rio de Janeiro, Adriana Barreira, André Andion Angulo e Regina Capela, do Museu da República; Nilselia Diogo e Thais de Freitas, do Museu Nacional de Belas Artes; Sueli Almeida, do Clube Militar; Diogo Andrade, da Academia Militar das Agulhas Negras; Fátima Argon, do Museu Imperial de Petrópolis; Daniella Gomes e Maria De Simone, do Museu Histórico Nacional não mediram esforços em todas as minhas inúmeras investidas por esses acervos em diferentes momentos da tese. Sem a atenção concedida por eles | elas, esta pesquisa não se concretizaria. Devo a cada um, a cada uma, toda a paciência (imensa) em puxar trameis, abrir pastas, indicar obras, fundos, documentos.

Agradeço a Ana Liberato, Celene Sousa e Brendo Willis por toda atenção dispensada no Museu de Arte da Bahia. Devo à senhora Celene por ter me colocado em contato com Margarida Lopes Rodrigues de Aguiar Perecin, quem generosamente partilhou tanto material de seu avô, o artista baiano Manuel Lopes Rodrigues. Na Bahia, pude contar com a ajuda inestimável do Prof. Luiz Freire, que fez sugestões precisas sobre acervos e bibliografias a serem consultados, além de Cleide Nunes, do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia.

A pesquisa não teria sido tão gratificante no Pará sem a ajuda inestimável do Prof. Aldrin Figueiredo. Foi ele quem me guiou pelas ruas de Belém, indicou acervos, coleções, artistas. Aldrin, com seu conhecimento imenso da arte produzida pelas bandas do norte do país, compartilhou o que pode para enriquecer as investigações por lá. Fica aqui o meu muito obrigado. Cabe um agradecimento especial ainda à Renata Maués por todo auxílio, à Dâmaris Pereira Nogueira e a Luis Augusto Barbosa Quaresma do Instituto Histórico e Geográfico do Pará.

Em Manaus tive a sorte de encontrar a conservadora Judeth Costa quem me apresentou as coleções da Pinacoteca do Amazonas, além das preciosidades do interior do Teatro do Amazonas. Judeth não mediu esforços para colocar todo material disponível dessas instituições e que pudesse interessar a pesquisa. Fica o meu imenso obrigado! Ottoni Mesquita aceitou conversar comigo sobre a produção artística de Manaus no século XIX, e que tanto auxiliou para os caminhos a serem tomados na investigação. No Arquivo Municipal pude contar com Nonato Braga e sua ajuda inestimável para localizar os documentos relativos a encomenda do retrato de Deodoro da Fonseca por Fernandes Machado. A viagem para o Amazonas não teria sido tão completa sem a acolhida da família Valin. Roberta, com seu carinho ímpar de amiga, compartilhou de seu dia-a-dia, ao lado de Dola e Marcel. Os três só me fizeram sentir em casa, com uma acolhida que deixa saudade.

No Acre, pude contar com o imenso conhecimento da historiadora Ana Cunha, quem me ensinou um tanto sobre a história de Rio Branco e de suas particularidades.

José Murilo de Carvalho aceitou, com muita generosidade, conversar comigo sobre alguns (e não foram poucos) dilemas da Tese. Além de escutar pacientemente as minhas inquietações, brindou-me com comentários perspicazes a respeito da figuração da Princesa Isabel nos retratos oficiais, sobre o fim do Império e o difícil começo da República. A cada comentário que eu lançava, livros de sua biblioteca eram depositados na minha frente na tentativa de esclarecer as dúvidas, apontar caminhos, criar hipóteses. A conversa que durou bem mais de duas horas foi, certamente, um dos momentos mais bonitos que a Tese me

proporcionou. Fica aqui registrado o meu respeito, admiração e espero poder ter cumprido as expectativas com a realização desse estudo, “cobrado” por ele na dedicatória feita em meu *Formação das Almas*.

D. João de Orleans e Bragança, além de compartilhar materiais de sua coleção particular relacionada à Família Imperial, me inquietou com a formação do acervo do Chateau d’Eu tanto no período de sua família no Exílio. Agradeço por todas as informações concedidas em uma conversa que reorientariam decisivamente as buscas na França.

O historiador da arte Damien Bril, da *École du Louvre*, me atentou para aspectos imprescindíveis sobre a figuração da Princesa Isabel em seus retratos oficiais. Bril, além de olhar cada imagem selecionada, fez considerações importantes sobre as possíveis referências visuais francesas que nortearam os artistas brasileiros no momento de retratar a filha de D. Pedro II. A ele devo ainda a sugestão de uma bibliografia farta sobre o tema incorporada aqui na tese.

No Château d’Eu pude contar com a imensa atenção de M. Alban Duparc que não mediu esforços para que os meus dias de pesquisa no interior do castelo fossem os mais proveitosos possíveis. Cabe igualmente o meu reconhecimento a Mme Francine Mury e M. Franck Demouchy pela inestimável ajuda com a pesquisa.

Joana Monteleone tirou todas as minhas dúvidas sobre as cores das casacas, dos uniformes e sobre a adoção da barba pelos homens no século XIX em uma conversa pra lá de atenciosa que só enriqueceu as análises dos retratos de Deodoro da Fonseca. Maria Claudia Bonadio me atentou, generosamente, para diversos aspectos dos trajes da Princesa Isabel. Foi com ela que aprendi a identificar muitos dos elementos da moda feminina no século XIX. Neste mesmo sentido, Teresa Cristina Toledo de Paula, conservadora do Museu Paulista, com seu conhecimento impar sobre tecidos, além de identificar algum deles nos retratos que investiguei, me deu uma verdadeira aula sobre os usos e os sentidos atribuídos àqueles escolhidos para as vestes oficiais da Princesa Isabel, enquanto regente do Império.

Larissa Nadai, Marília Ariza e Terra Johari fizeram contribuições decisivas quando, a convite de Lília Schwacz, parte do capítulo sobre a Princesa Isabel foi debatido no Grupo Etno-história do Departamento de Antropologia da USP. A discussão ganhou ainda mais profundidade com a interlocução de vocês.

Foi com Tatiana Alckmin Hermann que tirei todas as dúvidas sobre o verde do manto da República na tela pintada por Lopes Rodrigues. A partir das conversas animadas com Tati pude ir aos poucos criando hipóteses sobre aquele tom pintado pelo artista, e quais possíveis sentidos estavam imbuídos naquela escolha pictórica.

Aline Maciel, Domingos Lollobrigida Junior e Eurico Junqueira Leite do Museu do Cavalo Mangalarga Marchador (Cruzília, MG) foram grandes e generosos interlocutores a respeito da figuração dos cavalos nas pinturas aqui analisadas. Aos três devo a acolhida sempre afetuosa no Museu do Cavalo, em especial de Aline, uma amiga pra lá de querida. Foram de grande valia ainda as conversas com o Wanderlei Lourival da Silva, quem me ajudou com o seu conhecimento ímpar tudo sobre o “cavalo baio” montado por Deodoro da Fonseca.

Douglas Fasolato tirou todas as minhas dúvidas sobre a nobiliarquia brasileira, e me fez compreender melhor as especificidades e os sentidos conferidos às titulações do Império. Além de tudo, Douglas compartilhou documentos importantes de seu acervo pessoal.

Alberto Schneider sempre me acolheu em suas aulas para que eu pudesse apresentar as minhas pesquisas. Agradeço o seu grande estímulo e interlocução.

Fábio d’Almeida e Laurène, bem como a pequena Mãeva, foram os melhores anfitriões que alguém poderia ter em Paris. Ao Fábio devo as nossas conversas animadas depois de um dia cheio de pesquisa, pelas sugestões de leituras, coleções a serem visitadas e as problemáticas que poderiam incrementar a Tese – e foram muitas, pode ter certeza.

Dona Consuelo e Manuel Cadiz me fizeram sentir em casa, mesmo que em terras francesas, naquele inverno rigoroso de 2019 | 2020. Compartilharam comigo, no seu dia a dia, o conhecimento de escritores, músicos e artistas latinos americanos, bem como interpretações sobre um Brasil que não se fazia tão distante dali. Com esse casal de chilenos, tive a certeza de que em qualquer deslocamento rumo ao exterior, deixamos muito de nós, mas, sobretudo, recebemos um tanto dos outros. Melina Cadiz, com muito bom humor, me guiou pelos corredores da BNF, nas tantas vezes que fiquei perdido por lá.

Felipe Correa e Robert Wilkes foram amigos fundamentais durante a estadia na França. Agradeço pelas trocas e pela companhia tão afetuosa dos dois até Eu. Agradeço ainda ao Felipe por toda ajuda na transcrição das cartas em francês escritas pelo Duque de Nemours. Pude partilhar da estadia com Aline Menoncello e Anhezini, duas amigas que ganhei em terras parisienses, e só tornaram os dias mais afetuosos.

À Valeria Piccoli pelo seu entusiasmo e carinho. Fica aqui o meu muito obrigado por todo o seu apoio e incentivo em relação aos percalços da pesquisa.

À Maria do Carmo Couto da Silva agradeço pelo incentivo desde o meu ingresso na História da Arte.

À Ana Paula Nascimento quem me acompanha com sua generosidade tão costumeira.

Ao Grupo de Pesquisa Emancipações e Pós-Abolição com quem eu aprendo constantemente.

Aos meus alunos e alunas das turmas de português para refugiados| refugiadas e imigrantes da ONG Mafalda. Os anos que passei por lá, certamente, mais aprendi do que ensinei.

À Anna Dorio, Cristiane Bergoci e Sandra Alcantara, por tudo que significam para mim.

Ao querido tio Mauro Camilo Filho por ter me presenteado com tantos livros necessários e raros de seu sebo, além de tudo. À Adriana Moraes, pelo seu incentivo desde sempre, e à Rita Maria Pinto, pelas idas aos museus quando eu ainda era apenas um aluno de ensino médio que sonhava em cursar História.

À Josie Damasceno, Íris Tobaruela, Roberta Freire, Elaine Loureiro, Bruna Barrios, Luan Gavião, Ronaldo Lameira, Nadiana Teodoro, por me acompanharem com tanto afeto.

Aos queridos amigos| queridas amigas dessa e de tantas outras jornadas acadêmicas:

A Fabrício Novelli e João Brancato, uma das melhores descobertas dos últimos anos.

À Natália Aquino e sua dedicação exemplar. Ao Pedro Nery, amigo de conversas sobre Museu Paulista. À Adriana Palma e sua torcida. À Bárbara Fernandes e suas pesquisas impecáveis. À Andreia Freitas e seus bolinhos de chuva com doce de leite em Juiz de Fora. À Michelli Monteiro e sua seriedade e franqueza em tudo que faz. À Karin Philippov e seu entusiasmo sincero com a pesquisa. À Aline Guerra, que mora atrás da Mantiqueira, mas está sempre por perto. À Tatiana Vasconcelos por nossas tantas pausas para os cafés no alto da colina do Ipiraga. A Nathan Gomes e Weder Ferreira, pela acolhida em terras cariocas. A Eduardo Polidori pelas disciplinas cursadas juntos. À Ana Paula Nunes, querida Georgina, pela amizade tão dedicada e afetuosa.

A Samuel Mendes Vieira, por tudo que me ensinou (e ensina) sobre “ver” as imagens.

À Gabriela Pessoa, pelo seu carinho, pela sua presença e por tudo que aprendo com você. É amiga-irmã que ganhei da vida.

À Lúcia Stumpf, minha amiga e companheira de pesquisas, de achados inesperados - meu maior exemplo de coragem. Além de tudo, minha parceira de “batalhas”. Obrigado por tudo, Lúcia! Afeto imenso por você e por tudo aquilo que construídos com nossa amizade.

Para Marina Mazze eu precisaria criar um tomo II só com os agradecimentos devidos a ela. Com o seu jeito doce, mas muito assertivo, me incentivou a escrever o projeto de ingresso no Doutorado, acompanhou todos os meandros dessa pesquisa, até o momento de pingar o

ponto final; incentivadora de todas as horas. Marina é daquelas amigas que nos ensinam sem saber. Essa tese nunca, mas nunca mesmo, teria chegado a um bom termo sem a sua constante presença, ainda mais em tempos de pandemia.

Posso dizer, com toda certeza, que o amontoado de linhas escritas que resultou nesta Tese não teria acontecido sem a presença constante de Francislei Lima da Silva. Foi o companheiro das viagens de campo, um dos maiores interlocutores das minhas ideias, o melhor debatedor das minhas fontes. Foi ele quem generosamente me arrastou para inúmeros cafés mineiros pra lá de necessários.

À minha mãe Francisca, de quem o seu sonoro “vai dar tudo certo” só me enche de confiança, devo muito mais que ela possa imaginar. Uma das maiores entusiastas dessa pesquisa, D. Fran ouviu cada detalhe, acompanhou cada achado e passou inúmeros cafés quando percebia que o cansaço se aproximava. Meu pai Carlos, com seu jeito silencioso de ser, acompanhou a escrita, e admirava-se com as pilhas de livros que iam crescendo conforme a passagem dos dias. À minha irmã Fernanda, que adora ouvir os percalços da pesquisa, estimulou de todas as formas, desde o início. À minha sobrinha Giovanna, que aprendeu a escolher livros da minha estante e folheá-los para encontrar imagens e a partir delas, criar histórias. Meu maior orgulho.

RESUMO

A Proclamação da República, em 15 de novembro de 1889, ensejou a produção de uma nova visualidade para a nação. Por meio de um levantamento de pinturas históricas, retratos e alegorias encontrados em museus e arquivos de São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Bahia, Pará e Amazonas, mas também suas reproduções impressas e gravadas em litografias (jornais, revistas e panfletos), produzidas nos primeiros tempos republicanos, esta investigação pretende demonstrar como se deu a criação de símbolos e imagens com vistas a promover uma legitimação visual do poder republicano em tensão com a imagética do regime imperial.

A análise atenta do corpus de imagens levantadas demonstrou que, diferentemente do que se podia supor, as imagens da República não suplantam totalmente as do Império. Pelo contrário, há muitas sobrevivências dos símbolos do regime anterior naquele que passa a vigorar. Para demonstrar isso, abordaremos as imagens da Princesa Isabel, as alegorias femininas da República, os retratos de Deodoro da Fonseca e as imagens da proclamação da República.

Palavras-chave: História da Arte; Primeira República (1889-1930); Segundo Reinado (1840-1889); Arte e Poder; Imagem (Artes).

ABSTRACT

The Proclamation of the Republic, on November 15, 1889, gave rise to the production of a new visuality for the nation. Through a survey of historical paintings, portraits and allegories found in museums and archives in São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Bahia, Pará and Amazonas, but also their printed and recorded reproductions in lithographs (newspapers, magazines and pamphlets), produced in the early republican times, this investigation aims to demonstrate how symbols and images were created in order to promote a visual legitimization of republican power in tension with the imagery of the imperial regime.

A careful analysis of the corpus of images collected showed that, differently from what one might suppose, the images of the Republic do not completely supplant those of the Empire. On the contrary, there are many survivors of the symbols of the previous regime in the one that takes effect. To demonstrate this, we will approach the images of Princess Isabel, the female allegories of the Republic, the portraits of Deodoro da Fonseca and the images of the proclamation of the Republic.

Keywords: Art History; First Republic (1889-1930); Second Empire (1840-1889); Art and Power; Images (Art).

Lista de Bibliotecas, Coleções, Instituições, Museus e Arquivos consultados.

Brasil

Arquivo Histórico do Exército – Palácio Duque de Caxias| Rio de Janeiro
 Arquivo Histórico do Palácio do Itamaraty| Rio de Janeiro
 Arquivo Histórico do Museu Imperial de Petrópolis| Rio de Janeiro
 Arquivo Histórico e Reserva Técnica do Museu da República| Rio de Janeiro
 Arquivo Histórico e Reserva Técnica do Museu Histórico Nacional| Rio de Janeiro
 Arquivo Histórico e Reserva Técnica do Museu Mariano Procópio| Juiz de Fora
 Arquivo Histórico e Reserva Técnica do Museu Nacional de Belas Artes| Rio de Janeiro
 Arquivo Municipal de São Paulo| São Paulo
 Arquivo Nacional| Rio de Janeiro
 Arquivo Público Mineiro| Belo Horizonte – Minas Gerais
 Arquivo Público Municipal de Baependi| Baependi – Minas Gerais
 Arquivo Público Municipal de Ouro Preto| Ouro Preto – Minas Gerais
 Arquivo Público de Tiradentes| Tiradentes – Minas Gerais
 Arquivo Público do Estado do Amazonas| Manaus – Amazonas
 Arquivo Público do Estado do Pará| Belém do Pará
 Arquivo Público do Estado de São Paulo| São Paulo
 Biblioteca Araújo Porto Alegre| Museu Nacional de Belas| Rio de Janeiro
 Biblioteca do Clube Militar| Rio de Janeiro
 Biblioteca do Museu Paulista (Obras Raras)| São Paulo
 Biblioteca do Museu Republicano de Itu| São Paulo
 Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin da USP| São Paulo
 Biblioteca da Academia Militar das Agulhas Negras – Resende| Rio de Janeiro
 Biblioteca da Floresta| Rio Branco – Acre
 Biblioteca Pública Arthur Viana| Belém do Pará| Pará
 Biblioteca Pública do Amazonas| Manaus
 Casa Geyer – Museu Imperial de Petrópolis| Rio de Janeiro
 Câmara Municipal de Salvador| Bahia
 Catedral Nossa Senhora de Nazaré| Belém do Pará – Pará
 Clube Militar do Rio de Janeiro| Rio de Janeiro
 Coleção D. João de Orléans e Bragança| Paraty, Rio de Janeiro
 Departamento do Patrimônio Histórico e Cultural| Rio Branco – Acre
 Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro| Rio de Janeiro
 Instituto Histórico e Geográfico de Belo Horizonte| Belo Horizonte – Minas Gerais
 Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro| Rio de Janeiro
 Instituto Histórico e Geográfico do Pará| Belém do Pará
 Instituto Geográfico e Histórico da Bahia| Salvador – Bahia
 Instituto Histórico e Geográfico do Amazonas| Manaus – Amazonas
 Instituto Itaú Cultural| São Paulo
 Memorial Minas Gerais Vale| Belo Horizonte – Minas Gerais
 Museu Antonio Parreiras| Niterói – Rio de Janeiro
 Museus Castro Maya| Rio de Janeiro

Museu da Inconfidência| Ouro Preto – Minas Gerais
 Museu da Memória do Judiciário Mineiro| Belo Horizonte – Minas Gerais
 Museu de Arte da Bahia | Salvador – Bahia
 Museu de Arte de São Paulo – Assis Chateaubriand| MASP – São Paulo
 Museu de Arte do Rio| Rio de Janeiro
 Museu do Açude| Rio de Janeiro
 Museu do Banco Central do Brasil| Rio de Janeiro
 Museu Dr. Américo Werneck| Lambari – Minas Gerais
 Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro| Rio de Janeiro
 Museu Mineiro| Belo Horizonte – Minas Gerais
 Museu Paulista| São Paulo
 Museu Regional do Sul de Minas| Campanha – Minas Gerais
 Museu Republicano de Itu| Itu – São Paulo
 Museu Tiradentes| Manaus – Amazonas
 Palácio da Justiça| Manaus – Amazonas
 Palácio da Liberdade| Belo Horizonte – Minas Gerais
 Palácio Rio Branco| Salvador – Bahia
 Palácio Rio Negro| Manaus – Amazonas
 Palácio Tiradentes| Palácio da Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro
 Pinacoteca do Amazonas| Manaus – Amazonas
 Pinacoteca do Estado de São Paulo| São Paulo
 Santa Casa de Misericórdia de Salvador| Salvador –Bahia
 Serviço de Documentação Textual e Iconografia do Museu Paulista da USP| São Paulo
 Teatro Amazonas| Manaus – Amazonas
 Teatro da Paz| Manaus – Amazonas

França

Arquivos

Archives Nationales – Pierrefitte-sur-Seine| Saint Denis
 Ministère des Affaires Étrangères. Direction des Archives et de la Documentation. Service des Archives. Division Historique.

Bibliotecas

Bibliothèque Forney
 Bibliothèque de l'Hotel de Ville de Paris
 Bibliothèque de l'Institut d' Histoire de la Revolution Française|IHRF|Université de Paris I
 Bibliothèque de l'Institute National de l' Histoire de l'Art |INHA
 Bibliothèque historique de la ville de Paris| BHVP
 Bibliothèque Marguerite Durant |BMD
 Bibliothèque Mazarine
 Bibliothèque nationale de France|Département des Manuscrits
 Bibliothèque nationale de France|Département de la Musique
 Bibliothèque national de France|François-Mitterrand
 Bibliothèque national de France| Bibliothèque de l'Arsenal
 Bibliothèque Sainte-Geneviève

Museus

Château de Versailles et Trianon
 La Conciergerie
 Maison Auguste Comte
 Musée Louis-Philippe du Château d'Eu - Normandie
 Musée de l'Armée des Invalides
 Musée de la Légion d'Honneur et des ordres de chevalerie

Musée d'Art et d'Histoire de la Ville de Saint-Denis
Musée du Louvre
Musée du Luxembourg
Musée d'Orsay
Panthéon de Paris
Petit Palais – Musée historique de la ville de Paris

Lista de Imagens

Capítulo 1

Imagem 1 – Francisco Aurélio de Figueiredo. **Princesa Isabel**. 1888. Óleo sobre tela. c. 300 x 150 cm. Instituto Geográfico e Histórico de Manaus – Amazonas.

Imagem 1A – Detalhe de **Princesa Isabel**. 1888.

Imagem 2A – A]François-René Moreau. **D. Theresa Christina**. 1851. Óleo sobre tela. 122 x 202 cm. Instituto Geográfico e Histórico da Bahia – Salvador

Imagem 2B – Victor Meirelles. **Imperatriz Theresa Christina**. 1864. Óleo sobre tela. 263 x 176 cm. Museu de Arte de São Paulo – Assis Chateaubriand.

Imagem 2C – François-René Moreau. **Imperatriz Tereza Cristina**. 1853. Óleo sobre tela. S.d. informadas. Museu da Inconfidência – Ouro Preto.

Imagem 3 – Isabel de Bragança (1846-1921), Princesa Imperial do Brasil em trajes oficiais]. 1887. Lago, Bia Corrêa do; Corrêa do Lago, Pedro. **Coleção Princesa Isabel: Fotografia do século XIX**. Rio de Janeiro: Capivara, 2008.

Imagem 4B – Albert Gräfle (1807-1889). **Retrato de Carlota da Bélgica** (1840-1927), Imperatriz do México. 1865. Óleo sobre tela. Museu Nacional de Historia. México.

Imagem 4C – Franz Xaver Winterhalter (1805-1873). **Isabel II con su hija Isabel,princesa de Asturias**. 1855. Óleo sobre tela. 275 x 176 cm. Palacio Real, Madrid.

Imagem 4D – Roman Tusquets (1838-1904). **Maria Christina de Habsburg**. 1886. 245 x 169, 5 cm. Museu Nacional da Catalunha.

Imagem 4E – Franz Xaver Winterhalter (1805-1873). **Rainha Victoria**. 1859. Óleo sobre tela. 241, 9 x 157, 5 cm. Buckingham Palace.

Imagem 5 – Fala do trono

Imagem 6 – Décio Villares (1851-1931). **D. Pedro II**. Estudo. S. d. Óleo sobre tela. 19,5 x 14,5 cm. Museu Mariano Procópio. Juiz de Fora – Minas Gerais.

Imagem 7 – Décio Villares (1851-1931). **D. Pedro II** (reprodução) Itau Cultural.

Imagem 8 – Francisco Aurélio de Figueiredo e Mello (1856-1916). **Redempção do Amazonas**. 1888.

Imagem 9 – Óleo sobre tela. 665 x 365 cm. Biblioteca Pública do Estado do Amazonas. Manaus.

Imagem 10 – Antonio Firmino Monteiro (1855-1888). **Assinatura para a Lei Áurea**. (estudo). c. 1888. Óleo sobre tela. 54, 5 x 81, 4 cm. Casa Geyer. Museu Imperial.

Imagem 11 – Victor Meirelles de Lima (1832 – 1903). **A assinatura da Lei Áurea**. 1888. Óleo sobre tela. 45 x 55 m. Itaú Cultural –São Paulo.

Imagem 12 – Pedro Américo (1843-1905). Estudo para “**Libertação dos Escravos**”. 1889.

Óleo sobre tela. 140,5 x 200cm. Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo.

Imagem 13A – Peter Rubens (1577-1640). **A Felicidade da Regente**. C.1622-1625. Óleo sobre tela. 394 x 295 cm. Museu do Louvre.

Imagem 13B – Peter Rubens (1577-1640). **O nascimento do Delfim em Fontainebleau**. C.1622-1625. Óleo sobre tela. 394 x 295 cm. Museu do Louvre.

Imagem 13C – Peter Rubens (1577-1640). **A vitória de Jülich**. C.1622-1625. Óleo sobre tela. 394 x 295 cm. Museu do Louvre.

Imagem 14 – Autoria desconhecida. **Estatueta comemorativa do 13 de maio**. Prata. S.d. c. 1888.

Museu Mariano Procópio – Juiz de Fora – MG.

Imagem 15 – Miguel Navarro Cañizares (1834-1913). **Lei Áurea**. 1888. Óleo sobre tela. 66 x 56 cm. Escola de Belas Artes UFBA, Salvador.

Imagem 16 – Miguel Navarro Cañizares (1834-1913). **Retrato da Princesa Isabel**. 1888. Óleo sobre tela. Museu Imperial de Petrópolis.

Imagem 17 – Miguel Navarro Cañizares (1834-1913). **Lei do Ventre Livre**. 1878. Óleo sobre tela. Museu de Arte da Bahia.

Imagem 18 – Miguel Navarro Cañizares (1834-1913). **Barão de Irapuã**. 1881. Óleo sobre tela. 98,5 x 137,0 cm. Museu Regional do Sul de Minas.

Imagem 19 – Artista desconhecido. **Anna da Áustria segurando uma cruz**. c. 1655-1660. Chantilly, Musée Condé, França.

Imagem 20 – Pierre Mignard. **Anna da Áustria segurando uma cruz**. c. 1660. Paris, église Notre-Dame-de-Bonne-Nouvelle.

Imagem 21 – Charles Beaubrun (1604-1692) et Henri Beaubrun (1604-1692). **A rainha Marie-Thérèse d'Áustria em Santa Hélène**. 1638-1692. Óleo sobre tela. 180,5 x 136 cm. Carmel de Créteil.

Imagem 22 – De Angelis. **Alegoria da Caridade**. 1888. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré. Belém do Pará – Pará.

Imagem 23 – Pedro José Pinto Peres (1841-1923). **A primeira libertação que representa a Condessa d'Eu entregando aos escravos suas cartas de liberdade em julho de 1885**. Óleo sobre tela. Câmara Municipal – RJ.

Imagem 24 – **Rosa de Ouro oferecido pelo Papa Leon XIII à Princesa Isabel**. Coleção Spada. Musée Légion d'honneur – Paris 1889.

Imagem 25 – **República renega fazendeiros**. Revista Ilustrada, Rio de Janeiro, 9 jun. 1888. Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional.

Imagem 26 – Joaquim da Rocha Fragoso (? – 1893). **Conde d'Eu**. c. 1864. Musée Louis-Philippe du Château d'Eu. Normandia. França.

Imagem 27 – Augusto Stahl (1828-1877). *Conde d'Eu*. 30 x 22,5 cm. 1864. Apud LAGO, Pedro & Bia Corrêa do. **Coleção Princesa Isabel**. Fotografia do século XIX. Rio de Janeiro: Capivara, 2008.p. 107.

Imagem 28 – **Le comte d'Eu**. 19,3 x 14,3 cm. Papel. Cromolitografia. (Gum arabic). c. 1860. Royal Collection Trust. London, England.

Imagem 29 – El Conde d'Eu cargando con los húsares el día 25 de enero, seguido del Sr. D. Miguel Velarde y unpalafrenero. (Remitido por D. M. M. Jimenez). In: **El Mundo Militar**. Panorama Universal. Año II. Madrid, Domingo 19 de febrero de 1860. N. 15. p. 1.

Imagem 30 – TAUNAY, Alfredo d'Escagnolle. **Campanha do Paraguay. Commando em Chefe de S. A. O Sr. Marechal de Exercito Conde d'Eu**. Diario do Exercito. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1870. Biblioteca Nacional. Assunção. Coleccion Juan E O'Leary. JEO 989. 205. 41. C 751 c.

Imagem 32 – Jean-Adolphe Beaucé (1818-1875). **O Marechal Canrobert e seu Estado Maior**. Óleo sobre tela. 1857. Musée de l'Armée.

Imagem 33 – Autoria desconhecida. **Conde d'Eu**. c. 1870. Musée Louis-Philippe du Château d'Eu. Normandia. França.

Imagem 34 – João Meneses. *Conde d'Eu*. c. 1870. Carte de visite. Apud LAGO, Pedro & Bia Corrêa do. **Coleção Princesa Isabel**. Fotografia do século XIX. Rio de Janeiro: Capivara, 2008. p. 420.

Imagem 34A – Conde d'Eu em uniforme militar. 1870. Monocromática. 27,5 x 21,2 cm. Albumina/ Prata. Coleção D. João de Orléans e Bragança.

Imagem 35 – Joaquim Insley Pacheco. **D. Isabel e Gastão**. c. 1874. Albúmen, carte carbinet. 16, 5 x 10,9 cm. Arquivo Grão Pará.

Imagem 36 – Joaquim Insley Pacheco. **Princesa Isabel e D. Pedro II**. C. 1868-1869. Bibliothèque Nationale de France. (Collection Gobineau).

Imagem 37 – Karl Steffek (1818-1890). **Retrato equestre do Conde D'Eu**.s.d. Palácio do Itamaraty – Rio de Janeiro.

Imagem 38 – Pedro Américo de Figueiredo e MELO (1843 – 1905). **Batalha de Campo Grande**. 1871. Óleo sobre tela. 332 x 530 cm. Museu Imperial de Petrópolis.

Imagem 39 – Albert Henschel (1827-1882). *Princesa Isabel, Conde d'Eu e D. Pedro de Alcântara*. 1875. Carte cabinet. Apud LAGO, Pedro & Bia Corrêa do. **Coleção Princesa Isabel**. Fotografia do século XIX. Rio de Janeiro: Capivara, 2008. p. 413.

Imagem 40 – Karl-Ernst Papf (1833-1910). ***Le comte et la comtesse d'Eu avec leur premier fils Pierre***. 1877. Oil on canvas. Château d'Eu.

Imagem 41 – V. Del Bosco. **Conde e a Condessa d'Eu no teatro**. 1888. Óleo sobre tela. 90 cm x 70 cm. Sede do Diário do Rio. Rio de Janeiro.

Imagem 1 – **A República**, Pará, quinta-feira 18 de dezembro de 1889. N. 20. Instituto Histórico e Geográfico do Pará. Belém do Pará.

Imagem 2A – **Diploma conferido a Deodoro da Fonseca como Sócio Honário da Confederação Abolicionista**. 2 de Agosto de 1887. Arquivo Histórico do Museu Histórico do Rio de Janeiro.

Imagem 2B – **Diploma conferido a Deodoro da Fonseca como Benemérito da Confederação Abolicionista**. 13 de Maio de 1888. Arquivo Histórico do Museu Histórico do Rio de Janeiro. Versão colorida.

Imagem 3 – Fundo Prudente de Moraes. Museu Republicano de Itú MRI -USP

Imagem 4 – Vida Fluminense. Rio de Janeiro, 8 de março de 1890.

Imagem 5 – Gustave HASTOY. **Assinatura do projeto da Constituição**. 1891. Aquarela sobre papel. C. 1892. 31 x 46 cm. Museu Casa de Rui Barbosa – RJ.

Imagem 6 – Aurélio de Figueiredo (1856 – 1916). **Compromisso Constitucional**. 1896. Óleo sobre tela. 330 x 227 cm. Museu da República – RJ. Ibram| Minc

Imagem 7 – Décio Villares. (1851 – 1931). **Benjamin Constant**. 1892. Óleo sobre tela. Dimensões não informadas. Clube Militar – Rio de Janeiro.

Imagem 8 – Secretaria da Educação –Belo Horizonte (Minas Gerais).

Imagem 9 – Autoria desconhecida. **Marianne**. Busto. Gesso pintado. 75 x 56 cm. Instituto Histórico e Geográfico do Pará. Belém do Pará.

Imagem 10 – Rodolfo Amoedo. **Estudo para composição decorativa: alegoria à República**. s.d. Têmpera sobre papel. 61, 3 x 85 cm.

Imagem 11 – Jean-Baptiste Debret. Pano de boca executado para a representação extraordinária dada no teatro por ocasião da coroação de D. Pedro I, imperador do Brasil. 1822. In: DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. Tomo 3. Belo Horizonte: Itatiaia, (1838) 1989.

Imagem 12 – Julien Pallière. **Chegada da Imperatriz Amélia e da Rainha D. Maria II ao Brasil**. 1829. Aquarela. Museu Imperial de Petrópolis.

Imagem 13 – Francisco Pedro de Amaral. **A Glória dos Príncipes e Magnificência**. 1829.

Imagem 14 – Francisco Pedro do Amaral. **A Fama tocando os seus clarins**. 1829.

Imagem 15 – Francisco Pedro do Amaral. **Gloriosa Acclamação de S. M. I. no sempre memoravel dia 12 de Outubro de 1822**. 1829.

Imagem 16 – Francisco Pedro de Amaral. **Gênio**. 1829.

Imagem 17 – Henri Rousseau. **Triunfo da República brasileira**. Estudo para decoração de teto para o Teatro da Paz, Pará. 1917.

Imagem 17A –Henri Rousseau. **Triunfo da República brasileira**. Estudo para decoração de teto para o Teatro da Paz, Pará. 1917.

Imagem 18 - AMARAL, Chrispim do. **Alegoria da República**. 1890. Original de arte, óleo sobre tela, ca. 10,36m x 10,90m x 105 m. Acervo do Theatro da Paz. Telão da sala de espetáculos. Apud Corrêa.

Imagem 18A - Detalhe da **Alegoria da República**. 1890.

Imagem 19 - Almirante José Carlos de Carvalho. **A República no Amazonas**. 1891. Papel e giz. 30, 9 x 25,8 cm. Arquivo Histórico da Marinha do Brasil - Rio de Janeiro.

Imagem 19A - Detalhe de **A República no Amazonas**. 1891. Papel e giz. 30, 9 x 25,8 cm. Arquivo Histórico da Marinha do Brasil - Rio de Janeiro.

Imagem 20 - Biblioteca Pública de Manaus. Amazonas.

Imagem 21 - Estuque do Palácio da Presidencia com o brasão de Manaus. Amazonas.

Imagem 22 - Atelier Daguirre, Rio. **Eduardo Ribeiro**. 1896. Óleo sobre tela. 73 x 59 cm. Palácio Tiradentes. Palácio Provincial. Manaus| Amazonas.

Imagem 23 - FALCÃO, Emílio. **Álbum do Rio Acre**. 1906 - 1907. p. 33. Coronel Plácido de Castro, comandante em chefe das forças revolucionárias no Acre. Departamento de Patrimônio Histórico e Cultural - FEM| Rio Branco - Acre.

Imagem 24 - FALCÃO, Emílio. **Álbum do Rio Acre**. 1906 - 1907. p. 88. Barracão Cajueiro, propriedade do Sr. Joaquim José de Lima, na margem direita do rio, fotografado no dia 5 de outubro de 1905, na ocasião de uma festa. E Vapor Augusto Montenegro, da companhia do Amazonas, encalhado no rio Acre. Tem de comprimento 145 pés, 29 de largura, com capacidade para 6,000 volumes. Era comandado pelo piloto Sr. João Baptista Klautau. Departamento de Patrimônio Histórico e Cultural - FEM| Rio Branco - Acre.

Imagem 25 - FALCÃO, Emílio. **Álbum do Rio Acre**. 1906 - 1907. p. 75. Porto Acre, exército boliviano em exercício durante o período revolucionário. E a vila Rio Branco, farmácia e residência do Sr. Dr. Freire de Carvalho, clínico nesta vila, farmacêuticos, Srs. João Freitas e Estellita Rego, Dr. Jayme Coimbra e Firmino de Brito. Departamento de Patrimônio Histórico e Cultural - FEM| Rio Branco - Acre.

Imagem 26 - Manuel Lopes Rodrigues (1860-1917). **A República**. 1896. Óleo sobre tela. 230 x 120 cm. Museu de Arte da Bahia, Salvador.

Imagem 27 - Brasão do Estado da Bahia.

Imagem 28 - *La France républicaine ouvrant son sein à tous les citoyens*. Gravure de Boizot. c. 1790. Musée Carnavet, Paris.

Imagem 29 - **Brasão do Estado da Bahia**. Concreto. c. 1918. Dimensões não informadas.

Imagem 30 - **Revista Bahia Illustrada**, 1918.

Imagem 31 - Joseph CHINARD (1756 - 1813). **La République**. 1794. Musée du Louvre.

Imagem 32 - CLÉSINGER (1814 - 1883). **La République**. S.d. Modelagem em terra cota. 110 x 60 cm.

Imagem 33 – Eugène Delacroix. **Liberdade guiando o povo**. 1830. Óleo sobre tela. 260 x 325 cm. Musée du Louvre- Paris.

Imagem 34 – Detalhe de **A República**. 1896.

Imagem 34A – Museu Mineiro. Belo Horizonte.

Imagem 35 – Chrispim do Amaral. **Pano de boca do Teatro Amazonas**. 1894. 1380 x 1340 cm. Manaus.

Imagem 35A –Chrispim do Amaral. **Pano de boca do Teatro Amazonas**. 1894. 1380 x 340 cm. Manaus.

Imagem 36 – Chrispim do Amaral. **Pano de boca do Teatro Amazonas**. 1894. 13, 80 x 13,40 cm. Manaus.

Imagem 37 – Teatro Amazonas. Manaus.

Imagem 38 – Detalhe de **A República**. 1896.

Imagem 39 – Botão de uniforme com barrete circundado com 21 estrelas, representando cada uma delas um estado da federação. Museu da Inconfidência. Ouro Preto – Minas Gerais.

Imagem 40 – Encosto de cadeira de jacarandá (estilo regência) de inícios do século XVIII com entalhe incluído em que figura os símbolos republicanos: barrete, estrela, círculo. Instituto Histórico e Geográfico do Pará –Belém do Pará.

Imagem 41 – DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. Tomo 3. Belo Horizonte: Itatiaia, (1838) 1989.

Imagem 42 – José Bonifácio de Andrada e Silva. 1914. Óleo sobre tela. 58,5 x 73 cm. Museu Histórico Nacional.

Imagem 43 – Frederico Antônio Steckel. **Alegoria da República**.1898. Óleo sobre tela 230 x 120 cm. Acervo Memorial Minas Gerais. Belo Horizonte.

Imagem 44 – Décio Villares (1851-1931). **A República**. 1919. 0, 80 x 0,70 cm. Óleo sobre tela. Clube Militar –Rio de Janeiro.

Imagem 45 – Décio Villares (1851-1931). **Retrato da República**. 1919. Óleo sobre tela. 0,55 x 0, 45 cm. Coleção Senado da República, Itamaraty. Brasília.

Imagem 46 – Décio Villares (1851-1931). **República**. S.d. Óleo sobre papelão. 29 x 22 cm. Acervo do Museu da República – Rio de Janeiro.

Imagem 47 – Décio Villares (1851-1931). **Alegoria à República**. Óleo sobre tela. S.d. Museu Histórico Nacional- Rio de Janeiro.

Imagem 48 – Adolphe Yvon (1817-1893). **Genius of America**. 1870. Óleo sobre tela. 8,99 x 5,49 m. New York State Education Building.

Imagem 49 – Sandro Botticelli (1445-1510). **Pallade e il Centauro**. c. 1480-1485. Óleo sobre tela. 207 x 148 cm. Uffizi, Florença.

Imagem 50 - Raphaël Sanzio (1483-1520). **Les vertus cardinales et théologiques dans la chambre de la signature au Vatican.** 1508-1511. Vaticano. Roma.

Imagem 50A - Raphaël Sanzio (1483-1520). **Les vertus cardinales et théologiques dans la chambre de la signature au Vatican.** 1508-1511. Vaticano. Roma.

Imagem 51 - Detalhe de **A República.** 1896.

Imagem 52 - Não assinado. Marianne. Antes de 1884. Policromia. Altura 70 cm. Mairie de Pertuis. França.

Imagem 53 - Jean Ferrari. **Marianne.** 1875. Policromada. Outra versão de Marianne com a górgona de Marianne.

Imagem 54 - **Monumento à República.** 1897. Bronze. 22 m. Belém do Pará.

Imagem 55 - Photographia Americana. Alves Ferreira & Roltgen. S.d. Fundo Prudente de Moraes. Museu Republicano de Itú MRI -USP

Imagem 56 - Estado de S. Paulo. Comissão de Constituição. S.d. Fundo Prudente de Moraes. Museu Republicano de Itú MRI -USP

Imagem 57 - Revolução Federalista: Execução de um revoltoso. Rio Grande do Sul, 1894. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil

Capítulo 3

Imagem 1 - **Generalíssimo Manoel Deodoro da Fonseca:** Primeiro Presidente dos Estados Unidos do Brasil. "Nascido a 5 de agosto de 1827 na cidade de Alagoas, Fallecido a 23 de agosto de 1892 no Rio de Janeiro". Zincografia. 13,4 x 9cm. Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Imagem 2 - **Retrato dos filhos de D. Rosa da Fonseca que tomaram parte na Guerra do Paraguai:** Manuel Deodoro da Fonseca, Hermes Ernesto da Fonseca, Severiano Martins da Fonseca, João Severiano da Fonseca e Eduardo Emiliano. [186-]. Foto: carte de visite, 11x6 cm. Arquivo do Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro.

Imagem 3 - Henrique FLEIUSS (1824 - 1882). **Retrato de D. Maria da Fonseca e seus filhos.** Semana Illustrada. Quinto anno. N. 245. 20 de agosto de 1865. p. 1956. Hemeroteca Digital da Fundação da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Imagem 3A - Henrique FLEIUSS (1824 - 1882). **Retrato de D. Maria da Fonseca e seus filhos.** Reprodução fotográfica de gravura publicada no nº 245 da Semana Illustrada de 20 de agosto de 1865. 40 x 60 cm. Arquivo Histórico do Museu Histórico Nacional - RJ.

Imagem 3B - "Os cinco irmãos Tamborins que se achão todos no Campo de batalha contra o Paraguay, onde já se têm distinguido em diversas ocasiões." In: **Semana Illustrada.** Rio de Janeiro, 13 de junho de 1867. Edição 318. p. 2541.

Imagem 4 - D. Maria Rosa Paulino no Monumento de Deodoro da Fonseca. Rio de Janeiro, 1937.

Imagem 5 - **Eduardo Emiliano**. Cypriano & Silveira. Successores de D. L Cypriano. Photographia Casa Imperial. 34 Rua dos Ouveiros 34. Rio de Janeiro. s.d. In: Conrado Leiloeiro.

Imagem 5A - Gravura de Auguste Sisson. **Hipólito Mendes da Fonseca**. Rio de Janeiro. Casa de Leilão Lili Leiloeira. (www.lilileiloeira.com.br)

Imagem 6 - Os heróis do dia 6 de dezembro de 1868 [19~]. VIDA FLUMINENSE

Imagem 6a - **A Vida Fluminense**: Folha Joco-Seria Illustrada (RJ). 10 de julho de 1869. p. 1004.

Imagem 7 - “A nossa espada que o governo pretende apresentar ao exercito para vencer aos míseros escravizados, que combatem pela sua liberdade.” **Revista Illustrada**, ano 1887, nº 468. Obras Raras da Biblioteca do Museu Paulista da USP.

Imagem 8 - Antonio Luiz Ferreira. Missa campal celebrada em ação de graças pela Abolição da Escravatura no Brasil, 1888. São Cristóvão, Rio de Janeiro. Seta azul: Severiano Martins da Fonseca Seta laranja: Hermes Ernesto da Fonseca.

Imagem 9 - Retrato de Severiano Martins da Fonseca. S. A. Sisson lithografo. Impressa por Lemerrier & Cia. Paris. 1882. 39, 6 x 31,4 cm. Museu Histórico do Rio de Janeiro.

Imagem 10 - Auguste Petit. Marechal Severiano Martins da Fonseca - barão de Alagoas. Provedor da Irmandade 1880/1883; 1888/1889. 1890-1915. Óleo sobre tela. Dimensões não informadas. Acervo da Igreja da Santa Cruz dos Militares. Foto Jaime Acioli.

Imagem 11 - **Revista Illustrada**. Rio de Janeiro, 23 de março de 1889.

Imagem 12 - Governo Provisório. 1889. Arquivo do Museu Histórico Nacional - Rio de Janeiro.

Imagem 13 - Rodolpho Amoedo. Governo Provisório. Palácio do Itamaraty.

Imagem 13a - Rodolpho Amoedo. Governo Provisório. Palácio do Itamaraty. (detalhe)

Imagem 13b - Prato em louça “**Marechal Deodoro da Fonseca**”. c. 1892. Coleção particular.

Imagem 14 - Hipólito Caron. **Marechal Deodoro**. 1889. Óleo sobre tela. Fundação Chico Boticário, Rio Novo (MG)

Imagem 15a - Décio Villares (1851-1931). **Benjamin Constant**. 1894. Óleo sobre tela. Museu de Arte de Belém - Pará.

Imagem 15b - O “deslize” no detalhe: a farda de um dos fundadores da República com o botão e a coroa Império.

Imagem 16 - “Último retrato do Generalíssimo Deodoro da Fonseca, tirado em fins de 1891, para o quadro a óleo em tamanho natural, do pintor J. Fernandes Machado que se acha no Congresso do Amazonas.” In: SENNA, Ernesto. **Deodoro**. Subsídios para a História. Brasília: Biblioteca do Senado, 1999 (1913). s./p.

Imagem 16a - Bastos Dias. Retrato de Manuel Deodoro da Fonseca. S.d. Arquivo Histórico do Museu Histórico Nacional - Rio de Janeiro.

Imagem 17 – Décio Rodrigues Villares (1871-1931). **Deodoro da Fonseca**. sem data. Óleo sobre tela. 2,79 x 1,46 cm. Museu da República - Rio de Janeiro.

Imagem 18 – Adolpho YVON (1817 – 1893). Portrait de M. Carnot, Président de la République. In: **Exposition Universelle de 1889**. Catalogue Illustré des Beaux-Arts. 1789 – 1889. Publié sous la direction de F. G. Dumas. Lille, 1889. p. 152 (quadro nº 1412).

Imagem 19 – Décio Rodrigues Villares (1871-1931). **Deodoro da Fonseca**. sem data. Óleo sobre tela. 2,79 x 1,46 cm. Museu da República - Rio de Janeiro.

Imagem 20 – Décio Villares (1851-1931). **Benjamin Constant**. 1892. Óleo sobre tela. Dimensões não informadas. Clube Militar – Rio de Janeiro

Imagem 21 – Décio Villares (1851-1931). **Benjamin Constant**. S.d. Óleo sobre tela. Dimensões não informadas. Museu Histórico Nacional – Rio de Janeiro.

Imagem 22 – Marechal Deodoro da Fonseca. Bronze. 1891. Museu Histórico Nacional – RJ.

Imagem 23 – Cartão postal sem data, com a inscrição “Quadro de Eduardo de Sá, oferecido à Municipalidade de Asunción, Paraguai, pela Comissão Benjamin Constant, do Rio de Janeiro, em 1899.” Coleção particular.

Imagem 24 – Generalissimo Deodoro da Fonseca (cópia de uma de suas ultimas photographias) Homenagem da Revista Illustrada – 5 de Agosto de 1890. Anno 15. N. 598. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Imagem 25 – Deodoro da Fonseca celebrado enquanto Generalissimo na gravura de Valle, feita a partir da fotografia de “guitierrez.”. O mais alto posto das forças armadas era confiado até então somente ao Imperador. A pose, inclinada levemente para a esquerda, destaca justamente as insígnias colocadas sobre o peito do “Proclamador”. c. 1890. Arquivo Histórico do Museu Histórico Nacional – RJ.

Imagem 26 – Bror KRONSTRARD (1875 – 1950). **Deodoro**. 1890. Óleo sobre tela. Museu da República – RJ.

Imagem 27 – Antônio Félix da COSTA. **Deodoro**. 1890. Óleo sobre tela. Palácio do Itamaraty (Brasília).

Imagem 28 – Francisco Aurélio de Figueiredo. Osório. **O lendário herói de Tuiuti**. s. d. Óleo sobre tela. Dimensões não informadas. Clube Militar do Rio de Janeiro.

Imagem 29 – Constantino Chaves da Mota. **D. Pedro II**. 1878. Óleo sobre tela. 106 x 87,6 cm. Instituto Histórico e Geográfico do Pará.

Imagem 30 – José Antônio da Cunha Couto (1832-1894). **Deodoro da Fonseca**. S.d. Óleo sobre tela. Dimensões não informadas. Instituto Geográfico e Histórico da Bahia.

Imagem 31 – Vicente López Portaña (1772-1850). **Duque de Valência**. Primeira metade do século XIX. Óleo sobre tela. Musée national de la Légion d'Honneur et des Ordres de Chevalerie.

Imagem 32 – José Antonio da Cunha Couto (1832 – 1894). **Marechal Hermes Ernesto da Fonseca**. 1890. Óleo sobre tela. 1,97 x 1,22 m. Museu da República – Rio de Janeiro.

Imagem 33 – José Antonio da Cunha Couto (1832 – 1894). **D. Pedro II**. 1880. Óleo sobre tela. 232 x 132 cm. Liceu de Artes e Ofícios de Salvador – Bahia.

Imagem 34 – Francisco Terêncio Vieira de Campos (1865-1943). **Hermes da Fonseca**. 1890. Óleo sobre tela. S.d informadas. Palácio Rio Branco. Salvador, Bahia.

Imagem 35 – Arthur Lucas. **Retrato do Presidente Manoel Deodoro da Fonseca**. 1897. Óleo sobre tela. 0, 81 x , 0,65 cm. Museu do Banco Central do Brasil. Rio de Janeiro.

Imagem 36 – Joaquim Fernandes Machado (1876 – 19~). **Marechal Deodoro da Fonseca**. 1909. Óleo sobre tela. 260 x 175 cm. Museu Tiradentes. Manaus

Imagem 37 – **Retrato de Deodoro oferecido a Hermes da Fonseca pelo artista Joaquim Fernandes Machado (1876 - ?)**. Cartão. 1913. Arquivo Histórico do Museu Histórico Nacional – RJ.

Imagem 38 – Jean-Hippolyte Flandrin (1809-1864). **Napoleão III**. c. 1861-1862. Óleo sobre tela. 212, 0 x 147, 0 cm. Château de Versailles.

Imagem 39 – Henrique Bernardelli (1857-1936). **A Proclamação da República**. 1890. Óleo sobre tela. Academia Militar das Agulhas Negras.

Imagem 40 – Aurélio de FIGUEIREDO (1854 – 1916). **Compromisso Constitucional**. 1896. Óleo sobre tela. 330 x 227 cm. Museu da República – RJ. Ibram | Minc

Imagem 41 – **Francisco Aurelio de Figueiredo e Melo**. Floriano Peixoto. S.d. Museu da República.

Imagem 42 – Miguel Navarro y Cañizares. **Floriano Peixoto**. 1894. Óleo sobre tela. 100, 30 x 85, 0 cm.

Imagem 43 – Décio Villares (1851-1931). **Floriano Peixoto**. 1894. Museu de Arte de Belém - Pará.

Imagem 44 – Décio Villares (1851-1931). **Floriano Peixoto**. 1894. Museu de Arte de Belém - Pará.

Imagem 45 – **Parte das insígnias pertencentes a Marechal Deodoro da Fonseca**. Museu da República – Rio de Janeiro.

Imagem 46 – Revista Ilustrada. Setembro de 1892. Hemeroteca Digital da Fundação da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Imagem 47 – Benedito Calixto. **Marechal Deodoro da Fonseca**, 1892, óleo sobre tela, 75 x 60 cm.

Câmara Municipal de São Paulo.

Capítulo 4

Imagem 1 – Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905). **O brado do Ipiranga**. 1888. Óleo sobre tela. 415 x 760. Museu Paulista da USP. São Paulo – São Paulo.

Imagem 2 – Francisco Aurélio de Figueiredo (1854-1916). **Compromisso Constitucional de 1891**. 1890. Óleo sobre tela. 330 x 257 cm. Museu da República. Rio de Janeiro – Rio de Janeiro.

Imagem 3 – Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905). **Pax e Concórdia**. 1902. Óleo sobre tela. 300 x 431 cm. Palácio do Itamaraty. Rio de Janeiro – Rio de Janeiro.

Imagem 4 – Francisco Aurélio de Figueiredo (1854-1916). **A Ilusão do Terceiro Reinado**. 1905. Óleo sobre tela. 335 x 708 cm. Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro – Rio de Janeiro.

Imagem 5 – Autoria não identificada, atribuída a Vitor Meirelles (1832-1903). **“Proclamação da República”**. Séc. XIX. Óleo sobre tela. 30 x 47 cm. Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro – Rio de Janeiro.

Imagem 6 – Oscar Pereira DA SILVA (1865 – 1939). **Proclamação da República, 15 de novembro de 1889**. 1889. Óleo sobre tela. 80 x 124 cm. Museu Casa de Benjamin Constant. Rio de Janeiro.

Imagem 7 – Eduardo de Sá (1866 – 1940). **Proclamação da República no campo de Santana**. 1889. Óleo sobre tela. 40 x 73, 5 cm. Museus Castro Maya. Rio de Janeiro; IPHAN, MinC.

Imagem 8 – Henrique Bernardelli (1857 – 1936). **A Proclamação da República**. 1890. Academia Militar de Agulhas Negras. Rezende – Rio de Janeiro.

Imagem 9 – Benedito CALIXTO (1853 – 1927). **Proclamação da República**. 1893. Óleo sobre tela. 123, 5 x 198 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Imagem 10 – Detalhe tela Oscar Pereira da Silva.

Imagem 11 – **Revista Ilustrada**, maio de 1888.

Imagem 12 – Alfred ROLL (1846 – 1919). **O 14 de Julho de 1880**, inauguração do monumento à República, Petit Paris, 1881.

Imagem 13 – Jean Baptiste Debret. **Acclamation de D. Pedro II à Rio de Janeiro le 7 Avril, 1831**. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, Tomo 3, 1839. p. Acervo Bibliothèque Nationale de France, Paris. <http://gallica.bnf.fr/>

Imagem 14 – **A coroação e sagração de sua Magestade Imperial o Senhor D. Pedro II**. Litografia em preto e branco, realizada por Heaton e Rensburg Rio de Janeiro. 50 x 38 cm. 1841. Museu Imperial de Petrópolis.

Imagem 15 – **Proclamação da República em o Campo da Acclamação no dia 15 de novembro de 1889, em Galeria histórica da revolução brasileira de 15 de novembro de 1889 que ocasionou a fundação da República dos Estados-Unidos do Brazil**.

Imagem 16 – C. H. Aurant. **Leque comemorativo da Proclamação da República**. C. 1891. 1,20 x 1,85 Museu da República (RJ).

Imagem 17 – **Execução de Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, no dia 22 de abril de 1792** (reconstrução histórica feita sob apontamentos do Barão Homem de Mello). In: Revista Ilustrada, 1892.

Imagem 18 – Victor Meirelle (1832 - 1906). Estudo para “**Questão Chritie**”. 1864. Óleo sobre tela. Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro – Rio de Janeiro.

Imagem 19 A – Joaquim da Rocha Fragoso. **Retrato do Marques de Herval**. Óleo sobre tela. Jan. 1870. 2, 82 x 2,08 cm. Academia Militar das Agulhas Negras – Resende (Rio de Janeiro).

Imagem 19 B – John Trumbull (1756-1843). **George Washington**. 1790. Óleo sobre tela. 274, 3 x 182, 8 cm. New York City Hall Portrait Collection.

Imagem 20 – Joaquim da Rocha Fragoso (? – 1893). **Retrato do Marques de Herval**. 1870. Óleo sobre tela. 2,82 x 2,08 cm. Academia Militar das Agulhas Negras – Resende (Rio de Janeiro).

Imagem 21 – Tinoco. **Retrato do Barão de Triunfo**. S.d. Óleo sobre tela. 3, 12 x 1,97 cm. Academia Militar das Agulhas Negras – Resende (Rio de Janeiro).

Imagem 22 A – Henrique Bernardelli. **Cabeça de cavalo**. s.d. Grafite sobre papel. 21, 5 x 28 cm. Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Imagem 22 B – Henrique Bernardelli. **Cavalo**. s.d. Grafite sobre papel. 21, 1 x 28 cm. Museu Nacional de Belas Artes.

Imagem 22 C – Henrique Bernardelli. **Equino**. s.d. Grafite sobre papel. 21, 4 x 28 cm. Museu Nacional de Belas Artes Rio de Janeiro.

Imagem 22 D – Henrique Bernardelli. **Cavalo**. s.d. Grafite sobre papel. 28 x 21, 3 cm. Museu Nacional de Belas Artes.

Imagem 23 – Henri RENAULT (1843 – 1871). **General Juan Prim**. 1869. Óleo sobre tela. 315 x 258 cm. Musée D’Orsay – Paris.

Imagem 24 – Henrique Bernardelli. **Carroça com cavalo**. s.d. Tinta ferrogálica sobre papel colada em papel. 16, 2 x 12, 5 cm. Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Imagem 25 – “Glória à pátria!”, de Pereira Neto. **Revista Ilustrada**, 16 de novembro de 1889.

Imagem 26 – **Proclamação da República em o Campo da Acclamação no dia 15 de novembro de 1889, em Galeria histórica da revolução brasileira de 15 de novembro de 1889 que ocasionou a fundação da República dos Estados-Unidos do Brazil**.

Imagem 27 – François-René Moreau (1807 – 1860). **Proclamação da Independência**. 1844. Óleo sobre tela. 2,44 X 3,83m. Museu Imperial de Petrópolis.

Imagem 28 – Vitor MEIRELLES (1832 – 1903). **Combate Naval do Riachuelo**. 1872. Óleo sobre tela. 8, 2 x 4,2 cm. Museu Histórico Nacional.

Imagem 28 A – Vitor MEIRELLES (1832 – 1903). **Combate Naval do Riachuelo**. 1872. Óleo sobre tela. 8, 2 x 4,2 cm. Museu Histórico Nacional. (Detalhe)

Imagem 29 – **Revista Ilustrada**, 1890.

Imagem 30 – SENA, Ernesto. **Deodoro**. Subsídios para a História. Brasília: Biblioteca do Senado, 1999 (1913). s./p.

Imagem 31 – Modestino KANTO. **Monumento a Deodoro da Fonseca**. 1937. Rio de Janeiro.

Imagem 32 – Henrique Bernardelli. **Proclamação da República** (estudo). 1890. Museu da República – Rio de Janeiro,

Imagem 33 – Arquivo Ranulfo Bocaiúva Cunha. Fotografia atribuída a Henrique Bernardelli. CEPDOC – FGV – Rio de Janeiro.

Imagem 34 A – Henrique Bernardelli. **Esboço para a “Proclamação da República”**. Nanquim sobre papel. 14, 1 x 20, 8 cm. Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Imagem 34 B – Henrique Bernardelli. **Para Deodoro**. Nanquim sobre papel. 14, 1 x 20, 8 cm. Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Imagem 35 – Retrato

Imagem 36 – Retrato

Imagem 37 – Retrato

Imagem 38 A – Retrato

Imagem 38 B – Retrato

Imagem 39 – Urias Antonio da Silveira. **“Ovação Popular ao General Deodoro da Fonseca e Bucayuva, na Rua do Ouvidor.”** 1889. Gravura. Setor de Iconografia da Fundação Biblioteca Nacional, 1890.

Imagem 40 – Henrique Bernardelli (1858 - 1936). **Os Bandeirantes**. 1889. Óleo sobre tela. 400 x 290 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro – Rio de Janeiro.

Epílogo

Imagem 1 – Le Petit Journal. Funérailles de l'empereur du Brésil, Deuxième Année, Samedi 26 de Décembre de 1891. *Le Petit Journal. Deuxième Année, Samedi 26 de Décembre de 1891*. p. 8.

Imagem 2 – Funéraille de Dom Pedro, ex-Empereur de Brésil (Paris 9 Xbre (?) 1891. Le char funèbre. Département des Photographies. Divers, VIII, 37. Bibliothèque historique de la ville de Paris.

Imagem 3 – Grand Hall. Coleção D. João de Orléans e Bragança.

Imagem 4 – François-René Moreaux (1807-1860). **O ato da coroação do Imperador D. Pedro II**, óleo sobre tela. 1842. 2,38 x 3,10 cm. Museu Imperial de Petrópolis.

Imagem 5 – Château d’Eu – Grand Hall. Musée Louis-Philippe – Château d’Eu.

Imagem 6 – Autor desconhecido. **D. Leopoldina**. S.d. Óleo sobre tela. Coleção D. João de Orléans e Bragança.

Imagem 7 – Autor desconhecido. **D. Pedro I**. S.d Óleo sobre tela. Coleção D. João de Orléans e Bragança.

Imagem 8 – Château d’Eu. **Grand salon du rez-de-chaussée. Portrait de la Feue Reine de Portugal. Buste de la Duchesse d’Alençon.**

Imagem 9 – Willian Simpson (atribuído). **Retrato de D. Maria II, Rainha de Portugal**. S.d. Óleo sobre tela. 121 x 149 cm. Museu Imperial/Ibram/Minc.

Imagem 10 – **Château d’Eu. Salon noir**. Coleção D. João de Orléans e Bragança.

Imagem 11 – **Château d’Eu – Salon noir (1^{er} étage). Portrait de l’Empereur du Brésil et du Duc de Nemours – Buste de la Duchesse de Nemours**. Musée Louis-Philippe – Château d’Eu.

Imagem 12 – Franz Xaver Winterhalter (1805-1873). **Louis d’Orleans, Duc de Nemours**. S.d. Óleo sobre tela. Château d’Eu.

Imagem 13 – Édouard Vienot (1804-1844). **D. Pedro II, Campanha Uruguaiana, Guerra do Paraguai**, 1874, óleo sobre tela, 257 x 160 cm. Coleção do Príncipe João de Orléans e Bragança, Paraty.

Imagem 14 – Château d’Eu. Grand Salon. Musée Louis-Philippe – Château d’Eu.

Imagem 15 – Château d’Eu – Salon noir. Musée Louis-Philippe – Château d’Eu.

Imagem 16 – Ary Scheffer. **Retrato de D. Francisca de Bragança, Princesa de Joinville**. 1843-1844. Óleo sobre tela. 36,8 x 26, 5 cm. Museu Imperial/Ibram/ Minc.

Imagem 17 – **Château d’Eu. Salon noir (1^{er} étage). Buste de l’Empereur du Brésil.**

Imagem 18 – **Château d’Eu**. Coleção D. João de Orleans e Bragança.

Imagem 19 – Jean-Baptiste Debret (1768-1848). **Coroação de D. Pedro I**. 1828. Óleo sobre tela, 340 x 640 cm. Brasília, Ministério das Relações Exteriores – Palácio Itamaraty.

Imagem 20 – Família posando em uma das salas do Castelo?

Imagem 21 – Raymond-Auguste Quinsac de Monvoisin (1794-1870). **Retrato de D. Pedro II**. 1847. Óleo sobre tela. Coleção D. João de Orleans e Bragança, Paraty.

Imagem 22 – Mesa sobre a qual foi assinada a Lei Áurea. Château d’Eu.

Imagem 23 – Detalhe da mesa.

Imagem 24 - José Ferraz de Almeida Junior (1850-1899). **“Copiado de Lebrun por Almeida Jr. Louvre 1877.”** Óleo sobre tela.. 1877. [Sommeil de l’Enfant Jésus ou Le Silence, de Charles Lebrun, 1655]. Château d’Eu.

Imagem 25 - P. A. F. M [Pedro Américo de Figueiredo e Mello? 1843-1905]. **Retrato do Papa Pio VII.** [Cópia de Jacques-Louis David. Musée du Louvre]. Óleo sobre tela. S.d. Château d’Eu.

Imagem 26 - Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830)!.Retrato da Princesa Dona Maria-Isabel Francisca. Óleo sobre tela. S.d. Château d’Eu.

Imagem 27 - Postal **“Château d’Eu. - 29 Juillet 1912.”**

Imagem 28 - Le Comte d’Eu chez lui. In: *La vie heureuse*. Octobre 1905. Acervo do Musée Louis-Philippe, Château d’Eu - Eu, Normandia.

SUMÁRIO

Introdução - Imagens republicanas e o Império sobrevivente	37

Capítulo 1

A ILUSÃO DO TERCEIRO REINADO OU O “SONHO AFAGADO” DE ISABEL

1.1 Imagens em disputa da (in)desejada “Redentora”	55
1.2 O corpo e as mãos de Isabel: a fabricação da Princesa como símbolo da Liberdade	58
1.3 O par da futura Imperatriz, ou a recusa pela imagem do Conde d’Eu	96

Capítulo 2

ÀS ORDENS DA LIBERDADE: Sobre a figuração alegórica da República brasileira

2.1 Marianne vai aos trópicos	121
2.2 Um Império feminino: sobre duas alegorias da realeza brasileira	136
2.3 O ornamento da nação: o indígena nas alegorias da República	143
2.4 Sobre uma pacífica República para um Brasil em confronto	158
2.4.1 O (ex) bolsista do Imperador pinta a República	160
2.4.2 Uma Marianne brasileira?	166
2.4.3 O manto verde da República e seus tons ambivalentes	179
2.4.4 A República e a (des) Ordem	188

Capítulo 3

DEODORO DA FONSECA, CHEFE DO GOVERNO REPUBLICANO E SUAS INSÍGNIAS IMPERIAIS

3.1 O “reinado do Generalíssimo”: sobre retrato, distância e estranhamento	198
3.2 Os “Fonsecas irmãos” vão ao front: gênese dos brios imperiais	203
3.3 Os retratos do “velho soldado”: imagem e semelhança do chefe da nação	231
3.4 Insígnias lançadas ao mar ou desmonte do “herói”	268

Capítulo 4

“O GRANDIOSO ESPETÁCULO DA AURORA REPUBLICANA”: dilemas dos primeiros instantes do Brasil republicano

4.1 A sobrevivência de certos artistas do Império em tempos de República	274
4.2 As “manhãs” de 15 de novembro: a chegada da República nos quadros de Oscar Pereira da Silva, Eduardo de Sá, Henrique Bernardelli e Benedito Calixto de Jesus	287
4.3 <i>De súditos a cidadãos</i> : dilemas na figuração do povo nas pinturas sobre a Proclamação da República	292
4.4 “Proclamação da República”, de Henrique Bernardelli: uma pintura oficial para o novo regime?	301

Epílogo

A IMAGEM DOS AUSENTES OU OS FANTASMAS DA REPÚBLICA: a família imperial no exílio	334

Referências Bibliográficas	357

ANEXO A – Bases para o contracto celebrado com o artista Henrique Bernardelli, a que se refere o Aviso reservado do 28 do corrente.....	369

*Na pintura não há objeções similares à representação de breves fragmentos do tempo; talvez porque uma história possa ser mais totalmente contada através da pintura, e reforçada com circunstâncias que lhe dão o colorido de uma época. Nathaniel Hawthorne, **O Fauno de Mármore**, 1859.*

Introdução

Imagens republicanas e o Império sobrevivente

*Nada se mudaria; o regime, sim, era possível,
mas também se muda de roupa sem trocar de pele.
Machado de Assis, Esaú e Jacó, 1908.*

[imagem 1] Anônimo. **Alegoria da Proclamação da República e à partida da Família Imperial**. S.d. Óleo sobre tela. 82, 5 x 103 cm. Fundação Mario Luiza e Oscar Americano.

“Alegoria à Proclamação da República e à partida da família imperial”[imagem 1], cuja autoria e datação se perderam com a passagem do tempo, promove uma certa narrativa visual sobre a “chegada” da República e a “partida” do Império, afinada às problemáticas perseguidas nesta Tese. Em um paralelo desavizado com o historiador Luis Felipe de Alencastro, para quem “quase todo o Brasil cabe nessa foto”¹, pode-se pensar que muitas das contradições simbólicas, da passagem de um regime para o outro, “cabem” nessa composição do anônimo pintor - ou

---

¹ NOVAIS, Fernando A. (coord.). **História da vida privada no Brasil Império: a corte e a modernidade nacional**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 439-440.

quem sabe, de uma anônima pintora.

Na composição, enquanto o monarca de cartola a cabeça, eleva sua mão num aceno de despedida aos populares situados no balcão da residência, um grupo formado de três homens se aproximam do primeiro plano, onde está situada uma figura alegórica feminina sentada. É ela quem personifica a nação. Deodoro da Fonseca, o único oficial que permanece de chapéu, lhe apresenta a bandeira republicana, ainda sem a divisa “Ordem e Progresso”, e segura com pouca ostentação uma coroa, removida da cabeça da alegoria. A Monarquia, por aquele gesto, está deposta, e o novo regime aceito, uma vez que a mulher ergue o braço em direção ao pavilhão. Outra mão, mas desta vez invisível, não deixa a cabeça da figura descoberta: um barrete frígio branco, símbolo da Liberdade, é posto onde antes estava a coroa. A alegoria feminina, que simbolizava antes o Império, transfigura-se rapidamente em República.

Enquanto isso, os representantes dos grupos menos favorecidos da nação – as camadas populares – está representada por poucos homens que saúdam com seus chapéus a nova forma de Governo – sem dele efetivamente participar como protagonistas. Ao mesmo tempo, apartadas da manifestação de euforia, duas mulheres negras, ex-escravizadas, cochicham, sentadas ao chão, com uma delas dirigindo a atenção para a movimentação das pessoas próximas ao cais. Ali, encontra-se o Conde d’Eu que auxilia um dos filhos a entrar na pequena embarcação, onde já se encontra a Imperatriz Teresa Cristina e a Princesa Isabel – a ex Princesa Imperial parece ser a única que lamenta a partida, num choro aludido pelo lenço na mão levado aos olhos no momento da despedida. Nas águas tranquilas, dois grandes navios esperam os tripulantes que os conduzirão rumo ao exílio, debaixo de um céu sem nuvens. Tudo ocorre numa suposta calmaria, sem que os oficiais necessitem desembaiar as suas espadas, seja por alguma demonstração inesperada a favor da Monarquia, ou contrária a República.

É preciso superar o tom celebrativo dessa imagem, num primeiro momento. O choro de Isabel, a insígnia pendida do peito de Deodoro legada a ele pelo Império, bem como o momento da troca de um regime por outro, – sinalizada na entrega da bandeira à alegoria da República –, seguido à retirada da coroa de sua cabeça, são aspectos constitutivos que não podem ser tomados por “ingênuos” dentro daquela narrativa histórica pretendida. A imagem assinala um elemento central para a presente tese: o de que a chegada da República, em 15 de novembro de 1889, impôs aos artistas novas questões². Fazia-se urgente construir imagens para

---

² CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. A Pintura de História no Brasil do século XIX: panorama introdutório. *Arbor*. CLXXXV, 740, 2009. p. 1160.

o novo governo, o que exigia a seleção de novos símbolos³ para configurar uma nova “comunidade de sentidos”⁴. Conforme nos lembra Baczko, a elaboração de um imaginário é parte integrante da legitimação de qualquer regime político⁵, e como afirma Anne-Marie Thiesse, “todo o processo de formação identitária consistiu em determinar o património de cada nação e difundir o seu culto.”⁶

Maurice Agulhon no célebre *Politique, images, symboles dans la France post-révolutionnaire*, já alertava o pesquisador dedicado à história política sobre a importância de não se negligenciar os aspectos visuais mobilizados pelo Poder. De acordo com Agulhon

*Un pouvoir politique, en effet, n'est pas seulement composé d'hommes qui instaurent et qui manoeuvrent certaines institutions, qui se réclament de certaines idées et procèdent à certaines actions. Il vise à se faire reconnaître, identifier et, si possible, favorablement apprécier grâce à tout un système de signes et d'emblèmes, dont les principaux sont ceux que frappent la vue. L'emblème en première approximation est supposé avoir trois fonction élémentaire: identifier le pouvoir politique dont il émane en le distinguant des pouvoirs étrangers ou des pouvoirs antérieurs abolis; traduire clairement les principes dont se réclame le pouvoir (par exemple la faucille et le marteau: l'union des ouvriers et de paysans); si possible, enfin, produire sur le spectateurs un effet favorable, lui plaire, entraîner son adhésion.*⁷

Assim, no bojo da criação dos novos símbolos republicanos, diversos objetos são acionados, como os escudos, os selos postais, as bandeiras, as efígies da Liberdade cunhadas na moedas e nas cédulas que substituíam a face de D. Pedro II.⁸ Em meio a esse conjunto encontram-se as pinturas relacionadas aos feitos políticos, mas também os retratos dos Presidentes, de personagens históricos a compor o novo panteão, e as alegorias, que

³ Sobre os símbolos da República, cf. GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado; KNAUSS, Paulo. A República e seus símbolos. In: VERSIANI, Maria Helena. **A Res publica Brasileira**. (Catálogo de Exposição). Rio de Janeiro: Museu da República, 2011; CARVALHO, José Murilo de. **A Formação das Almas**: o imaginário da república no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, 17ª reedição (1ª Edição 1990).

⁴ ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

⁵ BACZKO, Bronislaw. Imaginação Social. In: **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1985. Passim.

⁶ THIESSE, Anne-Marie. A Europa das Nações. In: CUNHA, Carlos Manuel Ferreira (Ed.). **Escrever a nação**: literatura e sociedade (uma antologia). Guimarães: Opera Omnia, 2011. p. 70.

⁷ AGULHON, Maurice. *Politique, images, symboles dans la France post-révolutionnaire*. In: **Histoire vagabonde**, I Ethnologie et politique dans la France contemporaine. Paris: NFR Éditions Gallimard, 1988. p. 283. Grifos meus.

⁸ Sobre os símbolos da República, cf. GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado; KNAUSS, Paulo. A República e seus símbolos. In: VERSIANI, Maria Helena. **A Res publica Brasileira**. (Catálogo de Exposição). Rio de Janeiro: Museu da República, 2011; CARVALHO, José Murilo de. **A Formação das Almas**: o imaginário da república no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, 17ª reedição (1ª Edição 1990).

participavam igualmente do esforço do novo regime em se fazer reconhecido, identificado, em oposição ao “poder anteriormente abolido”, para aproveitarmos os termos de Agulhon, no caso de nossa pesquisa, o Império.

Mas nem sempre as imagens do novo regime se opõem as do regime anterior, pelo contrário. Jean Starobinsk no “1789: os emblemas da razão”, defende que “as revoluções não inventam imediatamente as linguagens artísticas que correspondem à nova ordem política”⁹. Explica o autor que a construção de novos símbolos e imagens é toda permeada pelo processo de (re)elaboração, (re)adequação e (re)acomodação daqueles vigentes no regime anterior.

Esta pesquisa pretende elucidar justamente esse processo, a saber, como se deu a criação de símbolos e imagens com vistas a promover uma legitimação do poder republicano¹⁰ e suas tensões com a imagética do regime anterior. Por meio de um levantamento de pinturas históricas, retratos, alegorias e pinturas de história, encontrados em museus e arquivos de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia, Pará, Manaus e Acre, mas também suas reproduções impressas e gravadas em litografias (jornais, revistas e panfletos), esta investigação pretende demonstrar as continuidades e rupturas entre as imagens produzidas a respeito do Império e da República. Para isso, abordaremos quatro temáticas fundamentais: as imagens da Princesa Isabel como símbolo da liberdade, as alegorias da República, os retratos de Deodoro da Fonseca e as imagens da proclamação da República. Escolhemos focar a pesquisa nesses temas, como veremos, ainda pouco contemplados pela historiografia da arte brasileira.

Uma iconografia republicana?

Debates teórico-metodológicos, ou os percursos da investigação.

Jorge Coli, em seu alentado estudo sobre a tela “Primeira Missa no Brasil” (1861) de Victor Meirelles, destaca a necessidade de se “interrogar as imagens”, ao invés de analisá-las através de conceitos, classificações; “vale mais [...] interrogar as obras [...] é preferível tomar esses quadros como projetos complexos, com exigências específicas muitas vezes inesperadas.”¹¹ Ainda de acordo com Coli, diante de qualquer obra, “o olhar que interroga é sempre mais fecundo do

⁹ STAROBINSKY, Jean. **Os emblemas da razão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

¹⁰ HOBBSBAWM, Eric. Introdução. In: ____ & RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 9.

¹¹ COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Senac, 2005. p.12.

que o conceito que define”¹². Foi justamente esse “olhar interrogativo” que lançamos às obras nas viagens de campo para o Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia, Amazonas, Pará, desde o ingresso de nosso doutorado, em julho de 2016. Desse confronto com as obras surgiu de maneira até mesmo inesperada, a formulação do problema a ser perseguido neste estudo¹³: a sobrevivência do Império nas imagens da República. Se o número avultado de pinturas, gravuras, esculturas, fotografias, desenhos, permitia afirmar que houve esforços na criação de imagens que estivessem em concordância com a nova situação republicana (e a interiorização desta para além do eixo São Paulo-Rio de Janeiro), a questão que se impunha era como essa produção se colocava, em termos de aproximação e distanciamento, em relação à do regime imperial. Isso significa dizer que, embora já estivesse presente no projeto inicial a intenção de compreender quais assuntos foram contemplados pelos artistas, a partir da queda do Império, apenas com os deslocamentos para outras localidades do país, possibilitaram calibrar melhor a pergunta norteadora - criar um fio condutor que, não apenas transpassasse os capítulos, mas os ataria em um único nó, condensando a Tese.

Nesse sentido, a chave interpretativa de *sobrevivência*, retrabalhada por Didi-Huberman, a partir das reflexões de Aby Warburg, no que se refere à presença de rastros e vestígios de uma determinada cultura do passado revitalizado para outro momento histórico¹⁴, serve-nos para problematizar as tensões existentes nas imagens produzidas a partir do 15 de novembro de 1889. Apesar de se querer fazer um novo tempo, a República não deixava de estar “contaminada” pelo regime anterior. Desse modo, segundo Didi-Huberman,

“Entre fantasma e sintoma, a ideia de sobrevivência seria, no campo das ciências históricas e antropológicas, uma expressão específica de *rastro*. Warburg, como sabemos, interessava-se pelos vestígios da Antiguidade clássica: vestígios que não eram redutíveis à existência objetual de restos materiais, mas ainda assim subsistiam nas formas, nos estilos, nos comportamentos, na psique.”¹⁵

Esses resíduos da Monarquia na República, espécie de “fantasmas”, - para utilizar um

---

¹²COLI, Jorge. Op. cit. 2005.

¹³ Os inúmeros deslocamentos dentro e fora do país, realizados entre 2016 e 2020, imprescindíveis para a construção desse estudo, seria impensável sem o fomento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. À qual, novamente, agradeço.

¹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto| Museu de Arte do Rio, 2013. p. 49. Grifos no original.

¹⁵ Idem, ibidem.

termo caro a Warburg -, poderiam ser (re)significados, ao serem integrados aos novos símbolos, ou então, passarem a assombrar o regime, tornando-se reminiscências indesejadas. Um exemplo disso é a postura do novo diretor da Imprensa Oficial do Rio de Janeiro, que, em 1913, quando foi empossado no cargo, lançou ao depósito o brasão Imperial que ali repousava adormecido. Para o articulista, a recusa pelo símbolo sinalizava o “terror pânico dos nossos homens pelas coisas que relembram o regime extinto.”¹⁶ Esses choques de temporalidades permitem desestabilizar a premissa evolutiva, teleológica, que supõe que as imagens da República suplantassem as do Império, onde uma nova era, toda oposta à velha, entrasse definitivamente em curso.

O que se demonstra mais fecundo é pensar como aquele presente republicano se conformava nos embates com o passado imperial. Nesse sentido, dialogamos tanto com a bibliografia francesa sobre as relações entre imagens da República e da Monarquia, quanto com estudos de pesquisadores brasileiros, que demonstram que símbolos e produções visuais fabricadas em um determinado contexto histórico e político podem ser apropriadas e ressignificadas com outros interesses, visando construir imagens distintas de poder e nação.

Stanis Perez, por exemplo, ao analisar a alegoria da República pintada por Antoine Gros assinala que o “advento da República [na França] não rompeu completamente com o vínculo em torno das rainhas de outrora”.¹⁷ O seio desnudo da imagem feminina, que remete à fertilidade, abundância e feminilidade, remete de alguma maneira à figuração de Maria de Médici, no quadro pintado por Rubens.¹⁸

No caso da história da arte brasileira, Elaine Dias, ao analisar os retratos de D. João VI e D. Pedro I, produzidos por Jean-Baptiste Debret, demonstra os esforços desse artista francês em atualizar a imagem do primeiro imperador do Brasil, - quando da Independência política em 1822 -, em relação ao de D. João VI, a partir da mobilização de gestos, poses e atributos régios distintos do monarca português, aclamado em 1816.¹⁹ Se para D. João, o retrato de Luís XIV, um rei absolutista, foi a referência imediata, para o de D. Pedro, aqueles de Napoleão Bonaparte, foram os modelos recorridos para imprimir uma imagem de monarca constitucional ao recém-coroadado imperador do Brasil. No entanto, como bem demonstra Dias, a despeito das intenções de Debret, os retratos de D. Pedro I produzidos pelos artistas portugueses, como

¹⁶ O Imparcial, 24 de agosto de 1913. Fundo Alexandre Eulálio. IEL-UNICAMP.

¹⁷ PEREZ, Stanis. **Le corps de la reine**. Engendrer le Prince, d’Isabelle de Hainaut à Marie-Amélie de Bourbon-Sicile. Paris: Perrin, 2019. s.p.

¹⁸ Idem, ibidem.

¹⁹ DIAS, Elaine. A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, 14(1), 243-261. 2006.

Henrique José da Silva, mantiveram elementos próprios da retratística dos reis de Portugal, na preservação da coroa depositada ao lado, - e não sobre a cabeça -, num diálogo evidente com a tradição de seus antecessores portugueses, seguindo a suposta crença da coroa de D. Sebastião. A partir das considerações de Elaine Dias, pode-se pensar que a coroa disposta junto ao Imperador é o elemento do passado colonial que “contamina” o presente daquela nação independente.

Nessa conformação de imagens para a nação, ao longo do tempo, com seus impasses e (re)significações de modelos do passado que pudessem atender ao presente, a construção visual dos bandeirantes paulistas, na busca pela exaltação de seu heroísmo na história pátria, é um caso exemplar. Paulo César Garcez Marins, em estudos detidos sobre as encomendas de pinturas e esculturas dos bandeirantes para o Museu Paulista, problematiza a construção visual desses personagens históricos a partir das suas gestualidades²⁰, vestimentas²¹, empreendida em inícios do século XX e na década de 1920, com o objetivo de glorificá-los e alçá-los a heróis. Como bem demonstra Marins, os artistas, em plena República, retoma a pose da retratística dos reis, como uma gestualidade associada ao poder, transplantada para os bandeirantes paulistas.

Esses imbricamentos entre dois regimes políticos distintos não se impõem, no entanto, de modo evidente, residindo, por vezes, nos pormenores. As reflexões do historiador da arte Daniel Arasse são importantes em termos metodológicos para esta tese uma vez que ele propõe a observação atenta dos elementos de uma composição, a descrição profunda da imagem e explorar seus detalhes²². Instigados pelas análises de Arasse, para quem a partir da observação detida sobre determinado detalhe é possível “penetrar na complexidade concreta das relações que se estabelece diante do quadro e dentro dele”²³, nos perguntamos ao longo da tese, por exemplo, sobre a permanência das insígnias imperiais utilizadas por Deodoro da Fonseca, enquanto Chefe do Governo Republicano, em seus retratos oficiais, e sobre o manto verde (cor dos Braganças) utilizado pela alegoria da República. Os esforços pela compreensão desses

---

²⁰ MARINS, Paulo César Garcez. Nas matas com pose de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica européia. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiro da USP**, n. 14, p. 77 - 104. 2007. Em 2007, a exposição de longa duração, **Imagens Recriam a História**, sob curadoria de Paulo César G. Marins, foi aberta ao público no Museu Paulista. Através da mostra, o historiador explorou a historicidade das representações artísticas presentes em pinturas e esculturas, de temática histórica (como o Descobrimento, fundação de vilas, a imagem dos bandeirantes), pertencentes ao acervo do Museu e que ajudaram a criar grande parte do imaginário nacional. Cf. MUSEU PAULISTA da USP. **Imagens Recriam a História**. (Curadoria de Paulo César Garcez Marins). São Paulo, 2007, p. 2.

²¹ MARINS, Paulo César Garcez. Uma personagem por sua roupa: o gibão como representação do bandeirante paulista. **Tempo**, Niterói, v. 26, n. 2, p. 404-429, Aug. 2020.

²² ARASSE, Daniel. **Le détail: pour une histoire rapprochée de la peinture**. Paris: Flammarion, 1996.

²³ Idem, *ibidem*, p. 14.

elementos do passado imperial contidos nas obras do período republicano, forçou-nos a “olhar mais de perto e constatar que não é tudo tão simples, tão evidente”.²⁴ Antes, era necessário compreender o porquê deles permanecerem ali, e a maneira pelo qual foram (re)significados.

Essas problemáticas impuseram a constatação da impossibilidade de se pensar em uma estética republicana “pura”, dotada apenas de elementos afinados com a nova conjuntura política, inaugurada com o 15 de novembro de 1889. A par disso, como bem demonstrou José Murilo de Carvalho²⁵, uma série de impasses na transposição de matrizes visuais francesas para o Brasil, no que se refere à adoção das alegorias femininas da Liberdade e da República, produzidas desde a Revolução Francesa, e que perpassam diferentes momentos no século XIX, para expressarem os novos ideais políticos, em contraposição ao regime monárquico.

Desse vasto repertório visual, percebe-se o ato de “seleção, absorção e reelaboração”²⁶ desses modelos pelos artistas brasileiros, conforme as demandas locais; o que implica desde a escolha de *Mariannes* mais bélicas ou mais passivas, revestidas ou não de atributos, como a palma da vitória, o barrete frigio, ou mesmo de uma górgona com a cabeça de Medusa incrustada sobre o peito. Dialogando com Arasse, entendemos que “a iconografia que permite determinar o tema do quadro é um dos elementos de partida para toda interpretação histórica.” Dito de outra maneira, não basta apenas a identificação dos elementos que compõem a iconografia republicana, uma vez que “cada obra elabora sua própria interpretação do tema que trata”.²⁷ Trata-se, portanto, de compreender, de maneira situada, quais os sentidos que se desejou possivelmente evocar ao inserir determinado elemento dentro da composição alegórica; espécie de *indício*, *rastro*, *vestígio*²⁸ que permite revelar as tensões entre a obra e o momento histórico em que se insere.

A pesquisa volta-se para os estudos dedicados a esse período da República brasileira numa chave distinta daquela que a consagrou como “República Velha”, que compreende ressaltar, como destacou Angela de Castro Gomes, “sua importância e riqueza para o debate de ideias e a experimentação de ações políticas e culturais no Brasil”.²⁹ As pesquisas empreendidas

²⁴ ARASSE, Daniel. *Nada se vê*. Seis ensaios sobre pintura. São Paulo: Editora 34. p. 24.

²⁵ CARVALHO, José Murilo de. *A Formação das Almas*: o imaginário da república no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, 17ª reedição (1ª Edição 1990).

²⁶ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX. *Tempo Soc.*, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 343-366, June 2005.

²⁷ ARASSE, Daniel. *Funções e limites da iconografia*. Sobre a moldura e a sua transgressão. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2015. p. 27.

²⁸ GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: *Mitos, Emblemas, Sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, (1986), 2014.

²⁹ ABREU, Martha. GOMES, Ângelo de Castro. A nova “Velha” República: um pouco de história e

por Sérgio Buarque de Holanda³⁰, Emilia Viotti da Costa³¹, Celso Castro³², Lilia Moritz Schwarcz³³, Antonio Sérgio Alfredo Guimarães³⁴, Angela Alonso³⁵, Ângela de Castro Gomes³⁶, Armelle Enders³⁷, Maria Tereza Chaves de Mello³⁸, Nicolau Sevcenko³⁹, Lúcia Lippi Oliveira⁴⁰, Renato Lemos⁴¹, Heloísa Starling⁴², José Murilo de Carvalho⁴³, são balizadores no sentido de se compreender as interpretações presentes na historiografia dedicadas aos aspectos sociais, políticos e culturais da Primeira República brasileira, o que possibilita compreender o caldo cultural em que as imagens estavam inseridas. Já autores como Maurice Agulhon⁴⁴, Jean

---

historiografia in: **Tempo** Nº 26 Vol. 13 - Jan. 2009, p. 2; SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Moderna República velha: um outro ano de 1922*. **Revista IEB**. N. 55. Março - Setembro, 2012.

³⁰ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *A Fronda Pretoriana*. In: **História Geral da Civilização Brasileira**. (Volumes dedicados ao período republicano). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil (1997), 2003.

³¹ COSTA, Emilia Viotti. *Sobre as origens da República* (cap. IX); *A Proclamação da República* (cap. X). In: **Da Monarquia à República: momentos decisivos**. São Paulo: Editora Ciências Humanas Ltda. 1979.

³² CASTRO, Celso. **Os militares e a República**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995; CASTRO, Celso. **A invenção do Exército Brasileiro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

³³ SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do Imperador**. D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998; SCHWARCZ, Lilia Moritz; COSTA, Angela Marques da. **1890 - 1914: No Tempo das Certezas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000; SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Iconografia da República*. In: STARLING, Heloisa M. *Letrados e República no Brasil*. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Dicionário da República: 51 textos críticos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

³⁴ GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *A República de 1889: utopia de branco, medo de preto (a liberdade é negra; a igualdade, branca e a fraternidade, mestiça)*. **Revista de Sociologia da UFScar**. v. 1, n. 2, 2011.

³⁵ ALONSO, Angela. **Ideias em movimento**. *A Geração de 1870 na crise do Brasil-Império*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

³⁶ GOMES, Ângela Maria de Castro; **A República, a História e o IHGB**. 2. ed. Belo Horizonte: Fino Traço, 2012.

³⁷ ENDERS, Armelle. **Os Vultos da Nação**. *Fábrica de heróis e formação dos brasileiros*. Rio de Janeiro: FGV, 2014.

³⁸ MELLO, Maria Tereza Chaves de. **A República consentida: cultura democrática e científica do final do Império**. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

³⁹ SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão**. *Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República*. (Revisão Revista e Ampliada). São Paulo: Companhia das Letras, (2003), 2014.

⁴⁰ OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **A questão nacional na Primeira República**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1989.

⁴¹ LEMOS, Renato. **Benjamin Constant - vida e história**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

⁴² STARLING, Heloísa. **Ser republicano no Brasil Colônia**. *A história de uma tradição esquecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018; STARLING, Heloisa M. *Letrados e República no Brasil*. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Dicionário da República: 51 textos críticos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

⁴³ CARVALHO, José Murilo. **Os Bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi**. São Paulo: Companhia das Letras (1987), 2011; CARVALHO, José Murilo de. *Op. cit.* (1990) 2007; CARVALHO, José Murilo de. **Pontos e bordados: escritos de história e política**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

⁴⁴ AGULHON, Maurice. **Marianne au combat**. *L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 a 1880*. Paris: Flammarion, 1979. Do mesmo autor: **Histoire vagabonde**. *Ethnologie et politique dans la France contemporaine*. Paris: NFR. Éditions Gallimard, 1988; **La République au village**. Paris: Éditions

Starobinsky⁴⁵, Christian Amalvi⁴⁶, Neil McWilliam⁴⁷, Linda Nochlin⁴⁸, T. J. Clark⁴⁹ são norteadoras para se pensar a relação do Estado com os artistas e as condições (encomendas ou livres iniciativas) das criações de obras pautadas em programas iconográficos afinados (ou não) a ideais políticos.⁵⁰

O livro *A Formação das Almas: o imaginário da república no Brasil*, de José Murilo de Carvalho, publicado em 1990, é certamente uma das obras mais reconhecidas quando o assunto é a relação entre Cultura e Política na Primeira República brasileira. O autor discorre sobre a incorporação de símbolos da Revolução Francesa, como a *Marianne*, o barrete frígio, para as composições versadas sobre os ideais de República, os vários projetos em disputa envolvendo o novo regime, como a escolha de seus protagonistas, se Deodoro, Bocaiuva ou Benjamin Constant, como o herói republicano. Apesar do pioneirismo do livro quanto à manipulação do imaginário pelos diversos grupos, como os positivistas, os exaltados e etc. - e como isso reverberou nas obras dos artistas -, algumas de suas afirmações, no entanto, podem ser olhadas com reservas, sintetizadas, sobretudo, neste trecho abaixo:

Nem a transformação da Academia Imperial de Belas Artes em Escola Nacional de Belas Artes, sob direção de H. [Henrique] Bernardelli, com a consequente exclusão de artistas identificados com o antigo regime, parece ter mudado muito as coisas. **A República não produziu uma estética própria, nem buscou redefinir politicamente o uso da estética já existente como fez David.** A pintura histórica continuou a ser feita, quando o foi, nos mesmos moldes utilizados por Pedro Américo e Vitor Meireles. É sintomático, por exemplo, que nos salões de arte promovidos após a República, já criada a Escola Nacional de Belas Artes, **quase nada apareceu que refletisse o uso da alegoria feminina ou a exaltação cívica do novo regime por outros meios.** De modo geral, a pintura histórica perdeu terreno após a proclamação do novo regime. Os quadros cívicos produzidos limitavam-se à tentativa de criar heróis republicanos, como no caso de Deodoro e Tiradentes, ou de celebrar as novas instituições, como a constituição de 1891.⁵¹

---

du Seuil, 1979; *Visages de la République*. Paris, 1992.

⁴⁵ STAROBINSKY, Jean. *Os emblemas da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

⁴⁶ AMALVI, Christian. *Les Héros de l'histoire de France: recherche iconographique sur le panthéon scolaire de la Troisième République*. Paris, 1979.

⁴⁷ MCWILLIAM, Neil. *Dreams of Happiness: Social Art and the French Left, 1830 – 1850*. Princeton, 1993.

⁴⁸ NOCHLIN, Linda. *The politics of vision*. New York, 1989.

⁴⁹ CLARK, T. J. *The Absolute Bourgeois. Artists and Politics in France 1848 – 1851*. London: Thames & Hudson, 1982.

⁵⁰ CHAUDONNET, Marie-Claude. *L'État & les Artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet (1815 – 1833)*. Paris: Flammarion, 1999.

⁵¹ CARVALHO, José Murilo de. *A Formação das Almas: o imaginário da república no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, 17ª reedição (1ª Edição 1990), p. 86. Grifos meus.

O trecho citado deixa transparecer um certo pessimismo quanto à arte do período, como se o novo regime não tivesse sido capaz de ensinar uma visualidade própria, e todas as tentativas resultaram em um grande fracasso; posicionamento este que reverbera em estudos sobre a Primeira República, ainda que combatido recentemente.⁵² Um olhar um pouco mais atento sobre essa produção pode relativizar essa reflexão tão taxativa de Carvalho, como o de Luciano Migliaccio⁵³ e Ana Paula Simioni, quando afirma que é preciso tomar essa geração de artistas e suas produções “como projetos artísticos vinculados a demandas específicas de um momento histórico e cultural particular.”⁵⁴ É preciso, portanto, atentar para outros nexos explicativos e para outras produções ainda não contempladas pela historiografia da arte brasileira.

A presente pesquisa se insere no debate de revisão crítica da arte brasileira do século XIX⁵⁵, na medida em que se afasta dos crivos e julgamentos realizados pela historiografia modernista, perante a qual tal arte era considerada “ruim”, muitas das vezes entendida como “meras cópias de modelos europeus”.⁵⁶ A produção de artistas como Décio Vilares, Eduardo de Sá, Oscar Pereira da Silva, Pedro Américo, Vitor Meireles, foram vistos como secundários; durante um longo período, esquecidas e desprezadas - visão esta que vem se alterando notadamente a partir de vários estudos levados a cabo, como aqueles empreendidos por Jorge Coli⁵⁷, Luciano Migliaccio⁵⁸, Sonia Gomes Pereira⁵⁹, Claudia Valladão de Mattos⁶⁰, Ana Paula Cavalcanti Simioni⁶¹, Alberto Martín Chillón⁶², Arthur Valle⁶³, Camila Dazzi⁶⁴, Maria do

---

⁵² Algumas reflexões críticas a respeito das teses contidas no livro **A Formação das Almas**, de José Murilo de Carvalho, podem ser conferidas, sobretudo, em SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti & STUMPF, Lúcia Klück. *O Moderno antes do Modernismo: paradoxos da pintura brasileira no nascimento da República*. **Teresa revista de Literatura Brasileira**. USP, nº14, 2014.

⁵³ MIGLIACCIO, Luciano. **Mostra do descobrimento: Século XIX**. Nelson Aguilar, organizador. Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

⁵⁴ SIMIONI, Ana Paula & STUMPF, Lúcia. Op. cit. 2014. p. 113.

⁵⁵ Para o atual estado da questão. cf. CARDOSO, Rafael, *Histories of nineteenth-century Brazilian art: a critical review of bibliography, 2000-2012* », **Perspective**, 2 | 2013, 308-324.

⁵⁶ COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Senac, 2005, p. 10. Cf. também BOIME, Albert. **The Academy and French painting in the XIXth century**. New Haven: Yale University Press, 1986; EISENMAN, Stephen F. **Nineteenth Century Art: A Critical History**. London: Thomas & Hudson (1994), 2002.

⁵⁷ COLI, Jorge. **A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional**. Tese (Livre-docência). Campinas: UNICAMP- IFCH, 1997.

⁵⁸ MIGLIACCIO, Luciano. **O Século XIX**. In: *Mostra do Redescobrimento*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo – Associação Brasil 500 anos, Artes Visuais, 2000.

⁵⁹ PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte brasileira no século XIX**. Belo Horizonte. C|Arte, 2008.

⁶⁰ OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles & MATTOS, Claudia Valladão. **O Brado do Ipiranga**. São Paulo: EDUSP, 1999.

⁶¹ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras**. São

Carmo Couto da Silva⁶⁵, Lúcia Klück Stumpf⁶⁶, Ana Maria Tavares Cavalcanti⁶⁷, Elaine Dias⁶⁸, Maraliz Christo⁶⁹, Letícia Squeff⁷⁰, Fernanda Pitta⁷¹, Fábio d'Almeida⁷², Gabriela Pessoa⁷³, Bárbara Fernandes⁷⁴, Fabrício Novelli Duro⁷⁵, Natália Aquino Gomes⁷⁶, João Brancato⁷⁷, Samuel Mendes Vieira⁷⁸ e tantos outros.⁷⁹

Paulo: Edusp/ Fapesp, 2008.

⁶² CHILLÓN, Alberto Martin. **A escultura e seu ofício no Brasil do Segundo Reinado (1840-1889)**. Tese (Doutorado em História da Arte). EBA-UFRJ, 2017.

⁶³ VALLE, Arthur. **A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930): da formação do artista aos seus modos estilísticos**. Tese (Doutorado em Artes Visuais). EBA-UFRJ, 2007.

⁶⁴ DAZZI, Camila. **Pôr em prática a Reforma da antiga Academia: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890**. Tese (Doutorado em Artes Visuais). EBA-UFRJ, 2011.

⁶⁵ COUTO, Maria do Carmo da Silva. **Rodolfo Bernardelli, escultor moderno: análise da produção artística e de sua atuação entre a Monarquia e a República**. Tese (Doutorado em História da Arte). IFCH-Unicamp, 2011.

⁶⁶ STUMPF, Lúcia Klück. **Fragmentos de guerra: imagens e visualidades da guerra contra o Paraguai (1865-1881)**. Tese (Doutorado em Antropologia Social). FFLCH-USP, 2019.

⁶⁷ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. **Les artistes brésiliens et les Prix de Voyage em Europe à la fin du XIXe siècle: vision d'ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu D'Angelo Visconti**. Tese (Doutorado em História da Arte). Université Paris 1 Pantheon-Sorbonne, Paris 1, França.

⁶⁸ DIAS, Elaine. **Paisagem e Academia: Felix-Émile Taunay e o Brasil (1824 - 1851)**. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

⁶⁹ CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Américo e "Tiradentes Esquartejado"**. Tese (Doutorado em História da Arte). Campinas: IFCH: Unicamp, 2005.

⁷⁰ SQUEFF, Letícia. **O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879)**. Campinas: Editora Unicamp, 2004.

⁷¹ PITTA, Fernanda Mendonça. **"Um povo pacato e bucólico": costume e história na pintura de Almeida Júnior**. Tese (Doutorado em Artes Visuais). ECA-USP, 2013.

⁷² MACIEL, Fábio d'Almeida Lima. **O jovem Pedro Américo entre arte, ciência do belo e um outro nacional**. Tese (Doutorado em Artes). ECA-USP, 2016.

⁷³ OLIVEIRA, Gabriela Rodrigues Pessoa de Oliveira. **Entre pinturas e escritos: aspectos da trajetória de Virgílio Maurício (1892-1937) em uma narrativa particular**. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras). IEB-USP, 2016.

⁷⁴ FERNANDES, Bárbara. **Representações de conflitos e silenciamentos na história da arte: análise da obra "Questão Christie" de Victor Meirelles**. Tese (Doutorado em andamento em História). UFJF.

⁷⁵ DURO, Fabrício Novelli. **Pedro Américo e a exposição geral de 1884: pintura histórica religiosa e orientalismo**. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Unifesp, 2018; **As exposições gerais (1840-1884) na articulação do sistema artístico no Rio de Janeiro**. Tese (Doutorado em História em andamento). IFCH-Unicamp.

⁷⁶ GOMES, Natália Cristina de Aquino. **Retrato de artista no ateliê: a representação de pintores e escultores pelos pincéis de seus contemporâneos no Brasil (1879-1919)**. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Unifesp, 2019.

⁷⁷ BRANCATO, João Victor Rossetti. **Hélio Seelinger (1878-1965) e a arte brasileira: trajetória e produção artística de um pintor bizarro**. Tese (Doutorado em andamento em História da Arte). IFCH-Unicamp.

⁷⁸ VIEIRA, Samuel Mendes. **A malícia e o mordente: a pintura de Belmiro de Almeida e sua relação com a arte internacional do período**. Tese (Doutorado em andamento em História da Arte). IFCH-Unicamp.

⁷⁹ Destaca-se a importância da revista eletrônica **19&20**, levada a cabo por Arthur Valle, para a divulgação dos estudos produzidos sobre a arte brasileira do período, além do site **DezenoveVinte**,

É justamente nesta primeira conjuntura da República, denominada de modo pejorativo de “República Velha”, - termo este cunhado pelo “Estado Novo” com fins ideológicos⁸⁰ -, que se situa todo um esforço para se criar (e legitimar) uma nova representação visual da nação, pautada agora em valores, ideais, republicanos. Esse empenho parece ter ocorrido em diversos níveis, como a reconfiguração do panteão de heróis, na atualização da imagem do líder político, sejam eles militares, e depois civis, os eventos que passam a ser integrados na agenda da história pátria, e a incorporação de certos símbolos, alegorias tidas universais quanto aos ideais de República⁸¹, transferidas, (re)lidas e adaptadas para o contexto local.⁸²

Nosso levantamento de obras realizado em vários estados brasileiros levou a constatação de um grande volume de imagens que nos permite desconfiar sobre a afirmação reiterada pela bibliografia de que a República, “com exceção talvez de um que outro busto ou retrato de Deodoro ou Floriano, não foi objeto de arte notável”⁸³. Ainda que a Primeira República tenha sido objeto de diversos estudos que buscam discorrer sobre seus mais variados aspectos, político, social, cultural e econômico⁸⁴, grande parte da produção artística do período, permanece ainda obscurecida, sobretudo no que se refere às intrincadas relações entre “arte e poder”.

Para a época do Império existe uma quantidade significativa de estudos dedicados às pinturas históricas, às de cunho indianistas, às de batalhas, produzidas imediatamente ao fim da Guerra contra o Paraguai em 1870⁸⁵, sobre os retratos dos Imperadores, D. Pedro I e D. Pedro

---

organizado também por Valle e Camila Dazzi. Fundamentais também são os seminários promovidos pelo grupo de pesquisa **Entresseculos**: mudanças e continuidades nas artes e ofícios na sociedade brasileira, da Escola de Belas Artes da UFRJ, conduzido pelas professoras Ana Cavalcanti, Sonia Gomes Pereira e Marize Malta.

⁸⁰ ABREU, Martha. GOMES, Ângelo de Castro. A nova “Velha” República: um pouco de história e historiografia in: **Tempo** Nº 26 Vol. 13 - Jan. 2009.

⁸¹ Cf. SURLAPIERRE, Nicolas (et all.). **La muse républicaine**: Artistes et Pouvoir, 1870 – 1900. Paris: Snoeck, 2010.

⁸² Cf. GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado; KNAUSS, Paulo. A República e seus símbolos. In: VERSIANI, Maria Helena. **A Res publica Brasileira**. (Catálogo de Exposição). Rio de Janeiro: Museu da República, 2011.

⁸³ DURAND, José Carlos. **Arte, Privilégio e Distinção**. São Paulo: Perspectiva, (1989), 2009, p. 67.

⁸⁴ Para um balanço sobre o período, cf. ABREU, Martha. GOMES, Ângelo de Castro. A nova “Velha” República: um pouco de história e historiografia in: **Tempo** Nº 26 Vol. 13 - Jan. 2009; SCHWARCZ, Lilia & STARLING, Heloisa (organizadoras). **Dicionário da República**: 51 textos críticos. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

⁸⁵ CASTRO, Isis Pimentel de. **Os Pintores de História**. A relação entre arte e história através das telas de batalhas de Pedro Américo e Victor Meirelles. Dissertação (Mestrado em História). IFCS, UFRJ, 2007; Tivemos a oportunidade de analisar com bastante vagar o quadro “A Batalha do Avaí” (1877), de Pedro Américo em: SCHWARCZ, Lilia; STUMPF, Lucia; LIMA JUNIOR, Carlos. **A Batalha do Avaí**: a beleza da barbárie. A Guerra do Paraguai pintada por Pedro Américo. Rio de Janeiro: Sextante,

II⁸⁶, a respeito da crítica de arte⁸⁷, e da criação e desenvolvimento da Academia Imperial de Belas Artes, instituição oficial de ensino artístico do país criada em 1816⁸⁸, assim como a formação de suas coleções⁸⁹, e das mostras que ocorreram em seu interior.⁹⁰ Existe assim, um maior mapeamento e análises de obras, sobre o período em questão⁹¹, se compararmos com as da Primeira República, ainda que esse quadro venha se alterando de modo significativo recentemente, centrando-se, sobretudo, nos discursos históricos promovidos pelos estados da federação, como podemos ver nos trabalhos de Solange Ferraz de Lima & Vânia Carneiro de Carvalho⁹², Paulo César Garcez Marins⁹³, Fernanda Pitta⁹⁴, Aldrin Moura Figueiredo⁹⁵, Luiz

---

2013; PEREIRA, Walter Luiz. **Óleo sobre tela, olhos para a História: memória e pintura histórica nas Exposições Gerais de Belas Artes do Brasil Império (1872-1879)**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013; CASTRO, Isis Pimentel. **Entre batalhas: de relíquias ao revival da arte acadêmica: as pinturas históricas e sua relação com a trajetória institucional do Museu Histórico Nacional (MHN) e do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), entre 1922 e 1994**. Tese (Doutorado em História). UFOP, 2018; STUMPF, Lúcia Kluck. **Fragmentos de guerra: imagens e visualidades da guerra contra o Paraguai (1865-1881)**. Tese (Doutorado em Antropologia Social). FFLCH-USP, 2019; CUNHA, Álvaro Saluan da. **As litografias da coleção “Quadros históricos da guerra do Paraguai” na década de 1870: projeto editorial e imagens**. Dissertação (Mestrado em História). UFJF, 2019.

⁸⁶ SCHWARCZ, Lília. Op. cit. 1998; DIAS, Elaine. Op. cit. 2006; MURANO, Ana Flora Guimarães. **D. Pedro I: uma análise iconográfica**. Dissertação (Mestrado em História). IFCH-Unicamp, 2013; NEVES, Juliana Garcia. **O retrato de D. Pedro II do Museu Mariano Procópio: entre a memória da Monarquia e a consolidação da República**. Dissertação: Mestrado em História. Juiz de Fora: UFJF, 2016.

⁸⁷ CHIARELLI, Tadeu. Gonzaga-Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira. In: GONZAGA-DUQUE. **A Arte Brasileira**. (1888). Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1995; CHIARELLI, Tadeu. Arte, técnica e identidade nacional no Rio de Janeiro, século XIX: sobre a contribuição de Félix Ferreira. In: **Belas Artes: estudos e apreciações**. (1885). Introdução e notas Tadeu Chiarelli. Porto Alegre, RS: Zouk, 2012; VERMEERSH. **Notas de um estudo crítico sobre A Arte Brasileira, de Luiz Gonzaga Duque Estrada**. Dissertação (Mestrado em História). IFCH-Unicamp, 2002; GUARILHA, Hugo. **A questão artística de 1879: um episódio da crítica de arte no segundo reinado**. Dissertação (Mestrado em História). IFCH-Unicamp, 2005; BRANCATO, João Victor Rossetti. **Crítica de arte e modernidade no Rio de Janeiro: intertextualidade na imprensa carioca dos anos 20 a partir de Adalberto de Mattos (1888-1966)**. UFJF, 2018.

⁸⁸ Sobre a instituição de ensino artístico carioca, PEREIRA, Sônia Gomes. **Arte, Ensino e Academia**. Estudos e Ensaio sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Mauad X | Faperj, 2016.

⁸⁹ KNAUSS, Paulo. O cavalete e a paleta. Arte e prática de colecionar no Brasil. Anais do Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro. v. 33, 2001; SQUEFF, Letícia. **Uma Galeria para o Império: A Coleção Escola Brasileira e as Origens do Museu Nacional de Belas Artes**. São Paulo: Edusp, 2012.

⁹⁰ DURO, Fabriccio Novelli. Pedro Américo e a exposição geral de 1884: pintura histórica religiosa e orientalismo. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Unifesp, 2018; **As exposições gerais (1840-1884) na articulação do sistema artístico no Rio de Janeiro**. Tese (Doutorado em História em andamento). IFCH-Unicamp.

⁹¹ Cf. o balanço historiográfico realizado por CARDOSO, Rafael. Op. cit. 2014.

⁹² LIMA, S. F. & CARVALHO, V. C. São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista. **Anais do Museu Paulista: história e cultura material**. São Paulo: Universidade de São Paulo, nova série, n.1, 1993.

⁹³ MARINS, Paulo. Op. cit. 2007.

⁹⁴ PITTA, Fernanda. Op. cit. 2013.

Alberto Ribeiro Freire⁹⁶, Moema Alves⁹⁷, Lúcia Klück Stumpf⁹⁸, Michelli Scapol Monteiro⁹⁹, Pedro Nery¹⁰⁰, Eduardo Polidori.¹⁰¹ Um dos trabalhos que procura avançar em relação ao de José Murilo de Carvalho é o de Elisabete Leal que trata a respeito da produção dos artistas positivistas, enfocando as disputas entorno da construção dos monumentos públicos, produzidos por Eduardo de Sá e Décio Villares, obras até então pouco analisadas.¹⁰²

A historiografia não aborda também a fabricação¹⁰³ da imagem do primeiro Presidente, Manuel Deodoro da Fonseca, embora haja uma produção significativa de seus retratos, destinados aos logradouros públicos da extinta Corte, que passaram a substituir aqueles com a efígie do Imperador D. Pedro II, recolhidos quando da Proclamação da República, já que indesejados, tendo sido vários deles destruídos. Esse processo revelou fortes tensões nas localidades em que disputas entre republicanos e monarquistas se tornavam ainda mais acirradas quando das cerimônias públicas de exibição e entronização dos retratos. Identificar e analisar tais retratos em que “as posturas e gestos dos modelos e acessórios e objetos representados a sua volta seguem um padrão e estão carregados de sentido simbólico”,¹⁰⁴ é de fundamental importância, na medida em que possibilita compreender como essas obras se aproximam, ou se afastam, daquela produção do Império, no desafio de se fixar a imagem do

---

⁹⁵ FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **Theodoro Braga e a história da arte na Amazônia**. Fundação da cidade de Belém. Belém: Museu de Arte de Belém, 2004; _____ **Janelas do passado, espelhos do presente**. Belém do Pará, arte, imagem e história. (Catálogo de Exposição). Belém do Pará: Museu de Arte de Belém, 2011.

⁹⁶ Cf. entre tantos, FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro Freire. O impacto da Academia de Belas Artes da Bahia na arte oitocentista. In: **Oitocentos – Arte Brasileira do Império à República**. Tomo 2. Organização Arthur Valle, Camilla Dazzi. Rio de Janeiro: EDUR-UFRJ/ DezenoveVinte, 2010.

⁹⁷ ALVES, Moema de Bacelar. **Quando os artistas saem em viagem**. Transito de pintores e pinturas no Brasil na virada do século XIX para o XX. Tese (Doutorado em História). Niterói: UFF, 2019.

⁹⁸ STUMPF, Lúcia Klück. **A terceira margem do rio: mercado e sujeitos na pintura de história de Antonio Parreiras**. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras). IEB-USP, 2014.

⁹⁹ MONTEIRO, Michelli Scapol. **Fundação de São Paulo**, de Oscar Pereira da Silva: trajetórias de uma imagem urbana. Dissertação (Mestrado em Fundamentos da Arte e da Arquitetura). FAU-USP, 2012.

¹⁰⁰ NERY, Pedro. **Arte, pátria e civilização: a formação dos acervos artísticos do Museu Paulista e da Pinacoteca do Estado de São Paulo (1893-1912)**. Dissertação (Museologia). MAE-USP, 2015.

¹⁰¹ POLIDORI, Eduardo. **"Fundação de São Vicente", de Benedito Calixto: composição, musealização e apropriação (1900-1932)**. Dissertação (Mestrado em Museologia). MAE-USP, 2018.

¹⁰² LEAL, Elisabete. **Filósofos em tintas e bronze: arte, positivismo e política na obra de Décio Villares e Eduardo de Sá**. Tese (Doutorado em História). Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em História, UFRJ, 2006.

¹⁰³ Esse termo, que irá aparecer com certa recorrência ao longo da Tese, é claramente tomado de empréstimo do livro de Peter Burke **A Fabricação do Rei** (Editora Zahar, 1994), no qual o autor esmiúça os processos de “construção da imagem pública de Luís XIV”, e como ela se efetiva na imaginação coletiva.

¹⁰⁴ BURKE, Peter. Fotografias e Retratos. In: **Testemunha ocular: História e Imagem**. São Paulo: EDUSC, 2004. p. 31.

Presidente afinada aos novos ideais Republicanos, desvinculados, portanto, do antigo regime, e da figura do próprio monarca, como veremos no terceiro capítulo da tese.

Outro aspecto também ainda pouco contemplado pela historiografia se refere às cenas da “Proclamação da República” e as escolhas feitas pelos artistas para a sua composição.¹⁰⁵ Inclusive, nosso interesse em pesquisar o tema foi motivado pela tela “Proclamação da República”, de Oscar Pereira da Silva (1865 – 1939), uma das obras do artista estudada em meu mestrado.¹⁰⁶ Nele, além de elucidar os motivos que levaram o artista a se dedicar ao assunto, foi possível, a partir da reprodução do quadro em gravura, que circulou na imprensa portuguesa em 1890¹⁰⁷, e de documentos preservados na Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, localizar, atribuir e datar essa pintura que, apesar do impacto visual que causou no momento em que foi produzida, permaneceu por décadas no Museu Casa de Benjamin Constant (RJ) identificada como “sem data e de autoria desconhecida”.

[imagem 2] Oscar Pereira da SILVA (1865 – 1939). **Proclamação da República**, 15 de novembro de 1889. 1889. Óleo sobre tela. 80,0 x 124, 0 com. Museu Casa de Benjamin Constant. Ibram/ MinC.

Há na historiografia consenso sobre a função da pintura histórica no processo de afirmação das identidades nacionais¹⁰⁸. Os estudos sobre esse gênero pictórico, tido como o

¹⁰⁵ Ressalva seja feita aos importantes trabalhos de Arthur Valle sobre o tema, vide: Imagens sobre a Proclamação da República brasileira no periódico *A Ilustração*, 1889-1890. **19&20**. Rio de Janeiro, v. IX, n. 2, jul./ dez. 2014; Transnational dialogues in the images of *A Ilustração*, 1884-1892. **RIHA Journal**, art. 0115, jan./mar. 2015; Visões da República Brasileira em revistas ilustradas europeias, 1889-1890. **Saeculum**. Nº 34. Jan-Jun. 2016.

¹⁰⁶ LIMA JUNIOR, Carlos Rogerio. **Um artista às margens do Ipiranga: Oscar Pereira da Silva, o Museu Paulista e a reelaboração do passado nacional**. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras). IEB- USP, 2015.

¹⁰⁷ Cf. LIMA, Carlos. Apressados pincéis. Uma das primeiras pinturas a retratar a República ficou desconhecida por mais de um século, e tem agora o seu paradeiro desvendado. **Revista de História da Biblioteca Nacional**. Edição nº 112, jan. 2015.

¹⁰⁸ VEJO, Tomas Perez. La pintura de historia y la invención de las naciones. **LOCUS: revista de história**. Juiz de Fora: NHR e EDUFJF, v.5 nº1, jul.1999. p.139-159; CUADRIELLO, Jaime; RAMÍRES,

mais elevado dentro da hierarquia acadêmica, passou por transformações desde o último quartel do século XIX.¹⁰⁹ Artistas, como Henrique Bernardelli com “Os bandeirantes” (1889)¹¹⁰, Pedro Américo com “Tiradentes Esquartejado” (1893) e Belmiro de Almeida com “Os descobridores” (1899), retrataram alguns eventos históricos, e seus protagonistas¹¹¹, de modo pouco “heroicizados”, “demonstrando um distanciamento crítico em relação à tradição”.¹¹² Tais pesquisas servem de base para se pensar como outros artistas recorreram a escolhas pouco edificantes para retratar as cenas históricas relativas à República.

Assim, essa investigação se insere nesse esforço desses tantos pesquisadores que se inicia na década de 1990 de olhar para a arte do século XIX dentro do contexto de sua produção, bem como de revisar a historiografia a respeito da República. Bem como ampliar e aprofundar a discussão iniciada pelo pioneiro livro de José Murilo de Carvalho. Nesse sentido, nossa contribuição é refletir sobre as sobrevivências das imagens do Império na produção imagética da República.

No primeiro capítulo, intitulado “A ilusão do terceiro reinado ou o ‘sonho afagado’ de Isabel”, discutiremos a construção da imagem pública da filha de D. Pedro II nos anos finais do Império. A intenção é demonstrar como, a partir de uma política de Estado, a Princesa Isabel, pela sua figuração nos atos públicos de concessão das alforrias aos escravizados, foi sendo cada vez mais associada a um símbolo da liberdade. Essa relação entre a futura herdeira do trono e a abolição irá se intensificar com a assinatura da Lei Áurea, em 13 de maio de 1888, que alçou a sua popularidade como “Redentora”. Combatida pelos republicanos, já que tida por “carola” e “alheia” ao povo, a Princesa aparece nas pinturas oficiais como a figura virtuosa, em que a liberdade é conferida pelas suas “caridosas” mãos.

Fausto; ACEVEDO, Esther. Preamble. In: **Los pinceles de la Historia**. De la Patria criolla a la Nación Mexicana. 1750 – 1860. Mexico: Museu Nacional de Arte, 2001.

¹⁰⁹ Sobre a questão, cf. SÉRIE, Pierre. **La peinture d'histoire en France: 1860 - 1900**. Paris: Arthéna, 2014; CROW, Thomas. Classicism in Crisis: Gros to Delacroix. In: EISENMAN, Stephen F. **Nineteenth Century Art: a critical history**. London: Thames & Hudson, 2002; BARLOW, Paul. Introduction: The Death of History Painting in Nineteenth-Century Art? In: **Visual Culture in Britain**. 6, no. 1, 2005; COLI, Jorge. Introdução à pintura de História. In: Dossiê Pintura de História. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Volume 39, 2007; HART, Imogen. History Painting and Its Critics, ca. 1870 – 1910. In: **Nineteenth-Century Art Worldwide**. A journal of nineteenth-century visual culture. Volume 14, Issue 2. Summer, 2015.

¹¹⁰ Cf. CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Bandeirantes ao chão*. **Estudos Históricos**, Arte e História. Rio de Janeiro: CPDOC/ FGV, 2002, n. 30. Da mesma autora, cf. CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Américo e “Tiradentes Esquartejado”**. Tese (Doutorado em História da Arte). Campinas: IFCH: Unicamp, 2005.

¹¹¹ A respeito do enfraquecimento do herói na pintura de história brasileira. cf. CHRISTO, Maraliz. Op. cit. 2005.

¹¹² SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti & STUMPF, Lucia Klück. Op.cit. 2014, p 117.

No capítulo seguinte, “Às ordens da Liberdade” a intenção foi compreender a dispersão das imagens das alegorias da Liberdade e da República que foram selecionadas para expressarem os novos ideais políticos. Se a Princesa Isabel, ao fim do Império, virou metáfora da Liberdade, era preciso criar uma nova imagem que pudesse suplantar aquela do regime anterior. No entanto, as particularidades históricas próprias da implantação da República, com movimentos contestatórios eclodindo em vários pontos do país, e com repressão violenta por parte do Estado, pouco contribuem para qualquer discurso propagador de ordem, paz e liberdade. O capítulo busca evidenciar, portanto, os impasses na criação dessas figuras femininas alegóricas como símbolo da nação republicana, atentando tanto para a transposição dos modelos franceses e os possíveis diálogos estabelecidos com a simbologia própria do período imperial.

As problemáticas pertinentes à sobrevivência ganham força na imagem de Deodoro da Fonseca que porta velhas condecorações e insígnias imperiais no peito, mesmo enquanto Presidente da República. Esse é o assunto contemplado no capítulo 3. O objetivo foi analisar os retratos do “Proclamador” e compreender, à luz de sua trajetória militar, a insistência no uso daquelas insígnias. Disperso pelo país a fora, a presença de sua efígie era motivo de celebração ou contestação; desvelando as animosidades políticas dos primeiros tempos republicanos.

No capítulo último, “O grandioso espetáculo da aurora republicana” tratamos das pinturas relacionadas ao feito da Proclamação da República. Apesar da tentativa de elevar o episódio do “15 de novembro de 1889”, retomando gestos e poses célebres, as composições deixam transparecer os impasses na figuração dos possíveis protagonistas, bem como a discreta aparição do povo. Também refletimos sobre o esforço por parte dos artistas em (re)adequar as suas obras e carreiras de acordo com a nova situação política; chegando até a um deles (re)significar a sua obra relacionada ao feito do Império em imagem republicana.

CAPITULO 1

A ILUSÃO DO TERCEIRO REINADO OU O “SONHO AFAGADO” DE ISABEL

1.1 *Imagens em disputa da (in)desejada “Redentora”*

E a senhora d. Izabel de Bragança, hoje a um tempo filha de Orléans e princesa de Bragança, casada com um Orléans exilado, com o neto de Luiz Felipe, que, pela ordem natural da successão constitucional, se nos apresenta a governar o Brazil ...infeliz princesa! a pátria a condenará pelos erros dos outros: ella não possui nem uma, nem uma das qualidades requeridas para o Governo...

É-lhe primeiro e original obstaculo o seu sexo. Meus senhores, no conjunto de sua sabia legislação, a Nação Franceza tinha incluído a lei salica, que impedia á Mulher subir os degraus do throno. Bem avisada andou; pois a natureza, e depois a sociedade; por uma larga experiencia sempre justificada, demarcam a cada sexo suas funcções na economia humana: - proprias as de conselho e amor á mulher, as de commando e feitos ao varão. Desde que a mulher sai fora de seu papel - se há dito - deslustra o seu sexo, e consegue tornar-se um mau homem... brilhante excepções aponta-nos a História; mas quem não vê que entre essas não pode alinhar-se a nossa infantil princeza? Teria ella accaso uma só centelha daquele vigor patriotico da heroica donzella Jeanne d’Arc, que põe sobre a cabeça de um Carlos VII a corôa, embora mais tarde, apodada impia, soffra a fogueira ateadada pelos inglezes? Não; - só esta accusação possivel de impiedade faria recuar em qualquer acto de valor a ingenua e clerical condessa (Riso). Teria ella a ferocidade valente de uma Catharina da Russia, que começa o reinado assassinando o esposo, e com pulso de ferro empunha as redeas do governo, realizando com força rara em alma feminina, admiraveis progressos para o tigre moscovita? Nunca! o apego ao estranho esposo não consentiria tamanhas revoluções na familia.. (Riso)

Seu espírito fraco, sua ligação conjugal com um principe de caráter violento e dominador não seriam principalmente obstaculos ao governo que porventura nos quisesse dar? Em luta com os interesses do Paiz, e a vontade e os interesses do marido, é duvidoso o ponto para onde se inclinaria a inexperiente princeza? Mas, acima de tudo, está a demasiado serena senhora preparada para o governo do colosso brasileiro? Que sabe ella, habituada á sua vida quasi intima de innocentes saraus burguezes, de festanças de familia, e ás leituras de gentis livrinhos de missa, delle, do Leão cuja guarda querem dar-lhe, do Império que lhe querem por nas mãos? Saber-lhe-á ao certo o tamanho, os limites. [...] Pobre senhora! Ella ignora que há em todos os tempos Marias Antoniettas pelo castigo, quando as há pela oppressão, embora de outrem!

Dizem-na possuida de fanatismo religioso, e eu não acredito em tal... Sendo o fanatismo uma cegueira, uma super excitação das crenças, supõe uma certa elevação, uma certa energia de que julgo fraco e incapaz o sangue da condessa d'Eu.

Ella, realmente, cura pouco dos grandes, sagrados interesses da Religião, sempre muito respeitáveis; sua devoção é todo de sachristia, (risos) que não de igreja; pertence ao clericalismo, não ao sacerdócio; a esse catholicismo falso, convencional, bonito, perfumado, que se veste bem, bem corteja, sabe sorrir, elegante, carola, corruptor e corrupto... Não é da egreja e sim da sachristia, repito (risos) é esta que lhe toma a tempo...

Será por tanto, ou por tão pouco, que não poderá olhar para o paiz... (Muito bem). Que forças terá para affrontar o mais alto problema que ainda agita a nossa terra? Poderá ella solver a questão, ainda não morta, da escravidão, e a que se lhe segue, do trabalho, do salario, das relações entre o trabalhador e o proprietário?¹¹³

As palavras proferidas por Antônio Silva Jardim, em agosto de 1889, alertava que a “pátria estava em perigo”, e a ameaça vinha da mulher a ocupar o trono, a “Sra. D. Isabel”. O mesmo argumento já havia sido apresentado por Jardim em fevereiro do mesmo ano, na cidade paulista de Santos, diante de uma plateia composta de 3000 pessoas, em uma das excursões de propaganda em que fez frente ao governo imperial. Um dos maiores entusiastas da República, e com apenas 27 anos¹¹⁴, Silva Jardim professava, nesse seu discurso, o arruinamento do país com o regime monárquico, o combate necessário às suas principais mazelas, como a escravidão, a fraqueza de D. Pedro II, e, sobretudo, a impossibilidade do poder ser exercido por uma mulher.

A Princesa era, no discurso de Jardim, a antítese de todas as características esperadas para a figura de liderança, sendo qualificada com os mais diversos adjetivos pejorativos que pudessem comprovar a sua inaptidão para governar, oposto daqueles associados ao universo masculino: “infeliz”, “infantil”, “ingênua”, “clerical”, falta de “vigor”, de “ferocidade valente”, de “pulso de ferro”, “espírito fraco”, “inexperiente”, “serena”, “carola”. Para ele, Isabel não poderia ser considerada uma das poucas exceções de seu sexo encontradas na História europeia, nas exemplares figuras de Joanne d’Arc ou Catarina da Rússia que, apesar das adversidades impostas por serem mulheres, se sacrificaram em nome do bem público, da nação. A lembrança à Maria Antonieta, tataravó de Isabel, não era fortuita. É certo que não faria sentido compará-las pela questão da moralidade “corrompida”, mas sim pelo seu susposto alheamento ao povo,

¹¹³ Silva Jardim. **República no Brasil**. Conferencia realizada na cidade do Rio de Janeiro no Salão da Sociedade Franceza de Gymnastica aos 12 de Agosto de 1888 Em excursão de propaganda republicana pelas províncias de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Geraes. Recife: Typographia d’O Norte, 1889 (Centenário da Revolução Franceza). p. 21-22. Biblioteca Brasileira Mindlin (USP).

¹¹⁴ HARDMANN, Francisco Foot. Silva Jardim: a República e o vulcão. **Estudos Avançados**. 12 (34), 1998.

cujo fim da rainha francesa foi a guilhotina. Por fim, a figura masculina à qual estava ligada, o seu esposo o Conde d'Eu evocava a alcunha de “violento e dominador”, possivelmente em referência à sua atuação militar, seja antes de vir para o Brasil, seja como comandante chefe da Guerra contra o Paraguai nos anos de 1869 e 1870. Desse modo, caso a Princesa subisse os degraus do trono, o Príncipe consorte tampouco propiciaria um bom governo, já que, além de tudo, descendia de Louis-Philippe, o último rei da França, deposto e banido em 1848. Conhecida pela extrema religiosidade, a Princesa, na visão de Jardim, professava uma fé de “aparências”, que prezava o rito pelo rito, sem práticas concretas para além do recinto da “sacristia”.¹¹⁵

Como será discutido ao longo do capítulo, na contramão desse discurso combativo, encontrava-se o esforço da construção da imagem pública da Princesa Imperial, sucessora ao trono, como “caridosa” e “benevolente” – estereótipos supostamente tidos por definidores da natureza feminina¹¹⁶ - diante da escravidão. A intensificação dessa produção imagética irá ocorrer com a assinatura da Lei Áurea, em 13 de maio de 1888, que, à primeira vista, assegurava a sua popularidade – revestida pela alcunha de “Isabel, a redentora”¹¹⁷ -, mas que ao sancioná-la, ocasionou o esfacelamento do último apoio que sustentava o poder imperial, a saber dos cafeicultores/ fazendeiros, reduzindo à ilusão o seu reinado.

Este capítulo busca refletir sobre as imagens de poder construídas a respeito da Princesa Isabel e como elas procuram torná-la símbolo da liberdade, em um momento de crise da monarquia e de ascensão de ideais abolicionistas. No entanto, compreender a imagem política de Isabel significa também atentar para a imagem de seu marido, uma vez que elas são frequentemente associadas, como vimos no discurso de Jardim. Se a figuração da Princesa, nos retratos e nas pinturas oficiais, em relação ao feito da abolição, poderia promover uma imagem positiva para o Estado Imperial, apresentando-se como exemplo de virtude, e respeitando os códigos da moral e da ordem tradicional, o Conde d'Eu, na condição de Príncipe Consorte, por sua vez, como veremos, parece não ter conseguido emplacar uma imagem de liderança militar e

---

¹¹⁵ A religiosidade da Princesa foi analisada detidamente por DAIBERT JUNIOR, Robert. **Princesa Isabel (1846-1921): a “política do coração”**: entre o trono e o altar. Tese (Doutorado em História). IFCS| UFRJ, 2007.

¹¹⁶ LLORET, Rosa Ana Gutiérrez; ABAD, Alicia Mira; SECO, Mónica Moreno. Las reinas y la legitimidad de la monarquía en España, siglos XVIII-XX. **Historia y Política**. N. 31. 2014. Enero-junio; PEREZ, Stanis. **Le corps de la reine**. Paris: Perrin, 2019.

¹¹⁷ Essa associação foi estudada com bastante vagar por DAIBERT JUNIOR, Robert. **Isabel, a “Redentora” dos Escravos: uma história da Princesa entre olhares negros e brancos (1846-1988)**. Bauro, SP: Edusc, 2004.

política, que pudesse propiciar o fortalecimento da esposa enquanto futura governante, vivendo de certa maneira, à sua sombra.

1.2 *O corpo e as mãos de Isabel: a fabricação da Princesa como símbolo da Liberdade*

[imagem 1] Francisco Aurélio de Figueiredo. **Princesa Isabel**. 1888.

Óleo sobre tela. c. 3,00 x 1,50 cm.

Instituto Geográfico e Histórico de Manaus – Amazonas.

Em fins de agosto de 1888, a imprensa carioca noticiava que o pintor Francisco Aurélio de Figueiredo e Mello (1854-1916) estava de viagem para o Amazonas¹¹⁸, e entre os seus pertences constava “1 caixa retrato de S. A. a Princeza Regente”.¹¹⁹ A partida de Aurélio antecede em um dia o retorno de D. Pedro II ao Brasil, depois de uma temporada na Europa para tratamento de sua saúde.¹²⁰ Com a volta do monarca, encerrava-se a regência, assumida pela terceira vez por sua filha, cujo período foi marcado pela assinatura da Lei que extinguiu legalmente a escravidão no país.¹²¹ Era justamente esse o feito, centrado na figura da Princesa Isabel, que o referido retrato assinado por Aurélio recordava [imagem 1].

O artista levaria praticamente um mês até o encontro com o presidente da província de Manaus, Sr. Joaquim Cardoso de Andrade, que aguardava a referida pintura para ser destinada à Assembleia Legislativa daquela cidade. O retrato embrulhado continha a imagem da Princesa Isabel em pé, virada em três quartos para o lado direito, sem dirigir o olhar para o observador. Nele, a Princesa é apresentada condignamente com os atributos e vestes especialmente concebidos para a exibição de seu poder, ou do lugar a ela conferido na linha sucessória. Dessa

---

¹¹⁸ Para a atuação de Aurélio de Figueiredo no norte do país em fins do Império e inícios da República, cf. ALVES, Moema de Bacelar. **Quando os artistas saem em viagem**. Transito de pintores e pinturas no Brasil na virada do século XIX para o XX. Tese (Doutorado em História). Niterói: UFF, 2019.

¹¹⁹ Jornal do Commercio. Rio de Janeiro - Terça-feira, 21 de agosto de 1888. Embarcações saídas por cabotagem manifesto Gêneros embarcados no vapor nacional “Maranhão”. Manáos - Aurélio de Figueiredo. 1 caixa retrato de S. A. a Princeza Regente, 5:000\$000. p. 6.

¹²⁰ SCHWARCZ, Lilia. Op. cit. 1998.

¹²¹ Nascida em 1846, a Princesa Isabel, com a morte de seus dois irmãos, D. Afonso Pedro (1846-1847) e D. Pedro Afonso (1848-1850) tornou-se Princesa Imperial, herdeira presuntiva do trono. Assumiu, com a ausência do pai, a regência do Império por três vezes: a primeira, de maio de 1871 até março de 1872; a segunda, de março de 1876 até setembro de 1877; e por fim, a terceira, de junho de 1887 até agosto de 1888. A respeito das discussões entorno da Princesa sobre ocupar ou não o cargo de Regente, cf. LYRA, Maria de Lourdes Viana. Isabel de Bragança, uma princesa imperial. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, n. 394. A Princesa foi biografada em diversas ocasiões, vide, sobretudo: CALMON, Pedro. **A Princesa Isabel: a “Redentora”**. São Paulo: Editora Nacional, 1941; BRANDÃO, Paulo José Pires. **A Princesa D. Isabel, a Redentora**. Rio de Janeiro: Tipographia do Patronato, 1946; LACOMBE, Lourenço Luiz. **Isabel: a Princesa “Redentora”**. Petrópolis: Instituto Histórico de Petrópolis, 1989; VIEIRA, Hermes. **Princesa Isabel: uma vida de luzes e sombras**. São Paulo: GRD, 1989; BARMAN, Roderick J. **Princesa Isabel do Brasil**. Gênero e Poder no século XIX. São Paulo: UNESP, (2002) 2005; LONGO, James McMurtry. **Isabel Orleans-Bragança: the Brazilian Princess who freed the slaves**. North Carolina: McFarland&Company, Inc., 2008; DEL PRIORE, Mary. **O Castelo de Papel**. Uma história de Isabel de Bragança, princesa imperial do Brasil, e Gastão de Orléans, conde d’Eu. Rio de Janeiro: Rocco, 2013; ECHEVERRIA, Regina. **A história da Princesa Isabel: amor, liberdade e exílio**. Rio de Janeiro: Versal, 2014; CERQUEIRA, Bruno da Silva Antunes de; ARGON, Maria de Fátima Moraes. **Alegrias e Tristezas**. Estudos sobre a autobiografia de D. Isabel do Brasil. São Paulo: Linotipo Digital, 2019.

maneira, ela traja o vestido de cetim claro bordado com folhas de carvalho¹²², ostenta a ordem do Cruzeiro, a mais alta condecoração ofertada pelo Império, que ao ser acompanhada pela banda azul transpassada sobre o peito, a dignifica como “Grão Cruz” da ordem, reservada somente aos membros da família Imperial e aos “grandes do Império”, como Duques e Marqueses. Adornada com as joias que cintila no pescoço, no busto e no pulso, a *toilette* da Princesa é complementada com o leque de cabo dourado em uma das mãos – reservado para uso público – além do acessório preso ao cabelo, penteado a “Titus”.¹²³

Aurélio não deixou de se esmerar no caimento da *mantua*, versão feminina do manto do Imperador, que ao invés de se prolongar sobre os ombros, é presa na altura dos quadris. O ambiente requintado, composto por acortinado, reforça a importância da figura que se posta entre a mesa, na qual se avista a pena mergulhada no tinteiro, e o papel propositalmente aberto no qual se avista as palavras “Lei 13 de Maio de 1888” [imagem 2B] no topo, e a cadeira, espécie de trono com a inscrição “I. C’Eu”, abreviação de “Isabel, Condessa d’Eu”, título nobiliárquico francês conferido desde o casamento com Gaston d’Orléans - o Conde d’Eu.

[imagem 1A]

¹²² O traje da Princesa utilizado para assinar a Lei foi descrito no jornal carioca, *Gazeta da Tarde*, de 15 de maio de 1888, “Sua Alteza trajava um vestido de seda cor de pérolas, guarnecido de rendas valencianas. Ao saltar no Arsenal foi Sua Alteza vistoriada pelas senhoras que ali se achavam, erguendo-se vivas a Sua Alteza e a Sua Majestade o Imperador.” De acordo com Regina Echeverria, na cerimônia de juramento como Regente do Império, realizado em 1871, a Princesa “usava um vestido de chamalote branco bordado, com manto de veludo verde caindo a partir da cintura (a sua farda, como ela chamava).” ECHEVERRIA, Regina. Op.cit. 2014. p. 134.

¹²³ De acordo com as recordações da neta da Princesa Isabel, o penteado feito em cachos e que tem por referência o Imperador romano de nome análogo, justifica-se devido a uma “febre tifoide que tinha exigido um corte particularmente baixo”. ORLEANS E BRAGANÇA, Isabel. Condessa de Paris. *De todo Coração*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, (1978), 1983. p. 35.

Ao conceber o retrato da herdeira presuntiva do trono, Aurélio mobiliza elementos tidos por “femininos” (penteados, uso de joias, leque, *mantua*) que pudessem caracterizar a retratada na sua relação com o poder¹²⁴, e que são diferenciados daqueles de seu pai. Nos diversos retratos espalhados pelo país, D. Pedro II, aparece geralmente fardado, de calças compridas e com atributos associados ao universo masculino, como a espada, o chapéu bicorne, e insígnias próprias, como o “tosão de ouro”, uma ordem de cavalaria. Esses marcadores de gênero que perpassam a construção visual de D. Pedro II e da Princesa, em sua oposição, estavam presentes no desabafo da herdeira ao Imperador quando do início da 1ª Regência, ao afirmar “quando Papae partiu pareceu-me cousa tão esquisita ver-me assim do pé para mão uma espécie de imperador sem mudar de pele, sem ter uma barba, sem ter uma barriga muito grande”.¹²⁵ A fala da Princesa, ao evocar dois aspectos físicos tão associados à imagem do monarca (a barba avantajada e a barriga protuberante)¹²⁶, não deixava de relacionar a esfera do poder ao masculino, como se para assumir aquele lugar de comando fosse preciso “mudar de pele”, ou mesmo de sexo.

D. Pedro II, na ocasião da abertura e encerramento da Assembleia Geral, quando da leitura da “Fala do Trono” realizada anualmente, apresentava-se portando a coroa, o cetro alongado com a serpe dos Bragança no topo, e a espada embainhada, cravejada de brilhantes e alocada ao lado direito de seu corpo. Tais atributos do poder régio, conferidos a ele na ocasião de sua coroação e sagração em julho de 1841, eram ostentados junto do famoso manto de veludo (verde e amarelo) completado com a murça de penas de tucano sobre o peito - acento tropical aos elementos emprestados da tradição das monarquias europeias.¹²⁷ Integrava ainda a veste, o robe de seda, meias finas brancas e sapatos de seda aos pés. A banda azul que transpassava o tronco de onde pendia a Ordem do Cruzeiro, igual a de Isabel, indica sua alta posição dentro da ordem.

A aparição paramentada do monarca reservada para duas ocasiões solenes de reafirmação do poder, conferia uma certa áurea aqueles trajes, preservado dos olhos dos súditos ao longo de todo o ano. A Imperatriz Teresa Cristina, sua mãe, nas aparições públicas também

¹²⁴Philip Mansel, « Le pouvoir de l’habit ou l’habitdupouvoir », Apparence(s) [Enligne], 6 | 2015, mis enligne le 25 août 2015, Consulté le 25 août 2020. URL: <http://journals.openedition.org/apparences/1313>

¹²⁵ Arquivo Grão Pará XLI-3-16. Carta de D. Isabel a D. Pedro II. Laranjeiras| RJ, 4 de Junho de 1871. Apud. ARGON, Fátima. A escrita de si no percurso biográfico de D. Isabel. In: CERQUEIRA, Bruno da Silva Antunes de; ARGON, Maria de Fátima Moraes. Op. cit., 2019. p. 81.

¹²⁶ Sobre a questão, cf. o alentado estudo sobre a construção visual do Imperador D. Pedro II feito por SCHWARCZ, Lilia Moritz. Op.cit. 1998.

¹²⁷ Idem, ibidem.

se fazia ver usando os trajes de corte [imagem 2 A, 2B, 2C], de cetim claro, bordado com as folhas de carvalho¹²⁸, acrescidos da mantua, e do uso ostensivo de joias, até mais do que a filha se compararmos com os seus retratos oficiais. Como observara um viajante inglês de passagem pelo Rio de Janeiro e que presenciou um dos desfiles imperiais, enquanto a herdeira “estava vestida com bastante simplicidade e trazia poucos diamantes”, a Imperatriz, por sua vez,

“trazia um pesado vestido decotado, cerimoniosamente semeado de brilhantes e, nos seus cabelos, completamente brancos, cintilava um diadema de brilhantes, enquanto no pescoço trazia o famoso colar de diamantes”¹²⁹

[imagem 2 A] François-René Moreau. **D. Theresa Christina**. 1851.

Óleo sobre tela. 1, 22 x 2, 02.

Instituto Geográfico e Histórico da Bahia – Salvador

[imagem 2B] Victor Meirelles. **Imperatriz Theresa Christina**.

1864. Óleo sobre tela. 263 x 176 cm.

¹²⁸ Vale observar que ao tornar-se independente, as vestes da Imperatriz Leopoldina foi, como no caso de D. Pedro I, motivo de atenção: a mantua tornou-se verde, a cor dos Braganças, mas diferente do vestido de Isabel, as ramagens bordadas eram trigos e não folhas de carvalho. Sobre o traje oficial da primeira Imperatriz do Brasil, cf. DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**, tomo III, 1837.

¹²⁹ SCHWARCZ, Lilia. Op. cit. 1998. p. 411.

Museu de Arte de São Paulo – Assis Chateaubriand.

[imagem 2C] François-René Moreau. **Imperatriz Tereza Cristina**. 1853.
Óleo sobre tela. S.d. informadas.
Museu da Inconfidência – Ouro Preto.

É possível que para conceber o traje oficial de Isabel, bem como os adereços que o compõe, Aurélio tenha recorrido à fotografia realizada por Marc Ferrez [imagem 3] por ocasião da terceira regência, mas sem ter feito dela um uso subserviente. Apesar de preservar a posição da modelo, com o corpo voltado para o lado direito, e de se ater aos adornos do vestido, o pintor preferiu o leque ao par de luvas, prolongando o espaço entre a mão e o tronco, o que permitiu destacar a faixa da banda (além da própria insígnia pendida), e não deixou de se esmerar na *mantua* verde escura que se prolonga do vestido, ajeitando-a no lado esquerdo da composição de maneira mais despojada e suntuosa do que na fotografia. Certamente, o pintor pautou-se em modelos da retratística de corte, na figuração de mulheres paramentadas com os atributos do poder de casas reais europeias [imagem 4 B, imagem 4C, imagem 4D, imagem 4E] . Esse é o caso, por exemplo, do famoso retrato da Imperatriz Eugénie de Montijo, esposa de Napoleão III, pintado por Franz Xaver Winterhalter (1805-1873), um dos artistas mais celebrados das casas reinantes, e atuante desde meados do século XIX.

[imagem 3] Isabel de Bragança (1846-1921), Princesa Imperial do Brasil em trajes oficiais]. 1887. Lago, Bia Corrêa do; Corrêa do Lago, Pedro. **Coleção Princesa Isabel: Fotografia do século XIX**. Rio de Janeiro: Capivara, 2008.

Aurélio de Figueiredo (1856 – 1916). **Princesa Isabel**. 1888. Óleo sobre tela. Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas. Manaus.

O mesmo pintor foi responsável pelo retrato de Isabel II, da Espanha, e ainda, Victória, que diferente dos demais, apresenta a rainha da Inglaterra sentada, e com o manto sobre os ombros, e não com a mantua. Todos esses quadros situam a figura num ambiente suntuoso, que pode ser composto por colunas, panejamentos e o trono, sendo que este último pode aparecer recuado à esquerda, ou mesmo disposto ao centro, como no quadro da rainha Maria Cristina de Habsburg, também da Espanha, no qual a monarca apoia a sua mão no encosto onde figura o entalhe com a efigie do marido.

[imagem 4A]

Franz Xaver Winterhalter (1805-1873).

Eugénie de Montijo. 1853.

Óleo sobre tela. 242, 5 x 159 cm.

Musée d'Orsay – Paris.

Aurélio de Figueiredo (1856 – 1916). **Princesa Isabel.** 1888. Óleo sobre tela. Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas. Manaus.

[imagem 4B] Albert Gräffle (1807-1889).

Retrato de Carlota da Bélgica (1840-1927),

Imperatriz do México. 1865.

Óleo sobre tela. Museu Nacional de Historia. México.

[imagem 4 C] Franz Xaver Winterhalter (1805-1873)
Isabel II con su hija Isabel,princesa de Asturias. 1855. Óleo
 sobre tela. 275 x 176 cm. Palacio Real, Madrid.

[imagem 4 D] Roman Tusquets (1838-1904).
Maria Christina de Habsburg. 1886.
 245 x 169, 5 cm. Museu Nacional da Catalunha.

[imagem 4 E] Franz Xaver Winterhalter (1805-1873).
Rainha Victoria. 1859. Óleo sobre tela.
 241, 9 x 157, 5 cm. Buckingham Palace.

Nessas pinturas, a caracterização das mulheres é feita a partir do uso das joias, que pode ser excessivo, como no caso de Eugénie, admiradora de Maria Antonieta; do uso do traje de Corte claro; do cuidado no arranjar do penteado; da insígnia pendente da banda correspondente à ordem que detêm como monarcas, e o colo e os braços à mostra. A imagem da Princesa Isabel, pintada por Aurélio, em relação à presença desses elementos, parecem não fugir a regra dos pressupostos dos retratos de realeza. No entanto, apesar do pintor brasileiro ampliar os ombros, a fim de deixar a postura da Princesa mais equilibrada e conferir maior volume ao seu corpo, o artista não conseguiu atribuir à imagem da futura Imperatriz do Brasil a altivez que essas mulheres, em seus retratos oficiais, esbanjavam, seja a partir do ambiente mais requintado e das próprias vestes, seja na construção da expressão fisionômica, ou do olhar. Há, inclusive, um certo artificialismo na pose do braço direito, justamente aquele que se dirige à Lei - o principal motivo que organiza toda a narrativa do retrato.¹³⁰

¹³⁰ Aurélio embarca rumo ao Amazonas, acompanhado do retrato da Princesa Isabel, apenas três meses e meio depois da Abolição, ocorrida em maio daquele ano. Ainda em 1887, logo depois que a Regência entrou em vigor com a ausência de D. Pedro II do país, o pintor submeteu um pedido ao Governo Imperial de venda de algumas de suas telas, e se disponibilizava a oferecer em troca pintar “gratuitamente o retrato a óleo em tamanho natural da Augusta e Serenissima Princesa Imperial para

A ausência de força fica mais acentuada quando se compara o retrato com o quadro assinado pelo irmão de Aurélio, e que apresenta o Imperador na ocasião da Fala do Trono [imagem 5], no qual se avista a Princesa Isabel ao lado da Imperatriz, ambas sentadas na tribuna, que ao contrário desta, que observa o marido, está distraída pelo Conde d'Eu. Pedro Américo dispõe a figura corpulenta de D. Pedro II ao centro da composição diante de uma coluna e a frente de seu trono, com as vestes majestáticas em tons vibrantes, e com atenção dedicada ao olhar firme do monarca. A tela (re) afirmava o poder do monarca em um momento em que o Império sofria duras críticas. Dois anos antes, havia terminado a Guerra, sido fundado o Partido Republicano, e em 1871, a filha, em sua ausência, tinha assinado a Lei do Ventre Livre, que deu liberdade aos filhos e filhas, mas não às mães que permaneciam escravizadas.

[Imagem 5] Pedro Américo de Figueiredo e Mello (1843 – 1905) **D. Pedro II na Abertura da Assembleia Geral**. Óleo sobre tela. 1872. 2,880 x 2,050 m. Museu Imperial de Petrópolis.

---

adornar o paço do Senado Brasileiro. Não se sabe ao certo se Aurélio já tinha o retrato pronto quando o ofereceu à Província de Manaus, apenas adequando a composição e incluindo os elementos que pudessem associá-lo ao “13 de Maio”, como a Lei, o tinteiro e, quem sabe, chegou a alterar a posição do braço direito, estendendo-o em direção da mesa sobre qual está depositado o papel, o que poderia explicar um pouco do artificialismo na posição do braço. Agradeço ao pesquisador Fabriccio Novelli Duro por ter compartilhado esse documento preservado no Arquivo do Museu D. João VI. Ata de 18 de agosto de 1887. Notação 6153.

Aurélio de Figueiredo (1856 – 1916). **Princesa Isabel**. 1888.
Óleo sobre tela. Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas. Manaus

O retrato de Pedro Américo reage a esse momento, reafirmando o poder do Imperador. Apesar de concebido para exaltar o poder, nem todo retrato de aparato parece cumprir com a função a que se destina. Na contramão do de Américo, o quadro de D. Pedro II “em seu costume de Imperador”, assinado por Décio Villares de 1883, e que se tem apenas o estudo preservado [imagem 6] e uma reprodução [imagem 7], foi recebido por um crítico como destituído de poder, “desajustado” em relação ao modelo, já que:

É antes um quadro o retrato de S. M. o imperador pelo Decio Villares.
Um bello quadro, eu direi mesmo.

[...]

Do meio d'estes brilhantes e variadissimos tons, illuminado por uma luz bem forte, crua, se destaca o nosso imperador, bello, pesado, grande, d'essa grandeza do elephante, de que elle tem os pés, e n'uma attitude de quem vae, parece, escorregar.

É um quadro, um bello quadro. Mas é um retrato?

[...]

O retrato deixa de ser uma obra d'arte, desde que não fôr um estudo de caracter. E eu penso que os traços caracteristicos do Sr. D. Pedro Segundo não estão na obra do artista. Aquillo não é o imperador do Brasil.

[...]

Ora, pelas linhas do retrato, que lhe fez o Sr. Decio, S. M. o imperador é um orgulhoso, um meditador, um recolhido, um sombrio; tem todos os traços caracteristicos da mulher de Jupiter.

Tem o sceptro e até o *chiton*. – Não tem o pavão.

Não é assim entretanto. Elle não é nem Minerva [a sabedoria], como lhe dizem muitos, sem pensarem, nem Juno [o orgulho], como o fez o artista, sem querer. É exquisito que ninguem o tenha ainda visto bem, quando tantos o olham. Os seus retratos contradizem-se constantemente.

Eu vi-o bem entretanto uma vez – a primeira vez que o vi.

Foi na aula de desenho. O professor esperava-o. [...] Elle entrou, e ao nosso grande pasmo ninguem tremeu – excepto o professor que ficou todo atapalhado.

Eu vi-o então, e ainda hoje o vejo, completamente diverso do que os *clichés* o pintam. Nada absolutamente de pensador, nem de marcial. A expressão da physionomia é antes hierática.

Como elle se sentasse, o peitilho da camisa enfumou-se e assoberbou-o. Uma das pernas das calças subio, e a meia não era, como nos retratos, tão esticada, tão transluzente.

Achei muito mortal.

[...]

Depois, ha nada mais jovialmente bisarro do que um personagem grave que faz rir!

Nada de Juno, portanto. Mas, ao contrario, tudo de – por e para – Venus [a volúpia].

J. Dast.¹³¹

[imagem 6]

Décio Villares. **D. Pedro II**. Estudo. S. d.
Óleo sobre tela. 19,5 x 14,5 cm.
Museu Mariano Procópio.
Juiz de Fora – Minas Gerais.

[imagem 7]

Décio Villares. **D. Pedro II** (reprodução)
Itau Cultural.

Apesar de vestido com os trajes reais, o Imperador, na visão irônica do crítico, está na verdade “nu”. Como no conto de Hans Christian Andersen, os súditos não creem mais nas suas vestes¹³², e “ha nada mais jovialmente bisarro do que um personagem grave que faz rir”. Se Villares o apresenta como um “orgulhoso”, a maneira do deus Juno, ele mais se assemelhava as virtudes “voluptuosas” de Vênus, e se distanciava da “sabedoria” de Mercúrio. Sem criar paralelismos forçados entre texto e imagem, o retrato da Princesa pintado por Aurélio parece conter certas reminiscências das observações em relação à figura prometida a ocupar o trono,

¹³¹ Crônicas Fluminense. Rio, 24 de março. In: **Revista Ilustrada**. Publicada por Angelo Agostini. Anno8. N. 336. Rio de Janeiro 1883. p. 2.

¹³² Essa relação já havia sido realizada anteriormente por SCHWARCZ, Lília M. Op. cit. 1998.

como aquelas redigidas por José do Patrocínio, antes do abolicionista se converter a um defensor do terceiro reinado:¹³³

Nem no falar nem no andar, nem cantando ou tocando piano, nem no trajar tem ela coisa alguma que revele pertencer a uma dinastia de soberanos. É mui boa, mui sem cerimônia, mas falta-lhe completamente o que se chama distinção em todo o rigor deste vocábulo. No físico tem qualquer coisa de seu bisavô paterno, o sr. D. João VI. Não tem regularidade de traços, nem correção nas linhas; não seria jamais um modelo de estética, mesmo incompleto, para o escultor menos exigente.¹³⁴

Patrocínio desassocia a imagem da Princesa de qualquer feminilidade esperada, onde todo o vocabulário é acometido, como ocorreu com Silva Jardim, pela ideia de ausência ou da negação, expresso pelo uso do “nem”, “coisa alguma”, “falta-lhe completamente”, “não tem regularidade”, “não seria jamais”, “incompleto”, “menos exigente”. A depreciação física aparece inclusive pelo parâmetro comparativo com o seu avô paterno, D. João VI, associado ao rei glutão. Se o corpo e a fisionomia de Isabel não transmitiam a grandeza necessária, não correspondiam aos ideais de poder, a fabricação da Princesa concentrou-se em suas “mãos”, seja pela entrega das cartas de alforrias, seja pela assinatura da Lei; atos políticos em que herdeira ao trono é convertida em “Redentora”.

Tratava-se, possivelmente, da primeira vez que a imagem de Isabel, aos moldes de um retrato de aparato, era levado para regiões distantes do país, como Manaus, onde já existiam aqueles de seu pai, assinados por José Irineu [imagem 8] e Chaves da Motta [imagem 9] dispostos em logradouro públicos da cidade. O objetivo da ida até Manaus não se restringia à entrega pessoalmente do retrato feita pelo pintor ao Presidente. O quadro, pago no valor significativo de 5 contos, integrava uma encomenda maior, firmada em 1 de outubro de 1888, cujo montante de 30 contos de réis deveria ser destinado para a produção de uma pintura de grandes dimensões dedicada à “libertação da escravidão no Amazonas”¹³⁵ [imagem 10], ocorrida ainda em 1884.

¹³³ Republicano, e ferrenho crítico de Isabel, com a Libertação, passará a render homenagens, sendo um dos entusiastas da Redentora, inclusive formando uma “Guarda Negra” em sua defesa. Cf. MATTOS, Augusto Oliveira. **Guarda Negra, a Redemptora e o ocaso do Império**. São Paulo: Hinterlandia, 2009.

¹³⁴ MAGALHÃES JUNIOR. Op. cit. 1957. p. 90.

¹³⁵ A grande soma despendida pelo Presidente será motivo de desconfianças por parte da imprensa, o que levará Aurélio a se posicionar sobre a sua idoneidade enquanto artista, comprovada a partir da publicação do contrato. Devido a essa atitude, é possível ter acesso a detalhes da encomenda, como valores e o destino final das obras: Art. 1ª Fica o Presidente da província autorizado a despende desde já, até a quantia de trinta contos de reis com a aquisição do retrato de Sua Alteza Imperial a Regente, e

[imagem 8] Francisco Aurélio de Figueiredo e Mello. **Redenção do Amazonas**. 1888. Óleo sobre tela. 665 x 365 cm. Biblioteca Pública do Estado do Amazonas. Manaus.

[imagem 9] Henri Édouard Vienot et Georges Cäius Morisset. **D. Pedro II**. S.d. Óleo sobre tela. 225 x 150 cm. Pinacoteca do Estado do Amazonas. (Manaus).

[imagem 10] Irineo S. **D. Pedro II**. Côrte S.d. Óleo sobre tela. Instituto Histórico e Geográfico do Amazonas.

---

de um quadro commemorativo da libertação da Província do Amazonas, que medirá três metros de altura sobre seis de largura. Parágrafo Único Esses quadros serão collocados no paço da Assembleia Legislativa desta província. Cf. **Tribuna Liberal** – Órgão do Partido. Anno1. N. 15. Rio de Janeiro – Sabbado, 15 de dezembro de 1888. p. 1.

Diferentemente de “Redenção do Amazonas” que será concebido pelo viés alegórico, sem se ater aos protagonistas que levaram a cabo a escravidão por aquelas bandas do norte, o retrato, ao individualizar a figura da Princesa, e associá-la ao feito da abolição, destacava a ação do Estado Imperial na libertação dos escravizados em território nacional, colocando na sombra uma série de movimentos em prol da libertação. Com a abolição, como noticiou a Gazeta de Notícias do Rio, houve uma mobilização dos pintores em

“levar á tela o grande assumpto de extinção do elemento servil. Firmino Monteiro propõe-se representar o acto da assignatura do decreto; Aurelio de Figueiredo expôs um ligeiro esboço de apothese allegorica; este por muitos dias á mostra na rua do Ouvidor, o projecto de Décio Villares.

Das três projectadas composições a mais importante é a ultima, que o estimado artista intitolou-se – *A epopéa africana no Brasil*.”¹³⁶

Dos quadros mencionados pelo articulista, identificou-se apenas aquele feito por Monteiro [imagem 11], com a Princesa em pé na ocasião da fala do Trono, diante de uma audiência masculina, que como o de Meirelles [imagem 12], que preferiu retratar a Princesa no momento da assinatura da Lei, com o salão do Paço repleto, permaneceu na etapa do esboço.¹³⁷

¹³⁶ Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro – Quinta-feira, 28 de junho de 1888. Anno XIV – N. 179.

¹³⁷ A pesquisadora Bárbara Fernandes, partindo da tela “Juramento da Princesa Isabel”, de Victor Meirelles, analisou detidamente um conjunto de pinturas produzidas sobre o “13 de maio”. Cf. FERNANDES, Barbara Ferreira. **Do Juramento da Princesa ao Senado Imperial**. A análise de uma obra e sua inserção no projeto político do Estado. Dissertação (Mestrado em História) Juiz de Fora: IFCH, 2018.

[imagem 11] Antonio Firmino Monteiro. **Assinatura para a Lei Áurea**. (estudo). c. 1888. Óleo sobre tela. 54, 5 x 81, 4 cm. Casa Geyer. Museu Imperial. Apud FERNANDES, Barbara Ferreira. Do Juramento da Princesa ao Senado Imperial. A análise de uma obra e sua inserção no projeto político do Estado. Dissertação (Mestrado em História) Juiz de Fora: IFCH, 2018.

[imagem 12] Victor Meirelles de Lima (1832 – 1903). A assinatura da Lei Áurea. 1888. Óleo sobre tela. 45 x 55 m. Itaú Cultural –São Paulo.

Pedro Américo, irmão de Aurélio, chegou a esboçar um quadro alegórico da Libertação [imagem 13] com uma das figuras sentada ao trono, portando o manto verde, e com a murça de amarelas penas de tucano utilizadas pelo Imperador¹³⁸. Alusão direta à Isabel como reinante. Américo concebe a pintura retratando o triunfo da liberdade sobre a escravidão, personificado na figura do diabo morto ao chão, enquanto os negros escravizados suplicantes, e de vestes rotas, tem suas algemas quebradas. Para dignificar o feito, com destaque para a figura de Isabel que aparece de maneira sugerida, o pintor retoma casos exemplares da história e da história da arte, em que mulheres são celebradas a partir de seus feitos políticos. Esse parece ser o caso da série de pinturas realizada por Peter Rubens da vida de Maria de Médici, em especial “A Felicidade da Regente” [imagem 14 A], em que a imagem da monarca está associada a uma

¹³⁸ Sobre essa tela, conferir também . SILVA, Eliane Pinheiro da. **A construção do visível: alegoria na pintura brasileira na segunda metade do século XIX**. Dissertação [Mestrado]. Escola de Comunicações e Artes, 2017

iconografia própria de rainha em trajes alegóricos, nesse caso, se referindo a da Justiça. Outra relação possível, ainda dentro da mesma série, seria a pose da alegoria que empunha o cetro em “O Nascimento do Delfim em Fontainebleau [imagem 14 B], que personifica Astréia (a Deusa da Justiça), com aquela pintada por Américo, sentada ao trono.

[imagem 13] Pedro Américo (1843-1905). Estudo para “Libertação dos Escravos”. 1889. Óleo sobre tela. 140,5 x 200cm. Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo .

[imagem 14 A] Peter Rubens (1577-1640). **A Felicidade da Regente.** C.1622-1625. Óleo sobre tela. 394 x 295 cm. Museu do Louvre.

[imagem 14 B] Peter Rubens (1577-1640). **O nascimento do Delfim em Fontainebleau.** C.1622-1625. Óleo sobre tela. 394 x 295 cm. Museu do Louvre.

[imagem 14 C] Peter Rubens (1577-1640). **A vitória de Jülich.** C.1622-1625. Óleo sobre tela. 394 x 295 cm. Museu do Louvre.

Ao contrário dos desejos do artista, que relata a um amigo “Estou compondo o quadro da Lei de 13 de Maio [...] é destinado ao Governo do Brasil. Deus queira que não tenha a sorte da ‘Proclamação da Independência.’”¹³⁹, a pintura nunca saiu da etapa do esboço. O esforço em alçar a imagem de Isabel à futura Imperatriz aparece em outras obras, como aquela peça de prata [imagem 15], pertencente ao Museu Mariano Procópio, em que a Princesa não porta apenas o manto, bem como a própria coroa a cabeça, conferindo a liberdade aos negros escravizados em posição de súplica¹⁴⁰.

[imagem 15]

Autoria desconhecida.

Estatueta comemorativa do 13 de maio.

Prata. S.d. c. 1888.

Museu Mariano Procópio – Juiz de Fora – MG.

O mesmo tom de súplica é encontrado na composição [imagem 16] do espanhol Miguel Cañizares, professor da Escola de Belas Artes da Bahia e datado de 1888. Repleta de elementos

¹³⁹Carta de Pedro Américo a Léo d’ Affonseca. Florença, 2 de abril de 1889. Setor de Manuscritos, Biblioteca Nacional, BN-RJ. Sublinhados no original.

¹⁴⁰ DAIBERT, JR. Catálogo de Exposição. Pinacoteca do Estado e Museu Mariano Procópio. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2016.

simbólicos, que mesclam religiosos com aqueles políticos, Isabel aparece próxima de uma grande cruz e de seu primogênito, D. Pedro (seu sucessor), ambos diante do trono. Ladeada pelos bustos de seu pai e de sua mãe, está acompanhada do corpo de Ministros e abolicionistas; todos em pé, e voltados para as mulheres, sendo duas negras, inclusive com uma criança, e outra de pele mais clara ao meio, ajoelhadas ao chão; inclusive com uma das figuras oferecendo a ela uma palma da vitória. Duas figuras aladas são enviadas dos céus, trazendo uma coroa em cada uma das mãos para render homenagens aos envolvidos no feito. Desse modo, se aquela destinada às cabeças de Isabel, de Pedro II (personificado ali a partir de seu busto), e da figura do Ministro, estão todas centralizadas, a quarta coroa, por sua vez, apresenta uma certa dubiedade - parece escapar da cabeça do Conde d'Eu, sem a homenagem recair nem no Príncipe Consorte nem na figura ao seu lado.¹⁴¹

[imagem 16] Miguel Navarro Cañizares
(1834-1913). **Lei Áurea**. 1888.
Óleo sobre tela. 66 x 56 cm.
Escola de Belas Artes
UFBA, Salvador.

¹⁴¹ Agradeço a Lília Schwarcz por ter me atentado a esse importante detalhe na ocasião em que uma versão preliminar desse texto foi debatido junto aos membros do grupo de pesquisa Etno-História do departamento de Antropologia da USP.

O pintor, que também retratou Isabel em busto com as vestes oficiais [imagem 17], bem próximas daquelas que aparece em Aurélio, e inserida em um fundo vermelho, já tinha evocado o símbolo cristão na pintura em celebração da Lei do Ventre Livre [imagem 18], na qual os escravizados, prostrados ao chão, rendem homenagem à figura do Visconde do Rio Branco, que em pé, segura a Lei em suas mãos. Especialmente concebido quando da visita do Ministro a Salvador, - com a capital preparada em festa e *Te-deum* realizada na Igreja de Bonfim que aparece ao fundo da composição -, para recebê-lo, o quadro alegórico lhe foi entregue “em nome de diversos ingenuos acompanhados por suas mãis [...] obra do talentoso artista Cañizares, symbolisando a extinção da escravatura, decretada pela humanitaria lei de 28 de setembro de 1871, da qual foi s. ex. o principal promotor.”¹⁴²

[imagem 17] Miguel Cañizares. **Retrato da Princesa Isabel**. 1888. Óleo sobre tela. Museu Imperial de Petrópolis

¹⁴² Correio da Bahia, Salvador – Sexta-feira, 26 de julho de 1878. Anno VIII, N. 99. p. 1.

[imagem 18] Miguel Cañizares. **Lei do Ventre Livre.** 1878. Óleo sobre tela. Museu de Arte da Bahia.

A presença do Cristo morto na cruz dentro da composição remete às escrituras e todo o sentido conferido à ideia de “libertação”, “redenção”.¹⁴³ Nessa narrativa visual, o feito da abolição, aos moldes da morte de Cristo, torna-se misericordioso, um sacrifício realizado por um bem maior; convertido numa espécie de ação de caridade do Estado (personificado no Visconde) que ao lado da fé e da esperança, compõe as virtudes propagadas pela fé cristã. Diferentemente desse quadro, naquele dedicado ao “13 de Maio”, Cañizares aproxima a cruz da figura central. Ao fazer tal opção, o pintor espanhol “metamorfoseia” a imagem da Princesa na alegoria da Fé, que aparece inserida no retrato também de sua autoria dedicado ao Barão de Arapuã [imagem 19], realizado ainda em 1881, possivelmente sob encomenda da Santa Casa de Misericórdia de Campanha, ao Sul de Minas Gerais, da qual ele era benfeitor. Datado de 3 de maio, dia dedicado à “Santa Cruz” no calendário da Igreja, o retrato possui inscrito na base da coluna três símbolos: a âncora, o coração em chamas e a cruz - respectivamente a Esperança, a Caridade e a Fé, que buscam reforçar a virtuosidade do Barão a partir de suas práticas de

¹⁴³ Os exemplos são inúmeros, destaco, por exemplo: Mt 20, 28 “Eu vim para servir e dar a vida para a redenção de muitos!”; Ef. 1, 7 “Em Cristo, pelo seu sangue, nós fomos libertados”; Gl. 5,1 “É para a liberdade de Cristo que nos libertou. Ficaí firmes e não vos deixeis amarrar de novo ao jugo da escravidão”; Rm 6, 18 “Libertados do pecados, vos tornastes servos da justiça”.

benfeitoria. Cañizares, ao retratar a Princesa junto à cruz, além de toda a associação com os ideais de “redenção” (tal qual a alcunha que ganhará com a assinatura da Lei) também não deixou de remeter à tradição da figuração de rainhas francesas, que como Isabel, eram católicas, portando o símbolo religioso, como Ana da Áustria e Maria Teresa [imagem , retratadas ainda no século XVII.¹⁴⁴

[imagem 18] Miguel Cañizares. **Barão de Irapuã**. 1881.
Óleo sobre tela. 98, 5 x 137, 0 cm.
Museu Regional do Sul de Minas. Campanha – Minas Gerais.

¹⁴⁴ BARDON, Françoise. Reines à lá croix. In: *XVII siècle bulletin de la “Société d’Étude du XVIIe siècle. Études sur l’art en France au XVII^e siècle. Numero Special. Siège Social de la “Société”. Trimestrial Juillet-Octobre, 1957. N^{os} 36-37.*

Alegoria da Fé ao fundo.

[imagem 16] Miguel Navarro Cañizares
(1834-1913). **Lei Áurea**. 1888.
Óleo sobre tela. 66 x 56 cm.
Escola de Belas Artes
UFBA, Salvador.

As três virtudes da Igreja simbolizadas na cruz (Fé),
esperança (âncora) e coração em chamas (caridade)

[imagem 19] Artista desconhecido. Anna da Áustria segurando uma cruz. ca. 1655-1660, Chantilly, Musée Condé, França.

[imagem 20] Pierre Mignard. Anna da Austria segurando uma cruz com a rainha Henriqueta, ca. 1660. Paris, église Notre-Dame-de-Bonne-Nouvelle.

[imagem 21] Charles Beaubrun (1604-1692) e Henri Beaubrun (1604-1692).

A rainha Marie-Thérèse d'Áustria em Santa Hélène (1638-1692)

Óleo sobre tela. 1,805 x 1,36 m.

Carmel de Créteil.

As associações da figura de Isabel com a religiosidade católica, com as virtudes da Virgem Maria, sobretudo a “caridade”, aparecem igualmente nos discursos, hinos e poemas declamados diante da Princesa por ocasião das “Festas das Crianças”, como ficou conhecido o evento que reuniu 2000 alunos do ensino público da Corte para celebrar o “13 de Maio”. Nos versos, a Princesa Regente é interpretada a partir de adjetivos, como “serena”, “piedosa”, “sublime”, ao par de “mãe”, “filha” e “austera esposa”, relacionadas à domesticidade; além de “redentora dos captivos”, personificação da Liberdade.¹⁴⁵ José do Patrocínio um dos declamadores, dirá que

E ao ver, senhores, nesta festa da infância, Excelsa Princeza Regente
saudada pela revoada de creanças, recordo-me do bello e inspirado quadro de
Murillo¹⁴⁶, que representa a Virgem cercada de anjos e tendo os pés sobre as
nuvens.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Tens por diadema na cabeça loura/a luz da liberdade, aos pés um mundo,/ tens o céu por docel,/ e em nossos corações, ó Redemptora!/ terás eterno culto e amor profundo/ Salve! Salve, Isabel! cf. **A Festa das creanças**. Commemoração Lei de 13 de Maio que aboliu a escravidão no Brazil, 1888. Obras Raras do Museu Paulista da USP

¹⁴⁷ **A Festa das creanças**. Commemoração Lei de 13 de Maio que aboliu a escravidão no Brazil, 1888. p. 49-51. Obras Raras da Biblioteca do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

E que esplêndida, que formosa, que divina corôa, esta que vos cerca,
feita de... lágrimas? não; de risos? também não; mas de auroras, uma corôa de
creanças... (O orador mostra, em um gesto eloquente, as galerias nobres e o palco,
completamente cheios de creanças. Ruidosos applausos)
[...]

Em cada coração brasileiro erguestes um altar; em cada personalidade
creastes um admirador de vossas virtudes.¹⁴⁸

Além de Patrocínio, outras figuras de destaque do meio intelectual carioca, como Arthur Azevedo declamou seu poema, fazendo jogos de oposições entre a brancura da “mimosa flôr de Bragança”, “Arcanjo da Liberdade” com a cor negra dos escravizados. Assim, se a sociedade distinguia “A côr do preto, sombria,/Da branca de seu senhor.../ Princeza, toda bondade,/Exemplo dos soberanos, /Vê que os corações humanos/Têm todos a mesma côr.”¹⁴⁹ A cada troca intensa de declamadores no palco, revezada entre professores, alunos, e figuras de destaque, novas maneiras de elevar a imagem da Princesa se fazia, seja a partir das letras de seu nome

I - Inspirada por Santa Caridade,
S- Soube dar aos cativos liberdade:
A - Lei Aurea por ella decretada,
B - em mostra que sua alma é sublimada;
E-xtinguiu o nefando cativoiro,
Levantou mais o Imperio do Cruzeiro.¹⁵⁰

Ou, como nas pinturas realizadas pelos artistas, o feito da abolição é interpretado como “dádiva” da Princesa¹⁵¹, a qual os “ex-cativos” recebiam de bom grande, e em troca, lhe retribuía com homenagem e reconhecimento:

Da immensa ovação ruidosa,
Uma scenavi piedosa,
De augusta simplicidade:

Velho e tropego africano,
Ajoelhado, o chão beijava,
E a rir, a rir, demonstrava
Infundo prazer insano:

Nos olhos lagrimas tinha,

¹⁴⁸Idem, ibidem. p. 49-51.

¹⁴⁹ Idem, ibidem, p. 48.

¹⁵⁰ Idem, ibidem, p. 40

¹⁵¹ SCHWARCZ, Lilia Moritz. Dos males da dádiva: sobre as ambiguidades no processo da Abolição Brasileira. IN: GOMES, Flávio dos Santos. (org) **Quase-cidadão**: histórias e antropologias da pós-emancipação no Brasil. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

E em voz trêmula dizia,
N'aquella santa alegria:
-Deus benção nosso rainha.¹⁵²

É sintomático, nesse sentido, que a alegoria da Caridade [imagem 22], pintada em 1888 pelo pintor italiano Domenico De Angelis no interior da Catedral da Sé, em Belém, esteja acompanhada com crianças de pele bastante escura - associação direta da virtude teologal com a Abolição. Como nos esclarece Silvio Ferreira, a referida catedral foi decorada pelo artista italiano em pleno debates abolicionistas, tendo seu início dois anos depois da assinatura da Lei Eusébio de Queirós, de 1885, - também conhecida como Lei dos Sexagenários que libertou os escravizados acima de 60 anos - e seu término, próximo do “13 de Maio”, em 1888.¹⁵³

[imagem 22] Domenico De Angelis. **Alegoria da Caridade**. 1888.
Abóboda da capela-mór da Catedral da Sé de Belém.
Belém do Pará - Pará.

A “Festa da Liberdade”, procedida em um ano da abolição nas províncias do Ceará e do Amazonas, se enquadra nesse acirramento dos movimentos abolicionistas, e com o desejo do Estado Imperial em se fazer ver como protagonista das ações em torno do fim do trabalho compulsório, como se a concessão da Liberdade aos escravizados resultara de uma deliberação

¹⁵² **Festa das creanças...** 1888,p. 120-121.

¹⁵³ RODRIGUES, Silvio Ferreira. **Todos os caminhos partem de Roma**. Arte italiana e Romanização entre o Império e a República (1867-1892). Tese (Doutorado em História). UFPA, 2015. p. 359-360.

palaciana, ofertada pelas mãos de Isabel. Tal mítica construída, a partir da figura da Princesa, contribuiu para obscurecer uma pluralidade de associações engajadas, inclusive com líderes negros, em prol da abolição.¹⁵⁴ Desse modo, em 29 de julho de 1885, dia natalício da Princesa, que na fala do orador, significava “A bemdicta semente lançada do alto do throno pelas mãos carinhosas da Augusta Princeza”¹⁵⁵, ocorria a “Primeira Festa da Liberdade”, promovida pela Câmara Municipal do Rio de Janeiro, na qual cartas de alforrias, compradas por um fundo de doação, eram entregues justamente pela herdeira do trono, e com a presença do Imperador.

No ano seguinte, dava-se continuidade à terceira “Festa”, mas agora não no dia do aniversário da Princesa. A data escolhida para tal efeméride – 7 de setembro, Independência do Brasil, - possibilitava fundir na memória oficial do Império dois feitos tidos em prol da liberdade, em que o protagonismo dos feitos históricos, seja no passado seja no presente, recaia em membros da Casa Imperial.

Na ocasião inaugurou-se a pintura “Primeira Emancipação Municipal”, de Pedro Peres (1841-1923) [imagem 23] que rememorava o evento ocorrido no ano anterior. Na imagem, o salão repleto de personalidades da corte e da política, com um aglomerado de crianças vestidas de branco e com faixas de cores diferenciadas (possivelmente referente ao ano escolar), destaca-se a figura da filha do Imperador, sentada próximo de seus pais e marido, debaixo de um dossel. Com o traje oficial, a Princesa estende a mão, no gesto de entrega da alforria à família postada diante de si. A pintura, realizada com o financiamento da própria Câmara, e que com a Proclamação da República, passa a integrar o acervo da Escola Nacional de Belas Artes do Rio, serve para se pensar como a fabricação da imagem de Isabel como Redentora, antecede ao 13 de Maio, e já buscava promover a figura da futura Imperatriz.

---

¹⁵⁴ Sobre o assunto, conferir, entre outros ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de. **O jogo da dissimulação. Abolição e cidadania negra no Brasil.** São Paulo: Cia das Letras, 2009.

¹⁵⁵ Jornal do Commercio, Rio de Janeiro – Quinta-feira, 13 de setembro de 1885. p. 9. Exposição lida pelo Dr. F.F. da Costa Ferraz relator da comissão especial sobre os trabalhos relativos á 2º libertação do dia 7 de setembro de 1885.”

[imagem 23] Pedro José Pinto Peres (1841-1923). **A primeira libertação que representa a Condessa d' Eu entregando aos escravos suas cartas de liberdade em julho de 1885.** Óleo sobre tela. Câmara Municipal – RJ.

Pedro José Pinto Peres (1841-1923). **A primeira libertação que representa a Condessa d' Eu entregando aos escravos suas cartas de liberdade em julho de 1885.** Óleo sobre tela. Câmara Municipal – RJ.

No evento que se propunha grandioso, e laudatório da família imperial, ocorreu uma série de infortúnios que desestabilizou a solenidade da entrega das cartas da liberdade, ocasionando comentários jocosos na imprensa sobre a relação conflituosa do Estado e o fim da Escravidão. O primeiro estava relacionado aos inesperados “libertandos”:

Solicitada a venia do imperador, a Sra. D. Izabel fez a entrega de 60 de cartas de liberdade, sendo 34 mulheres e 26 homens os libertandos.

Um facto curioso deu-se nesta ocasião.

S. A. distribuía as cartas, quando d'ella se aproximaram dous homens brancos, correctamente trajados, e a ella se dirigiram.

Desconhecendo os, a Sra. D Izabel perguntou ao Sr. visconde de Santa Cruz:

- Onde estão os libertandos?

- São estes, minha senhora.

S. A. olhou os admirada, corou e fez áquelles cidadãos entrega dos títulos que lhe tinham sido sonegados pela... sociedade.

Concluida a distribuição das cartas, foi outra vez cantado o hymno da Independência.¹⁵⁶

A situação incomoda que levou a Princesa ruborar, é esclarecida com a publicação irônica realizada por Arthur Azevedo:

“Entre os escravos havia dois que eram brancos. Sua alteza admirou-se muito de que houvesse escravos de cor, e comoveu-se bastante. Há mesmo quem diga que sua alteza chorou. A mim confesso que tanto me comovem escravos brancos, como amarelo ou pretos: a minha sensibilidade não faz questão de ótica. Também não compreendo que a nossa princesa se admirasse de ver escravos brancos: há quinze anos, isto é, antes da Lei de 28 de setembro, n. 1, os homens de nossa raça bem que o faziam com o simples adjutório de uma mulata clara e cativa. Escravos brancos não faltam no Brasil, em número talvez proporcional ao dos senhores que o não são.”¹⁵⁷

A fala do crítico não deixava de insinuar, além da problemática da cor e de sua fluidez nos códigos da escravidão, um certo alheamento da Princesa em relação à própria realidade do cativo, reduzindo a sua ação na entrega das cartas mais do plano do efeito e menos “filantrópico”. O segundo momento desajustado do evento foi a inauguração do quadro de Peres:

“Dirigindo-se logo após para a sala das sessões da câmara, afim de assistir á inauguração do quadro commemorativo da primeira festa de libertação municipal foi tocado então pela musica do 7º de infantaria o hymno da independência.

Terminando este, o imperador fez o signal e correram o véu que cobria a tela os srs. Saturnino da Costa Pereira e D. Francisco da Silveira.

O quadro representa a distribuição das cartas de liberdade feita pela princeza imperial.

Achava-se presente á inauguração seu auctor o Sr. Pedro [sic.] Telles¹⁵⁸, ex-alumno da nossa academia de Bellas Artes, que declarou a S. M. não estar

¹⁵⁶ Festa da Liberdade. In: **Gazeta da Tarde**, Terça-feira 7 de setembro de 1886. Edição 205. p. 1-2.

¹⁵⁷ AZEVEDO, Artur. Melhores crônicas.

¹⁵⁸ Na verdade, Pedro Peres.

ainda prompto, que era necessario acabar-se, que por isso desculpasse os defeitos.

S. M. sorrindo-se, virou se para o artista e lhe disse:

- Sim, é necessario concluí-lo. Olhe, eu não sou tão escuro assim. Falta-lhe luz, muita luz, ao quadro, estamos em um paiz de luz, faça-o mais claro.

A Sra. D. Izabel foi complacente, pois, virando-se para o seu esposo, disse:

- Eu estou bem parecida, o meu está bom, não acha?

O Sr. conde, não gostando do seu retrato, disse ao pintor que lhe mandaria uma photographia sua, pelo Sr. Dr. Costa Ferraz.”¹⁵⁹

Como observou Azevedo, novamente em tom jocoso, D. Pedro II reconheceu-se escuro “pela impressão causada pelos escravos brancos.” O jogo de oposições desvela os marcadores de diferenças atreladas à cor, e como a mesma tinha uma fluidez dentro dos códigos da escravidão.¹⁶⁰ Se a tela desagradou o Imperador, tampouco satisfez o Príncipe Consorte, cujo retrato pouco tinha de semelhança com suas feições, o que demonstra a preocupação do Conde com a sua autoimagem em figurações políticas do Império, como o caso daquele quadro de Peres.

O ato político da abolição foi alçado de vez à obra de “caridade” quando o Papa Leão XIII concedeu a “Rosa de Ouro” [imagem 24] à Princesa Isabel, em julho de 1889, por ocasião da assinatura da Lei Áurea. Essa condecoração era concedida pelo Vaticano a altas personalidades da política e da Igreja em reconhecimento de sua lealdade a partir das boas ações. Na peça fabricada com materiais nobres, e que foi benta pelo Papa conforme o ritual antes de ser enviada de Roma para as mãos da Princesa, consta a inscrição “A nossa Irma Izabel Por Vontade de Deus Imperatriz do Brazil”. Desse modo, a Igreja rendia homenagens à filha de D. Pedro II, e certamente esperava a retribuição da “dávida” quando de sua ascensão ao trono. Quando remetida ao Rio de Janeiro, um sacerdote ficou responsável para a realização da cerimônia de entrega da Condecoração religiosa, que vinha acompanhada de uma mensagem do Papa: “D’ahi é impossível que o aspecto d’este mimo não inflamme cada vez mais o Teu zelo

¹⁵⁹Festa da Liberdade. In: **Gazeta da Tarde**, Terça-feira 7 de setembro de 1886. Edição 205. p. 1-2. Para as discussões raciais no Brasil do século XIX, vide SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças. Cientistas, Instituições e Questão Racial no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, (1993), 2009; LOTIERZO, Tatiana. **Contornos do (in)visível. Racismo e Estética na Pintura Brasileira (1850-1940)**. São Paulo: Edusp, 2017; SHWARCZ, Lilia M.; MACHADO, Maria Helena P. (org.) **Emancipação, inclusão e exclusão. Desafios do passado e do presente**. São Paulo: Edusp, 2018. Especialmente a “Parte II”.

¹⁶⁰Bellas Artes. In: Revista Illustrada, Rio de Janeiro, 8 de janeiro de 1887. Anno 12. Nº 447. p. 3;6.

em respeitar a religião e em trilhar a vereda árdua sim, mas esplendida da virtude.”¹⁶¹ Se uma condecoração tem por fim dignificar aquele que a porta, e causar admiração, a Rosa de Ouro parece ter surtido efeito inverso, e potencializado ainda mais as críticas à Isabel em relação a sua religiosidade.

[imagem 24] Rosa de Ouro oferecido pelo Papa Leon XIII à Princesa Isabel.
Coleção Spada. Musée Légion d'honneur – Paris
1889.

¹⁶¹ ESBERARD, Monsenhor João. **A Rosa de Ouro ou o mimo de Sua Santidade o Papa Leão XIII a S. A. A Princeza Imperial Regente por ocasião da Lei de 13 de maio de 1888 extinguindo a escravidão no Império.** Estudo-Histórico-Liturgico sobre A Rosa Aurea por Monsenhor João Esberard. Camareiro secreto de Sua Santidade o Papa Leão XIII, membro da Academia Arcadia Romana. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuziger & Filhos, 1888. p. 15.

Os comentários contidos na carta redigida por um fazendeiro do Vale do Paraíba sintetizam os momentos tumultuados que antecederam o fim do Império, e a imagem desgastada da Princesa, na contramão daquelas celebradas pelos artistas, depois da abolição:

S. Roque, 7 de julho de 1888

Amigo Saint-Clair

Não tenho respondido, a mais tempo, as suas 2 últimas cartas por andar muito preocupado com a administração dessa nossa fazendinha, preocupação esta devido aos tais homens libertos pela celeberrima lei de 13 de maio, obra monumental dessa idiota que só pensa hoje na Rosa de Ouro que lhe foi conferida pelo Papa e que espera alcançar do mesmo ser canonizada muito brevemente. Felizmente o que vai acontecer-lhe é ser enxotada pela Barra afora.

Não admire-se desta minha linguagem visto eu ter mandado dar baixa a 80 e tantos que possuía, antes 3 ou 4 dias da lei; assim procedendo não foi para merecer encômios e ser taxado de filantropo, mas sim para quando arrebentasse a bomba eu já estar mais ou menos adiantado no iniciamento do trabalho livre, e creia que se as coisas aqui não vão bem nas fazendas de meus vizinhos vão pessimamente. Os libertos desta fazenda só querem apanhação de café, negando-se a fazerem o movimento dos terreiros, milho para moinho e assim começaram a proceder do dia 20 do mês passado para cá, até então muito bem. Tendo 2 empregados vejo-me obrigado a assistir esses serviços porque eu estando presente eles não se animam a negar-se, mas com os empregados nada fazem.

Sem mudança de pessoal, o que agora é impossível julgo fazendeiro nenhum poderá continuar a gerir, e feliz daquele que puder revestir-se de coragem para presidir a colheita até o final.

Estou admitindo empreiteiros para concluir o mais depressa possível e então regressamos para Juiz de Fora e lá deliberar com calma se devo ou não continuar com a gerência ou passar a outro, quer por venda, que por arrendamento.

Com tantos aborrecimentos já vê o amigo que o meu muito breve não realizou-se por força maior.

Quanto a republicanos, em que me fala, tenho a dizer-lhe só que no dia 2 do corrente houve eleição aqui no 9º distrito para um deputado e os cascudos mais importantes de nossa freguesia votaram no candidato republicano, tendo o candidato liberal só 5 votos o conservador 31 e o rep. [republicano] 52, já vê que caminhamos a passos de gigante para riscarmos da América essa instituição que se chama monarquia.

Sendo o amigo um dos generais do partido pode contar com mais um soldado que com a melhor vontade hasteou no dia 2 do corrente a bandeira republicana.

Agradeço-lhe as notícias que me dá das minhas filhas, pois já há alguns dias que não recebo cartas.

Queira com D. Brígida, Dr. Adolpho, Dr. Antonio e sua exma. Cunhada receberem muitas saudades nossas, desejando que todos estejam com saúde.

De seu amigo

As palavras de Candido Bernardino Teixeira Tostes (1867-1927)¹⁶³ assumem quase um tom premonitório sobre o ocaso do Império. A Princesa, ainda regente na altura da escrita da carta, referenciada apenas pelo termo “idiota”, mais preocupada com a religião, não se dá conta de que o Império desmoronava, e logo seria, pela assinatura da Lei, “enxotada pela Barra afora”. A construção sobre Isabel é feita pelo fazendeiro a partir de sua religiosidade católica, seu alheamento à situação política ocasionada pela Lei que ela própria assinou. É célebre a frase do Barão de Cotegipe que teria lançado ao Imperador que o “reino de sua filha não é deste mundo”, ironizando a religiosidade extrema da Princesa, o feito da abolição e o ocaso do Império. Além disso, banalizando, em atitude iconoclasta, a imagem da Princesa enquanto figura inapta a assumir o poder.

Redigida a pouco mais de 2 meses depois do decreto pelo fim da escravidão legal em todo o país, o cafeicultor, membro de uma família abastada de Juiz de Fora, relata ao seu amigo os impactos do 13 de Maio, não só para os assuntos da lavoura, mas também para os rumos da política do país. Tostes, presumindo que a abolição era aprovada em questão de dias, lançou mão da estratégia de libertar os seus cativos, mas antes de converter o feito em “filantropia”, declarou que o intuito daquela ação era o de “salvar a lavoura”. A prática de lançar mão das alforrias no intuito de evitar a deserção em massa dos cativos, e com isso impactar na desorganização do trabalho agrícola, se fazia presente cada vez mais meses entre os senhores antes da abolição.¹⁶⁴

---

¹⁶² Carta de Candido Tostes a Saint-Clair [Saint Clair José de Miranda Carvalho, engenheiro e industrial, nascido em 1869]. São Roque [Fazenda São Roque], 7 de julho de 1888. Agradeço a Douglas Fasolato o acesso a este documento pertencente ao seu acervo particular sobre a família Tostes. Sublinhados no original.

¹⁶³ Candido Bernardino Teixeira Tostes, nascido em Mar de Espanha (MG) e falecido em Juiz de Fora (MG), era bacharel em Direito pela Academia de S. Paulo. Cognominado em Minas Gerais como “O Rei do café”, era proprietário da fazenda “São Roque” - além da “São Matheus”, “Santo Antonio”, e “Fortaleza de Sant’Anna”. Presidiu o Banco de Crédito Real de Minas Gerais em 1899, do qual foi um de seus maiores acionistas. Devo estas informações biográficas também a Douglas Fasolato.

¹⁶⁴ Como nos recorda Hebe Mattos, “manter os libertos nos trabalhos agrícolas e restaurar a ordem no mundo rural, através da concessão da liberdade, já passara a ser um objetivo compartilhado por muito ex-senhores e líderes abolicionistas, mesmo fora da província paulista.” p. 262. MATTOS, Hebe. **Das cores do silêncio: os significados da liberdade no sudeste escravista – Brasil Século XIX**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1995. p. 262. Sobre o tema conferir os importantes trabalhos de Maria Helena Machado como o já clássico **O Plano e o Pânico**. Os movimentos sociais na década da Abolição. São Paulo: Edusp, 1994.

Apesar das estratégias imediatas para garantir a safra, Tostes não detinha mais o comando absoluto da mão de obra: os libertos passaram a negociar a tarefa a ser realizada, sem se submeterem àquelas que exigiam um esforço físico maior, já que “Os libertos desta fazenda só querem apanhação de café, negando-se a fazerem o movimento dos terreiros, milho para moinho e assim começaram a proceder do dia 20 do mês passado para cá”. As insatisfações exemplificam o tanto que a Lei não agradou nem liberais nem conservadores, e não atendeu muito menos os escravizados.

A debandada dos cafeicultores insatisfeitos com a abolição para a fileira dos republicanos¹⁶⁵, dado o resultado das eleições daquele ano que contabilizavam 51 votos a favor deste partido (contra 5 dos liberais e 31 dos conservadores), era o prenúncio de que “caminhamos a passos de gigante para riscarmos da América essa instituição que se chama monarquia”. Ele, como um dos descontentes, prontificava-se e prometia ao primo que “pode contar com mais um soldado que com a melhor vontade hasteou no dia 2 do correte a bandeira republicana.” Tornava-se, assim, mais um dos republicanos de “14 de maio”, como se referiria José do Patrocínio. A leitura da carta de Tostes ecoa a ilustração de Angelo Agostini, publicada em junho daquele ano na Revista Illustrada, em que os fazendeiros furiosos, bradando pela indenização, buscam a República, que os renega.

---

¹⁶⁵ FERNANDES, Maria Fernanda Lombardi. Os republicanos e a abolição. *Rev. Sociol. Polit.*, Curitiba, n. 27, p. 181-195, Nov. 2006.

Imagem 25 – República renega fazendeiros. Revista Ilustrada, Rio de Janeiro, 9 jun. 1888.
Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional.

Na espécie de entrevista fantasiosa concedida a *Candide*, personagem do livro homônimo de Voltaire, o ex-monarca, como os seis demais reis exilados que se encontram no carnaval de Veneza, expõe sua opinião sobre a queda de seu Império, e o reconhecimento da República triunfante.¹⁶⁶ Descrito como um velho de *large barbes*, D. Pedro II é apresentado como um benévolo e zeloso estadista, responsável pelo fim da escravidão em seu país. Esse seu “grande ato de justiça”, que teria acometido proprietários e cativos de surpresa, ocasionaria a ruína de seu Império. A atitude tão virtuosa voltou-se contra si, e consequentemente, contra o seu reinado, já que “tive tanto cuidado em me comportar como cidadão que fiz a instituição monárquica parecer inútil.” Mais uma vez a abolição é convertida em decisão pessoal, do desejo e sacrifício do Imperador que se despia da realeza, por um bem maior, mesmo que isso acarretasse na perda de seu Império. Pertencente a uma família com o histórico de perder tronos, e com um talento inapto em não conseguir recuperá-los, entendia a incapacidade de seus herdeiros de governarem, eivados por uma inevitável Revolução:

¹⁶⁶ Le dernier roi. In: LEMAITRE, Jules. **Les contemporains**. Études et Portraits Littéraires. Quatrième Édition. Cinquième Série. Paris: Lecène, Oudin et Cie, Éditeurs, 1892. Bibliothèque historique de la ville de Paris | BHVP Localização: 25736.

Por fim, tive uma filha e um genro. Meu genro, que tinha talentos para os negócios, procurava todas as oportunidades para aplicá-los. Ele tinha mais as qualidades de um comerciante do que as virtudes de um herdeiro da coroa. Minha filha, a quem eu amava muito, cometeu o erro de doar com devoção ultrajante; e isso não era para agradar a um povo jovem e generoso, que está começando a se libertar da superstição e entre os quais as luzes da filosofia estão se espalhando dia após dia.¹⁶⁷

Na fala do monarca exilado, tanto Isabel quanto o marido, eram figuras desajustadas ao poder; ele, um mercador; ela uma devota, oposta a racionalidade das luzes. Na solene “Fala do Trono”, Pedro Américo lega-nos uma inquietação em relação ao casal que viria a assumir o lugar de D. Pedro II. Na ocasião em que o Imperador postava-se diante do trono, e situava-se debaixo do dossel para discursar, exigindo atenção dos presentes portanto, a Princesa Imperial é distraída pelo marido, que utiliza o leque para disfarçar a conversa inapropriada naquele momento. Conforme José Murilo de Carvalho afirma, contra a princesa militavam sua excessiva religiosidade e seu marido francês. Além de estrangeiro, o conde era chacoteado por ser surdo, pelo forte sotaque francês e acusado por explorar um negócio de aluguel de habitações populares. Os republicanos, assim como vimos com Silva Jardim, espalhavam o boato de que a princesa seria dominada pelo marido.¹⁶⁸

É preciso, nesse sentido, aprofundar mais um aspecto da visualidade de Isabel, que ao par de “Redentora”, e de filha, compreendia a de “esposa”, cujo marido, combatido pelos republicanos, era figura controversa mesmo no Império.

1.3 O par da futura Imperatriz, ou a recusa pela imagem do Conde d’Eu

A Princesa que se tornaria futura Imperatriz, não seria apenas a progenitora dos filhos (de preferência do sexo masculino) para a continuidade da dinastia, mas cabia a ela, igualmente, assumir o poder. Desta vez, o estrangeiro era o príncipe, e não a princesa, o que diferia do enlace de seu avô, D. Pedro I, casado com a austríaca Leopoldina, da casa dos Habsburgo, e o de seu próprio pai, com Teresa Cristina, uma Bourbon das Duas-Sicílias. Diferentemente do

---

¹⁶⁷Enfin, j'avais une fille et un gendre. Mon gendre, qui avait des talents pour les affaires, cherchait toutes les occasions de les appliquer. Il avait plutôt les qualités d'un marchand que les vertus d'un héritier de la couronne. Ma fille, que j'aimais tendrement, avait le tort de donner dans une dévotion outrée; et cela n'était point pour plaire à un peuple jeune et généreux, qui commence à s'affranchir de la superstition et chez que les lumières de la philosophie se répandent de jour en jour. Le dernier roi. In: LEMAITRE, Jules. **Les contemporains**. Études et Portraits Littéraires. Quatrième Édition. Cinquième Série. Paris: Lecène, Oudin et Cie, Éditeurs, 1892. Bibliothèque historique de la ville de Paris | BHVP Localização: 25736.

¹⁶⁸CARVALHO, José Murilo. Op. cit. 2008.

país de origem de Gaston, o Conde d'Eu em que as mulheres não governam, cabendo ao homem assumir o trono, a Princesa, com a morte de seu irmão mais velho, tornou-se herdeira presuntiva.¹⁶⁹

Gaston era francês, neto do rei deposto Louis-Philippe, e filho, por sua vez, do Duque de Nemours, que não se mostrou nada favorável às cláusulas do contrato do matrimônio, elaborado pelo governo brasileiro, e que se referia aos assuntos pertinentes à sucessão da coroa da França.¹⁷⁰ O Duque olhava com reservas, justamente, o parágrafo que implicava o pedido de renúncia aos direitos ao trono francês, por parte de seu primogênito, ao contrair núpcias com a herdeira de D. Pedro II.¹⁷¹ Ao abrir mão dos privilégios que lhe cabia de nascença, Nemours não encontrava equidade àquele que Gaston passaria a assumir no Brasil na condição de consorte da Princesa Isabel. Ao que tudo indica, diante da recusa do Ministro Plenipotenciário do Brasil na França em levar tal assunto ao Imperador, resolveu fazê-lo através do General Christian Léon Dumas, preceptor do Príncipe no Brasil para que intermediasse o assunto junto ao Conde d'Eu que já estava no Brasil. Para o Duque de Nemours:

Se o único objetivo disto foi proibir o Conde d'Eu de conservar seu posto de capitão em um exército com o qual ele combateu, ou mesmo de obter uma patente mais elevada neste exército ou algum outro, eu acho que isto importaria muito pouco ao Brasil, e que teria sido muito mais digno para um vasto Império não interferir nisto e, sobretudo, não fazer disto uma condição de contrato de casamento.¹⁷²

Nemours referia-se certamente ao posto de capitão de cavalaria (além de tenente de artilharia) ocupado por Gaston junto ao exército espanhol, cujo uniforme será utilizado para o

---

¹⁶⁹ Sobre o casamento das Princesas D. Leopoldina e Isabel, cf. BRAGANÇA, Dom Carlos Tasso de Saxe-Coburg e. **A intriga**. Retrospectivo de intricados acontecimentos históricos e suas consequências no Brasil Imperial. São Paulo: Senac, 2012.

¹⁷⁰ Vale observar que a irmã de D. Pedro II, D. Francisca, era casada com François d'Orléans, Príncipe de Joinville, tio paterno do Conde d'Eu. As tratativas desse enlace ficaram registradas no **Diário da Baronesa E. de Langsdorff relatando a sua viagem ao Brasil por ocasião do casamento de S. A. R. o Príncipe de Joinville**. 1842-1843. Organização de Patrícia Chittoni Ramos. São Paulo: Mulheres, 1999.

¹⁷¹ Trata-se do “S. A. R. Monseigneur le Prince Louis Philippe Marie Ferdinand Gaston d'Orléans Comte d'Eu *renounce à toute position* ou emploi hors de l'Empire, qu'il ne tiendrait pas du gouvernement Brésilien”. Projet de contrat de mariage du Comte d'Eu. 28 octobre 1864. In ArchivesNemours. Comte d'Eu. Papiers personnelles. Archives Nationales. Pierrefitte-sur-Seine – França.

¹⁷² Si cela n'acu pour but que d'interdire au Comte d'Eu de conserver le rang de Capitaine dans une armée avec la quelle il a combatte, ou meme d'obtenir dans cette armée ou dans une autre imgrade plus éleve. Je trouve que cela importait fort peu au Brésil, et qu'il eut est été beaucoup plus digne pour un vaste empire de ne pas s'occuper de cela, surtout de ne pas en faire une condition de contrat de mariage. **Projet de contrat de mariage du Comte d'Eu. 28 octobre 1864**. In Archives Nemours. Comte d'Eu. Papiers personnelles. Archives Nationales. Pierrefitte-sur-Seine – França.

retrato produzido por Joaquim da Rocha Fragoso [imagem 26], quando da chegada ao Brasil. Nele, o esposo da Princesa herdeira, apesar de uniformizado como capitão de cavalaria e tenente de artilharia sendo um oficial estrangeiro, está investido com a ordem do Cruzeiro, na condição de Grão Cruz, já que membro da realeza brasileira. A insígnia, composta pela faixa azul transpassada sobre o peito, é realçada em tamanho por Fragoso, o que permitia destacá-la das demais angariadas no exterior. A ampliação fica evidente quando comparado o retrato à fotografia de Augusto Stahl(1828-1877) [imagem 27], possível referência ao pintor, mas que diversa da pose desta, preferiu apoiar a mão esquerda na espada embainhada, intensificando ainda mais a posição militar do Príncipe, que passava cada vez mais a “abrasileirar” a sua farda com símbolos honoríficos próprios do Império de D. Pedro II. Fragoso, reconhecido pelos retratos dos combatentes de Guerra, retratará anos depois o Duque de Caxias, o marechal que passará a ocupar o posto de Comandante em Chefe das tropas brasileiras para o desagravo do Príncipe.

[imagem 26]Joaquim da Rocha Fragoso (? - 1893). **Conde d'Eu**. c. 1864. Musée Louis-Philippe du Château d'Eu. Normandia. França.

[imagem 27]Augusto Stahl (1828-1877). **Conde d'Eu**. 30 x 22,5 cm. 1864. Apud LAGO, Pedro & Bia Corrêa do. **Coleção Princesa Isabel**. Fotografia do século XIX. Rio de Janeiro: Capivara, 2008.p. 107.

Com o enlace, o Conde trocava a farda, já que passava a integrar o alto oficialato do Exército brasileiro, com o posto de Marechal conferido a ele pelo Imperador; e, se as insígnias e medalhas pudessem confirmar visualmente a sua valentia nos embates que tomou parte anos antes à sua vinda para o Brasil, custou um tempo para que o Príncipe pudesse fazer valer a experiência satisfatória dentro da caserna. Poucos meses depois da realização do casamento, o Brasil entrava em Guerra contra o Paraguai. Apesar das recusas do Ministério da Guerra para que o genro do Imperador integrasse os batalhões, - cujos impedimentos foram compreendidos como ciúmes do alto oficialato e, principalmente, pelo fato de ser estrangeiro -, o Conde recorreu ao sogro mais de uma vez justificando que a sua presença na Guerra serviria para “apagar o estigma de estrangeiro e demonstrar quão ligado estava ao Brasil.”¹⁷³ O caso foi levado a Conselho de Estado pelo Imperador, e o pedido, indeferido em 11 votos contra 1.

A preferência pelo comando das tropas foi dada a Caxias, membro do partido Conservador. A única posição favorável era a do liberal Visconde de Jequitinhonha, para quem “ganharia muito o terceiro reinado com uma vitória comandada pelo Conde d’Eu nos campos de batalha”¹⁷⁴. O suposto desacato a partir das decisões do Governo contra os seus brios militares fica patente na carta enviada ao sogro, já que, apesar da pouca idade, a experiência na campanha da Espanha contra o Marrocos, da qual ocupou o posto de alferes de cavalaria, poderia sim lhe garantir a confiança necessária no Exército brasileiro. A memória da promissora atuação na África estava preservada nos excertos de jornais espanhóis preservados pelo próprio Nemours, que atrelavam o seu nome ao do “ilustre” descendente:

Ontem tivemos o prazer de ver entre nós o novo oficial ordenado do General em Chefe, o jovem Conde de Eu, descendente de uma casa augusta e filho do Ilustre Duque de Nemours que conquistou tão belos louros para a França em suas campanhas na Argélia. O ilustre descendente da Casa de Orleans [...] e que deseja renovar a gloriosa tradição militar de seu pai e de sua raça é um jovem [ilegível] de 17 anos aos 18 anos; tem rosto simpático, é alto, loiro, os seus olhos revelam grande penetração e muita vivacidade, e os seus

---

¹⁷³ Para o Imperador, as reservas do ministro da Guerra, provinham de ordem variadas, sintetizadas em três fatores: a inequação da troca do general Osório pelo Príncipe o que poderia resultar em desavenças com o governo argentino representado na pessoa de seu Presidente, Mitre; os impactos negativos na imagem do príncipe consorte caso houvesse uma derrota militar do exército brasileiro; e por fim, a possibilidade de contrair alguma doença e por em risco a sucessão dinástica. SOARES, Rodrigo Goyena. Razões e sentidos no Conde d’Eu na Guerra do Paraguai. In: **Diário do Conde d’Eu comandante em chefe das tropas brasileiras em operação na República do Paraguai**. Organização, tradução e notas de Rodrigo Goyena Soares. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2017.

¹⁷⁴ Archives Nemours. Comte d’Eu. Papiers personnels. Archives Nationales. Pierrefitte-sur-Seine – França.

modos indicam uma cortesia e uma franqueza que rapidamente conquistará a simpatia de todos os [ilegível] que terão a honra de estar em contato com ele.
[...]

O Duque de Nemours, que tem com predileção a terra da África, teatro de glória para sua nobre família em tempos melhores, despediu seu filho, e contendo as lágrimas que tornaram esta cena de despedida tão solene e patética: "Meu filho, cumpra o seu dever e nunca se esqueça do nome que carrega! "
[...]

O conde d'Eu demonstrou em todas essas conversas uma instrução e uma inteligência certamente muito incomuns em sua idade.¹⁷⁵

O acervo da *Royal Collection Trust* de Londres possui uma gravura [imagem 28] em que o jovem Conde d'Eu é retratado com o uniforme de alferes do regimento de Hussardos, integrando as forças espanholas contra o exército do rei marroquino Mohammed IV. Enquanto os demais homens estão duelando, inclusive um deles atingido por uma bala, o Príncipe, apesar de seu cavalo (um tordilho branco) em movimento, está com o sabre desembainhado para baixo, em clara atitude posada. A rememoração dessa batalha em gravura se justifica, possivelmente, pelo reconhecimento da coroa espanhola em relação à sua atuação tida por distinguida em campo. Esse era o assunto do pequeno ofício remetido a Nemours

Cadiz, 24 de enero de 1860
El governador militar de Cadiz
Al gentil-hombre de servicio de S. A. el Señor El Infante Duque de Montpensier.
El General en Chef del Ejercito de Africa me diceen 23 por telegrafo = En el glorioso combate de hoy se ha conducido brillantemente el Sr Conde de Eu, y en nombre de S. M. la Reyna, le he concedido sobre el mismo campo de batalla la **crus de San Fernando** de primera que ha ganado = [ilegível] V. E. transmitir este Despacho á SS At RR.¹⁷⁶

Condecorado como cavaleiro da mais prestigiada ordem militar espanhola, da qual o próprio Rei era portador, o jovem Príncipe mostrava-se um oficial de carreira promissora. O episódio seria veiculado também pela imprensa espanhola, explicando o destemido feito do jovem príncipe naquele combate de "23 de janeiro", e que lhe renderia o reconhecimento em nome da Rainha Isabel II, sua tia:

.... Em um desses momentos se destacou particularmente o Conde d'Eu, que acompanhava o Sr. Velarde, e quando um homem ao seu serviço lhe gritou

¹⁷⁵Extrait de la Correspondance du Jounal Espagnol La Epoca. Archives Nemours. Comte d'Eu. Papiers personnelles. Archives Nationales. Pierrefitte-sur-Seine – França.

¹⁷⁶ Archives Nemours. 300 AP IV 289. Archives Nationales. Pierrefitte-sur-Seine – França.

que ele não deveria correr com tanta irreflexão para a frente do perigo, o jovem Príncipe, jogando-se à sua frente, respondeu: “Deixe-me! Deixe-me”, de maneira que eles foram os primeiros a recolher os troféus dos Marroquinos derrotados e fugindo diante de nossas investidas.

Quando o Conde d’Eu reencontrou o Estado-Maior Geral, o General Chefe, com esse sorriso constante que ele opôs com a mesma serenidade, tanto à fúria de certa oposição, quanto em Madrid, quanto às balas dos inimigos, lhe dirigiu estas palavras: “Parece-me que este foi um bom batismo que acaba de receber Vossa Alteza; consequentemente, em nome de Nossa Rainha, eu coloco sobre seu peito a cruz de São Fernando e ao mesmo tempo promovo a coronel o Sr. Velarde”.¹⁷⁷

Descendente de uma família cujos membros do sexo masculino eram oficiais distinguidos, a recusa de sua ida ao Paraguai, certamente constrangia a sua imagem de militar que alçara o posto de tenente no Marrocos por “mérito de Guerra”.¹⁷⁸ Casado com a herdeira presuntiva, e na condição de príncipe consorte, a guerra demonstrar-se-ia o lugar de excelência para demonstrar a sua bravura comprovada por aquela condecoração, uma das mais respeitadas da Espanha.¹⁷⁹ Além do mais, descendia de homens que tinham em seus históricos a passagem pela Guerra.¹⁸⁰ Apesar das insistências nos anos subsequentes, a promoção a Comandante em chefe das tropas brasileiras viria somente em 1868, já ao fim da campanha, com a saída de Caxias. É o próprio Conde em relato ao pai que irá dizer que “não haveria mais glória militar em ganhar uma guerra que mais se parecia a uma caçada”¹⁸¹, e se a Princesa recorria a D. Pedro II para que este mudasse os planos, já que a ida do Conde ao Paraguai tratava-se de “fazer o papel de capitão do mato atrás de Lopez”, seu pai, por sua vez, retrucaria afirmando que “A Missão d’elle não seria facil, como elle proprio conhece, e ser capitão do mato da Nação Brasileira não desonra a ninguém”.¹⁸²

¹⁷⁷ Extrait de la Correspondance du Journal Espagnol La Epoca. Archives Nemours. Comte d’Eu. Papiers personnels. Archives Nationales. Pierrefitte-sur-Seine – França.

¹⁷⁸ Extrait de la Correspondance du Journal Espagnol La Epoca. p. 67. Archives Nemours. Comte d’Eu. Papiers personnels. Archives Nationales. Pierrefitte-sur-Seine – França.

¹⁷⁹ “Sa brillante conduite, dans ces circonstances, lui valut d’être décoré sur le champ de bataille, le 23 janvier 1860, de la croix de Saint-Ferdinand.” EU (S.A. R. Louis-Philippe-Marie-Gaston d’Orléans, Comte d’). In: **Les Archives Biographiques Contemporaines**. Revue Mensuelle Analytique et Critique des Hommes & des Oeuvres Honoré e des souscriptions de diverses Bibliothèques et Administrations françaises et étrangères. Paris: Direction&Administration, s.d. p. 164. Bibliothèque de l’Hôtel de Ville (BHdV) - Ville de Paris

¹⁸⁰ Vale lembrar que seu avô foi o idealizador da galeria de batalhas no Palácio de Versalhes.

¹⁸¹ O Duque parece acompanhar da Inglaterra

¹⁸² P. 75 e 76.

[imagem 28] Le comte d'Eu. 19,3 x 14,3 cm. Papel.
Cromolitografia. (Gum arabic). c. 1860.
Royal Collection Trust. London, England.

A ida ao Paraguai era mais protocolar do que realmente uma empreitada, uma vez que o próprio Exército não a considerava estrategicamente digna, heroica, já que reduzida a uma busca e morte de Solano Lopes. Na fotografia [imagem 30] inserida junto ao Diário, redigido por Alfredo d'Escagnolle Taunay, o Conde aparece diante do Estado Maior. Em meio a um fundo em tudo idealizado, está o Príncipe, montado em seu cavalo branco, que contribui para realçar a sua dignidade em relação ao posto que ali ocupa. A raça equina por excelência escolhida para retratar os militares, e figuras políticas de destaque, serviu igualmente de montaria para o seu avô no quadro de Horace Vernet [imagem 31], em que Louis-Philippe aparece junto de seus filhos diante do Palácio de Versalhes.¹⁸³ A disposição do comandante em chefe e de seu estado-maior retoma aquela pensada para o Marechal francês Conrobert [imagem 32], que orgulhoso comanda as tropas de Louis-Philippe, bisavô do Conde.

---

¹⁸³ Nas recordações da Condessa de Paris, há a seguinte passagem sobre esse quadro de Horace Vernet: “Um dia, ele [Conde d’Eu] nos levou para visitar Versalhes. Andávamos sempre à sua volta e ele esbarrava nos guardas como se estivesse em sua própria casa, dizendo-lhes que conhecia tudo aquilo muitíssimo bem. Eu ficava orgulhosa por ter um avô que frequentava Versalhes... Diante do grande quadro de Horace Vernet representando Louis-Philippe e seus cinco filhos a cavalo diante do portão do palácio de Versalhes, Bon Papa se pôs a certa distância do quadro, depois ficou imóvel no meio do salão; com uma voz muito forte, ele quase declamou estas palavras: ‘Olhem bem, meus filhos, eis o Bon Papa de Bon Papa quando era rei, sim, o Bon Papa de Bon Papa quando era rei’. Ficamos embasbacados a olhá-lo. Fico um pouco constrangida porque um grupo de visitantes olha com espanto para esse velho, que marca seu comentário com grandes batidas de bengala sobre o assoalho, rodeado de cinco fedelhos aturdidos. Graças a essa cena, um pouco cômica, essa lição de história ficou bem guardada...”. ORLÉANS-BRAGANÇA, Isabel de. **De todo o coração**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, (1978) 1983, p. 46-47.

[imagem 30] TAUNAY, Alfredo d'Escagnolle. **Campanha do Paraguay. Commando em Chefe de S. A. O Sr. Marechal de Exército Conde d'Eu.** Diário do Exército. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1870. Biblioteca Nacional. Assunção. Colección Juan E O'Leary. JEO 989. 205. 41. C 751 c.

[imagem 30] TAUNAY, Alfredo d'Escagnolle. **Campanha do Paraguay. Commando em Chefe de S. A. O Sr. Marechal de Exercito Conde d'Eu.** Diario do Exercito. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1870. Biblioteca Nacional. Assunção. Coleccion Juan E O'Leary. JEO 989. 205. 41. C 751 c.

[imagem 31] Horace Vernet (1789-1863). **Louis-Philippe, accompagné de ses fils, sortant à cheval du château de Versailles.** 1846. Óleo sobre tela. 368 x 397,5 cm. Musée National du Château de Versailles.

Jean-Adolphe Beaucé (1818-1875).
O Marechal Canrobert e seu Estado Maior.
 Óleo sobre tela. 1857.
 Musée de l'Armée.

Com o fim da Guerra, Caxias e o Conde protagonizavam as disputas partidárias em torno da seleção de seus heróis de campanha. Não a toa, a imprensa noticiava que a própria Princesa colocou sobre o peito do marido a medalha da bravura, ainda dentro do pacote que o trazia de volta a Corte do Rio de Janeiro.¹⁸⁴ Das fotos produzidas imediatamente após o confronto, e que o Conde fardado faz questão de posar com a sua medalha de bravura, e a espada embainhada [imagem 33, imagem 34, imagem 34 A], distingue-se aquela tirada acompanhada da Princesa.

[imagem 33] Autoria desconhecida. **Conde d'Eu**. c. 1870. Musée Louis-Philippe du Château d'Eu. Normandia, França.

[imagem 34] João Meneses. **Conde d'Eu**. c. 1870. Carte de visite. Apud LAGO, Pedro & Bia Corrêa do. **Coleção Princesa Isabel**. Fotografia do século XIX. Rio de Janeiro: Capivara, 2008. p. 420.

¹⁸⁴ RODRIGUES, Marcelo Santos. Quando Caxias foi esquecido e o Conde d'Eu comemorado: as comemorações em torno da Guerra do Paraguai – 1870. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH – São Paulo**, junho, 2011.

[imagem 34 A] Conde d'Eu em uniforme militar. 1870.
Monocromática. 27,5 x 21,2 cm
Albumina/ Prata. Coleção D. João de Orléans e Bragança.

Nesta [imagem 35], enquanto o Conde fardado posa sentado, Isabel o acompanha em pé. Se ele encara as lentes de Pacheco, a Princesa desvia seu olhar, evitando o fotógrafo e também o espectador. O Comandante em Chefe das tropas brasileiras apresenta-se, a partir da exibição de suas condecorações, como um militar vitorioso, seja no passado, atestado pela medalha espanhola da campanha d'Africa, seja no presente, com aquelas conquistadas no Paraguai, que distinguem a sua "bravura". Além disso, o Conde ostenta a Ordem do Cruzeiro, prova de reconhecimento do Império brasileiro. Enquanto a mão direita segura a da esposa, a outra, com a aliança de matrimônio, toca o sabre disposto em uma das pernas.¹⁸⁵ A Princesa, com os cabelos ajeitados, trajando o elegante vestido com transparência nos braços e no colo, e colar em volta do pescoço, apoia sua mão no ombro do marido fardado. Essa aproximação dos corpos pelo toque das mãos pode sugerir a harmonia do casal que, apesar de unidos desde 1864, ainda não tinham gerado algum filho, o que começava a gerar expectativas quanto à sucessão do trono. Isabel é fotografada, portanto, como uma senhora de elite, sem portar algum atributo relacionado ao poder, (ao passo que o Conde está fardado, armado e condecorado), e cuja pose escolhida, favorecia mais o marido, no qual ela se apoia, do que para si própria.

¹⁸⁵Com o casamento, o Conde d'Eu passa a ocupar o posto de Marechal.

[imagem 35] Joaquim Insley Pacheco. **D. Isabel e Gastão**. C. 1874. Albúmen, carte carbinet. 16, 5 x 10,9 cm. Arquivo Grão Pará.

[imagem 36] Joaquim Insley Pacheco. **Princesa Isabel e D. Pedro II**. C. 1868-1869. Bibliothèque Nationale de France. (Collection Gobineau).

Essa foto diverge daquela realizada anos antes também no estúdio de Pacheco, na qual a Princesa é fotografada ao lado do Imperador [imagem 36]. Se Isabel preserva a pose, e a cadeira é reservada novamente ao indivíduo masculino¹⁸⁶, as vestes não são mais as mesmas, nem o contato físico mais aproximado, como ocorre na foto anterior. D. Pedro II posa sentado, trajando o uniforme de Generalíssimo¹⁸⁷, o posto mais alto das Forças Armadas, ao passo que Isabel o acompanha em pé, com vestes de montaria, inclusive com o rebenque em um das mãos. Se a *toilette* para posar ao lado do marido (fardado como o sogro) era composta por um vestido vistoso, acrescido de joias, e com o penteado elaborado, para a foto com o pai, optou-se por algo menos extravagante, com uma roupa especialmente utilizada para a equitação.

¹⁸⁶ Como bem afirma Vânia Carneiro de Carvalho, “Sentar-se é um gesto socialmente significativo e, por isso mesmo, sexualmente ativo. [...] homens e mulheres não se apropriaram dos móveis europeus para sentar-se da mesma forma. A primeira diferença aparece no uso da cadeira e do sofá. Quando acompanhamos as descrições e as imagens do uso do mobiliário doméstico, notamos que, ao encontrarem-se juntos, homem e mulher, o sofá será utilizado por ela, a cadeira e a poltrona por ele.” CARVALHO, Vânia Carneiro de. Sentar-se. In: **Gênero e artefato**: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material: São Paulo, 1870-1920. p. 195; 202.

¹⁸⁷ Como nos esclarece Frank D. McCann, “No topo da cadeia de comando estava o imperador, que era o “generalíssimo” das Forças Armadas; como monarca, ele era ipso facto um soldado, e um de seus títulos era o de ‘perpétuo defensor do Brasil’”. MCCANN, Frank D. **Soldados da pátria**: história do exército brasileiro, 1889 – 1937. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 33.

O referido traje, uma categoria de roupa para as mulheres no século XIX, produzido até pelas casas de alta costura, era fabricado para manter o hábito de diversão esportiva das famílias mais abastadas. Despida de joias, com o corpo totalmente fechado, ela se apresentava aos olhos da pessoa que tomasse essa fotografia em mãos como a mulher que apresenta códigos muito caros à construção da sua imagem e autoimagem enquanto esposa do Conde e filha do Imperador. Dois vestidos para duas circunstâncias de exibição ao mesmo tempo pública e privada. Isabel confunde esse universo em sua visualidade e nos abre o precedente para discutir vários pontos a partir delas: trajar as vestes de montaria seria o equivalente a uma masculinização, pela atividade de cavalgar? Seria o mais próximo do universo masculino, para se “equiparar” ao cargo militar de seu pai? De se destituir de feminilidade para posar como a primogênita? Que deveria, via de regra, ser um homem? Afinal, ela era princesa, poderia se paramentar como tal ao lado do pai. Em ambas as fotografias, indiferente do traje e da pose, o protagonismo recai na figura masculina: são eles que dirigem o olhar para o observador, são eles também que ocupam a cadeira, lugar do poder por excelência.

Além das fotografias, o Príncipe é retratado também em pinturas. Interessado na captação do cavalo em movimento, aspecto perceptível em outras obras de sua produção, Karl Steffek (1808-1890) pinta o Conde montado sobre um animal de pelagem escura, de espada em punho e uniformizado com a farda do exército brasileiro [imagem 37]. É possível que o artista alemão tenha se baseado na gravura em que o Conde aparece sobre o seu cavalo árabe durante a campanha do Marrocos, ocorrida 4 anos antes de vir ao Brasil. Em ambas as situações, o Príncipe tem pleno domínio de sua montaria, apresentando-se, seja em meio a peleja, seja solitário, em uma situação que o dignifica como militar. Diferentemente, como bem observou Maraliz Christo, da maneira que Pedro Américo, anos depois, irá retratá-lo na batalha de campo grande [imagem 38], uma das últimas ocorridas na Guerra contra o Paraguai.¹⁸⁸ Com as rédeas refreadas pelo ajudante de ordens, o Príncipe aparece esvaziado de heroísmo, no comando do exército brasileiro, rememorado em um dos embates de forças desproporcionais já que as tropas inimigas eram compostas não por homens adultos, mas por meninos (que não aparecem na composição). Não a toa, o dia 12 de agosto de entrará para a História paraguaia como o “dia del niño”, em memória à morte dos soldados-crianças naquela sangrenta batalha.¹⁸⁹

¹⁸⁸ CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Quando os subordinados roubam a cena: a Batalha de Campo Grande de Pedro Américo. *Saeculum* – Revista de História, n. 19, 31 dez. 2008.

¹⁸⁹ Sobre a visualidade da Guerra, cf. sobretudo STUMPF, Lúcia Kluck. Op. cit. 2019.

[imagem 37] Karl Steffeck (1818-1890).

Retrato equestre do Conde D'Eu. s.d. Dimensões não informadas.
Palácio do Itamaraty – Rio de Janeiro.

[imagem 38] Pedro Américo de Figueiredo e MELO (1843 – 1905). **Batalha de Campo Grande**. 1871. Óleo sobre tela. 332 x 530 cm. Museu Imperial de Petrópolis.

A popularidade do príncipe pós-guerra só dificultava, ainda mais, a cristalização na memória dos súditos a imagem de um governo promissor para Isabel enquanto Imperatriz do Brasil. Se sua carreira militar havia sido posta em questão quando de seu pedido para seguir até o *front*, agora, demarcado pelo episódio do massacre dos meninos, o brio de Isabel, enquanto mulher caridosa e de fé também era respingado do sangue derramado em batalha. Quase como o céu pintado por Américo, tudo ficava ainda mais escurecido e nebuloso nessa relação problemática e que nos esforçamos para pormenorizar entre a coroa de Isabel e a espada do Conde D'Eu.

A figuração desajustada destoa do orgulhoso militar que posa no estúdio de Henshel com todas as suas insígnias e condecorações, nacionais e estrangeiras, fardado como marechal de campo do Exército Brasileiro, ostentando orgulhosamente o seu sabre utilizado na campanha do Paraguai. Gaston era, na época, Grão-Cruz de todas as Ordens brasileiras, detentor da medalha comemorativa do rendimento da Vila de Uruguayana; da de mérito “à bravura” militar; daquela concedida ao exército, à armada e aos empregados civis em operações na guerra do Paraguai, com passador de ouro, já que era um dos oficiais superiores. Das estrangeiras, avista-se em sua casaca, a Grão-Cruz da Antiga Ordem da Torre e Espada do valor, Lealdade e Mérito (Portugal); Grão-Cruz da Real Ordem Saxônia de Ernesto Pio, e da Ordem

de Santo Estevão da Hungria; Cavaleiro de 1º Classe da Real e Militar Ordem Hespanhola de São Fernando e da medalha hespanhola da campanha d'Africa, de 15 de outubro de 1864.

O casal retornou no ano de 1875 ao estúdio de Henschel, mas para posarem com o primogênito, o Príncipe do Grão Para. A fotografia em que a Princesa e Conde estão de pé, posicionados detrás de uma espécie de varanda sobre a qual seguram o pequeno príncipe sentado [imagem 39], serviu de base para o retrato executado por Karl Ernst Papf em 1877, ano da chegada do artista ao Rio de Janeiro [imagem 40].¹⁹⁰ Apesar de seguir de maneira cerrada a fotografia, no que se refere aos traços fisionômicos e detalhes dos trajes, Papf realizou inserções significativas na composição que possibilitou demonstrar o seu domínio na técnica da pintura¹⁹¹, bem como o seu repertório visual.

[imagem 39] Albert Henschel (1827-1882). **Princesa Isabel, Conde d'Eu e D. Pedro de Alcântara**. 1875. Carte cabinet. Apud LAGO, Pedro & Bia Corrêa do. *Coleção Princesa Isabel*. Fotografia do século XIX. Rio de Janeiro: Capivara, 2008. p. 413.

[imagem 40] Karl-Ernst Papf (1833-1910). **Le comte et la comtesse d'Eu avec leur premier fils Pierre**. 1877. Óleo sobre tela. Château d'Eu.

Desse modo, se as palmeiras ao fundo buscam caracterizar a paisagem dos trópicos, a arquitetura, por sua vez, contribui para situar os personagens dentro de uma atmosfera

¹⁹⁰ LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Karl Ernst Papf (1833-1910)**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1980.

¹⁹¹ Sobre os outros retratos assinados por Karl Ernst Papf de membros da família imperial e que ainda estão preservados no Château d'Eu, cf. LIMA JUNIOR, Carlos. Les portraits de la Princesse Isabelle et de Gaston d'Orléans au château d'Eu. *Amis du Musée Louis-Philippe du Château d'Eu*, Eu-Normandie, mai 2020.

palaciana. A presença insinuante de uma coluna, símbolo do poder na longa tradição dos retratos da realeza, busca (re)afirmar a posição de destaque daquela família, formada pela princesa herdeira presuntiva do trono, de seu esposo e do filho primogênito. Isabel cumpria, assim, uma de suas funções como futura estadista - fazer nascer o indivíduo que irá se tornar rei. O rico panejamento sobre o qual o menino está sentado - ausente na fotografia - confere ainda mais destaque ao Príncipe, cujo nascimento assegurava o futuro da monarquia, já que sucessor de sua mãe na linha dinástica. Segundo Guilherme Auler, essa tela era tão apreciada pelo Conde d'Eu que a fez figurar na Exposição da "História do Brasil" de 1881¹⁹², organizada para demonstrar a opulência do Império ao longo do tempo nas suas mais diversas áreas, como nas ciências, letras e artes. O retrato foi remetido à França, a pedido da família imperial no Exílio, que reclamou a restituição do mesmo dentre as obras pertencentes à residência da Princesa Isabel e do Conde d'Eu, em Petrópolis, e que seriam leiloadas pelo governo republicano recém-estabelecido¹⁹³.

Com o passar dos anos, a imagem do Príncipe está cada vez mais vinculada a da esposa (e menos ao Exército), na sua posição de Príncipe Consorte, cumprindo com as obrigações protocolares - tal qual a sua ida à Guerra. Na tira extraída do *Jornal do Commercio*, com notícias do "29 de Julho", dia natalício da Princesa Isabel, o Conde confidenciava ao pai que estava "Cansado demais com todas as funções e outras obrigações [...] Ai de mim! Quero partir no dia 1º de setembro".¹⁹⁴

---

¹⁹² AULER, Guilherme. Notícias do pintor Ernesto Papf. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro. Domingo 1 e 2 de dezembro de 1957. Terceiro Caderno. Estudos Brasileiros | Assuntos Internacionais. p. 1 e 4.

¹⁹³ Sobre o assunto, cf. SANTOS, Francisco Marques dos. O leilão do Paço de São Cristóvão. **Anuário do Museu Imperial**, série 1, 1940; SCHWARCZ, Lília. **As barbas do Imperador**. D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

¹⁹⁴ Archives Nemours. Comte d'Eu. Papiers personnels. Archives Nationales. Pierrefitte-sur-Seine - França.

[imagem 41] V. Del Bosco. **Conde e a Condessa d'Eu no teatro**. 1888.
Óleo sobre tela. 90 cm x 70 cm.
Sede do Diário do Rio. Rio de Janeiro.

V. Del Bosco. *Conde e a Condessa d'Eu no teatro*. 1888.

Óleo sobre tela. 90 cm x 70 cm.

Sede do jornal do “Diário do Rio”. Rio de Janeiro.

O genro do monarca, em meados da década de 1880, seguirá em viagens pelas capitais do Império – espécie de campanhas a favor da monarquia.¹⁹⁵ Como se sabe, a chegada da comitiva imperial nos lugares distantes da Corte não era tão pacífica, mas marcada por agitações dos republicanos mais exaltados que não melindravam em referir-se ao Príncipe como “conde dos cortiços”, “conde intruso” em folhetins [imagem 42] que incitavam o povo a “vaial-o em praça publica”.

¹⁹⁵ SANTOS, Magno Francisco de Jesus. *Um passeio em dias de tormentas: a viagem do Conde d'Eu às províncias do antigo norte do Brasil*. História (São Paulo). v. 36. ed. 2017.

[imagem 42] Folhetim tricolor (vermelho, branco e azul) distribuído pelos republicanos quando da chegada do Conde d'Eu na cidade de Franca (São Paulo). C. 1884.

Ahi vem o Conde d'Eu para rir-se da miséria do povo!
 O terceiro reinado quer levantar-se ao som do hymno funebre,
 entoando junto da campa dos que morrem victimas da peste!
 O Conde d'Eu quer mostrar-se humanitario depois que o governo
 tornou-se indifferente aos reclamos do povo!
 Abaixo a hypocrisia!
 Fóra a especulação dos herdeiros do throno!
 A visita do conde dos cortiços é um escarneio!
 Deixe o povo morrer sem o flagello da monarchia que é peor que todas
 as pestes!
 O povo deve repellar o Conde intruso e vaia-o na praça publica.
 Abaixo a hypocrisia.¹⁹⁶

Contestado em seus feitos de bravura, reduzido a consorte da princesa, rechaçado por sua suposta avareza e por seus negócios¹⁹⁷, a figura do Conde d'Eu acaba sendo utilizada pelos Republicanos para deslegitimar a imagem do Império que no folhetim é tratada como flagê-lo e sob o viés da hipocrisia.

¹⁹⁶ Folhetim tricolor (vermelho, branco e azul) distribuído pelos republicanos quando da chegada do Conde d'Eu na cidade de Franca (São Paulo).C. 1884. Instituto Histórico e Geográfico de Belo Horizonte.

¹⁹⁷ Era de propriedade do Conde d'Eu o "Cabeça de Porco", um dos maiores cortiços do Rio de Janeiro.

Aurélio de Figueiredo será aquele que irá compor muitos anos depois o quadro “A Ilusão do Terceiro Reinado” [imagem 43], comumente conhecido como “Último baile do Império”, pertencente ao Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro. É o próprio pintor, - que trabalhará também para a República -, em publicação de 1907, quem fará menção à cena do quadro tomada às 4 e meia da madrugada na festa derradeira da monarquia, da qual ele e sua esposa, filha dos Barões de Capanema, participaram. Se os/as convidados/ convidadas flanam pelo cais da Ilha Fiscal e se espriam pela superfície da tela, a Família Imperial é agrupada no canto esquerdo com gestos bastante singularizados. Assim se refere Aurélio sobre esse ponto da composição.

Em frente ao Imperador que traz pelo braço a Imperatriz e tem a seu lado esquerdo o almirante Bannen, comandante do navio chileno e o representante diplomático daquela nação [...], o Sr. Visconde de Ouro Preto, então chefe do gabinete e promotor da festa, dirige ao velho monarca, a quem num gesto de convicção satisfeita, mostra entre nuvens a corporisação do seu sonho afagado: a coroação da Sra. Isabel d’Eu.¹⁹⁸

No quadro, a “Sereníssima Princesa”, ao contrário da distraída Imperatriz, está absorta olhando para o alto, no “sonho afagado” de sua coroação. Ela não se dá conta de que a República guiada por Deodoro, vem logo atrás deflagrando os céus. O sonho da Princesa aconteceria num breve cochilo¹⁹⁹. Mas para o novo regime, lidar com a memória de Isabel alçada à condição de “Redentora”, um ano antes, será pedra no sapato, bem como a sua imagem que sobreviveria, - espécie de fantasma a assombrar a jovem República, e sua Marianne.

¹⁹⁸ Revista Kosmos, 1907.

¹⁹⁹ BRAGANÇA, D. Isabel de Orléans e. Memória para meus filhos. Cannes, 30 de maio de 1890. In: MAGALHÃES Junior, Raymundo. **Deodoro, a espada contra o Império**. São Paulo: Editora Nacional, 1957. V. II; DAUNT, Ricardo Gumbleton (org.). **Diário da Princesa Isabel**. São Paulo: Anhembi, 1957; ORLÉANS e BRAGANÇA, Isabel. **De todo coração**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983; CERQUEIRA, Bruno da Silva Antunes de (org.). **D. Isabel I, a Redentora**: textos e documentos sobre a imperatriz exilada do Brasil em seus 160 anos de nascimento. Rio de Janeiro: Br Petrobras, 2006.

[imagem 43] Francisco Aurélio de Figueiredo (1856-1916). **O Último baile do Império na Ilha Fiscal**. Ilusão do Terceiro Reinado. 1905. Óleo sobre tela. 1,30 x 2,16 m. Pinacoteca do Amazonas.

Capítulo 2

ÀS ORDENS DA LIBERDADE

Sobre a figuração alegórica da República brasileira.

2.1 *Marianne vai aos trópicos*

A revista ilustrada “Vida Fluminense”, de 8 de março de 1890, celebrava a mais nova peça de teatro sob direção de Furtado Coelho que estreava no “Theatro Lucinda”, de sua propriedade, no centro do Rio de Janeiro.²⁰⁰ O espetáculo “De 13 de Maio a 15 de Novembro. Peça patriótica em três actos”²⁰¹, composto por um elenco de nomes de relevo do cenário artístico carioca, contando com a participação de Chiquinha Gonzaga ao piano²⁰², celebrava o feito ocorrido há pouco menos de quatro meses: a queda do Império e a instauração da República.

Protagonizada por Luiza, filha de um velho ex-combatente da Guerra do Paraguai, apenas ali nomeado pelo seu posto de General dentro do Exército, cujo papel foi reservado ao

---

²⁰⁰ Vida Fluminense. Rio de Janeiro, 8 de março de 1890. Hemeroteca Digital da Fundação da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

²⁰¹ O texto original de Furtado Coelho com as falas dos| das artistas pode ser consultado no Fundo Tommaso Gaudenzio Bezzi do setor de Obras Raras do Museu Paulista da USP. Cf. COELHO, Luiz Candido Furtado. **De 13 de maio a 15 de novembro**. Peça patriótica em três actos. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1890. Conforme esclarecem Martha Campos Abreu e Andrea Barbosa Marzano, Furtado Coelho foi um dos nomes que modificou a cena teatral da cidade do Rio de Janeiro ao introduzir o repertório realista francês, que propunha educar as plateias por meio da encenação de peças de tese. (p. 129). O “peça patriótica” que acompanha o título do espetáculo de Furtado, que assinou também “Morrer pela Pátria. Peça patriótica em um acto”, igualmente datada de 1890, parece seguir essa vertente. Cf. desses autores: Entre palcos e músicas: caminhos de cidadania no início da República. In: CARVALHO, José Murilo de; NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das Neves. **Repensando o Brasil do Oitocentos: cidadania, política e liberdade**. Rio de Janeiro: Record, 2009. Para uma discussão a respeito da exibição de peças de cunho político na Europa, cf CHARLE, Christophe. **A gênese da sociedade do espetáculo**. Teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena. São Paulo: Cia das Letras, 2012 (em especial capítulo 5); YON, Jean-Claude. L’illusion de la vérité: histoire et théâtre au XIX siècle. In: AMALVI, Christian. **Les lieux de l’histoire**. Paris: Armand Colin, 2005.

²⁰² A participação da pianista não é mera coincidência, já que declaradamente partidária dos ideais republicanos como demonstram seus biógrafos| biógrafas.

próprio Furtado, o espetáculo girava em torno da filiação dessa jovem a causa republicana. Em uma das cenas, Luiza se apresenta com seu barrete frígio e vestes brancas. Ela transfigurava-se em alegoria da República para o espanto de alguns familiares - remanescentes de uma ordem imperial que se esvaeceria com o “15 de novembro”. Na cena referente à proximidade do ocaso da monarquia, a protagonista lançava o seu “feliz” veredito diante das demais personagens (e da plateia) a respeito da República, que acreditava ser “enviada dos ceos”. Enquanto seu pai esbravejava, “Ai! Filha... filha! Por que é que a natureza te não fez homem?”, Luiza, “rindo”, retrucaria:

“Pelo contrario! Mais do que nunca eu abenção hoje o destino, que me fez mulher. Agora o *feminino* sobrepuja o *masculino*. A republica: *feminino* – O Imperio: *masculino*. E o império está morto!”²⁰³

A frase de Luiza serve de alusão às problemáticas enfrentadas neste capítulo, que giram em torno da questão da construção da representação da alegoria da República brasileira por meio da figura feminina. É Anne McClintock, quem adverte para o dado de que “as mulheres são tipicamente construídas como símbolos da nação”.²⁰⁴ Tensionando teorias tão sedimentadas nos estudos sobre os nacionalismos, escritas por autores homens brancos e europeus, como Eric Hobsbawm e Benedict Anderson, a autora problematiza que, para além da sua “natureza inventada”, é preciso se levar em conta sobre as “explorações do gênero em relação ao imaginário nacional”, aspecto um tanto renegado pelos autores. Uma das maneiras, entre tantas outras elencadas por McClintock, refere-se à forma metafórica, simbólica, que a mulher ocupa como sustentáculo do nacionalismo.

Se no Império, a imagem do monarca constituía o símbolo por excelência do regime²⁰⁵, com a República, a personificação ficava por conta de uma alegoria feminina que expressasse aquele modelo político ideal.²⁰⁶ Não é sem interesse a rápida troca que se faz da efígie de D. Pedro II, nas cédulas, moedas e selos, pela figura de uma mulher, com isso secundarizando a imagem do Marechal Deodoro da Fonseca, conhecido como “Proclamador”.²⁰⁷ No entanto, o

²⁰³ COELHO, Furtado. Op. cit. 1890, p. 100. Itálicos no original.

²⁰⁴ MCCLINTOCK, Anne. **Couro Imperial**. Raça, gênero e sexualidade no embate colonial. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

²⁰⁵ MARIN, Louis. **Le portrait du roi**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1981. p. 253.

²⁰⁶ RICHARD, Bernard. Marianne, représentation féminine de la République en France. In: **Les emblèmes de la République**. Paris: CNRS Éditions, 2012. p. 89.

²⁰⁷ Essa questão será analisada com vagar no próximo capítulo “Deodoro da Fonseca e suas insígnias imperiais”.

interesse de simbolizar o poder por meio de uma representação feminina implicava uma questão diretamente relacionada à suplantação do regime deposto. Isso porque a herdeira que deveria assumir o trono, caso a República não fosse proclamada, era justamente uma mulher: a Princesa Isabel. Como vimos no capítulo anterior, essa herdeira do trono alçou grande popularidade graças à assinatura da Lei Áurea que colocou um ponto final no regime de escravidão no Brasil, em 1888²⁰⁸. A Princesa, pela assinatura da Lei 13 de maio, era convertida em “Redemptora”, e seu nome passava, assim, a ser associado à uma metáfora de Liberdade.

Para o país que tardou a abolir o trabalho escravo, “ser livre” era antagonismo de “cativo”, e os sentidos conferidos à Liberdade ganhavam, assim, especificidades próprias. Desse modo, o barrete frígio, inserido com destaque entre os homens do governo provisório republicano [imagem 1], já cobria a cabeça da alegoria, com correntes nas mãos, no diploma conferido aos sócios da “Confederação Abolicionista” [imagem 2]. O gorro, recuperado da Antiguidade pela Revolução, como símbolo da Liberdade contra a tirania do rei, retomava no Brasil também sua função simbólica primeira: ao uso, em Roma, dos cativos que alçaram a condição de libertos.

---

²⁰⁸ DAIBERT JUNIOR, Robert. **Isabel, a “Redentora” dos Escravos**. Bauru (SP): EDUSC, 2004; LIMA JUNIOR, Carlos. A ilusão do Terceiro Reinado ou o sonho afagado de Isabel” (Capítulo 1) In: Op. cit. 2020

[imagem 1] *A República*, Pará, quinta-feira 18 de dezembro de 1889. N. 20.
Instituto Histórico e Geográfico do Pará. Belém do Pará.

[imagem 2] Diploma conferido a Deodoro da Fonseca como Sócio Honário da Confederação Abolicionista.

2 de Agosto de 1887.

Arquivo Histórico do Museu Histórico do Rio de Janeiro.

vislumbradas. A existência de um busto [imagem 3] com as iniciais “RF” – République Française -, quando ladeado pela bandeira do Brasil, indicava muito mais que a simples origem da peça, firmava uma homenagem à “pátria adorada da Revolução”. Claro também que vinculava uma República a outra, ambas celebradas por intermédio de um mesmo objeto.

[imagem 3] Fundo Prudente de Moraes.
Museu Republicano de Itú MRI -USP

Nas pinturas em que a figura alegórica da República foi abordada, em geral ela aparece vestida com os seus pesados trajes, sem desvelar seu corpo. Envolta de tecidos, e com o barrete frígio, na pintura a República é uma mulher madura, séria, e compenetrada. Por outro lado, nos jornais e revistas em circulação do mesmo período, como bem demonstra José Murilo de Carvalho, a mesma República é satirizada por meio da caricatura, aparecendo com vestes mais ousadas, de maneira sensualizada, associada a uma mulher de vida duvidosa, conforme os padrões de condutade desejados para o momento.²¹⁰

Esse é o caso, por exemplo, da curiosa imagem que acompanhava a advertência [imagem 4] “Procura-se a república!”. De cabelos soltos, ao invés do tradicional coque encoberto com o barrete, vestida com uma roupa colada ao corpo – e não com as vestes típicas, que aludiam à antiguidade -. Notam-se ainda as meias presas abaixo do joelho, ligadas por espécie de discretos laços (à maneira de uma dançarina de bordéis franceses). Essa jovem e “corrompida” República, como que desorientada, segura uma placa que dá título ao anúncio:

[imagem 4] **Vida Fluminense.**
Rio de Janeiro, 8 de março de 1890.

“Procura-se a republica!”

²¹⁰ Essas contradições suscitadas pelo embate das imagens no que tange a figuração da mulher como símbolo alegórico da nação, - entre a figura desejada pelo discurso oficial (associada à seriedade, mansidão) e àquela que se mostrava “corrompida” já nos primeiros tempos republicanos, foi discutido com vagar por CARVALHO, José Murilo. Op. cit.

Há muito ingênuo nesta terra, que julgará um paradoxo procurar a república nos Estados Unidos do Brasil, mas o que é facto é que a república não existe.

O que tem havido desde o dia 15 de novembro é outra coisa muito differente de república, da boa e honesta república que ambicionávamos.

O ideal republicano está falsificado, cruel e atrozmente falsificado, e a república não existe.

Por enquanto, o que tem havido são scenas quase burlescas de promoções por aclamação, antecipadamente preparadas com todos os ff e rr.

[...]

Eis o que tem sido a república até hoje.

Não, senhores, definitivamente não é serio o que se faz, e nós temos o direito de procurar a república, porque a república não existe, porque a república não se fez.

O que se fez foi um arranjo de família que é preciso acabar, a bem da moralidade administrativa e publica.

[...]

O que se tem feito até agora nada mais tem sido que promoções de militares, que foram o braço, mas nunca a cabeça que crearam o movimento do dia 15.

Procura-se, portanto, a república, e, para encontrá-la, é imprescindível que se continue a fazer a sua propaganda.”

Horacio Silva²¹¹

A indignação viria, pois, por parte do desconhecido Horacio Silva quem assina a coluna, diante da permanência de favorecimentos, de predileções, que vinham demarcando as relações políticas do regime recém-empossado, convertendo-se em espécie de “arranjo de família”. Assim, o novo regime, conforme a imagem caricata buscava sugerir ao leitor, já se apresentava “perdido”, corrompido, afastando-se dos preceitos que propagava, e tanto prometia.

Se a figura feminina simbolizava a República, nas pinturas relacionadas aos feitos do regime, a mulher real aparece com discrição. Alias, as figuras femininas reais, ao contrário das imagens que satirizam a República nos jornais, como já notou Carvalho, são pouco presentes na iconografia do período. Em “assinatura da constituição”, de Gustavo Hastoy (1890) [imagem 5], a esposa de Deodoro, dona Marianinha, não deixa de figurar com seu sugestivo vestido vermelho, mas de costas, sem desvelar o seu rosto para o espectador. Disposta do outro lado da mesa, a primeira dama, é uma mulher sem rosto da República.²¹² No quadro “Compromisso Constitucional” (1896) [imagem 6], de autoria de Aurélio de Figueiredo, enquanto os homens ocupam todo o espaço, para as mulheres (e podemos ainda avistar o busto de uma alegoria no alto a direita) fica reservado apenas o balcão disposto ao fundo; são meramente espectadoras. O Ministro das Relações Exteriores, Benjamin Constant [imagem 7], em seus retratos oficiais

²¹¹ Vida Fluminense. Rio de Janeiro, 8 de março de 1890. p. 2.

²¹² Agradeço a profa. Heloisa Starling por ter me instigado sobre a questão durante a defesa de Tese.

figura próximo à imagem da esposa Maria Joaquina, emoldurada ao fundo. Trata-se de discretas presenças femininas em composições nas quais os homens são os protagonistas das ações no Governo Republicano.

[imagem 5] Gustave HASTOY. **Assinatura do projeto da Constituição.** 1891. Aquarela sobre papel. C. 1892. 31 x 46 cm. Museu Casa de Rui Barbosa – RJ.

[imagem 6] Aurélio de FIGUEIREDO (1854 - 1916). **Compromisso Constitucional**. 1896. Óleo sobre tela. 330 x 227 cm. Museu da República - RJ. Ibram | Minc

[imagem 7] Décio VILLARES. (1851 – 1931).

Benjamin Constant. 1892.

Óleo sobre tela. Dimensões não informadas.

Clube Militar – Rio de Janeiro.

A disseminação da figura alegórica ocorreu na decoração dos edifícios públicos [imagem 8], em projetos decorativos [imagem 9], bustos [imagem 10] – e mesmo encenadas nas peças de teatros, como na cena em que Luiza depara-se com a República. Já para o final do espetáculo, quando o General agitado perde o sono diante às incertezas da chegada da República que espreitava cada vez mais por perto, Luiza afirmaria:

Sinto-o eu! ... aqui.... e aqui (com a mão na fronte e no coração.) Meu pai disse-me que não dormio toda a noite. E eu?... pensa que dormi? ... Não! nem um instante! Mas, acordada como estava, eu sentia-me impaciente, agitada, febril!... e, nas trevas do meu quarto, tive como que uma visão! ... Envolta em uma aureola de luz, eu vi diante de mim a imagem de uma mulher – ideal pela grave altivez do porte! – mais ideal ainda pela fascinação poderosa do olhar! Pela imensa doçura da voz!... E ella disse-me: ‘Ave Brazil! Eu sou a Republica! Venho trazer a luz, a fraternidade e o progresso ao mais formoso dos paizes! A única monarchia que, deste lado do Athlantico, esterilizou durante meio seculo a riqueza inexaurível deste solo predestinado, vai

desaparecer de uma vez, para que o Brasil possa tomar o lugar que lhe compete entre as suas irmãs americanas, no magno congresso da moderna democracia! Não é com sangue de martyres, mas com hymnos de festa, com aclamações de regozijo que o povo brasileiro vai receber-me! porque eu não lhe trago lagrimas, trago-lhe sorrisos!... Eu não sou o sobresalto, sou a paz!... Não sou o terror de 93, sou a esperança de 89! Não sou a guilhotina que dizima cabeças, nem a tyrannia que abafa intelligencias; sou a escola e o livro que educam os espiritos, o cathecismo que esclarece os cerebros, o novo codigo social que aproxima os corações! Ave Brazil!...’²¹³

A visão de Luiza, em um momento de alucinação febril, que mais se assemelha a uma passagem do apocalipse, na qual uma mulher figurara em uma auréola de luz, parece também flertar com outras tradições, uma vez que o “Ave” pode remeter à saudação romana, e toda a sua relação com o berço da República, mas também não deixa de relacionar ao início da oração à Virgem Maria. Neste sentido, na aparição da República para a menina, fundem-se ideais cívicos, republicanos, com uma boa dose de religião. Apesar da etimologia do nome de Luiza referir-se também “batalha, guerra”, a protagonista era totalmente avessa à violência. Deslumbrava uma República de “1789” em referência às promessas propagadas pela Revolução Francesa, e não a de 1793 (momento radical da Revolução), marcada pelo “terror” da guilhotina, e da perseguição aos contrários dos ideais da Revolução. É preciso lembrar que a Proclamação da República no Brasil aconteceu quando se comemorava o centenário da Revolução Francesa. Por aqui, em consonância com a fala de Luiza, celebrava-se uma suposta calma, uma vez que a troca de regime foi realizada “sem o derramamento de uma gota de sangue”, como observavam os jornais que deram conta de informar a queda da Monarquia. Desse modo, a imagem de República que se desejava é a da “República triunfal” romana, vestida na maioria das vezes de túnica branca e com ramo nas mãos e coroa de louro na cabeça, distante, portanto, das alegorias de República de 1789, já que pouco revolucionária e muito menos popular.

As alegorias, assim, borravam de certa maneira a realidade. Muitas cabeças, não pela guilhotina, mas pela perversa prática da degola, seriam, sim, dizimadas nos diversos movimentos contestatórios que eclodiriam ainda na década de 1890 – o sangue que não correu em 1889, manchará o país nos dez anos subsequentes da implantação do novo regime, com um montante aproximado de 35.000 civis mortos na conta do governo federal.²¹⁴

²¹³ COELHO, Op. cit. 1890.

²¹⁴ Cf. ALONSO, Angela; GOMES, Angela de Castro; STARLING, Heloisa. **Conflitos: fotografia e violência política no Brasil, 1889-1964**. IMS, 2017.

[imagem 8] Secretaria da Educação –Belo Horizonte (Minas Gerais).

[imagem 9] Autoria desconhecida. **Marianne.**

Busto. Gesso pintado. 75 x 56 cm. Instituto Histórico e Geográfico do Pará. Belém do Pará.

[imagem 10] Rodolfo Amoedo.

Estudo para composição decorativa: alegoria à República.

s.d. Têmpera sobre papel. 61, 3 x 85 cm.

O capítulo divide-se em três partes: a primeira, refere-se às alegorias construídas ainda do Império (1822-1889) em que figura feminina, a despeito da presença do Imperador ser ainda efetiva, encarna uma contraposição ao regime. Um segundo ponto decorre deste primeiro, e diz respeito à presença dos indígenas junto às alegorias da República, que, à maneira do Império, figura como “ornamento da nação”. A discussão se encerra com uma análise detida ao quadro “A República”, de Manuel Lopes Rodrigues, datado de 1896. Neste ponto, o argumento central é de que o artista baiano, ex bolsista do Imperador, criou uma República ao mesmo tempo plácida e repressora. Essa contradição, só possível de se detectar a partir da análise de seus detalhes e, como os mesmos se articulam no conjunto, reporta-se às tensões enfrentadas

pelo regime, (personificado ali de maneira alegórica), em seus primeiros anos. Solitária, já que o povo fica situado no lado externo ao quadro, e não ao seu redor, a República porta-se de maneira soberana diante do observador que se posta diante dela, ou a lança o olhar. Fabricado do outro lado do Atlântico, o artista em tudo pareceu ter ali apreço ao paradoxo. Sentou a mulher em um trono, de vestes claras e um manto verde; aspectos que podem - a vista apressadas -, remeter ao Império decaído. Imóvel, ela estava, ao mesmo tempo, atenta para atacar, se preciso fosse. Lopes Rodrigues produz, assim, uma composição simbólica da República carregada de ambivalência - em nada diferente da situação política iniciada com o “15 de novembro”.

2.2 Um Império feminino: sobre duas alegorias da realeza brasileira

[imagem 11] Jean-Baptiste Debret. Pano de boca executado para a representação extraordinária dada no teatro por ocasião da coroação de D. Pedro I, imperador do Brasil. 1822. In: DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. Tomo 3. Belo Horizonte: Itatiaia, (1838) 1989.

Com a Independência política, em 1822, fez-se necessário criar os símbolos para a nova nação instaurada nos trópicos.²¹⁵ Além de conceber o cerimonial da coroação de D. Pedro I, e,

²¹⁵ Sobre essa publicação, cf. LIMA, Valeria. J.-B. Debret, historiador e pintor. A Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil (1816-1839). Campinas: Editora da Unicamp, 2007; LEENHARDT, Jacques. « Jean-Baptiste Debret: le livre comme « mission ». Autour du Voyage pittoresque et historique au Brésil », *Brésil(s)* [Online], 10 | 2016, posto online no dia 30 novembro 2016, consultado o 05 julho 2020.

anteriormente, de D. João²¹⁶, coube a Jean-Baptiste Debret, francês emigrado ao Brasil em 1816, junto ao grupo de artistas liderados por Joachim Lebreton, a idealização do pano de boca [imagem 11] “executado para a representação extraordinária dada no teatro por ocasião da coroação de D. Pedro I, imperador do Brasil”.²¹⁷ O pintor lançou mão de toda sua experiência enquanto discípulo de Jacques-Louis David²¹⁸ para confeccionar uma obra de proporção monumental destinada à celebração da Monarquia constitucional recém-implantada, cuja composição aliava referências clássicas com elementos locais.²¹⁹ Aprovado pelo Ministro José Bonifácio, o pano de boca foi assim descrito por Debret na “Viagem História e Pitoresca ao Brasil”:

Vê-se no centro da composição o trono do governo imperial. Toda a parte superior do quadro se liga por uma tapeçaria à guarnição da boca do palco, mostrando sobre o fundo vigoroso um grupo de gênios alados suportando uma esfera celeste coroada pelas armas do Brasil, no centro das quais fulguram as iniciais de Dom Pedro. Famas lançam-se do interior da cúpula do templo para promulgar às quatro partes do mundo a emancipação do Brasil. Desenha-se no horizonte e contorno de uma cadeia de montanhas, embaixo da qual os planos mais próximos estão cobertos de abundante vegetação, entre a qual se destacam os penachos característicos das palmeiras esguias. Índios armados e voluntariamente reunidos aos soldados brasileiros enchem o fundo do templo, fechado por uma tapeçaria, e rodeiam o trono. Este é de mármore branco e de forma antiga; distinguem-se entre os ornatos dourados os emblemas da justiça e do comércio. O governo imperial é representado, nesse trono, por uma mulher sentada e coroada, vestindo uma túnica branca e o manto imperial brasileiro de fundo verde ricamente bordado a ouro; traz no braço esquerdo um escudo com as armas do imperador, e com a espada na mão direita sustenta as tábuas da Constituição brasileira. Um grupo de fardos colocados no envasamento é em parte escondido por uma dobra do manto, e uma cornucópia derramando frutas do país ocupa um grande espaço no centro dos degraus do trono.²²⁰

²¹⁶ Cf. DIAS, Elaine. **Debret: a pintura de história e as ilustrações de corte da Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. 2001. Dissertação. Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2001; DIAS, Elaine, A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean Baptiste Debret. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. Sér. v. 14. N. 1. p. 243-261.

²¹⁷ DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. Tomo 3. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

²¹⁸ Para as matrizes visuais de Debret, cf. CAMARGO, Marcela Dantas. **Jean-Baptiste Debret e o Pano de Boca de 1822: o lugar da pintura de história no teatro da Corte**. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Guarulhos: Unifesp, 2017.

²¹⁹ SCHWARCZ, Lilia. Op. Ct. 1998. p. 41.

²²⁰ DEBRET, Jean-Baptiste. Op. cit. p. 537-538.

A obra que tinha esse caráter fundacional, - “como se toda a história começasse no ato que consistia a nação independente”²²¹-, recuperava as virtudes da antiguidade para traduzir visualmente os ideais propagados pela nova situação política. Desta feita, é uma “mulher sentada e coroada, vestindo uma túnica branca e o manto imperial brasileiro de fundo verde ricamente bordado a ouro” que encarna o Império. Em seu lado esquerdo, a mão da justiça e o escudo com o brasão imperial; no outro, a espada e as tábuas da Lei - elementos simbólicos para demonstrar aos olhos dos súditos que a Monarquia estava fundamentada nas bases da “Justiça” e da “Constituição”. Negros, brancos e indígenas, todos armados e irmanados, juram fidelidade à figura inserida em uma paisagem tipicamente local.²²²

Anos depois do pano de boca confeccionado por Debret, seu discípulo Francisco Pedro de Amaral (1790-1830)²²³, que ocupava o cargo de “Diretor das Decorações da Casa Imperial”, foi incumbido de ornamentar as carruagens reais para o enlace de D. Pedro I com D. Amélia de Leutchemberg, ocorrido em outubro de 1829.²²⁴ A berlinda [imagem 12], que datava do tempo do reinado de D. João V, e chegou ao Brasil com a transferência da Corte Portuguesa em 1808, atravessaria pela segunda vez o Atlântico, quando do banimento da família imperial em 1889, e que a preservaria, junto de outros bens, no Château d’Eu, residência dos monarcas no exílio.²²⁵

O feito ficou registrado em uma aquarela [imagem 12 A] pintada por Julien Pallière (1784-1862); nela a comitiva aparece acompanhada pela guarda imperial. Na imagem um dos oficiais hostiliza o escravizado, - posicionado na extremidade esquerda junto à outra negra com uma criança -, que retira o chapéu em respeito à passagem do monarca. O “1º Coche de S. M. O Imperador”, dos 5 que foram restaurados, foi especialmente preparado para transportar o

²²¹ SCHWARCZ, Lilia. Op. cit. 1998, p. 42.

²²² DIAS, Elaine. Arte e Academia entre política e natureza (1816 a 1857). In: BARCINSKI, Fabiana Werneck. **Sobre a Arte Brasileira**. Da Pré-História aos anos 1960. São Paulo: Edições SESC| wmf martinsfontes, 2014. p. 157.

²²³ ARAÚJO, Patrícia Barros de. **Francisco Pedro do Amaral – a representação dos Quatro Continentes no Salão dos Deuses do Palacete do Caminho Novo**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), EBA-UFRJ, 2003.

²²⁴ A decoração ficou registrada na **Explicação Allegorica da Decoração dos Coches de Estado de S. M. I. O Senhor D. Pedro Primeiro**. Offerecida Ao Ill.^{mo} Senhor Francisco Gomes da Silva, Official da Imperial Ordem do Cruzeiro, Commendador das Ordens de Christo, Torre Espada, e da Imperial de Leopoldo d’Austria, Coronel Commandante do 2º Esquadrão da Imperial Guarda de Honra, Intendente das Imperiaes Cavalherices, Official Maior da Secretaria de Estado dos Negocios do Imperio, Empregado no Gabinete Imperial. Por Francisco Pedro do Amaral, Pintor, Chefe e Director das Decorações da Casa Imperial, Pencionado de Dezenho e Pintura na Accademia Imperial das Bellas Artes. Rio de Janeiro Na Typographia de R. Ogier, Rua da Quitanda n. 63, 1829. Arquivo Nacional. Rio de Janeiro.

²²⁵ FRANÇA, José Augusto. Une berline royale portugaise au Château d’Eu. **Colóquio Artes**. Revista Trimestral de Artes Visuais, Música e Dança. n. 100. Abril-Junho, 1996.

casal na cerimônia, e é possível conferir como Amaral recupera elementos da composição idealizada por seu mestre francês no pano de boca de 1822. Desse modo, na dianteira, por onde se puxava a berlinda [imagem 13], era exibida a “Magnificência”, vestida de branco e vermelho, com seus atributos próprios que a caracterizava: um “Cartão Ovado no qual se representa a planta de hum edificio de sumptuoza grandeza”, e a cornucópia no lado oposto, de onde saem as “Condecorações dos Benemeritos”; dons conferidos por àquele Império magnificente. Ao seu lado, consta a “Glória dos Príncipes”, que com a mão direita segura o cetro imperial encimado pela serpe, estando a outra mão abraçada à coroa.²²⁶ Os dois símbolos régios, idealizados por Debret, explicitam a quem a alegoria, vestida de amarelo e com um manto verde, imediatamente se refere: ao Império de Pedro I. Ao circular diante do público, o monarca exibia o seu poder e, a partir da imagem, propagava seus valores.

[imagem 12] Carruagem do século XVIII que foi levada ao Brasil em 1808 com a Família Real, e que foi remodelada por Francisco Pedro do Amaral especialmente para o casamento de D. Pedro I com Dona Amélia ocorrido em 1829. Com o fim da Monarquia, em 1889, a carruagem fez mais uma travessia, dessa vez para a França, sendo alocada dentro do Château d’Eu, residência da família imperial no Exílio.

²²⁶ A alegoria não porta mais as tábuas da constituição, outorgada em 1824.

[imagem 12] Julien Pallière. **Chegada da Imperatriz Amélia e da Rainha D. Maria II ao Brasil.** 1829. Aquarela. Museu Imperial de Petrópolis.

[imagem 13] Francisco Pedro de Amaral. **A Glória dos Príncipes e Magnificência.** 1829. Detalhe da carruagem. Musée Louis-Philippe du Château d'Eu. Normandia.

Enquanto nos painéis do lado direito e esquerdo, o artista pintou duas figuras da “Fama” [imagem 14] que tocam seus clarins, nas portinholas, se esmerou em conferir à decoração, a partir de um vocabulário também alegórico, baseado na *Iconologia*, de Cesare Ripa, a punjunça do Império. A “Gloriosa Acclamação de S. M. I. no sempre memorável 12 de outubro de 1822” [imagem 15] era concebida a partir da reunião das províncias, entrelaçadas por guirlandas, e que faziam loas ao “Gênio do Brasil”. Dessa maneira, em seu conjunto, a decoração ao evocar tantos elementos da tradição clássica, alicerçava o poder de D. Pedro I nos pilares das “Virtudes” que se desejavam propagar também para os súditos. A decoração que se propunha tão eloquente, em conformidade com o evento que pretendia demarcar, vinha, no entanto, na contramão da imagem do Imperador já tão fissurada nos anos finais de seu reinado. Isso porque à época do casamento, a popularidade de D. Pedro I estava desgastada e críticas eram a ele dirigidas, sobretudo, depois da campanha na Cisplatina, que se estendeu até 1828.

As alegorias, relacionadas ao poder monárquico, são todas figuras femininas e brancas, desde a “Glória dos Príncipes” e da “Magnificência”, além das Províncias, até a “Estatua de branco a qual representa o Gênio do Brasil”. O panejamento é próprio o pavilhão nacional que cria essa espécie de dossel que marca o lugar do sagrado. Enquanto os negros são propositalmente excluídos, os indígenas são lembrados, mas convertidos em motivos decorativos, cujos corpos formados por folhas de acanto insinuam suas penas coloridas [imagem 16]. Os dois “corpulentos Genios”, espécie de Atlante, metade humano metade vegetal, são os que com suas cabeças “erguem-se duas columnas de côr azulada com estrellas brancas symbolizando a Firmeza das Províncias”. Além de reduzidos a sustentadores do pavilhão verde e amarelo, figuram na celebração apoteótica do Império de maneira genérica, sem individualidade.

[imagem 14] Francisco Pedro do Amaral. **A Fama tocando os seus clarins**. 1829. Detalhe da carruagem. Musée Louis-Philippe du Château d'Eu. Normandia.

[imagem 15] Francisco Pedro do Amaral. **Gloriosa Acclamação de S. M. I. no sempre memoravel dia 12 de Outubro de 1822**. 1829. Detalhe da carruagem. Musée Louis-Philippe du Château d'Eu. Normandia.

[imagem 16] Francisco Pedro de Amaral. *Gênio*. 1829. Detalhe da carruagem. Musée Louis-Philippe du Château d'Eu. Normandia.

Muitas são as divergências e convergências entre as alegorias do Império e as da República. Se a coroa cede lugar ao barrete, e o cetro desaparece, a sobrevivência da figura assentada em um trono, por sua vez, permanece, encontrando abrigo nas alegorias da República. Os sentidos atribuídos a essa postura serão recuperados para as composições que visaram comunicar uma certa mensagem visual relacionada ao regime, simbolizado pela mulher idealizada. Antes de analisar com mais profundidade essas recorrências, há ainda um dado que precisa ser explorado, a saber, o da figuração dos indígenas nas imagens alegóricas da República.

2.3 O ornamento da nação: o indígena nas alegorias da República

É importante observar que esse lugar ocupado pelo indígena, como ornamento, sem ser o protagonista da história, e disposto de maneira a reforçar o poder, não se limitou ao período imperial. No estudo alegórico “Triunfo da República brasileira” [imagem 17], destinado ao Teatro da Paz e assinado pelo desconhecido Henri Rousseau, a figura central, também sentada, está rodeada de homens ligados à política, como Deodoro da Fonseca (montado a cavalo) no canto esquerdo, enquanto no direito, agrupam-se mulheres, novamente simbolizando os estados da federação, com destaque para aquela em primeiro plano que simboliza o Pará. Como nas composições de Debret e Amaral, clarins são tocados, e um escudo – possivelmente as armas nacionais – é trazido dos céus por uma ave, espécie de gavião; tudo para elevar e conferir

adesão à República ali simbolizada pela escultura. Se a natureza, com o Pão de Açúcar ao fundo, especifica a paisagem, e alude à capital do país, a presença da onça (além de algumas aves), singulariza a fauna das matas tropicais, e por suaz vez, substitui o leão associado à força nas composições alegóricas de matriz europeia. O animal está no mesmo patamar que o indígena, de lança na mão e cocar vermelho estilizado, com uma postura quase apoiada ao chão e próximo do pavilhão nacional. O indígena ali é tão abstrato quanto a imagem que encarna a República.

[imagem 17] Henri Rousseau. **Triunfo da República brasileira.**
Estudo para decoração de teto para o Teatro da Paz, Pará. 1917.

[imagem 17 A] Henri Rousseau. **Triunfo da República brasileira.** Estudo para decoração de teto para o Teatro da Paz, Pará. 1917. Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro.

No pano de boca do Teatro da Paz, em Belém do Pará (1890) [imagem 18], feito por Chripim do Amaral, a República ganha traços indígenas e uma coloração de pele diversa.²²⁷ Na composição de Chripim, tudo exalta o triunfo da República, que figura ao centro com a palma da vitória na mão erguida, e o manto esvoaçante. Ao seu lado direito, constam os homens brancos e militares, em clara alusão aos protagonistas do feito que deu cabo ao Império, sendo que um deles traz o pavilhão nacional nas mãos. Participa desse grupo, outros dois homens,

²²⁷ CORREA, Denise Avelino. **Alegoria Da República:** O Pano De Boca Da Sala De Espetáculos Do Theatro Da Paz (1890) E A Representação Da Nação Paraense Republicana. Dissertação. (Mestrado em História da Arte). UNIFESP, 2017.

mas desta vez tipos mais populares. Do outro lado, indígenas estilizados rendem homenagens, inclusive uma das figuras ergue o filho (em gesto similar daquele que aparece no pano de boca de Debret) em oferecimento à República. Quase imperceptível, como um borrão de tinta, está presente uma mulher negra, elevando os dois braços, e próxima do pedestal da alegoria, que possui, por sua vez, o triângulo amarelo atrás de sua cabeça, símbolo por excelência da igualdade.

[imagem 18] AMARAL, Chripim do. **Alegoria da República**. 1890.
Original de arte, óleo sobre tela, ca. 10,36m x 10,90m x 105 m.
Acervo do Theatro da Paz.

[imagem 18 A]AMARAL, Chrispim do. **Alegoria da República**. 1890.
Original de arte, óleo sobre tela, ca. 10,36m x 10,90m x 105 m.
Acervo do Theatro da Paz.

Se todas as figuras estão irmanadas em torno da República, elas não deixam de estar, igualmente, hierarquizadas e inseridas em lugares bem demarcados socialmente. Os brancos (vestidos e uniformizados) conduzem o governo; os negros figuram em posição subalterna, e com pouco destaque; e os indígenas aparecem exotizados. Toda a ação, em meio às figuras clássicas, é emoldurada por folhas de bananeiras e palmas; símbolos da tradição misturados à natureza local para a qual *Marianne* foi transplantada, e metamorfoseada. Esse processo de tradução do repertório alegórico republicano, e adaptado conforme as especificidades locais torna-se ainda mais instigante no desenho “A República na Amazônia” datada de 1891 [imagem 19].

[imagem 19] Almirante José Carlos de Carvalho. **A República no Amazonas.** 1891. Papel e giz. 30, 9 x 25,8 cm. Arquivo Histórico da Marinha do Brasil – Rio de Janeiro.

Montada sobre o tracajá (tartaruga amazônica), e com o remo na mão, figura a alegoria de barrete vermelho, cabelos longos, pretos e corpo nu. A República, ao contrário daquela do Teatro da Paz, é apresentada pelo Almirante José Carlos de Carvalho de maneira caricata. A moldura, que simula um brasão heráldico, potencializa o caráter crítico das ações de violência praticadas pela República e ao seu lema positivista estampado na faixa atada a duas árvores. Isso porque a maneira brusca do oficial com a arma em punho que puxa a mulher pelos cabelos, enquanto um homem agarra as suas pernas, desestabiliza o desejo de “Ordem”; já o aspecto da seringueira, com seus galhos e troncos secos cria uma tensão com o “Progresso”. O látex, que será convertido em borracha, primeira riqueza da região, parece estar esgotado – insinuado pelo aspecto da árvore nada frondosa. A notação em letras vermelhas “Desenho do Almirante José Carlos de Carvalho” é a única pista legada sobre a sua autoria.

Na história da Marinha consta um Almirante de mesmo nome, nobilitado pelo Imperador como Barão de Bendegó, atribuído pela descoberta do meteorito no sertão da Bahia em 1888, e que, já em tempos de República, aliado à Custódio de Melo, fez oposição declarada ao Governo de Deodoro da Fonseca.²²⁸ Com a queda deste último, e a subida de Floriano, o Almirante, depois de novos desentendimentos, foi desterrado para o Amazonas.

[imagem 19 A] Almirante José Carlos de Carvalho. **A República no Amazonas.**
1891. Papel e giz. 30, 9 x 25,8 cm.
Arquivo Histórico da Marinha do Brasil – Rio de Janeiro.

A gravura, por sua vez, é toda oposta ao “Escudo da Municipalidade de Manaus” [imagem 20], instituído no ano de 1906, em que a seringueira com suas folhas verdes se impõem em um dos três quadrantes do emblema, restando aos outros dois a celebração dos “encontros”: seja ao do rio negro com o solimões, seja em relação do homem branco colonizador com a mulher indígena. O símbolo oficial da municipalidade [imagem 21] propagava um encontro harmônico e sem conflitos, como se aquela população, à maneira dos rios, resultasse da “mistura”, da “combinação feliz” do europeu com o nativo; discurso este que encontra ressonância no “mito das três raças” formadoras de Von Martius de 1838, ainda que sem a presença do negro. O brasão vinha encampado por uma moldura de rocalhas, e com o sol ao topo de onde se ilumina o “21 de novembro de 1889” ao invés do “15 de novembro.” Isso porque com cerca de 6 dias de atraso desembarcava em Manaus a notícia da implantação da República. O jornal oficial publicava em linhas econômicas:

²²⁸ José Carlos de Carvalho. In: **O Album**. Rio de Janeiro. Anno I – n. 10. Maio de 1893. p. 145-147.

Administração do Governo Provisório

Provincia do Amazonas – Palacio do Governo Provisorio, 22 de Novembro de 1889. – Ilm. Sr. – Tendo **chegado hontem o paquete brasileiro trazendo a noticia da mudança do nosso Governo para a formação republicana**, o povo, e principaes autoridades civis e miliares adherirão ao novo estado de cousas e reunindo-se em Assembléa acclamarão um Governo provisorio [...]²²⁹

Apesar da organização de uma junta provisória, com oficiais militares no comando, e do pronunciamento de outras localidades do Amazonas reconhecendo o novo governo de Manaus, antes ocupado pelo Barão de Solimões, e por extensão, a forma de regime republicana instaurada, as notícias sobre a queda do Império por aquelas bandas do norte do país não ocorreram de maneira acalorada, e foi motivo de incertezas:

Boletim do Liberal do Pará

Desde hontem correm telegrammas annunciando movimento revolucionario na côrte, no sentido republicano.

Estas noticias tem de certo modo perturbado a tranquillidade do espirito publico, entretanto parece-nos que não ha motivo de desperar da firmeza das nossas instituições, porque o movimento iniciado por surpresa não se póde dizer que tem o apoio franco da população da côrte.

Os telegrammas que em seguida publicamos, transmitidos da Bahia e Pernambuco, [ilegível] mais importantes provincias do norte, demonstram que ahi não encontrou echo a mudança da forma do governo.

Convem, portanto, que o povo aguardando a solução dos acontecimentos, mantenha-se com calma e firmeza ao lado do governo, que em tão grave emergencia saberá garantir a ordem e sustentar o prestigio da autoridade que lhe foi confiada.²³⁰

²²⁹ Amazonas. 24 de novembro de 1889. p. 2. Biblioteca Pública de Manaus.

²³⁰ Amazonas. 24 de novembro de 1889. p. 2. Biblioteca Pública de Manaus.

[imagem 20] Biblioteca Pública de Manaus. Amazonas.

[imagem 21] Estuque do Palácio da Presidência com o brasão de Manaus. Amazonas.

Vale observar que, se do novo brasão da Municipalidade criado com a República, apenas o branco e o índio eram integrados, o cargo do primeiro Presidente do estado, por sua vez, era ocupado por um homem negro, o engenheiro e militar Eduardo Ribeiro.²³¹ Em seu retrato [imagem 22], percebe-se a tentativa de esmaecer os marcadores raciais, resultando em um aspecto ambíguo, nem negro, nem branco. O embranquecimento do Presidente em seu retrato oficial ocorre também a partir do mascaramento de suas características físicas, já que a pose escolhida, com o rosto perfilado, ao invés de frontalmente, - conforme se valorizava os retratos oficiais dos Chefes de Estado - permitia apresentar seu nariz com aspecto mais afinado, e os lábios disfarçados entre o bigode enrolado. As cores ambivalentes da pele não encontram ressonância naquelas bem demarcadas do uniforme escuro composto por adereços dourados, como os botões e as dragonas, e que serviam, justamente, para demarcar a alta posição de militar daquele que representava o máximo poder do estado amazonense.²³²

[imagem 22] Atelier Daguirre, Rio. **Eduardo Ribeiro**. 1896.
Óleo sobre tela. 73 x 59 cm.
Palácio Tiradentes. Palácio Provincial. Manaus | Amazonas.

²³¹ MONTEIRO, Mário Ypiranga. **Negritude & Modernidade**. A trajetória de Eduardo Gonçalves Ribeiro. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1990.

²³² O governador, cuja morte ainda hoje é motivo de incertezas, já que encontrado com uma corda atada ao pescoço, esteve na presidência do estado por dois mandatos, de 2 de novembro de 1890 a 5 de maio de 1891 e de 27 de fevereiro de 1892 a 23 de julho de 1896.

O retrato foi pintado no mesmo ano da inauguração do Teatro do Amazonas (1896), marco de seu governo que buscava, à luz das ideias de progresso e civilização, reformular a capital enriquecida pela borracha, a partir de construções arquitetônicas arrojadas e sintonizadas com aquelas levadas a cabo no Rio de Janeiro.²³³ A afirmação da figura alegórica da República, e dos símbolos do Governo, dentro dos teatros, - o da Paz, no Pará, e do Amazonas, em Manaus -, a partir de seus respectivos panos de boca, demonstra a importância conferida a esses espaços de sociabilidade, e que viravam palco da exibição do poder. A cada início e fim dos espetáculos, a plateia deparava-se com a República (transfigurada em indígena, no Pará), e com seus símbolos dispostos em meio à mata virgem (no Amazonas) que se apresentava ali triunfante. Não à toa, quando do anúncio da mudança do regime em Manaus reuniu-se o “povo” dentro do Teatro para “aclamar” os novos militares que subiram ao poder.

Manaus, 24 de Novembro de 1889.
Movimento popular

O paquete nacional ‘Manaus’ trouxe noticias telegraphicas de um movimento militar no sentido de proclamar-se outra forma de governo que seria a republicana.

Para esta provincia não nos consta que fosse enviado um so despacho a cerca de acontecimentos tão graves e importantes.

No entanto logo que taes noticias cahiram no dominio publico começou o povo a reunir-se em frente ao commando das armas, onde estão congregados officiaes do exercito e da armada, tratando do assumpto.

Foi o povo convidado para ir ao Eden-Theatro e ahi comparecendo muitas pessoas deliberou-se promover maior concorrência para as 9 horas da noite afim de aclamar membros de um governo provisório que devia assumir as reas da administração para a manutenção da ordem e da tranquillidade publica.

O povo acclamou os srs. tenente coronel Florencio do Lago, commandante das armas, capitão de fragata Lopes da Cruz chefe da flotinha de guerra e dr. Domingos Theophilo de Carvalho Leal, presidente do club republicano.

Em seguida estes tres cidadãos acompanhados de muitos populares e officiaes do exercito e armada, dirigiram-se ao palacio do governo e ahi manifestaram ao exm. sr. Barão de Solimões a vontade do povo.²³⁴

Ainda que o desejo do articulista seja o de enfatizar o apoio popular ao regime, não foi possível encobrir a presença maciça de militares na composição do governo. Como espectadores, o povo, convertido em público, assistia da plateia a posse da junta provisória. Dali

²³³ MESQUITA, Otoni. **Manaus: história e arquitetura** (1669-1915). Manaus: Editora Valer, (1992) 2019.

²³⁴ Amazonas. 24 de novembro de 1889. p. 2. Biblioteca Pública de Manaus.

em diante, os informes dariam conta de atualizar as novas medidas tomadas da capital, bem como sobre a adoção de seus símbolos republicanos. Ainda que convertida em nativa, a *Marianne* do Norte não reconheceria a todos como seus cidadãos. Seja na versão celebrativa ou caricata, a indígena de barrete é sempre a figura exótica da República – tido por símbolo, inclusive, do obstáculo ao progresso, à ordem e à civilização.

Da mesma maneira idealizada, é o indígena situado entre a bandeira nacional (cujo mastro é uma lança) e a bandeira do recém-incorporado território do Acre, que estampa a página da publicação [imagem 23] em que se celebra o retrato de José Plácido de Castro (1873-1908), o “herói” do conflito armado entre o Brasil e a Bolívia, que resultou na anexação dessa região da Amazônia, rica em látex.²³⁵ O indígena de cocar à cabeça e flecha na mão, ao figurar ao lado de Rodrigues, com a expressão guerreira e a mão apoiada sobre a bandeira do Acre, é incorporado à imagem como um elemento que, antes de manifestar qualquer oposição ou mesmo apresentar um obstáculo, é figurado como aliado entre os “heroicos defensores do território do Acre”.

---

²³⁵ José Plácido de Castro lutou na Revolução Acreana, nos embates empreendidos entre o Brasil e a Bolívia para anexação do território do Acre ao nacional em 1902. Os conflitos só finalizaram em 1903, com o Tratado de Petrópolis com a intervenção do Barão do Rio Branco. CASTRO, José Plácido de. **Os anos do Conflito**. Acre: relatórios de governo (1906-1910). Volume II. Rio Branco: Impresso na Seção Gráfica do Tribunal da Justiça do Estado do Acre. S.d; RANZI, Cleusa Maria Damo. **Raízes do Acre**. Acre: EduAfac, 2008; TOCANTINS, Leandro. **Estado do Acre**. Rio Branco: Tribunal de Justiça do Estado do Acre, 2003; ARAÚJO, Antonio José de. **Cartas do Acre**. Rio Branco: Tribunal de Justiça do Estado do Acre, 2003.

[imagem 23] FALCÃO, Emílio. *Álbum do Rio Acre*. 1906 – 1907. p. 33.

Coronel Plácido de Castro, comandante em chefe das forças revolucionárias no Acre.

Departamento de Patrimônio Histórico e Cultural – FEM | Rio Branco – Acre.

A paisagem criada ao fundo em tudo sugere uma atmosfera idílica e sem conflitos, a começar pela natureza domesticada e nada ameaçadora, composta de folhas de bananeiras e altas palmeiras, típicas da vegetação tropical. São elas que ladeiam o rio (possivelmente o Acre), sobre o qual navega um barco em meio as suas águas calmas sob a luz do sol intenso. A mensagem contida na imagem, por sua vez, é inversa às associações feitas ao território do Acre logo após a sua anexação ao Brasil. Destino dos “condenados” da República tornar-se-ia, em pouco tempo, uma espécie de “Sibéria Tropical”, situada ao norte do país²³⁶. Foram punidos ao desterro cerca de 2 mil indivíduos que da capital do Rio de Janeiro partiram, forçadamente, rumo ao Acre, pelo envolvimento nas revoltas da Vacina (1904) e da Chibata (1910).

O “Album” celebrativo e ilustrado retrata, por um lado, o incipiente povoado de Rio Branco criado às margens do rio, munido de porto, abastecimento e serviços, e por outro, os “célebres” homens (brancos) responsáveis pela conquista do Acre. O exército boliviano em uma

²³⁶ SILVA, Francisco Bento. Acre. *A Sibéria Tropical*: desterrados para as regiões do Acre em 1904 e 1910. Rio Branco: Nepan Editora, 2017.

das páginas é apresentado em fila, todos em posição de guarda, próximos do canhão assestado [imagem 24]. O suposto convívio harmônico propagado (insinuado também pelo indígena recostado e adormecido, feito a melancolia) [imagem 25], quando confrontado com os relatos, feitos por exemplo, por Euclides da Cunha, pouco condiz com a realidade. As resistências empreendidas em relação aos avanços dos seringueiros, e das tropas, resultaram na dizimação de uma série de populações nativas que habitavam aquelas paragens recônditas da Amazônia.²³⁷ Apagado no presente, o indígena aparecia “vivo” nas alegorias; rendendo homenagens à República que não o reconheceria como um de seus cidadãos.²³⁸

[imagem 25] FALCÃO, Emílio. *Álbum do Rio Acre*. 1906 – 1907. p. 88.

Barracão Cajueiro, propriedade do Sr. Joaquim José de Lima, na margem direita do rio, fotografado no dia 5 de outubro de 1905, na ocasião de uma festa. E Vapor Augusto Montenegro, da companhia do Amazonas, encalhado no rio Acre. Tem de comprimento 145 pés, 29 de largura, com capacidade para 6,000 volumes. Era comandado pelo piloto Sr. João Baptista Klautau.

Departamento de Patrimônio Histórico e Cultural – FEM | Rio Branco – Acre.

²³⁷ MELO, Arquilau de Castro. **Euclides da Cunha**. Expedição ao Acre. Rio Branco: Editora Preview Ltda, 2011; CUNHA, Euclides da. **Diário de Marcha**. Extrato do Diário de Marcha da Comissão Mista Brasileiro-Peruana de Reconhecimento do Alto Purus. Rio Branco: Printac, 2006; RANGEL, Alberto. **Inferno Verde**. Cenas e Cenários do Amazonas. Manaus: Editora Valer, (1908) 2008.

²³⁸ GAGLIARDI, José Mauro. **O Indígena e a República**. São Paulo: Hucitec, 1989.

[imagem 24]FALCÃO, Emílio. *Álbum do Rio Acre*. 1906 – 1907. p. 75.

Porto Acre, exército boliviano em exercício durante o período revolucionário. E a vila Rio Branco, farmácia e residência do Sr. Dr. Freire de Carvalho, clínico nesta vila, farmacêuticos, Srs. João Freitas e Estellita Rego, Dr. Jayme Coimbra e Firmino de Brito. Departamento de Patrimônio Histórico e Cultural – FEM| Rio Branco – Acre.

2.4. Sobre uma pacífica República para um Brasil em confronto

Das imagens aqui mobilizadas, “A República”, de Manuel Lopes Rodrigues [imagem 26] parece ser uma das obras que de maneira instigante concentra “o diálogo entre a atualidade e o eterno”. A obra “incorpora, em sua gênese, cultura e vivido histórico”, para seguir aqui as reflexões de Jorge Coli, contidas em sua alentada análise sobre a “Liberdade guiando o povo”, de Eugène Delacroix.²³⁹ Ao revisitar um quadro tão canônico da história da arte ocidental, Coli procura desvelar como o pintor francês “fabricou uma obra carregada de experiência vivida, individual e coletiva a um só tempo, e, assim, portadora de emoção e de memória”.²⁴⁰ Trata-se de um quadro “muito menos evidente do que pode, talvez, parecer.”

O exame detido à composição alegórica concebida pelo artista baiano desvela um “projeto complexo” em que se articulam certos elementos do repertório próprios da alegoria da

²³⁹ COLI, Jorge. *O corpo da liberdade*. Rio de Janeiro: Cosac&Naif, 2011. p. 61.

²⁴⁰ Idem, *ibidem*. p. 62.

República, e de sua tradição, e que ao serem acionados, e também re-interpretados, parecem corresponder às “exigências específicas” do momento em que o quadro foi produzido.

[Imagem 26]

Manuel Lopes RODRIGUES
(1860 - 1917).

A República. 1896.

Óleo sobre tela. 230 x 120 cm.

Museu de Arte da Bahia
(Salvador)

2.4.1 O (ex) bolsista do Imperador pinta a República

Manuel Lopes Rodrigues (1860-1917), filho de pai artista, de quem recebeu os ensinamentos de pintura no Liceu de Artes e Ofícios e na Academia de Belas Artes da Bahia²⁴¹. De Salvador, rumou para o Rio de Janeiro e permaneceu por lá entre 1882 até 1886, antes transferir-se para Paris, com as “economias exíguas de que dispunha [...] e com o auxílio de alguns amigos”.²⁴² É o próprio pintor, no ofício redigido ao Generalíssimo Deodoro da Fonseca, pelo qual pede uma bolsa de estudos equiparada aos pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes, que explicita a manutenção na França a partir, segundo ele, do “auxílio insuficiente” feito pelo “Snr. D. Pedro de Alcantara”.²⁴³ O “filho do estado da Bahia”, como se apresentou ao Presidente, contava com os “minguados” 200 francos mensais do “Imperial Bolsinho”, verba proveniente da dotação da Casa Imperial com a qual D. Pedro II patrocinava artistas, músicos e literatos, cujos auxílios foram revogados pela República.

Justificando-se como beneficiário do monarca deposto mais pela sua dedicação ao ofício de artista do que pelas causas partidárias, Lopes Rodrigues dirige-se ao novo representante e pede sua “benevolência patriótica”:

A proteção de um Estado Liberal a aquelles que trabalham pelo engrandecimento artístico e intellectual da Nação, é a essência mesma dos

---

²⁴¹ A Academia de Belas Artes da Bahia foi fundada em 1877, pelo pintor espanhol Miguel Cañizares, de quem Manuel também foi aluno. Nota-se a presença dos Lopes Rodrigues no ensino artístico junto à Instituição desde a sua abertura: João Francisco (pai), vice-diretor; Manuel, no ano da fundação era Secretário, e depois, em 1897, torna-se professor; João Francisco (irmão), formado em medicina, era responsável pela cadeira de anatomia; Antonio (irmão), formado em arquitetura, passou a integrar o corpo docente em 1883; e Maria Constança (irmã) professora da classe feminina de pintura em 1892. Dados extraídos da Relação do corpo docente da Academia de Belas Artes da Bahia (Quadro 1). In: SILVA, Viviane Rummler da. **Pintores fundadores da Academia de Belas Artes**: João Francisco Lopes Rodrigues (1825-1893) e Miguel Navarro y Cañizares. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). EBA-UFBA, 2008. p. 130.

A consulta à documentação preservada no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro relacionada ao artista possibilitou acompanhar os percalços de Manuel Lopes Rodrigues durante os anos de formação no exterior, trazendo assim dados inéditos sobre a sua trajetória e que iluminam a produção do quadro aqui analisado.

²⁴² Ofício de Manuel Lopes Rodrigues ao Generalíssimo Deodoro da Fonseca digno Chefe do Governo provisório dos Estados Unidos do Brasil. Paris, 29 de junho de 1890. Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, série IE7 (Belas Artes e Educação). Fundo 92.

²⁴³ O artista, financiado pelo Imperador desde 1886, foi um dos seus últimos bolsistas. Anterior a ele, consta Pedro Américo (1859), Horácio Hora (1875), José Ferraz de Almeida Junior (1876), e Pedro Weingartner (1885). cf CAVALCANTI, Ana Maria Tavares Cavalcanti. Os Prêmios de Viagem da Academia em Pintura. In: PEREIRA, Sônia Gomes (org). **185 Anos de Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2001-2002.

princípios republicanos que, com patriotismo e sinceridade eu vejo estabelecidos no paiz. Eu ousou pois esperar favorável deferimento à minha petição.²⁴⁴

Com o aumento da bolsa concedida para mais três anos, o artista prosseguiu com os seus estudos na ambicionada *École Nationale Supérieure de Beaux-Arts*, e outras instituições de prestígio, como a *Académie Julian*, pelas quais frequentou os ateliês de renomados pintores, como Leon Bonnat, Jules Lefebvre e Robert Fleury, conforme os atestados assinados por seus mestres e remetidos ao Brasil podem atestar.²⁴⁵ O ingresso nessas instituições de ensino permitia aos jovens aspirantes à carreira artística uma formação consolidada na prática do desenho, do estudo do modelo vivo, de cópias de obras contemporâneas e dos mestres do passado; práticas acadêmicas internalizadas pela pedagogia professada dentro dos ateliês.²⁴⁶

Foi com o seu retorno apressado ao Brasil pelo falecimento de seu pai,²⁴⁷ em junho de 1894, que Lopes Rodrigues aventou, junto ao Ministério Interino da Justiça e Negócios do Interior, a possibilidade de mudança de capital, de Roma para Paris, a fim de prosseguir com seus estudos artísticos.²⁴⁸ O pedido aprovado pelo diretor da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, Rodolpho Bernardelli, é também deferido sem reservas por Ruy Barbosa. Antes disso, em abril de 1894, os Senhores Deputados do Estado da Bahia fazia constar nos Anais Câmara

---

²⁴⁴ Ofício de Manuel Lopes Rodrigues ao Generalissimo Deodoro da Fonseca digno Chefe do Governo provisório dos Estados Unidos do Brazil. Paris, 29 de junho de 1890.

²⁴⁵ Lopes Rodrigues cumpriu com as expectativas de qualquer pensionista da Escola carioca, participando dos certames artísticos como os *Salons*, angariando prêmios e cumprindo as tarefas. Para uma discussão adensada a respeito dos trânsitos dos brasileiros na França no período. Cf. SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX. **Tempo Soc.** [online]. 2005, vol.17, n.1, pp.343-366. Vale observar que no mesmo momento, outros artistas brasileiros eram pensionistas da Escola, como o pintor Oscar Pereira da Silva e o escultor Ludovico Maria Berna.

²⁴⁶ Sobre o ensino artístico na França do período, cf. entre tantos outros, BONNET, Alain. **L'enseignement des arts au XIX^e siècle.** La réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modele académique. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2006; WHITE, Harrison & Cynthia. **La carrière des peintres au XIX^e siècle. Du système académique au marché des impressionnistes.** Paris: Flammarion Champs Arts, (1965) 2009.

²⁴⁷ O pai do artista havia falecido no ano anterior em 11 de outubro de 1893. É provável que o retorno a Salvador fosse motivado pelas questões que envolvessem a própria Academia de Belas Artes da Bahia, cuja direção foi ocupada por seu pai de 1882 até o ano de sua morte. Com o retorno definitivo ao Brasil, em 1896, será Manuel Lopes Rodrigues o diretor da Instituição.

²⁴⁸ É certo que o interesse de Lopes Rodrigues em seguir para Roma não se limita à produção da tela alegórica. Como demonstra Camila Dazzi em seu estudo sobre Henrique Bernardelli, a “Cidade Eterna”, em fins do século XIX, também passa ser destino para jovens aspirantes à carreira artística.

Expediente
Offícios

Do secretário do governo remetendo um officio da legação dos Estados-Unidos do Brazil, em Paris, dirigido ao sr. governador do Estado, acompanhado de um requerimento do cidadão brasileiro Manoel Lopes Rodrigues, pedindo que seja abonada por duas vezes a quantia de 3.000 francos para despesas extraordinarias de uma excursão á Italia, e as que terá de fazer com a execução de alguns trabalhos tendentes aos estudos de pintura que ali está fazendo – A comissão da fazenda.²⁴⁹

Antevendo a proximidade do fim de sua bolsa, concedida em 1890, Lopes Rodrigues busca recursos junto ao Governo de seu estado natal para prosseguir com os estudos no exterior. É no bojo dssas negociações que o quadro se insere. Assim, em Sessão Ordinária pela mesma Câmara, em 15 de junho de 1894, era impresso o Parecer sobre o pedido do artista, de número 36.

A' comissão de Fazenda foram presentes a petição de Manoel Lopes Rodrigues, dirigida ao dr. governador do Estado, por intermedio da Legação Brasileira em Paris, e mais os officios relativos ao que pede o referido cidadão Lopes Rodrigues, e, depois de examinar tudo attentamente:

Considerando que o peticionário, distincto bahiano, e que se acha em Paris aperfeiçoando-se na arte de pintura, tem apenas como auxilio do governo federal uma pensão annual de 2:300\$000, que está a ser extincta;

Considerando que o peticionario, pretendendo voltar brevemente á terra natal, tem projectada uma excursão pela Italia para completar os seus estudos, e faltou-lhe o unico recurso com que contava para esse fim, qual o auxilio pecuniario que lhe fôra concedido pela Academia de Bellas Artes d'esta cidade, por ter o dito estabelecimento empregado em outro mistér a somma que o beneficiario deixara acumular;

Considerando que o peticionario, conforme se lê no officio do ministro brasileiro, em Paris, tem feito notaveis progressos, de modo a honrar a Patria Brasileira e particularmente a Bahia, sua terra natal;

Considerando que elle é, por isso mesmo digno de animação e auxilio, e que os poderes públicos têm o dever de proteger todos os empenhos, que tendam ao desenvolvimento moral do paiz;

Considerando que o auxilio pedido é relativamente pequeno e será largamente compensado pela honra que advirá á nossa terra de apresentação de mais um brasileiro artista distincto na Italia – patria das artes;

Considerando que o peticionario, em remuneração do auxilio que lhe prestar o Estado, **oferece á Bahia um grande quadro de dous metros, ricamente emoldurado, e, tal seja elle, que poderá compensar largamente o valor da somma que se lhe conceder**, é de parecer que seja concedido o auxilio pedido, adaptando-se para esse fim o seguinte

Projeto n. 129

A Assembléa Geral resolve:

²⁴⁹ 7ª Sessão Ordinária, em 16 de abril de 1894. In: Annaes da Camara dos Senhores Deputados do Estado Federado da Bahia: Sessões (BA) 1894-1896. p. 55.

Art. 1º Fica o governo autorizado a conceder a Manoel Lopes Rodrigues o auxilio pecuniario de 3000 (três mil francos), pagos em duas prestações, para o fim de completar elle os seus estudos de pintura na Europa.

Art. 2º Revogam-se as disposições em contrario.

S.R. Sala das commissões da camara dos deputados, 14 de junho de 1894. – Rodrigo Brandão. – Rodrigo Teixeira. – Antonio Bahia.²⁵⁰

Ainda que o assunto do quadro prometido pelo artista não seja evidenciado no Parecer, as medidas informadas são muito próximas daquelas d' *A República*, além do local de sua produção que consta próximo à assinatura: Roma. Pela documentação, vê-se que Lopes Rodrigues fica incumbido da produção de uma pintura através de uma “encomenda indireta”, já que foi ele próprio que se ofereceu a fazer em negociação pela bolsa conquistada²⁵¹. A documentação silencia se houve alguma discussão sobre a escolha do tema, ou a interferência direta de algum comitente da política. O artista, ao homenagear o regime, o faz a partir de escolhas e de seleções em um repertório visual abrangente, resultando em uma obra alegórica específica, do ponto de vista iconográfico.

O pintor, que já havia feito o pedido de aumento da bolsa a Deodoro da Fonseca, e da mudança de sede ao Ministro, e da subvenção do estado do qual era “filho”, requeria em ofício mais uma “benevolência” do Governo: a extensão do pensionato até 1897, já que o prazo se encerrava em fins de 1895.

Senhor Ministro

O tempo de duração de tal favor não me foi limitado, e eu venho pedir-vos que m'o assegureis até fins de 1897. Para justificar minha pretensão, preciso diser-vos que meu estado de saúde só agora permite-me a partida almejada para a Itália, onde o estudo dos grandes mestres do Renascimento não pode deixar de ser-me proveitoso.

Paris, 18 de maio de 1895.²⁵²

Diante da resposta negativa, o artista baiano apela mais uma vez ao Ministro, mas desta vez, com uma carta endereçada de Roma. O que comprova a sua instalação na capital italiana, antes de seguir definitivamente para o Brasil.

[...] O abaixo assignado tem, pois, a honra de vir solicitar de Vossa Excelência a revisão de tal deliberação, fazendo notar que nunca solicitou do

²⁵⁰ Annaes da Camara dos Senhores Deputados do Estado da Bahia. Sessões do anno de 1894. p. 94.

²⁵¹ Idem, ibidem, p. 113.

²⁵² Ofício de Manuel Lopes Rodrigues ao Ministro Ministro de Estado, da Justiça e Negócios do Interior. Paris, 18 de maio de 1895.

Estado recursos pecuniarios concedidos dos seus collegas; que sua viagem a Roma e sua installação n'esta Capital custaram-lhe sacrificios; que para a sua volta ao Brasil **precisa elle executar um trabalho importante – já em andamento** ; e, que nenhuma lei impede a continuação do favor official.²⁵³

Em 19 de agosto de 1895, Gabriel de Piza, da Legação dos Estados-Unidos do Brasil em Paris, informava à Diretoria da Instrução vinculada à Secretaria da Justiça e Negócios que “dei immediato conhecimento ao Snr. Lopes Rodrigues que não poderá ser excedido o prazo de sua pensão, a qual deverá terminar em outubro próximo”.²⁵⁴ É possível que o “trabalho importante – já em andamento”, aludido no ofício, seja *A República*, e uma menção semelhante é feita por Rodolpho Bernardelli ao Ministro que, ao tratar dos assuntos relacionados ao retorno do Brasil, afirma que “acha-se actualmente em Roma, completando um quadro, e sem recursos para regressar a pátria”.²⁵⁵

Lopes Rodrigues aporta no Brasil somente em abril de 1896, depois de uma longa temporada de estudos em Paris e Roma. Nos Annaes da Camara de Deputados da Bahia, consta em 31 julho daquele ano, o pedido de “800 libras mensaes, durante o praso de um ano, ao artista bahiano Manoel Lopes Rodrigues, para concluir em Roma os seus estudos de pintura, obrigando-se o mesmo a offerecer ao estado um quadro de assumpto nacional”. Desta vez, rejeitado em 1ª discussão, com 16 votos contra e 15 a favor, mas sob protestos do deputado Lellis Piedade que via na recusa “forte embaraço para uma aspiração justificadissima e cujos resultados constituiriam uma pagina de honra para esta terra.”²⁵⁶

“A República” foi finalizada na capital italiana no ano de seu regresso, como atesta a inscrição no canto inferior direito próximo de sua assinatura: “Rodrigues Roma 1896”. Do Rio de Janeiro, o artista rumou a Salvador. Depois de mais de 10 anos, retornava ao seu lugar de partida, e por lá, constituiu morada por toda a vida. A tela em questão foi exposta na mostra

---

²⁵³ Ofício de Manuel Lopes Rodrigues ao Ministro. Roma, 23 de agosto de 1895.

²⁵⁴ Ofício de Gabriel de Piza a Diretoria da Instrução da Secretaria da Justiça e Negócios. Paris, 19 de agosto de 1895.

²⁵⁵ Ofício de Rodolpho Bernardelli ao Exmo Snr. Dr. Antonio Gongalves Ferreira. Ministro de Estado, da Justiça e Negócios do Interior. Capital Federal. 20 de novembro de 1895.

²⁵⁶ Annaes da Camara dos Senhores Deputados. Sessões do anno de 1896. p. 177.

organizada pela Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro daquele ano²⁵⁷, sem causar grandes alardes, antes de ser alocada de vez no Palácio do Governo baiano.²⁵⁸

Nesse contexto, o quadro viria, em 1896, não apenas para decorar as paredes do Palácio do Governo da Bahia, mas para demarcar o apoio de um dos principais estados da federação ao regime instaurado há menos de 10 anos. Apesar de seu passado marcado por movimentos contestatórios republicanos²⁵⁹, a chegada das notícias na Bahia sobre a queda do Império, entre o anoitecer do dia 15 e a manhã do 16 de novembro, não foi recebida por parte dos políticos de maneira acalorada. Pairavam desconfianças sobre a implantação da República, inclusive, por parte do irmão mais velho de Deodoro da Fonseca, Hermes Ernesto, que ocupava naquele momento da derrubada do Império o posto de comandante de Armas. Escritos eram remetidos de Salvador ao Rio de Janeiro posicionando-se contra a República, e fiéis ao Imperador, que naquela altura já embarcava rumo ao exílio na França.²⁶⁰

Do Presidente da Bahia ao Presidente do Pará.

Guarnição militar desta provincia declarou não adherir movimento militar, republicano; está ao lado monarchia, população em massa cerca palacio, reprova aquelle movimento, disposta sustentar instituições existentes.

Almeida Couto

Presidente da Bahia²⁶¹

Do general Hermes da Fonseca, commandates das armas da Bahia, irmão do general Deodoro, ao exm. general commandante das armas desta provincia.

“Noticias da côrte más. Aqui abstenção completa. Adhesão ao Imperador.

Hermes”²⁶²

A República, de Lopes Rodrigues foi produzida em meio a um período marcado pelos dilemas enfrentados pelo novo regime político. Ainda que a realidade política fosse toda de

²⁵⁷ **Catálogo da Exposição Geral as Bellas-Artes**. Escola Nacional de Bellas Artes (RJ). 1896. p. 10. A tela aparece citada como “Figura da República”. Já na notícia veiculada na revista portuguesa *Anphion* (X Anno 3º Série. Lisboa, 15 de setembro de 1896), a respeito da mostra organizada pelo artista na Bahia, consta duas obras intituladas “A República”, da mesma maneira que aparece catalogada no Museu de Arte da Bahia.

²⁵⁸ A feitura do quadro foi paga pela Assembleia Geral da Bahia no valor de 3.000 francos. cf. **O MUSEU DE ARTE DA BAHIA**. São Paulo: Banco Safra, 1997. p. 78. PINTO JUNIOR, Rafael Alves. Manoel Lopes Rodrigues e a Alegoria da República (1896): do cotidiano da política à imortalidade do Panteão. **19&20**, Rio de Janeiro, v. V, n. 4, out./dez. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/mlr_rapj.htm>. Acesso em 29 de agosto de 2018.

²⁵⁹ Refiro-me à Conjuração Baiana de 1798, sobre o assunto, cf. VALIM, Patrícia. **Corporação dos enteados**. Tensão, contestação e negociação. Salvador: EDUFBA, 2018.

²⁶⁰ TAVARES, Luis Henrique Dias. **História da Bahia**. Salvador: Editora da UFBA, 2008.

²⁶¹ Amazonas. Órgão do Partido Liberal. 24 de Novembro de 1889. p. 2.

²⁶² Idem, ibidem. p. 2.

instabilidade, o que se desejava promover com a pintura, como pretendo analisar, era uma República da “Ordem” e do “Progresso”.

2.4.2 Uma *Marianne* brasileira?

[Imagem26]
Manuel Lopes RODRIGUES
(1860 - 1917).
A República. 1896.
Óleo sobre tela. 230 x 120 cm.
Museu de Arte da Bahia
(Salvador)

Para quem adentra o Museu de Arte da Bahia (Salvador), e alcança o topo da escadaria, ao centro, avista de imediato *A República* (1896) [imagem 26]. Esse quadro que recepciona o visitante está ladeado, curiosamente, por dois retratos dos imperadores do Brasil, D. Pedro I e D. Pedro II²⁶³; espécie de lembrança imediata do regime monárquico deposto justamente pela República, que figura ali de maneira alegórica pelos pincéis de Lopes Rodrigues.

A figura da mulher sentada com uma espada invertida na mão direita e a outra depositada sobre o braço de uma sédia (espécie de trono disposto num elevado) toma toda a pintura. Um barrete vermelho com abas laterais, envolto de uma coroa de ramos de louros, cobre-lhe a cabeça, que está posicionada exatamente à frente da esfera azul com os “Estados Unidos do Brazil”, transpassada com a divisa positivista “Ordem e Progresso”, em letras desbotadas. Escudos com as armas da República ladeiam essa espécie de painel, cujo topo exhibe em números romanos os milésimos de “1889”- alusão direta ao ano da Proclamação da República.

Vale se atentar ao dado de que a Bahia foi um dos únicos a adotar a alegoria da República no brasão de armas [imagem 27], se comparado às escolhas para os outros estados da federação. Alfredo de Carvalho, em seu “Brazões do Brasil Republicano”, publicado em 1904, assim se refere a esse dístico concebido em 1891:

O brasão do Estado da Bahia representa as figuras do Trabalho e da República, de mãos enlaçadas sobre um escudo no qual se vê, na prôa duma embarcação, um marinheiro apontando pata a terra proxima (allusão ao descobrimento do Brasil); tem por timbre uma estrella aureolada pela inscrição - ESTADO DA BAHIA; por baixo do escudo, numa fita, a legenda - *Per ardua surgo*, e mais abaixo palavra BRASIL.²⁶⁴

Na composição, enquanto a mulher personifica a República, com o seu barrete frígio, vestes à antiga, e carrega a bandeira do estado com um triangulo (símboloda igualdade) na haste, um homem com corpo forte, barbudo e bigode farto, acompanhado de sua forja e bigorna, simboliza o Trabalho. Importante notar o sentido do trabalho no Brasil, pois, até poucos anos antes estaria associada à escravidão, mas passava agora a ser figurada (e incentivada) a partir de uma imagem alegórica branca e viril que mais se assemelhava a um colono europeu.

²⁶³ Refiro-me aos retratos: Antonio Joaquim Franco Velasco (1780-1833). D. Pedro I, Imperador do Brasil. c. 1826. Óleo sobre tela. 90 x 72 cm; Luís Gomes Tourino. D. Pedro II, Imperador do Brasil. c. 1830. Óleo sobre tela. 91 x 65,3 cm. Museu de Arte da Bahia.

²⁶⁴ CARVALHO, Alfredo. Brazões do Brasil Republicano. In: *Almanach de Pernambuco*, 1904. 6º Anno. p. 168.

Já no caso da República, imagem feminina, os seios estão a mostra. Tal escolha não é descabida, uma vez que no amplo repertório da tradição, o peito desnudo aparece, por exemplo, na gravura de Boizot [imagem 28]. De todo modo, a alegoria sofreria alterações e passaria, ao contrário do Trabalho, a ser apresentada totalmente vestida. Tal modificação pode ser observada, a partir do grupo escultórico [imagem 29] que figurava no alto da ponte Rio Branco sobre o rio Jacuíbe em Feira de Santana em que a República²⁶⁵ [imagem 30], ajudando a segurar o escudo do Governo, e não mais de mãos dadas com o Trabalho, como na versão do escudo de 1891, tem o corpo coberto com a túnica.²⁶⁶

[imagem 27] Braço do Estado

[imagem 28] **La France républicaine ouvrant son sein à tous les citoyens.** Gravure de Boizot. c. 1790. Musée Carnavalet. Paris.

²⁶⁵ Revista Bahia Ilustrada, 1918.

²⁶⁶ O grupo escultórico pertence atualmente ao Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (Salvador).

[imagem 29] **Brasão do Estado da Bahia.** Concreto. c. 1918.
Dimensões não informadas. Instituto Geográfico e Histórico da Bahia – Salvador.

[imagem 30] **Revista Bahia Illustrada,** 1918.

A preferência pela figuração da mulher sentada, em lugar de ereta, remete à longa tradição de alegorias da justiça e mesmo da República, como a *La République* [imagem 31], do

escultor Joseph Chinard de 1794²⁶⁷. Modelos notáveis abundam na França desde o final do século XVIII, e talvez encontrem o exemplo mais monumental com a enorme estátua apresentada por Jean-Baptiste Clésinger [imagem 32] na Exposição Universal de 1878, e depois instalada na Champ-de-Mars. Estamos distante, portanto, daquela figura armada e seios à mostra, que conduz corajosamente o povo (também armado) para a conquista da Liberdade, na exemplar pintura de Delacroix²⁶⁸ [imagem 33], que referencia o momento revolucionário e popular pela derrubada da Monarquia.

Apresentando-se de maneira estável, assentada, a República do artista baiano não demonstra, portanto, frouxidão. Pelo contrário. O olhar firme lançado ao horizonte, o pé direito disposto a frente, e que vai de par com a mão sobre a espada, são todos elementos que sugerem sua prontidão diante de qualquer ameaça de perigo. É justamente esse lado direito, que combina a mão sobre a espada e o pé em avanço, que concentra a força na imagem; todo oposta ao esquerdo, mais relaxado.

[Imagem 31]
Joseph CHINARD (1756 – 1813).
La République. 1794.
Musée du Louvre.

²⁶⁷ PINTO JUNIOR, Rafael Alves. Op. cit. 2010.

²⁶⁸ Sobre a questão, cf. entre outros, CLARK, T. J. Delacroix and Baudelaire. In: **The Absolute Borgeois.** Artists and Politics in France. 1848 – 1851. London: Thames & Hudson, (1973) 1999; COLI, Jorge. O Corpo da Liberdade. In: **O Corpo da Liberdade.** Reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: CosacNaify, 2010.

[imagem 32] Jean-Baptiste CLÉSINGER
(1814 - 1883).

La République. S.d.

Modelagem em terra cota. 110 x 60 cm.

[imagem 33] Eugène Delacroix. **Liberdade guiando o povo.** 1830. Óleo sobre tela. 260 x 325 cm.
Musée du Louvre- Paris.

A República porta a espada de maneira heráldica [imagem 34]. É certo que a arma, tão associada à força e ao poder, não deixava de aludir também aos próprios militares que encabeçaram aquele regime político referenciado pela alegoria. Na medalha comemorativa pelo aniversário do “15 de novembro de 1889” [imagem 34 A] lá constava ela, embainhada, e

sustentada de maneira firme por uma mão, não pelo cabo, o lugar que lhe é devido, já que um barrete frígio ali estava depositado. A medalha unia dois elementos simbólicos próprios daquela “República da Espada”, mas ao mesmo tempo, de maneira paradoxal, juntava o símbolo da Liberdade (o barrete frígio) com aquele tão associado aos atos dos militares.²⁶⁹

[imagem 34]

---

²⁶⁹ Apesar de ter sido finalizada já no Governo Civil de Prudente de Moraes, muitas das revoltas que começaram no mandato de Floriano, ainda estavam em curso, como é o caso da Federalista no Sul do país. Como desenvolveremos no item seguinte, pelos elementos inseridos na composição e que ajudam a conceber a República, são aspectos que parecem estar relacionados à maneira que ela reage ao momento em que se insere.

[imagem 34 A] Museu Mineiro. Belo Horizonte.

Do brasão do Governo, que aparece replicado na pintura, e criado por um decreto dias depois da Proclamação, a espada também participava, e constava “desembainhada” (com a lâmina a mostra) em meio de outros elementos simbólicos, muitos deles legados pelo próprio Império:

“Numa esphera, de azul, cinco estrellas de prata, com a forma da constellação do Cruzeiro: por fóra da esphera um circulo azul, orlado de ouro em ambos os bordos, com vinte estrellas de prata; por fóra deste circulo as cinco pontas duma estrella, partidas em pala, de verde e amarello, orladas de vermelho e ouro, assentes sobre uma corôa emblemática de folhas de café e de fumo representadas com as suas próprias côres, entrelaçada com uma espada desembainhada, posta em pala, de ponta para cima; tudo cercado dos raios duma aureola de ouro. Em uma fita azul, por baixo, o dizer – Estados Unidos do Brazil 15 de Novembro de 1889- em letras de ouro.”²⁷⁰

Na pintura, Lopes Rodrigues não partiu em pala a estrela de cinco pontas, mas manteve as folhas de fumo (ainda que sem as flores brancas) e de café, descritas acima; vegetação esta que foi motivo de desacordos entre aqueles que conceberam as armas nacionais do Governo Republicano.

Por ocasião duma visita feita, em 18 de Agosto de 1894, á Casa da Moeda do Rio de Janeiro, ouvimos do Dr. Ennes de Souza, então director d’aquelle estabelecimento, em resposta a uma consulta do artista incumbido de desenhar o escudo d’armas do Brasil, a ordem terminante de pôr nelle ramos de carvalho e louro. Interpellado por nós sobre semelhante modificação, o illustre engenheiro retorquiu dizendo que ‘fumo symbolisava um vicio e o café recordava a escravidão’.

²⁷⁰ Brasão do Estado da Bahia. CARVALHO, Alfredo. Brações do Brasil Republicano. In: **Almanach de Pernambuco**, 1904. 6º Anno. p. 168

É certo que o incomodo existente reportava-se menos ao fumo e ao café, uma vez que essas continuaram sendo a riqueza do país, e sim a relação imediata que essas ramagens tinham de imediato com o passado imperial. A troca por folhas de carvalho e louros, tidos por símbolos etéreos, e novamente resgatados da tradição clássica, poderia ser uma saída possível para se dissociar o brasão republicano daquele da monarquia. A proliferação desse símbolo pelo país a fora acontece por vários suportes, constando, inclusive, no pano de boca do Teatro Amazonas [imagem 35] atribuído ao pernambucano Crispim do Amaral, de 1894. Além desse, em que o brasão republicano é carregado por uma figura alada tocando um clarim, há ainda um outro intitulado “descortinar da República” [imagem 36], em que consta uma coroa de louros desvelada por um panejamento vermelho. Nesse mesmo Teatro, o brasão de armas da República [imagem 37] está disposto na tribuna de honra, de frente ao palco - e paradoxalmente, acima das máscaras que simbolizam a Comédia.

[imagem 35] Crispim do Amaral. **Pano de boca do Teatro Amazonas**. 1894.
13, 80 x 13,40 cm. Manaus.

[imagem 35 A] Chrispim do Amaral. **Pano de boca do Teatro Amazonas.** 1894.
13, 80 x 13,40 cm. Manaus.

[imagem 36] Chrispim do Amaral. **Pano de boca do Teatro Amazonas.** 1894.
13, 80 x 13,40 cm. Manaus.

[imagem 37] Teatro Amazonas. **Brasão do Governo Republicano na tribuna de honra.** Manaus.

Lopes Rodrigues preservará o vermelho para o barrete da República [imagem 38], assumindo a sua cor tradicional. Símbolo por excelência da Revolução Francesa, e disseminado, primeiramente, entre os meios populares insurgidos contra o rei, os privilégios da nobreza e do clérigo, o “barrete frigio”, “barrete da liberdade” ou “barrete vermelho” será rapidamente adotado também pela ala mais radical (jacobinos), integrando suas vestimentas. Retomado do passado Clássico pelos revolucionários, o barrete na sua coloração vermelha, com a queda da Monarquia, passou a cobrir a cabeça da alegoria da Liberdade, e aparece junto de outros símbolos como os piques, as bandeiras, o facho da Unidade, os triângulos da igualdade, a balança da justiça e no topo dos documentos oficiais.²⁷¹ Com a República, o barrete chegou a figurar em botões de fardas [imagem 39] e mobiliários de prédios públicos, tais como os do Instituto Histórico e Geográfico do Pará. [imagem 40].

Descrito nos tratados de iconologia do século XVI, como o de Cesare Ripa, o barrete estará associado à figura da Liberdade que o “porta em sua mão”, remetendo ao uso dos escravizados alçados a condição de libertos na Roma Antiga. Ripa esclarece ainda que tanto a túnica quanto o barrete da alegoria são brancos. Sua versão vermelha será assumida com a Revolução em que a cor ganha novos significados: o sangue dos “mártires da Liberdade” derramado pela tirania do rei, mas também tida como a “cor do ardor, do entusiasmo”. O vermelho era tão associado ao regime que Santos Dumont, ao encontrar a Princesa Isabel em Paris “trocou a gravata vermelha que tinha ao pescoço, por uma outra, improvisada com um lenço do seu inseparável Pedro Guimarães, a fim de que a Princesa não se entristecesse vendo sobre o seu patricio o símbolos dos republicanos do republicano Pardal Mallet.”²⁷²

²⁷¹ PASTOUREAU, Michel. Rouge. Drapeau et bonnets rouges: la Révolution en marche. In: **Rouge**. Histoire d'une couleur. Paris: Éditions du Seuil, 2019.

²⁷² SANTOS-DUMOND, Alberto. Os meus balões. (Dans l'Air). Tradução do original francês por A. de Miranda Bastos. Rio de Janeiro: Irmãos Di Giorgio, 1956. 2ª Edição, p. 158 (nota número 9).

[imagem 38]

[imagem 39] Botão de uniforme com barrete circundado com 21 estrelas, representando cada uma delas um estado da federação. Museu da Inconfidência. Ouro Preto – Minas Gerais.

[imagem 40] Encosto de cadeira de jacarandá (estilo regência) de inícios do século XVIII com entalhe incluído em que figura os símbolos republicanos: barrete, estrela, círculo. Instituto Histórico e Geográfico do Pará – Belém do Pará.

A túnica alva da mulher, cujo esmero do artista se concentrou nos efeitos provocados pelo caimento do panejamento e no contraste de luz sobre as dobras feitas na altura do ventre, próximas aos seios, é ainda complementada por um manto verde, bordado de dourado, que recai sobre o ombro esquerdo reforçando seu aspecto faustoso. Vestida à Antiga, a República veste um manto composto pelo verde e amarelo. Se à primeira vista, as cores podem conferir uma certa “brasilidade” à alegoria universal, a resposta rápida torna-se um tanto mais problemática quando se investiga a cartela e os sentidos conferidos, nos emblemas da nação, desde o Império, e dentro da tradição da pintura relacionada à deusa da Liberdade: Athena.

2.4.3 O manto verde da República e seus tons ambivalentes

Na época do Império, enquanto a cor amarela remetia à dinastia austríaca dos Habsburgo, o verde, por sua vez, estava diretamente associado à de Bragança, de origem portuguesa. Elas figuravam na bandeira, no brasão de armas, no manto do monarca e na cauda dos vestidos da Imperatriz e da Princesa herdeira. Quando da criação da bandeira republicana, a despeito das alterações realizadas no pavilhão imperial, as cores verde e amarela já tão arraigadas no imaginário nacional foram preservadas, e foram reapropriadas pela República.

Vale lembrar que apesar da escolha do verde para colorir os emblemas da monarquia era dado por certo, não foi consenso nos primeiros anos que se seguiram à Independência qual tom escolher, se claro ou escuro. Quando do decreto que regulamentou o uso das fardas em 1822, enquanto o Imperador usava a verde “garrafa”, (re) afirmando a sua ascendência bragantina, seu Primeiro Ministro, José Bonifácio, por sua vez, usava o verde claro, que para ele, simbolizava a “Primavera do Brasil”²⁷³; decisão que resultaria em divergências entre o Imperador e seu Primeiro Ministro, e que dizem muito sobre a conflituosa construção do imaginário do Brasil Independente, não apenas no que se refere à seleção de seus símbolos, mas também de suas cores.²⁷⁴ Ao confrontar as imagens dedicadas à figuração da Corte e de seus trajes majestáticos, seja no primeiro e no segundo reinado, é possível identificar uma oscilação na gama de verde. Jean-Baptiste Debret [imagem 41], responsável pela idealização do manto, cetro e coroa de D. Pedro I, colore as vestes do monarca com um verde que resulta da mistura equilibrada do azul e

²⁷³ SILVA, Camila Borges da. A construção de identidades políticas através da indumentária: uma análise do caso brasileiro no pós-Independência. *Veredas da História*. v. 11, n. 2. Dez. 2018. p. 61-62.

²⁷⁴Cf. SOUZA, Iara Lis Carvalho. *Pátria Coroada*. O Brasil como Corpo Político Autônomo. 1780-1831. São Paulo: UNESP, 1998.

do amarelo, atingindo um tom mais “puro”. Já o manto de D. Pedro II, a *mantua* da Imperatriz Teresa Cristina e da Princesa Isabel [imagem 42], por sua vez, parecem retomar o verde mais escuro próximo do “garrafa”, aludido acima. Essa problemática a respeito da cor, e de seus tons, incidem diretamente sobre aquele escolhido por Lopes Rodrigues para o manto da República, e que permite criar algumas especulações sobre o seu possível significado.²⁷⁵

[imagem 41] DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tomo 3. Belo Horizonte: Itatiaia, (1838) 1989.

²⁷⁵ As especulações aqui realizadas sobre os tons de verde foram possíveis a partir da generosa interlocução com a restauradora-conservadora do Museu Paulista da USP, Tatiana Alckmin Herrmann de Oliveira. Observo que os erros de análise porventura existentes são todos meus.

Pedro Américo de Figueiredo e Mello (1843 – 1905)
D. Pedro II na Abertura da Assembleia Geral.
 Óleo sobre tela. 1872. 2,880 x 2,050 m.
 Museu Imperial de Petrópolis.

Aurélio de Figueiredo (1856 – 1916).
Princesa Isabel assinando a Lei Áurea. 1888.
 Óleo sobre tela. Instituto Geográfico e
 Histórico do Amazonas. Manaus

No verde utilizado por Lopes Rodrigues, antes do equilíbrio entre o azul e o amarelo, temos o uso mais acentuado do branco na palheta do artista, que irá resultar num verde mais claro. Essa certamente foi a maneira encontrada para se afastar da coloração do manto de D. Pedro II, e do próprio Império. Recorrer ao verde utilizado na bandeira republicana, legado pelo regime anterior, para uma figura sentada num trono, ainda que utilizasse atributos próprios da iconografia republicana, como o barrete frígio, poderia remeter demais à monarquia, causando certa confusão na mensagem visual.

Lopes Rodrigues parece encontrar uma solução mais adequada resgatando, quem sabe, o “verde primavera do Brasil”, aquele desejado por José Bonifácio no início do Império e que conferia à cor tão atrelada à antiga metrópole, uma maior singularidade. Não parece ser à toa a coloração da casaca de José Bonifácio feita por Décio Villares [imagem 43], no retrato que homenageia o “Patriarca da Independência”. Ao invés do verde escuro, o artista pintou o símbolo com verde claro, talvez referenciando a discordância do Primeiro Ministro com o Imperador em relação à problemática cor.

[imagem 43] Décio Villares.
José Bonifácio de Andrada e Silva.
1914. Óleo sobre tela.
58,5 x 73 cm.
Museu Histórico Nacional.

Dois anos de Lopes Rodrigues, Frederico Antônio Steckel irá conceber uma “Alegoria da República” [imagem 44] para o suntuoso edifício construído especialmente para abrigar a Secretaria da Educação de Belo Horizonte. Apesar de diversa daquela destinada à Bahia, já que em pé, conduzida por uma biga alada com os dizeres “15 de novembro de 1889”, e com a mão direita estendida segurando uma palma da vitória, e a outra apoiada em um filactério, - espécie de escudo onde se lê alguma inscrição curta (no caso, figura um triângulo, símbolo da harmonia e do equilíbrio, com a lamparina e a picareta no seu interior, em referência a extração da principal riqueza do estado)²⁷⁶, a composição de Steckel se assemelha nas cores, seja para o barrete, igualmente vermelho e coroado de folhas de louros, mas também para as vestes, sendo a parte de cima branca e a de baixo verde.

²⁷⁶ O filactério tem uma conotação de amuleto, profecia, advertência ou proteção. Como será explorado mais adiante, esses elementos presentes nas alegorias da República não são meros adornos decorativos; a mensagem evocada a partir deles reage ao momento em que foram concebidas.

[imagem 44] Frederico Antônio Steckel.

Alegoria da República. 1898.

Óleo sobre tela 230 x 120 cm.

Acervo Memorial Minas Gerais.

Ao contrário dos dois artistas, Décio Villares, muitos anos depois, irá colorir duas de suas Repúblicas com as “cores nacionais”. Idealizador da bandeira com o lema positivista “Ordem e Progresso”, o pintor, também responsável para execução de importantes monumentos na Capital Federal do Rio de Janeiro, além da produção de retratos do Primeiro Presidente, cria alegorias de tez clara, olhos fixos e cabelos escuros, vestidas à grega, mas cujos barretes já assumem uma versão mais “local”. Naquela preservada no Clube Militar [imagem 45], o barrete verde com a faixa em amarelo cobre a cabeça da figura perfilada e inserida num fundo amarelado esfumado; opção semelhante para aquela do Senado [imagem 46] que mais se assemelha a um estudo. Já a do Museu da República [imagem 47], sem data, diálogo com as demais, mas é das três a que apresenta o aspecto mais maduro. A experimentação para a

elaboração dos quadros da República é evidenciada na maneira que o artista concebe aquela preservada no Museu Histórico Nacional [imagem 48]. Perfilada e vestida de verde e amarelo, nessa versão, apresenta-se com os cabelos quase loiros e com o barrete corado pelas folhas de louro, branco, ao invés de verde, possivelmente seguindo as orientações de Ripa.

[imagem 45] Décio Villares (1851-1931).
A República. 1919.
0,80 x 0,70 cm. Óleo sobre tela.
Clube Militar –Rio de Janeiro.

[imagem 46]
Décio Villares. **Retrato da República.** 1919.
Óleo sobre tela. 0,55 x 0,45.
Coleção Senado da República, Itamaraty.
Brasília.

[imagem 47] Décio Villares. **República.** S.d.
Óleo sobre papelão. 29 x 22 cm.
Acervo do Museu da República – Rio de Janeiro.

[imagem 48] Décio Villares (1851-1931).
Alegoria à República.
Óleo sobre tela. S.d.
Museu Histórico Nacional- Rio de Janeiro.

O uso do branco e do verde claro para as vestes da alegoria, não se restringirá ao exemplo brasileiro. O afamado pintor Adolphe Yvon (1817-1893) irá conceber em 1858, uma pintura de grande formato para celebrar a glória dos Estados Unidos [imagem 49]. Na procissão, República e Minerva, conduzidas por dois leões (simbolizando força), são acompanhadas por outras mulheres, simbolizando os estados da federação, além de imigrantes europeus que lhe redem homenagens, e de negros escravizados, em posição subalterna, que suplicam pela liberdade. Vestida de branco e barrete vermelho à cabeça, sustentando um triângulo, figura a República, ao passo que a deusa da Guerra veste branco e verde, toda paramenta, com um elmo, carapaça em que consta incrustada uma górgona.

[imagem 49] Adolphe Yvon (1817-1893). **Genius of America**. 1870. Óleo sobre tela. 8,99 x 5,49 m. New York State Education Building.

[imagem 49 A] Adolphe Yvon (1817-1893). **Genius of America**. 1870. Óleo sobre tela. 8,99 x 5,49 m. New York State Education Building.

A presença da cor associada à Athena revela uma problemática maior do que simplesmente evocar o “verde nacional”, que rapidamente se pode associar para uma alegoria da República brasileira. Para além de equilibrá-la no intuito de se afastar do verde do Império, Lopes Rodrigues não deixou de vincular sua composição à tradição da figuração da deusa grega na grande pintura. Sandro Botticelli [imagem 50], por exemplo, irá apresentar Pallas Athenas coroada de louros, vestida de branco, sandálias aos pés, e envolta por um tecido justamente

verde. Raffael [imagem 51], no afresco concebido para a *Stanza della Signatura*, no Vaticano, também se reportou à cor na alegoria, e inclusive com a górgona inscrustada ao peito.²⁷⁷ Para uma tela produzida na Itália, esses modelos alegóricos, e suas respectivas cores, certamente não passaram despercebidos por Lopes Rodrigues em suas reflexões para a construção visual da República brasileira, que, em meio a um repertório tão vasto de elementos, incluiu, inclusive, uma górgona de Medusa próxima do peito.²⁷⁸ Tema a ser enfrentado no próximo subcapítulo.

[imagem 50] Sandro Botticelli (1445-1510).
Pallade e il Centauro. c. 1480-1485.
 Óleo sobre tela. 207 x 148 cm. Uffizi, Florença.

²⁷⁷ TAUTIL, J-C. Prudence, Force et Tempérance dans le décor de la Chambre de la Signatura. *Chroniques italiennes*. N° 60, 1999.

²⁷⁸ Devo ao pesquisador Francislei Lima da Silva por me atentado a esse detalhe na composição de Lopes Rodrigues.

[imagem 51] Raphaël Sanzio (1483-1520). Les vertus cardinales et théologiques dans la chambre de la signature au Vatican. 1508-1511. Vaticano. Roma.

[imagem 51 A] Raphaël Sanzio (1483-1520). Les vertus cardinales et théologiques dans la chambre de la signature au Vatican. 1508-1511. Vaticano. Roma.

2.4.4 A República e a (des) Ordem

O pintor não deixou de inserir no colo da República uma égide dourada [imagem 52], com a cabeça de Medusa. Conta-nos Ovídio no livro IV de *Metamorphoses*, que tal elemento no peito de Palas Athenas (a deusa da Guerra Justa) tinha por fim “aterrorizar e tolher de medo os seus inimigos”.²⁷⁹ A escolha do artista baiano pelo objeto de proteção, e todo sentido

²⁷⁹ OVÍDIO (Publius Ovidius Naso). *Metamorfoses*. São Paulo: Editora 34, 2017, Verso 800, p. 269.

apotropaico conferido a ele nos mitos gregos²⁸⁰ estava, certamente, em consonância com a tradição da iconografia da República, da Liberdade, da qual Lopes Rodrigues apropriou-se sobremaneira. É Louis Marin, em um texto célebre, quem nos chama a atenção para a existência de uma *Marianne*, bastante singular, pertencente à Mairie de Pertuis [imagem 53], na região de Provence-Alpes-Côte d’Azur, na França. Ainda que as cores utilizadas na policromia sejam diversas da República concebida por Lopes Rodrigues, ambas trazem, para além do barrete vermelho e os ramos de oliveria, a Medusa inscrustada na altura do peito.²⁸¹ Ainda que não seja possível afirmar que Lopes Rodrigues tenha visto a Marianne de Pertuis, cidade não tão distante das fronteiras da Itália, onde o artista baiano concebeu a sua pintura, o possível diálogo entre as duas obras, no que concerne ao uso da górgona em uma alegoria da República, impõem problemáticas importantes, como nos alerta Marin, sobre a circulação de símbolos, a (re)elaboração de modelos e da transferência artística.

---

²⁸⁰ Como nos explica Ernst H. Gombrich, “tendo matado o terrível monstro Gorgo (uma das três abomináveis irmãs), Atena cortou sua cabeça e desde então usou o Gorgoneion como um amuleto protetor em seu corpo e em seu escudo. Com seu hediondo sorriso e suas serpentes como cabelo, a mera visão de sua cabeça (como aquela de Medusa) transformava tudo o que fosse vivo em pedra. Cabeças de górgonas e máscaras similarmente ameaçadoras são vistas com frequência nos escudos, armas ou vasilhas gregas. As vezes seu papel é assumido apenas pelos olhos, às vezes por serpentes.” GOMBRICH, Ernst H. **O sentido de ordem**: um estudo sobre a psicologia da arte decorativa. Tradução: Daniela Pinheiro Machado Kern. Porto Alegre: Bookman, 2012. p. 258.

²⁸¹ MARIN, Louis. Migration des symboles: la Marianne et la Gorgonne. In: **Marianne**: image féminine de la République. Turin: Centre Culturel Français, 1989.

[imagem 52]

[imagem 52] Não assinado. **Marianne**. Antes de 1884. Policromia. Altura 70 cm. Mairie de Pertuis. França.

[imagem 52 A] Jean Ferrari. **Marianne**. 1875. Policromada.
Outra versão de Marianne com a górgona de Marianne

O ornamento pode ser, ainda, um aceno para o momento tenso em que o Brasil passava quando o quadro era então fabricado, do outro lado do Atlântico. Desde 1893, movimentos contestatórios estouravam no sul do país, com a Revolta Federalista (1893-1894), e com os oficiais da Marinha, na Revolta da Armada (1894-1895), todas elas reprimidas com pesada artilharia pelo governo central.²⁸² Recorrer ao gênero alegórico era uma saída possível para um momento que não se mostrava nada satisfatório, e muito pouco eloquente, para ser celebrado em tintas a respeito dos feitos da jovem república²⁸³. Lopes Rodrigues aceita a incumbência de realizar um quadro, portanto, em tempos pouco favoráveis para qualquer idealização de uma República harmônica, estável e unida. Pelo contrário. É em meio a esses sangrentos embates que assombravam a República em construção que a alegoria está inserida, e as quais parece imediatamente se reportar, mesmo que elaborada em terras estrangeiras. A égide sobre o peito com a cabeça da Medusa incrustada servia, pois, de aviso aos supostos inimigos da República:

²⁸² Cf. ALONSO, Angela; ESPADA, Heloisa. **Conflitos**: fotografia e violência política no Brasil. São Paulo: IMS, 2017.

²⁸³ PINTO JUNIOR, Op.cit.

“aterrorizar e tolher de medo”, caso preciso fosse, para lembrar os termos de Ovídio. A górgona estará presente, mas desta vez, sobre uma couraça, na versão extremamente bélica da alegoria da República no monumento erguido em Belém do Pará [imagem 53], e inaugurado em 1897. Disposta no alto dos 22 metros, e diante do Teatro da Paz, de espada em punho, e em movimento, ela está pronta para a guerra. Cercada de elementos que anunciam a força, como o leão, a República é transfigurada em Athena e segue para o combate.

[imagem 53] Michele Sansebastiano (1852-1908).

Monumento à República.

1897. Bronze. 22 m. Belém do Pará.

Próximos da inscrição “Rodrigues Roma -1896”, na base direita da tela, estão depositados dois ramos, sendo um de oliveira e outro de palmeira [imagem 54], remetendo à vitória, ao triunfo da República, que a alegoria alude imediatamente. Espécie de oferenda deixada aos seus pés, as folhas de oliveira tão conectada à Athena, confirma a força da ínvicta República. Os ramos de palmeira se fazia presente, para além dos de louro, por exemplo, na grande estampa que celebrava o “1º Congresso da República dos Estados Unidos do Brasil” [imagem 55]. Depositadas entre o retrato de Deodoro, Floriano, Benjamin Constant, as folhas de palmeira demarcam que a glória da República também é a glória de seus homens. A mulher,

vestida à antiga e acompanhada com o seu escudo anelado de 21 estrelas, participa daquele governo composto exclusivamente de indivíduos do sexo masculino, apenas na sua forma alegórica, e a essa função se restringe; situação análoga é a que se encontra na estampa feita para o Estado de São Paulo no mesmo período. Rodeada dos constituintes consta a República [imagem 56], coroada com folhas de louros, e curiosamente, ostentando um brinco.

[imagem 54]

[imagem 55] Photographia Americana.
 Alves Ferreira & Roltgen. S.d.
 Fundo Prudente de Moraes.
 Museu Republicano de Itú MRI -USP

[imagem 56] Estado de S. Paulo
Comissão de Constituição. S.d.
 Fundo Prudente de Moraes.
 Museu Republicano de Itú MRI -USP

Se na Antiguidade Clássica a folha de palmeira foi tomada como símbolo do triunfo contra os judeus²⁸⁴, paradoxalmente, poderíamos fazer uma alusão desavisada da conquista do novo regime sobre os indivíduos que o contestavam na época da fabricação do quadro. Os feitos belicosos de Athena e da celebração do extermínio vitorioso contra seus oponentes foram

²⁸⁴ Disposta no Arco de Tito, sustentado por gênios que saudaram o Imperador e suas tropas trazendo os despojos de Guerra.

cantados ainda por Homero em *Iliada*.²⁸⁵ É essa filha de Zeus, nos cantos, quem concede à glória, atinge o inimigo de forma violenta e, nos termos de um dos deuses, “não me deixa ter medo”.²⁸⁶ Athena personifica, assim, a Guerra. Vale lembrar que *Iliada* figura em trajes verdes ao lado de Odisséia, na pintura realizada por Dominique Ingres [imagem 57] dedicada à apoteose do escritor grego - só para retomar, mais uma vez, a cor verde e a sua associação à tradição Clássica. Pode-se arriscar se o olhar um tanto vidrado da República, não está relacionado aos “olhos glaucos de Athena” narrado por Homero. É possível assim que, a partir também da leitura dos Clássicos, Lopes Rodrigues concebeu uma República impassível, que afungenta com a górgona seus inimigos, como narrou Ovídio, e os mantem bem observados sob os seus “olhos glaucos de coruja”, nos termos de Homero. Em fins de 1896 será a vez do sertão da Bahia ser palco de um dos movimentos contestatórios dos mais sangrentos: a Guerra de Canudos, que opôs de um lado do *front*, civis do longínquo e “bárbaro” sertão e, de outro, os batalhões do “civilizado” litoral, e que se estenderá até 1897.²⁸⁷

[imagem 57] Dominique Ingres. **Apoteose de Homero**. 1827.
Óleo sobre tela. 386 x 512 cm.

²⁸⁵ ***Iliada***: Homero. São Paulo: Ubu Editora; SESI-SP Editora, 2018.

²⁸⁶ Idem, *ibidem*, p. 183, verso 255.

²⁸⁷ Lopes Rodrigues retorna ao Brasil em abril de 1896. A tela foi exposta na Bahia em 29 de junho de 1896, antes de seguir para a mostra organizada pela Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, aberta ao público em 1 de setembro daquele mesmo ano. Os primeiros embates entre o exército republicano e as populações de Canudos datam de inícios de novembro de 1896.

Musée du Louvre.

A espada, presente no quadro, mostrar-se-á nos embates em Canudos, - bem como nos eventos contestatórios que o precederam na década de 1890 -, afiada, e decepará, na prática violenta da degola [imagem 58], muitas cabeças que acenarão contrárias aos desmandos da República. É o próprio Euclides da Cunha em *Os Sertões* (1902), que nos relata que um grito de “Viva a República!”²⁸⁸ era dado pelo oficial antes de separar a cabeça do pescoço do condenado, cuja prática era tida por ele como um dos maiores exemplos da barbárie ali presenciados. As promessas tão professadas com o advento da República, assim, não se cumpriram. Perseguições, conflitos armados, mortes a milhares, exclusão social, eram elementos que somavam à desilusão dos contemporâneos que vislumbravam no regime a “esperança de um novo porvir”, como prometia a letra do Hino de 1889.

[imagem 58] - **Revolução Federalista:** Execução de um revoltoso.
Rio Grande do Sul, 1894.
Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil

²⁸⁸ CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. Edição crítica e organização: Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Ubu Editora/ Edições sesc São Paulo, (1902) 2016. p. 507.

CAPÍTULO 3

DEODORO DA FONSECA, CHEFE DO GOVERNO REPUBLICANO E SUAS INSÍGNIAS IMPERIAIS

3.1 O “reinado do Generalíssimo”: sobre retrato, distância e estranhamento

Deodoro, no Campo de Sant'Ana, com a feição das litografias oficiais, representa apenas um símbolo, atrás do qual a vida tumultua contradições e efeitos que surpreendem os autores do drama.

Raimundo Faoro. **A pirâmide e o trapézio**, 1972.

Com a República proclamada, se fez necessário fabricar a imagem do Presidente. O primeiro a ocupar o referido posto era, como se sabe, Manuel Deodoro da Fonseca (1827-1892), um militar de alta patente do Exército, veterano da Guerra do Paraguai, e afamado na imprensa pelos seus enfrentamentos com os ministros do Império em defesa da corporação da qual fazia parte. “Energia”, “inteligência”, “firmeza de caráter” eram alguns dos adjetivos associados à sua *persona* de militar viril, em conformidade com os valores propagados de masculinidade em vigência no século XIX.²⁸⁹ O Visconde de Ouro Preto, em suas memórias sobre a queda do Império, assim se recordaria do militar que depôs seu ministério, em 15 de novembro de 1889:

Conversador, alegre, leviano, desbocado, modos arrebatados, gostando de ouvir e narrar anedoctas impudicas, - sympathico e dominador, entretanto pela energia e limpidez do olhar pelo desassombro da linguagem, pelos gestos, a um tempo imperiosos e chãos, - nada denunciava nelle o futuro dictador, generalissimo, chefe do governo proclamado pelo exercito e armada em nome da nação.²⁹⁰

²⁸⁹ BERTAUD, Jean-Paul. A virilidade militar. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques. **História da virilidade**. Volume 2. O triunfo da virilidade. O século XIX. Petrópolis: Vozes, 2013.

²⁹⁰ CELSO, Affonso. Deodoro. In: **Vultos e Factos**. Rio de Janeiro: Domingos de Magalhães. p. 332.

Sua imagem pública, a ser criada em seus retratos oficiais, tinha, portanto, que se equivaler à fama de sua “bravura”. Em quase todos os retratos criados entre fins de 1889 e 1891, percebe-se o emprego de um mesmo esquema compositivo [imagem 1]: a imagem do busto de Deodoro, fardado, com as dragonas, os cabelos brancos, a barba ajeitada sobre o peito, sobre o qual se exhibe uma série de condecorações caprichosamente dispostas.

[imagem 1] Generalíssimo Manoel Deodoro da Fonseca:
Primeiro Presidente dos Estados Unidos do Brasil.
"Nascido a 5 de agosto de 1827 na cidade de Alagoas,
Fallecido a 23 de agosto de 1892 no Rio de Janeiro".
Zincografia. 13,4 x 9cm.
Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

Essa imagem é indicativa de uma fórmula visual que vai sendo reiterada, a do Proclamador. Mas ela possui um certo ruído não captado à olhos apressados.²⁹¹ À primeira vista, as insígnias e condecorações parecem ser um simples apetrecho da indumentária militar, já que tão comuns nos retratos de oficiais da Marinha, Exército, e inclusive nos dos

²⁹¹ Tive a oportunidade de discutir esse texto, ainda em sua versão preliminar, em duas ocasiões no ano de 2018, que foram de grande contribuição para o enriquecimento do argumento: em maio, no Seminário Interno do Laboratório de História da Arte (LAHA-UFJF), coordenado pela Profa. Dra. Maraliz Christo, e no Seminário de Sociologia da FFLCH-USP, em outubro, no qual a mediação da mesa coube à historiadora da arte Fernanda Pitta.

imperadores. No entanto, a presença de algumas delas nos retratos de Deodoro da Fonseca, enquanto chefe do Governo Republicano gera o questionamento inevitável: por que o Chefe do Governo republicano ostenta, em seus retratos oficiais, insígnias imperiais?

É certo que a seleção de poses e de atributos para dignificar o modelo são comuns na retratística, ainda mais naqueles destinados ao âmbito público.²⁹² Gombrich afirma que é possível “ver todo retrato como um esquema de cabeça modificado pelos traços distintivos sobre os quais desejamos transmitir informações”.²⁹³ Assim, a inserção de certos detalhes é frequentemente intencional, incluídos pelo artista a partir da requisição do próprio comitente.²⁹⁴ Por isso mesmo, é preciso atentar para os detalhes que compõe esses quadros pois, como aponta Daniel Arasse, podem ser chaves de acesso para adentrar a complexa trama que compõe uma pintura em seu todo²⁹⁵.

Na convenção da retratística as posturas e os gestos dos modelos, além dos acessórios e objetos dispostos na composição, seguem um padrão, e estão frequentemente carregados de sentidos simbólicos. Portanto, o que à primeira vista parece ser algo desvelado facilmente aos olhos do observador, sem maiores intenções, é, antes, resultado de um lento processo de elaboração.²⁹⁶ Os artistas escolhiam o enquadramento, realçavam detalhes, iluminavam certos pontos, obscureciam tantos outros, diante do desafio de apresentar determinada figura na superfície da tela. Ou seja, a “parecença” com o modelo é um critério de validação do retrato, mas o mesmo encontra-se plasmado a todo um conjunto de detalhes que possuem sentidos

---

²⁹² Para uma discussão adensada sobre o gênero do retrato, cf. POMMIER, Edouard. **Théories du portrait**. De la Renaissance aux Lumières, (Coll. «Bibliothèque illustrée des histoires») 1998.

²⁹³ Verdade e Estereótipo. In: GOMBRICH, Ernest. **Arte e Ilusão**. Um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Wmf| Marins Fontes, (1977) 2007. p. 77.

²⁹⁴ Como bem observa Sérgio Miceli na produção de um retrato tanto o comitente quanto o artista tentam promover sua imagem, e assim os mesmos são resultados dessas negociações. MICELI, Sérgio. **Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920 -1940)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996; CARR, Carolyn Kinder. Painters, Patrons and the changing face of American Portraiture, 1865 – 1899. In: CARR, Carolyn Kinder & MILES, Ellen G. **A Brush with History**. Paintings from the National Portrait Gallery. National Portrait Gallery. Smithsonian Institution Washington, D. C. 2001. p. 26.

²⁹⁵ ARASSE, Daniel. **Le détail**. Pour une histoire rapprochée de la peinture. Paris: Flammarion, (1992) 1996.

²⁹⁶ Como explicita o historiador da arte inglês T. J. Clark “O que torna a pintura a óleo interessante, para mim, é o fato de ser feita sem pressa. O interesse cresce à medida que a cultura circundante enfatiza o veloz e o imediato. Mesmo que as pinturas simulem participar da rigorosa instantaneidade do cartaz e da fotografia (para falar apenas dos exemplos mais óbvios que invadiram o reino da representação na última parte do século XIX), espera-se que o espectador saiba que o efeito é fazer crer, e que saboreie a dissonância entre os complicados recursos de uma pintura e sua aparência geral, causal e acessível.” CLARK, T. J. **A Pintura da Vida Moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores**. São Paulo: Cia das Letras, 2004. p. 19.

importantes. Tal alerta já estava sinalizado nos escritos do próprio crítico francês Charles Baudelaire, quando discorria sobre as obras expostas no *Salon* de 1859.

Nada, se quisermos examinar bem a coisa, é indiferente num retrato. O gesto, a expressão, a indumentária, o próprio cenário, tudo deve contribuir para representar um *caráter*. Grandes pintores, e excelentes como David, quando era apenas um artista do século XVII, e depois, quando se tornara um mestre de escola, e como Holbein em todos seus retratos, visaram exprimir com sobriedade mas com intensidade a personalidade que propunham pintar. [...] Enfim, seja qual for o meio mais visivelmente adotado pelo artista, seja ele Holbein, David, Velásquez ou Lawrence, um bom retrato sempre me parece uma biografia dramatizada, ou melhor, um drama naturalmente inerente a qualquer homem.²⁹⁷

Na visão de Baudelaire, um “bom retrato” tinha que aguçar na lembrança do observador aspectos além da mera parecença com o modelo. Tudo na obra convergiria para realçar o *caráter* daquele indivíduo, algo possível somente a partir da cautelosa escolha das roupas, dos acessórios, da pose. À luz de tais premissas, concebe-se que a maneira de dispor o personagem na tela, a inclusão de alguns detalhes e a exclusão de outros, as omissões e silenciamentos, nada tem de “neutralidade”. Antes, essas escolhas interferem no resultado final da obra e, conseqüentemente, promovem uma certa visualidade sobre Deodoro enquanto chefe de um governo recém-empossado.

O historiador da arte Michael Baxandall, ao revisitar o “Batismo de Cristo”, afresco do ciclo de Arezzo, já tão esmiuçado nos estudos de Piero della Francesca, alerta para o dado de que muitas pinturas “aparecem aos nossos olhos envolvidas num terrível verniz de falsa familiaridade, uma espécie de carapaça difícil de quebrar quando começamos a analisá-las.”²⁹⁸ A advertência a respeito da “falsa familiaridade” que algumas obras pressupõem, ecoa de certa maneira em relação aos retratos de Manuel Deodoro da Fonseca, que diversos dos imperadores D. Pedro I²⁹⁹ e D. Pedro II³⁰⁰, ainda não suscitaram maiores reflexões. Se como analisa Carlo

²⁹⁷ BAUDELAIRE, Charles. A apologia da paisagem e a crítica do retrato. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura**. Textos essenciais. Vol. 10: **Os gêneros pictóricos**. São Paulo: Editora 34, 2006.

²⁹⁸ BAXANDALL, Michael. A verdade e outras culturas: o *Batismo de Cristo*, de Piero della Francesca. In: **Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 169.

²⁹⁹ Sobre D. Pedro I, cf. DIAS, Elaine. **Debret, a pintura de história e as ilustrações de corte da “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”**. Dissertação (Mestrado em História). Campinas: IFCH-Unicamp, 2001; MURANO, Ana Flora Guimarães. **D. Pedro I: uma análise iconográfica**. Dissertação (Mestrado em História). Campinas: IFCH-Unicamp, 2013.

³⁰⁰ DREYFUSS, Jenny. D. Pedro II através de sua iconografia. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Volume IV, 1943; SCHWARCZ, Lilia. Op. cit. 1998; 2013; Memórias Compartilhadas – retratos na

Ginzburg, “o estranhamento é um meio para superar as aparências e alcançar uma compreensão mais profunda da realidade”³⁰¹, esse dado um tanto descompassado na imagem do “Proclamador”, que parece ter sido naturalizado ao longo do tempo³⁰², engendra problemáticas referentes à fabricação da figura de Deodoro da Fonseca como Primeiro presidente.

Enrico Castelnuovo já se questionava, em texto célebre, se “é possível, através dos retratos, compreender algo dos países que os viram nascer?”³⁰³ Seguindo a indagação do historiador da arte italiano, como veremos, a sobrevivência das insígnias imperiais em seus retratos, é sintoma daquele conflituoso processo de amoldamento de um presente republicano ainda amorfo, pouco desvencilhado do passado imperial.

Para quem percorreu as linhas já escritas sobre a vida de Deodoro da Fonseca é tentador solucionar o caso do uso das insígnias imperiais a partir do dado tão reiterado por seus biógrafos: o Presidente era, na verdade, monarquista. Antes de lançar o cômodo veredito e “condená-lo” como simplesmente um presidente fiel ao Imperador, parece ser mais fortuito *compreender* o porquê da permanência das insígnias imperiais em seus retratos oficiais republicanos. De acordo com Marc Bloch “para penetrar uma consciência estranha separada por nós pelo intervalo das gerações, é preciso quase se despojar de seu próprio eu.”³⁰⁴ A árdua tarefa imposta pelo historiador francês pressupõe menos emitir julgamentos apressados, da ordem da causa e efeito, e sim, munir-se de dados que possibilitem “desemaranhar as razões profundas” do uso das insígnias por parte de Deodoro.

No limite, o esforço é de “calçar os sapatos do morto”, - no caso aqui em questão “vestir a casaca” - como quer Evaldo Cabral de Mello, o que significa refletir sobre a “capacidade de identificação com os motivos do próximo”, ou mesmo o “porque, em determinadas circunstâncias o agente agiu assim”³⁰⁵. Ao afirmar suas insígnias e condecorações, Deodoro exibiu a sua “bravura”, espécie de amostragem simbólica de dedicação à glória da nação e à corporação militar da qual fez parte por toda vida. Nesse sentido, apesar de serem

---

coleção do Museu Histórico Nacional. (Catálogo da exposição). Rio de Janeiro: O Museu, 2013.

³⁰¹GINZBURG, Carlo. Estranhamento. Pré-história de um procedimento literário. In: **Olhos de madeira**: nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

³⁰² A moeda corrente de 25 centavos traz a imagem de Deodoro da Fonseca, portanto as suas insígnias imperiais, o que não difere das escolhas feitas em todas as vezes que o Marechal estampou moedas ou cédulas de dinheiro. Cf. **Museu de Valores do Banco Central do Brasil**. São Paulo: Banco Safra, 1988.

³⁰³ CASTELNUOVO, Enrico. **Retrato e sociedade na arte italiana**. Ensaios de história social da arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 14.

³⁰⁴ BLOCH, Marc. A análise histórica (1. julgar ou compreender?). In: **Apologia da História ou o ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

³⁰⁵ MELLO, Evaldo Cabral de. O acaso não existe. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Leituras críticas sobre Evaldo Cabral de Mello**. São Paulo: Perseu Abramo | Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

confeccionadas por ourives especializados, indicados pelo Almanack Laemmert, o valor da insígnia era medida menos pelo seu material empregado – como ouro, prata e pedras preciosas –, e sim, pela sua força simbólica; o significado “invisível” conferido àqueles que as portavam.³⁰⁶

Se a Princesa Isabel era indigna de exercer o terceiro reinado, já que frívola e carola, afeiçoada ao “conselho e amor” – para remetermos aqui as palavras de Silva Jardim –, Deodoro, por sua vez, esbanjava virilidade e liderança; aspectos “feitos ao varão”, comprovados por aquelas insígnias. Não há como enfrentar os seus retratos produzidos no período republicano sem compreender o histórico dessas galhardias que participaram ativamente da construção de sua imagem legendária pela atuação na Guerra contra o Paraguai, da qual ingressou como capitão e saiu general.

3.2 Os “Fonsecas irmãos” vão ao front: gênese dos brios imperiais

O arquivo histórico do Museu Imperial de Petrópolis preserva um escrito protegido por um envelope, cuja folha depositada sobre este, serve de alerta sobre o conteúdo daquele documento: “Petição de socorro feita ao Imperador por Manoel Mendes da Fonseca (pae do futuro Marechal Deodoro)”. No ofício, datado de 24 de setembro de 1854, o tenente coronel Manuel Mendes da Fonseca (1785-1859) pede ao jovem Imperador clemência em relação à difícil situação financeira de sua família. Pai de oito homens e de duas mulheres, e com a fortuna arruinada, apesar do casamento promissor, Manuel colocava-se diante da “benevolência do Augusto e Paternal Senhor” com a intenção de ter suas dívidas, acumuladas na soma de 5 contos de réis, redimidas:

“Em tal estado, e todavia eu no firme proposito de não abandonar meus filhos no antro das trevas resignei-me a tudo soffrer por bem delles, e superando embaraços e dificuldades consegui habilitar-os dos Estudos de preparatorios (excepto o ultimo que é menor e adoentado); e dos conhecimentos obtidos na Escola Militar os que com acertados deveres servem nas fileiras do Exército;

---

³⁰⁶ Compreendemos as insígnias e condecorações aqui como Semióforos, que na definição de Pomian, tratam-se de “objectos que não têm utilidade [...], mas que representam o invisível, são dotados de um significado; não sendo manipulados, mas expostos ao olhar, não sofrem usura. A actividade produtiva revela-se portanto orientada em dois sentidos diferentes: para o visível, por um lado; para o invisível, por outro; para a maximização da utilidade ou para a do significado. As duas orientações, embora possam coexistir em certos casos privilegiados, são todavia opostas na maior parte das vezes.” POMIAN, Krzysztof. Coleção (51). In: **Enciclopedia Einaudi**. Volume 1. Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984. p. 72.

Minhas duas virtuosas filhas tão bem habilitadas dos Misteres próprios do sexo, como os irmãos não ficarão idiotas.”³⁰⁷

Fonseca vinha diante do trono “implorar a caridade de Vossa Majestade Imperial” na condição de preservar a sua honra de um “sexagenário Militar encanecido nos serviços do Estado e da Pátria”. Carregada nas tintas para sensibilizar, a missiva escrita por um velho oficial, muito mais que precisar o desespero de um pai em difícil situação financeira, (o que impactaria na formação de seus filhos homens, uma vez que as mulheres estavam encaminhadas “conforme os ofícios do sexo”), serve-nos como pretexto para demonstrar a presença dos membros masculinos dos Fonseca na carreira militar desde os primeiros anos do Império

Manuel Mendes, de origem pernambucana, tinha uma longa carreira de caserna, iniciada antes mesmo da vinda de D. João VI ao Brasil, chegando a atingir o alto oficialato no reinado de D. Pedro II. Sua Fé de Ofício, preservado no arquivo do Exército, assinala a sua participação na repressão violenta às revoltas escravas (como em Alagoas em 1815), nos movimentos contestatórios e separatistas de ideais republicanos, como a de Pernambuco de 1817; da Guerra da Independência na Bahia em 1823 e da Confederação do Equador em 1824. Envolveu-se ainda na tentativa de restauração do trono a D. Pedro I, o que ocasionou a perda de seu posto à frente do Batalhão. Com a sua transferência para Alagoas, casou-se com D. Rosa Maria Paulino, também filha de Militar. Mas a passagem mais notória de sua vida foi a tentativa de articular uma “sedição” para evitar a transferência de Alagoas para Maceió, chegando para isso a prender o Presidente da Província. A iniciativa, que buscava impedir a perda do status econômico de Maceió, não surtiria efeito, e Manuel seria condenado como “reu de desobediência e sedição” em um 15 de novembro de 1839. Depois de livre, muda-se para a Corte do Rio de Janeiro, de onde foi remetida a missiva ao Imperador sobre a situação dificultosa da família.

Os filhos de Manuel Mendes e Rosa Maria engrossariam, posteriormente, as fileiras da Guerra contra o Paraguai como “Voluntários da Pátria”, e chegariam a altos postos de comandos. Mas será certamente Manuel Deodoro da Fonseca, o filho que herdou o nome do pai, que entrará para as páginas da história pátria, menos conhecido pela sua atuação nos embates, mais pela derrubada da monarquia em 1889. A Guerra que perdurou mais de 5 anos, significou nas palavras de Joaquim Nabuco, “o apogeu do Império, mas também procedem dela

---

³⁰⁷Petição de socorro feita ao Imperador por Manoel Mendes da Fonseca (pae do futuro Marechal Deodoro). 6005. 12D M- 120. Arquivo Histórico do Museu Imperial de Petrópolis.

as causas principais da decadência e da queda da dinastia.”³⁰⁸ Os impactos sociais, políticos e econômicos advindos da guerra, se fariam sentir logo depois de seu fim, mesmo com o retorno das tropas vitoriosas, em março de 1870.³⁰⁹ As insatisfações do Exército quanto à falta de expressão política, a pressão pelo fim da escravidão e a organização do Partido Republicano, criado em 1870, eram pautas que passaram a pressionar agenda do Império³¹⁰. O evento bélico que impactou os rumos políticos e sociais do país, também marcaria a trajetória dos “irmãos FONSECAS” que integraram os batalhões como “Voluntários da Pátria”.

Na foto [imagem 2], um tanto esmaecida pela ação do tempo, os cinco filhos de Dona Maria Rosa Fonseca estão reunidos, com o mais velho, Hermes Ernesto, ao centro. Sentado no seu lado esquerdo está Manuel Deodoro, próximo de João Severiano³¹¹, que em pé, faz companhia a Eduardo Emiliano; na outra extremidade, encontra-se Severiano Martins. Enquanto as medalhas penduradas ao peito de Eduardo e João Severiano poderiam atestar a

³⁰⁸ NABUCO, Joaquim. **Um Estadista no Império – Nabuco de Araújo**. Sua vida, suas opiniões, sua época. Rio de Janeiro: Garnier, 1897-1898. Vol. II, p. 189-190.

³⁰⁹ Sobre a Guerra, cf. DORATIOTO, Francisco. **Maldita guerra**: nova história da Guerra do Paraguai. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

³¹⁰ COSTA, Wilma Peres da. **A espada de Dâmocles**: o Exército, a Guerra do Paraguai e a crise do Império. Campinas: Editora Hucitec | Editora da Unicamp, 1996; DORATIOTO, Francisco. **Maldita Guerra**: Nova História da Guerra do Paraguai. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

³¹¹ Na seção “Quartel general do commando general de artilheria, em Tuyuty, 27 de Maio de 1866”, do *Diário do Rio de Janeiro*. Sabbado, 14 de julho de 1866. Anno XLXI. N. 167. p.1. esse irmão de Deodoro da Fonseca era descrito como “cirurgião capitão Dr. João Severiano da Fonseca, que mais uma vez, mostrou a sua actividade e intelligencia no desempenho da sua espinhosa missão de medico”. Conforme os dados biográficos contidos na *Revista do Instituto Histórico Brasileiro*: “Dr. João Severiano da Fonseca (1889-1890) Nasceu em Alagôas a 27 de Março de 1836. Falleceu no Rio de Janeiro em 7 de novembro de 1897. Formou-se em medicina pela Faculdade do Rio de Janeiro. Tendo entrado para o Corpo de Saude do Exercito, prestou serviços na Campanha do Estado Oriental e na Guerra do Paraguay. Neste corpo attingiu o posto de general de Brigada, em que se reformou, havendo exercido o cargo de Inspector Geral da Repartição Sanitária do Exercito. Foi Commendador da Ordem da Rosa, Cavalheiro da do Cruzeiro e de Christo e official de S. Bento de Aviz, condecorado com as medalhas da campanha oriental de 1865 e da Guerra do Paraguay. Fazia parte da Imperial Academia de Medicina, e era official da Academia de França. Eleito Senador á Constituinte Republicana, renunciou o cargo. Sua biografia foi feita pelo Dr. Alfredo Nascimento Silva na sessão magna de 15 de Dezembro de 1897 e consta do tomo LX da *Revista*. Entrou para o Instituto em 1 de Outubro de 1880 [...] de que foi successivamente socio correspondente, effectivo, honorario, 2º e depois 1º Secretario, e finalmente, 1º Vice-Presidente.” cf. FAZENDA, Dr. José Vieira. (Bibliothecario do Instituto). *Instituto Histórico e Geographico Brasileiro*. (Subsídios para a sua História). 1838-1911. In: **Revista do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro**. Tomo LXXIV. Parte II. 1911. Rio de Janeiro, 1912. p. 319. Conforme consta ainda na mesma publicação “Dias depois do 15 de Novembro e em sessão de 29 desse mesmo mez, o Dr. João Severiano da Fonseca propoz ‘emquanto fosse vivo S. M. o Sr. D. Pedro de Alcântara a cadeira se conservasse inoccupada e coberta por um véo’, proposta essa approvada unanimamente.” p. 367. Ficou decidido pelos membros do Instituto, quando da morte de D. Pedro II em Paris em dezembro de 1891, que fosse coberta com “crêpe durante um anno a cadeira que se sentava o Imperador”. p. 367. Por fim, João Severiano irá compor a comissão, em julho de 1891, escolhida para separar os livros da biblioteca de D. Pedro II e que pudessem servir ao Instituto. p. 415.

participação promissora dos mais jovens dos irmãos nos embates da Guerra, os sabres embainhados depositados de maneiras diversificadas junto aos corpos dos mais velhos, estando apoiados em uma das pernas ou presas ao lado direito, - mas de toda maneira exibidos em primeiro plano³¹² - reafirmaram o caráter marcial desses homens, cuja suposta bravura nos campos paraguaios estava, igualmente, confirmada pelas suas condecorações que se avolumaram conforme o passar da Guerra.

---

³¹² A extensão da lâmina dos sabres se impõe na fotografia, a de Hermes da Fonseca, depositado na vertical, atinge quase a altura de seu peito, realçando a necessidade de corpos sadios e viris para carregá-las.

[imagem 2] **Retrato dos filhos de D. Rosa da Fonseca que tomaram parte na Guerra do Paraguai:** Manuel Deodoro da Fonseca, Hermes Ernesto da Fonseca, Severiano Martins da Fonseca, João Severiano da Fonseca e Eduardo Emiliano. [186-]. Foto: carte de visite, 11x6 cm. Arquivo do Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro.

Apesar de monocromáticos na fotografia é bem possível que esses uniformes fossem azuis, de acordo com o regimento do Exército que reordenou as vestes da corporação em

meados da década de 1860; a cor da veste servia para diferenciar os diversos batalhões (artilharia, infantaria) no teatro da Guerra. Já as medalhas, de prata ou de ouro, ornadas de fitas vermelhas, azuis ou amarelas, homogeneizadas pela sépia, conferiam um colorido (repleto de simbologia) às fardas daqueles sisudos soldados.³¹³

Como os uniformes militares eram investidos de códigos que informavam visualmente a posição hierárquica daqueles que os trajavam³¹⁴, é possível reconhecer que nem todos os FONSECAS partilhavam, a época da foto, dos mesmos postos. O uniforme de João Severiano, por exemplo, não possui as passadeiras sobre os ombros, como todos os demais, o que indicava sua posição diferenciada na hierarquia da caserna. Este integraria os batalhões durante toda a campanha como médico-cirurgião formado pela Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. Por outro lado, as longas botas de Hermes Ernesto sinalizavam sua autoridade na montaria, ao passo que Deodoro veste uma calça muito comprida em seu uniforme de Major. As mãos dos três irmãos sentados, depositadas sobre as pernas, apresentam os punhos bordados, outro elemento de distinção dentro do Exército, já que quanto mais elaborado, maior o posto alcançado pelo militar. Nenhum dos irmãos usa o *képi* ou o chapéu à cabeça, estando o de Severiano Martins, inclusive, depositado sobre o joelho direito. Todos os 5 exibem os cabelos e a barba, em conformidade com a imagem ideal do homem militar, propagada em tempos de Guerra³¹⁵. É certo que com os anos da Guerra, os pelos dos rostos dos combatentes, sobretudo daqueles de alta patente – a exemplo do Imperador – ganham proeminência, e o próprio Conde d'Eu deixou os pelos do rosto crescerem, acentuando a sua imagem viril. Na foto, o mais barbudo de todos é justamente Deodoro, que para além da Guerra, não deixará de ostentá-la, à maneira de D. Pedro II, farta, branca e ajeitada em seu uniforme de Marechal.

Apesar de não datada, é possível fazer algumas apostas sobre o momento em que a foto foi realizada. Dos 7 filhos que compunham a irmandade dos FONSECAS que foram à Guerra³¹⁶, apenas 5 posaram naquela ocasião, ausentando-se Affonso Aurelio e Hippolito Mendes que morreram em setembro de 1866, sendo o primeiro alferes do 34º batalhão dos voluntários da pátria, na batalha de Curuzu, e o segundo, capitão do 36º batalhão dos Voluntários da Pátria,

³¹³ Cf. MONTELEONE, Joana de Moraes. **O circuito das roupas: a corte, o consumo e a moda** (Rio de Janeiro, 1840-1889). São Paulo: FFLCH-USP. (Tese) Doutorado em História, 2013.

³¹⁴ SILVA, Camila Borges da. A construção de identidades políticas através da indumentária: uma análise do caso brasileiro no pós-Independência. **Veredas da História**. v.11, n. 2, p. 59-79, dez., 2018.

³¹⁵ OLDSTONE-MOORE, Christopher. The Beard Movement in Victorian Britain. **Victorian Studies**, vol. 48, n. 1. Autumn, 2005. p. 7-34.

³¹⁶ Pedro Paulino da Fonseca (1829-1902), apesar de militar, não partiu rumo ao Paraguai como os demais irmãos. Sentou praça no Exército em 1846, mas reformou-se em 1859 por motivo de saúde como segundo-tenente.

na de Curupaiti³¹⁷. Enquanto os dois irmãos tombavam em combate, Hermes Ernesto, nesse mesmo mês de setembro, era promovido a Tenente-coronel pelos seus “actos de bravura”.³¹⁸ E dada a sua participação na primeira batalha de Tuiuti, a 24 de maio daquele ano, havia sido condecorado com o hábito da Imperial Ordem do Cruzeiro. Anos mais tarde, já ao fim da Guerra, o Conde d’Eu registraria em seu Diário:

Hermes é um dos sete FONSECAS que rumaram ao mesmo tempo para o Exército. Todos são filhos da mesma viúva. Dois já pereceram, e um terceiro foi encarcerado durante o combate de Curupaiti. Os demais quatro estão em seus postos.³¹⁹

É bem possível, portanto, que a fotografia seja posterior à gravura de Henrique Fleuiss, publicada na “Semana Illustrada” [imagem 3 e 3a], no início ainda da Guerra, em que Dona Rosa Maria Paulina de Barros Cavalcanti da Fonseca aparece acompanhada de sua prole de soldados. Na ilustração, os sete filhos são distinguidos pelos respectivos nomes e postos que ocupam dentro do Exército, ordenados conforme a hierarquia, sendo Hermes, Severiano e Deodoro, Capitães; Hippolito e Eduardo, Tenentes; João Severiano, médico; e finalmente Affonso, alferes. O filho mais novo, ainda imberbe, seguindo o modelo dos outros irmãos (e do pai, ausente da gravura, já que falecido em 1859) é o último a integrar os batalhões com o consentimento de D. Rosa Maria que estende as mãos sobre a sua cabeça, num gesto que se assemelha a uma benção concedida ao caçula de 20 anos.

³¹⁷ É bem possível que Hippolito Mendes seja aquele que foi “encarcerado durante o combate de Curupaiti” como mencionado no **Diário do Conde d’Eu comandante em chefe das tropas brasileiras na República do Paraguai**. Organização, tradução e notas de Rodrigo Goyena Soares. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2017. p. 80.

³¹⁸ **Almanak do Ministerio da Guerra (Rio de Janeiro)** – 1857 a 1885. Postos: Coroneis. Numero 5. Hermes Ernesto da Fonseca. Postos: C.2 Ch. 3 U., M. M. Data de nascimento: 1825. Praça: 25 de Setembro de 1841. A.A [Alferes] 14 de Março de 1844. 2ª T. [Tenente] 23 de Julho de 1844. 1º T. [Tenente]. 27 de Agosto de 1849. C. [Capitão] 30 de Outubro de 1852, com antiguidade de 30 de Abril de 1852. M. [Major] 22 de Janeiro de 1866, por antiguidade. T.C. [Tenente Coronel] 22 de Set. de 1866, por actos de bravura. C. [Coronel] 9 de Set. de 1868, por actos de bravura.

Criar um herói forte, ainda que o corpo Deodoro e suas falas cheias de arroubos “chamo o velho”, “toca o velho”, Acumulava promoções nos postos. Veador da Imperatriz Teresa Cristina e agraciado com o título de Barão de Alagoas.

³¹⁹ **Diário do Conde d’Eu comandante em chefe das tropas brasileiras na República do Paraguai**. Organização, tradução e notas de Rodrigo Goyena Soares. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2017. p. 80.

[imagem 3] Henrique FLEIUSS (1824 - 1882). **Retrato de D. Maria da Fonseca e seus filhos.** Semana Illustrada. Quinto anno. N. 245. 20 de agosto de 1865. p. 1956. Hemeroteca Digital da Fundação da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

[Imagem 3a] - Henrique FLEIUSS (1824 - 1882). **Retrato de D. Maria da Fonseca e seus filhos.** Reprodução fotográfica de gravura publicada no nº 245 da Semana Illustrada de 20 de agosto de 1865. 40 x 60 cm. Arquivo Histórico do Museu Histórico Nacional - RJ.

“Os cinco irmãos Tamborins que se achão todos no Campo de batalha contra o Paraguay, onde já se têm distinguido em diversas ocasiões.” In: *Semana Illustrada*. Rio de Janeiro, 13 de junho de 1867. Edição 318. p. 2541.

Espécie de versão atualizada da mãe romana que sublima o sofrimento por um bem maior da pátria, a história de Rosa Maria se tornara, naquela conjuntura, boa metáfora sobre o incentivo destemido à Guerra; do oferecimento de corpos viris para a pátria.³²⁰ Vale recordar que o tema da mãe que encoraja os filhos ao combate já havia recebido atenção dos artistas da Academia, como aquela pintura datada de 1848 e assinada por José Correia de Lima, intitulada “Maria de Souza em Pernambuco”, em que a mãe, depois de perder três de seus filhos “cinge a espada a dois meninos que lhe restavam [...] para irem por sua vez defender sua pátria e religião.”³²¹ Outro exemplo é o quadro de Vieira Portuense, “D. Filipa de Vilhena armando os Filhos Cavaleiros”, pintado em 1801, em que a mãe pede os dois filhos para que retornassem vitoriosos da “Guerra da Restauração” travada entre Portugal e Espanha de 1640 até 1668.³²² Apesar da idade já avançada, da condição de viuvez e da vida pouco abastada, Rosa Maria, ao integrar a Revista da Semana, serve como propaganda para o alistamento, difícil atrativo para os filhos da nação naquele momento.

³²⁰ LANDES, Joan B. *The Gendered Republic*. In: *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1988.

³²¹ CHRISTO, Maraliz de Castro. Representações da expulsão dos holandeses nas Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes: duas obras de José Corrêa de Lima. *III Seminário do Museu D. João VI*, 2011. p. 4.

³²² Agradeço a professora Maraliz Christo por ter me atentado a essa pintura na banca de defesa.

O amor da patria, primeira das virtudes cívicas e origem de todas as outras, deve ser espontaneo, e por isso que é indispensavel, não só aos creditos do paiz como á educação do cidadão é que cumpre haver quem o infiltre naquelles que se mostram indifferentes e surdos os clamores das trombetas, que chamão ás armas os brasileiros nos campos de S. Pedro do Sul e de Matto-Grosso.

Mães carinhosas, desrespeitadas por seus filhos, têm direito a constrangel-os a que as amem e obedição.

A patria, primeira das mães e a mais digna de acatamento e de obediencia, não póde prescindir deste meio de disciplina natural.

É portanto o recrutamento, a que o governo tem mandado proceder, muito justo, muito louvavel.

Deseja mesmo a *Semana Illustrada* que elle engrosse o exercito com 20, 000 soldados mais.³²³

A exemplo da matriarca dos FONSECAS, outras mães eram convocadas a agirem pela pronta entrega de seus filhos homens para seguirem as fileiras dos batalhões rumo ao Paraguai. Era justamente esse o discurso enfatizado no poema que acompanhava a gravura, que chegou a ser atribuído à própria esposa de Manuel Mendes:

Cala-te, amor de mãe! quando o inimigo
Pisa da nossa terra o chão sagrado,
Amor da patria, vivido, elevado,
Só tu na solidão serás comigo!
O dever é maior do que o perigo;
Pede-te a patria, cidadão honrado;
Vai, meu filho, e nas lides do soldado
Minha lembrança viverá contigo!

És o sétimo, o ultimo. Minh'alma
Vai toda ahí, comvosco repartida,
E eu dou-a de olhos seccos, fria e calma.
Oh! não te assuste o horror da marca lida;

Colhe no vasto campo a melhor palma;
Ou morte honrada ou gloriosa vida.³²⁴

Nos versos, o modelo ideal de mãe provedora, encarnado por Rosa Maria, que sobrepõe os interesses públicos ao do privado, provendo agora o seu “sétimo, e último” filho à guerra, é exaltado com dramaticidade. As últimas estrofes que servem de conselho e estímulo ao caçula, espécie de referência do “ou deixar a pátria livre/ ou morrer pelo Brasil!”, do Hino da Independência, será recuperado quando do anúncio da narrativa sobre a morte de três de seus

³²³ *Semana Illustrada*. Quinto anno. N. 245. 20 de agosto de 1865. Hemeroteca Digital da Fundação da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. p. 1957.

³²⁴ *Semana Illustrada*. Quinto anno. N. 245. 20 de agosto de 1865. p. 1956. Hemeroteca Digital da Fundação da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

filhos em campo de batalha, cristalizando uma imagem da mãe altruísta, que apesar do luto dos seus, celebra a vitória da pátria. Ao que tudo indica, Machado de Assis, um dos colaboradores da Revista, é o autor do poema.³²⁵ As estrofes idealizadas serão convertidas em realidade, como se fossem proferidas pela própria Dona Rosa Maria, e o mito passará, assim, a compor a História.

Embora sua alma enlutada pela perda de seus filhos, na guerra, quando ouviu falar em ajuste de paz com o ditador do Paraguai, ela cheia de abnegação e de patriotismo dizia a seus amigos:

'Prefiro não ver mais meus filhos! Que fiquem antes todos sepultados no Paraguai, com morte gloriosa no campo de batalha, do que enlameados por uma paz vergonhosa para a nossa Pátria.'

Em setembro de 1866 recebe a dolorosa notícia da morte de seus dois filhos Hipólito e Afonso, acontecida na batalha do dia 22, em Curupaiti, e cheia de resignação não deixara de adornar a frente de suas casas com bandeiras, flores e iluminação, à chegada da notícia dos gloriosos feitos d'armas do Exército Brasileiro.³²⁶

Anos mais tarde será a vez de Raimundo Magalhães Junior, em sua biografia de Deodoro da Fonseca, publicada em 1957, de retomar a retidão da “espartana matriarca” diante do anúncio da morte dos filhos:

Recebeu a trágica notícia comovida, mas de olhos enxutos. Quis saber se os filhos tinham morrido com glória, varonilmente, com a face voltada para o inimigo. O oficial mandado à sua casa, em nome do Imperador e do ministro da Guerra, declarou-lhe que tinham, ambos, cumprido dignamente o dever de soldados. Quanto ao alferes, poderia precisar, pelas comunicações recebidas, que já havia galgado, resoluto, a muralha das fortificações paraguaias em Curuzu, quando fôra mortalmente ferido, rolando embaixo.

- O meu Afonso! - exclamou, emocionadíssima.

Reprimiu o pranto até desperdir-se o emissário, como que envergonhada de dar a alguém o espetáculo de sua dor de mãe, quando tantas outras sofriam as mesmas angústias e o mesmo luto. [...] Espôsa de militar, mãe de soldados profissionais, compreendia, no entanto, que era esta a exigência inexorável, a implacável lei da guerra. Por isso, vendo-os partir, um após outro, só tivera palavras de estímulo aos filhos, para que cumprissem o dever, calando as apreensões, por maiores que elas fôssem.³²⁷

³²⁵ FERREIRA, Maristela da Silva. A vida de Rosa da Fonseca no Brasil Oitocentista. Mobilidade social, literatura e história. **Revista do Exército Brasileiro**, 2016.

³²⁶ SENNA, Ernesto. Op. cit (1913) 1999. p. 204-205. Itálicos no original.

³²⁷ MAGALHÃES JR., R. **Deodoro, a espada contra o Império**. Volume 1. O aprendiz de feiticeiro (da Revolta Praieira ao Gabinete Ouro Preto. Edição Ilustrada. São Paulo: Companhia Nacional, 1957. p. 70-71.

Pelos seus atos maternais tidos por exemplares, D. Rosa Maria ainda seria homenageada posteriormente como matrona do Exército; eclipsando o nome do esposo, ele sim, militar. A matriarca dos FONSECAS [imagem 4] integrará o conjunto escultórico dedicado a Deodoro da Fonseca, inaugurado em 1937 no Rio de Janeiro. Disposta na base do monumento, a velha senhora aparece sentada e com a mão direita ao peito e a outra espalmada. Acima da escultura, os dizeres: “Prefiro não mais ver meus filhos a termos uma paz vergonhosa”.

[imagem 4] D. Maria Rosa Paulino no Monumento de Deodoro da Fonseca.
Modestino Kanto (1889-1967) Rio de Janeiro, 1937.³²⁸

---

³²⁸ Essa foto foi realizada pelo autor na viagem de pesquisa ao Rio de Janeiro em julho de 2018. Meses depois, a escultura de D. Rosa Maria seria furtada.

Eduardo Emiliano.

Cypriano & Silveira. Successores de D. L Cypriano.
Photographia Casa Imperial. 34 Rua dos Ouveiros 34.
Rio de Janeiro. s.d. In: Conrado Leiloeiro.

Gravura de Auguste Sisson.

Hipolito Mendes da Fonseca. Rio de Janeiro.

Casa de Leilão Lili Leiloeira. (www.lilileiloeira.com.br)

Com o passar da Guerra, os nomes dos irmãos que sobreviveram aparecem associados diretamente à bravura e ganham a respeitabilidade pública, sendo alçados, aos poucos, à condição de “heróis” dos campos de batalha. Na espécie de relatório publicado na *Semana Illustrada*, que informava os ocorridos das últimas batalhas do mês de dezembro, ressaltava a situação dos FONSECAS depois daqueles enfrentamentos cuja cifra de mortos já alcançava a de 900:

“O **bravo e inteligente** Deodoro da Fonseca também está em via de melhoramento no navio chefe. Ainda não verifiquei se o major Eduardo, um dos FONSECAS mais moços, morreu no combate de 6 ou de 11, como confusamente ocorre.

Se morreu, lá se foi um official de **mérito elevado e valente** às direitas.

Todos os FONSECAS irmãos tem adquirido no exercito reputação de muito hábeis. De **bravura** tem elles dado mil exemplos³²⁹.

³²⁹ A Esquadra encouraçada. Villeta, 12 de dezembro de 1868. In *Semana Illustrada*. Nono Anno. N. 421. Rio, 3 de Janeiro de 1869. p. 3366.

Mas será com a Batalha de Itororó que a imagem dos FONSECAS passará à exibição pública [imagem 5 e 5 al], ombreados a partir de seus retratos aos grandes nomes da Guerra, com Caxias ao centro.

Brevemente será distribuído aos Srs. assignantes um exemplar do quadro que se acha em exposição em casa dos Srs. Canongia e Helliés Vigné, na rua do Ouvidor.

Esse importante trabalho, contendo os retratos fieis dos Srs. duque de Caxias, visconde do Herval, barão do Triumpho, Menna Barreto, visconde de Itaparica, Gurjão, Deodoro da Fonseca, Eduardo Emililano da Fonseca, Fernando Machado de Souza, José Ferreira de Azevedo, Hermes da Fonseca, e dous desenhos representando os combates da ponte do Itororó e Lomas Vaentinas, acha-se desde já á venda no escriptorio da redação, rua do Ouvidor n. 52, sobrado³³⁰.

[imagem 5] Os heróis do dia 6 de dezembro de 1868 [19-].

VIDA FLUMINENSE Folha Joco-Seria Illustrada (RJ). 10 de julho de 1869.

Arquivo Histórico do Museu Imperial de Petrópolis.

³³⁰ **A Vida Fluminense**: Folha Joco-Seria Illustrada (RJ). 10 de julho de 1869. p. 1004.

[imagem 5a] **A Vida Fluminense**: Folha Joco-Seria Illustrada (RJ). 10 de julho de 1869. p. 1004.

Se na gravura publicada em razão da batalha de Itororó, ele já ostentava as 3 medalhas militares, além de mais duas condecorações pouco evidenciadas, (provavelmente a de oficial da ordem da Rosa e oficial da ordem do Cruzeiro), até o fim dos embates o número de insígnias e condecorações se avolumaria. A concessão pelo exército e do governo Imperial de tais galhardias permitia, por um lado, reconhecer os supostos atos de bravura e heroísmo nos campos de batalha, - (e assim, conferir consequentemente distinção), e por outro, esperava-se, como retribuição à “dádiva” ofertada, fidelidade de seus homens. Desse modo, conforme a sua Fé de Ofício (tabela 1), Deodoro da Fonseca tornava-se cavaleiro da ordem do Cruzeiro, em agosto de 1866. No ano seguinte, era agraciado com a ordem da Rosa, sendo reconhecido como Oficial pelos “serviços prestados nos combates de 16 e 18 de Julho [?] de 1866”. Já para o fim da Guerra, de cavaleiro, era elevado a Oficial da Imperial ordem do Cruzeiro “pelos combates de 29 de 8bro e 2 de 9bro de 1867 e 19 de Fevereiro de 1868.” Além dessas, lhes foram entregues medalhas militares (tabela 2), cunhadas, inclusive, com os canhões dos paraguaios, convertidos em troféus de Guerra, especialmente para resguardar certos feitos vitoriosos do exército.

TABELA 1 – CONDECORAÇÕES E ORDENS HONORÍFICAS³³¹

Cavº do Cruzeiro	17 de Agosto e Dipl. 3 de 8bro 1866.

³³¹ Conforme o documento “Mar. Deodoro da Fonseca”. Fé de Ofício Brigadeiro. 9 folhas. Arquivo Histórico do Exército.

Official da Ordem da Rosa	D. 13 de Abril e Dipl. De 12 de julho de 1867 pelos serviços prestados nos combates de 16 e 18 de Julho [?] de 1866.
Official da Imperial Ord. do Cruseiro	D. 11 de Abril e Dipl. de 2 de Maio de 1868, pelos combates de 29 de 8bro e 2 de 9bro de 1867 e 19 de Fevereiro de 1868.

TABELA 2 – MEDALHAS MILITARES³³²

Medalha oval de Payssandu	concedida pelos decretos ns 3468 de 8 de maio e 3488 de 28 de junho de 1865. Fita azul ferrete e encarnada em partes iguais.
Medalha de mérito de “bravura militar” (oval)	concedida, pelo Decreto n. 4131 de 28 de Março de 1868, para que os se distinguiem por bravura em qualquer acção da guerra; de bronze, e pendente do peito direito esquerdo por uma fita de dois dedos de largura e três dedos iguais e três listras iguais, escarlata a do centro, e verde as extremas. A fita terá tantos passadores de prata [...] quantas forem as vezes em que tiver sido galardoado com a mesma medalha; em cada passador haverá inscripta a época do feito meritório. – O Decreto n. 4143 de 5 de Abril fez extensiva à armada a medalha de mérito para as praças do exército. ³³³
	medalha concedida ao exército, à armada e aos empregados civis em operações na guerra do Paraguai, pelos Decretos n. 4560 e 4573 de 6 e 20 de Agosto de 1870. A medalha é do bronze

³³² Tabela elaborada conforme as informações contidas no “Almanack Laemmert” do ano de 1889: “Marechal de Campo” - Manuel Deodoro da Fonseca, p. 246.

³³³ Possivelmente, refere-se a “M. [Medalha] Militar D. 20 de fevereiro de 1869” mencionada em sua Fé de Ofício. “Mar. Deodoro da Fonseca”. Fé de Ofício Brigadeiro. 9 folhas. Arquivo Histórico do Exército.

Medalha em forma de uma cruz	dos canhões tomados ao inimigo, e a respectiva fita, representando as cores da aliança, tem cinco listras iguais no sentido vertical dispostas na seguinte ordem: verde, branca, azul, branca e amarela. O passador é de ouro para os oficiais gerais e superiores, de prata para capitães e subalternos, e de bronze para as praças de pret.

Da lista que associa o merecimento das ordens e insígnias, pelo seu suposto heroísmo nos combates, foram somadas aquelas em “presteza ao governo imperial”. Apesar da sua atuação em diversos embates contra os paraguaios, outros oficiais do Exército, como Caxias, Osório e o próprio Conde d’Eu, tiveram maior projeção, chegando a figurarem em pinturas de dimensões significativas e em gravuras, dedicadas ao evento bélico.

Foi a partir de seu envolvimento na Questão Militar³³⁴, em 1887, que Deodoro ganhou as páginas das revistas ilustradas, sendo citado com frequência nos noticiários da Corte. Na gravura de Angelo Agostini, o Marechal [imagem 6] foi retratado recuando-se diante de Ribeiro da Cruz (acompanhado pelo Barão de Cotegipe amedrontado no fim da fila e com as vestes do Imperador), que lhe oferece uma espada com tiras de chicote na ponta da lâmina, em alusão à recusa dos militares em caçar negros escravizados. Proibidos de se manifestarem politicamente na imprensa, os ânimos entre o Exército e o Império se acirraram quando oficiais vieram a público para apoiar o jangadeiro Francisco do Nascimento, líder do movimento abolicionista no Ceará que deu cabo à escravidão ainda em 1886. Com a intensificação dos desentendimentos, Deodoro, que ocupava, na época, o posto de comandante de armas do Rio Grande do Sul, ao apoiar Sena Madureira no episódio em relação à acolhida do abolicionista cearense, é demitido pelo próprio Cotegipe. Em carta dirigida ao Imperador, na qual desabafa sobre as medidas desrespeitosas dos Ministros em relação ao Exército, o Marechal ameaça deixar a farda caso os seus brios militares continuem a ser ultrajados:

³³⁴ Como bem definiu John Schulz, “Durante a década de 80, uma série de incidentes, que ficaram conhecidos como a ‘questão militar’, assinalou a tentativa do governo de disciplinar oficiais que ousassem manifestar em público as suas ideias. Vários desses episódios estavam ligados diretamente à abolição.”. SCHULZ, John. **O Exército na política**. Origens da intervenção militar (1850-1894). São Paulo: Edusp, 1994. p. 95.

Senhor,

Eis-me ainda, e sempre com o mais profundo amor e respeito e a maior lealdade, ante o throno de V. M. Imperial deprecando, por mim e pelos meus companheiros de armas a justiça que nos falta.

Attendei Senhor! O que os militares pedem é tão justo e tão pouco - o reparo [?] a uma injustiça que os afronta e vilipendia - ao vosso exercito, Senhor, ao exercito a que pertence o Vosso ínclito Genro, pois a causa tem tanto de digna como de grave.

E não somos só nós os militares que o sentimos; o povo tambem o comprehende e como que se associa ao nosso desgosto.

A causa é muito séria, Senhor, e somente quem, por um lado, não tiver intuição do brio e pundonor militar, e por outro quem não cogitar das consequências a advir, pode encarar descuidado a tormenta que te se a annuncia.

Senhor! Vosso ministerio vos atraicôa pelos menos nessa causa. Tem exasperado o exercito e o provoca a reacção.

Eu, nascido e creado, como todos de minha familia, no mais acrisolado devotamento ao Imperador; eu que me preso de ser fiel, franco e leal; eu que altamente confio em V. M. Imperial, espero de Vós a justiça, essa justiça que nos nega o secretário do Estado de V. Magestade, nos negócios da guerra.

Sinto-me receioso, pesaroso, de incorrer no desagravo de V. Magestade, mas, Senhor, a ser [?] negada a justiça, terei vergonha da farda que visto, eu que me orgulho de pertencer ao exercito, n'esse caso, será uma verdadeira graça, Senhor, a exoneração do serviço.

Senhor!

De V. M. Imperial

O mais reverente, amante e leal súbdito

Manuel Deodoro da Fonseca³³⁵

Enquanto Deodoro endereçava sua missiva ao Imperador, seu irmão mais velho voltava-se para o Príncipe. Severiano Martins da Fonseca (1825-1889) que participou ativamente das campanhas do Paraguai, fazia coro aos incômodos de sua classe quanto ao Ministério da Guerra, presidido por Carlos Affonso de Assis Figueiredo, irmão de Affonso Celso, o Ministro que será deposto por Deodoro. No momento em que encaminhou a missiva já tinha alçado ao posto de brigadeiro, e estava à testa do Conselho de Guerra confiado pela própria “Serenissima Princesa Imperial”, que naquela altura estava como Regente do Império.

Senhor

Sendo Vossa Alteza o nosso primeiro General, e justamente Aquelle que detivamente tem tomado o mais vivo interesse por todos os nossos

³³⁵ Missiva de Deodoro da Fonseca ao Imperador D. Pedro II. M. 26-Doc. 956 cat. B. Arquivo Histórico do Museu Imperial. Apesar de não constar a data na versão original, a mesma aparece datada em 12 de fevereiro de 1887 no livro **História da Fundação da República no Brasil**, de Anfriso Fialho, publicado em 1890. (Brasília: Editora da UNB, 1983. p. 44). e

negócios militares, venho, muito particularmente, depositar nas mãos de Vossa Alteza cópias dos reservados [?] que, em virtude do cargo com que me Honrou a Serenissima Princêza Imperial, tenho dirigido ao Ministerio da Guerra, no intuito de [ilegível] o nosso exercito na fé de poder resistir a aggressão que nos ameaça.

Sobre tão importante assumpto tenho grande empenho e imensa satisfação em ouvir os sabios conselhos e receber as ordens de Vossa Alteza.

Com a maior adhesão e profundo respeito, sou

De Vossa Altêza,

Humilde subdito

O Brigadeiro Severiano [ilegível] da Fonseca
Rio de Janeiro, 23 de Agosto de 1887³³⁶

[imagem 6] “A nossa espada que o governo pretende apresentar ao exercito para vencer aos miseros escravizados, que combatem pela sua liberdade.” **Revista Illustrada**, ano 1887, nº 468. Obras Raras da Biblioteca do Museu Paulista da USP.

Ainda em 1887, é conferido o diploma a Deodoro de “Sócio Benemérito” da “Confederação Abolicionista”, composta por João Clapp, Joaquim Nabuco e José do Patrocínio. Nas comemorações do “13 de Maio” de 1890, o Generalíssimo era promovido à “Sócio Benemérito” da associação, que ainda o homenagearia publicamente pela sua atuação na causa da abolição.

³³⁶ Carta de Severiano da Fonseca ao Conde d’Eu. 23 de agosto de 1887. M. 197-Doc. 8931. Arquivo Histórico do Museu Imperial.

A estatua da Africana, que figurou hontem na marcha cívica no Rio, pesa 240 kilos, tem cerca de tres metros de altura, figurou na exposição de Paris e foi adquirida pelo negociante Carlos Leite Ribeiro, a quem a comprou a Confederação Abolicionista.

Em um dos braços levava a estatua uma pulseira de ouro, da qual pendia uma meia lua, e que foi offerecida ao General Deodoro.

A pulseira, que pesa 40 grammas, foi feita nas oficinas do sr. Luiz de Rezende e a meia lua na Casa da moeda.

A meia lua tem em escripto de um lado: “Ao generalissimo Manoel Deodoro da Fonseca, a Confederação Abolicionista” e do outro “13 de Maio de 1890, 2ª da Republica.

Assim, a imagem do “Proclamador” era alçada à de promotor da “liberdade”; na tentativa de esmaecer a memória da Princesa, e consequentemente do Império, pelo feito da Abolição.

Nesse sentido, vale a pena observar a imagem dos irmãos [imagem 7] aparecem na foto da missa campal organizada para celebrar o “13 de maio” com *Te-deum*. Hermes Ernesto, com a sua casaca repleta de condecorações é o segundo da fila formada à direita, posicionado ao lado do homem que segura a mão de uma criança. Um pouco mais recuado, atrás de Machado de Assis, encontra-se Severiano Martins, do qual se avista a cabeleira e barba brancas. Os dois compõem a *entourage* da Princesa Isabel e do Conde d’Eu reservada à imprensa, aos abolicionistas, como Patrocínio, Joaquim Nabuco, aos amigos íntimos do casal, como a Baronesa Muritiba e de Loreto, e militares atuantes na causa pela abolição.

[imagem 7] Antonio Luiz Ferreira. **Missa campal celebrada em ação de graças pela Abolição da Escravatura no Brasil**, 1888. São Cristóvão, Rio de Janeiro.

Seta azul: Severiano Martins da Fonseca

Seta laranja: Hermes Ernesto da Fonseca

O jornal *Diário de Notícias*, cujo redator chefe era Ruy Barbosa, anunciava a 19 de setembro de 1889: “Consta que no proximo despacho imperial será agraciado com o título de barão de Matto Grosso o sr. marechal Deodoro da Fonseca.”³³⁷ Meses antes do anúncio do suposto baronato, outro dos Fonseca inscrevia seu nome na nobiliarquia brasileira, já povoada de militares nobres³³⁸. Isso porque, em 2 de março de 1889, Severiano Martins, além de alto militar, passava a “Barão de Alagoas”, numa clara alusão à província natal de sua família. Ainda no início daquele mês de março, no dia 4, os irmãos Hermes Ernesto e Manuel Deodoro, “marechaes de campo” do Exército, eram ambos agraciados com a “grande dignitária da ordem da Rosa”, ofertada por D. Pedro II pelo reconhecimento daqueles que prestaram serviços ao Império. É possível pensar que a data escolhida para a entrega do título de Barão a Deodoro,

³³⁷ *Diário de Notícias*. Redactor Chefe Ruy Barboza. Anno VI Num 1557. p. 1. Rio de Janeiro, Quinta-feira, 19 de Setembro de 1889. p. 1. O jornal *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro noticiava que, “no proximo despacho imperial, será agraciado com o titulo de barão de Matto Grosso o marechal Deodoro da Fonseca.” A mesma folha anunciava que o “Marechal Deodoro da Fonseca continúa gravemente enfermo” Terça-feira, 22 de outubro de 1889. Anno I. N. 97. p. 2

³³⁸ Como o Marques de Osório, Duque de Caxias e o Barão do Triunfo.

como ocorreu com seu irmão, fosse relacionada à memória da Guerra, uma vez que setembro era o mês que marcava a lembrança das batalhas de Curuzu e Curupaiti, da qual Manuel participou ativamente, e que também assinalavam a memória da morte de dois de seus irmãos, Afonso e João Severiano, como já observado anteriormente.

A família tão associada aos brios da caserna tinha agora dois de seus filhos nobilitados, passando ao “nível mais alto da sociedade local”³³⁹. No caso do título de Severiano Martins, era somado ao título de barão o “com grandeza”, o que implicava numa diferenciação dentre a nobreza da terra, já que o alçava aos “grandes do Império”, reservada somente aos Condes e Viscondes.³⁴⁰ Para esses, uma série de privilégios eram concedidos, como o tratamento de “Excellencia”, o uso da coroa de conde ou visconde no brasão de armas, além de uma proximidade maior do círculo do Imperador, seja dentro dos palácios ou em momentos de exibição pública da Corte

Como os irmãos Deodoro e Hermes, Severiano chegou ao posto de Marechal de Campo, e incumbido ao cargo de Conselheiro de Guerra. Somado a isso, era ainda Veador da Imperatriz Teresa Cristina, o que permitia, não só uma maior proximidade ao casal imperial, bem como o acesso imediato às dependências do Palácio. Sua imagem de respeitado militar é apresentada na litografia de Auguste Sisson [imagem 8] oferecida por seus alunos da Escola Militar do Rio de Janeiro. Perfilado, o tenente-general traça o seu uniforme de general do Exército, com o sabre embainhado³⁴¹ e chapéu bicorne debaixo do braço esquerdo. As ombreiras com as dragonas, o talim preso à espada, os bordados nas mangas e nos punhos, são todos os elementos que comprovavam o alto posto que ocupava. Na pose, amplamente difundida entre os oficiais em seus retratos, Martins aparece diante da instituição da qual era lente, ofício que exercia em paralelo ao de “vogal do Supremo Tribunal da Justiça”, como a legenda da gravura informava. Se a farta barba que já apresentava uma coloração embranquecida indicava a idade avançada, as insígnias presas à casaca (ênfaticamente observadas pelo observador pela posição do corpo voltado para a direita), por sua vez, confirmavam a experiência exitosa de anos na corporação.

³³⁹ SCHWARCZ, Lília. Op. cit. 1999. p. 161.

³⁴⁰ LACOMBE, Américo Jacobina. Nobreza brasileira. *Anuário do Museu Imperial*, volume I, 1940.

³⁴¹ Sabre, arma de cavalaria por excelência, não existe ponta, por isso curvo.

[imagem 8] – Retrato de Severiano Martins da Fonseca. S. A. Sisson lithografo. Impressa por Lemerrier & Cia. Paris. 1882. 39, 6 x 31,4 cm. Museu Histórico do Rio de Janeiro.

Mas é na pintura realizada por outro francês, Auguste Petit [imagem 9], que Severiano Martins será retratado já em seu posto final da carreira, não apenas como Marechal de campo, mas também, como barão de Alagoas. Comissionado pela irmandade dos Militares da Igreja da Santa Cruz dos Militares, Petit irá dividir o retrato em duas partes, divisão essa de ordem temporal em relação à trajetória do Marechal, que era provedor da Irmandade para a qual o retrato era destinado, e passava a ocupar a galeria junto de outros militares ali homenageados. Diverso da gravura, Severiano está inserido dentro de um ambiente requintado, posicionado entre a cadeira arrastada e a mesa, da qual pende um tecido vermelho sobre o qual repousa o seu chapéu bicorne, muito próximo de um mapa em que a mão esquerda está depositada. No lado oposto, o exterior, com uma espécie de varanda, de onde se avista canhões sestados, esboços de batalhões ordenados, alusão ao posto de comando das tropas enquanto Marechal, mas também aos campos de batalha da Guerra do Paraguai. Severiano está fardado de maneira ainda mais ostensiva, com o acréscimo de uma coroa acima das folhas de louro nas mangas, faixas vermelhas e douradas envoltas da cintura, luva branca na mão que apoia a espada,

insígnias discriminadas cuidadosamente pelo artista. Apesar da idade avançada, Severiano é retratado em um corpo sadio, maduro, figurado dentro de um ideal de “herói” viril.

[imagem 9] Auguste Petit. Marechal Severiano Martins da Fonseca – barão de Alagoas. Provedor da Irmandade 1880/1883; 1888/1889. 1890-1915. Óleo sobre tela. Dimensões não informadas. Acervo da Igreja da Santa Cruz dos Militares. Foto Jaime Acioli.

O general, no entanto, ostentará seu baronato apenas por alguns dias. Devido a uma “syncope cardíaca”, faleceria em 20 daquele mesmo mês de setembro, tendo a cidade do Rio de Janeiro se recolhido de luto pela passagem do “illustre militar”. Das inúmeras reportagens, a Revista Illustrada [imagem 10] estampou o seu retrato acompanhado da espada entrelaçada no ramo de louros – associação imediata à vitória. No anúncio com o seu nome grafado com duas tarjas pretas, assim era descrito pelo Diário de Notícias:

GENERAL SEVERIANO

[...]

Forte, robusto, parecia que o illustre militar gozava saude [...] Bravo - o general Severiano percorreu todos os postos do exercito com muito brilho sempre para o seu nome, embora fosse algumas vezes offuscado pela bondade do seu coração, que ás vezes falava mais alto do que a sua razão.

Na guerra do Paraguay o seu nome figurou sempre ao lado dos mais valentes, e, quando mais não fosse, bastava o feito glorioso na batalha de 24 de Maio, em que o general Severiano, avistando primeiro o exercito inimigo, do que qualquer outro das forças brasileiras, na qualidade de major fiscal do 1º regimento de artilheria a cavallo, deu signal de inimigo e mandou romper o fogo sem ordens superiores.

Não parou aqui o seu valor e, além de outras provas, tem a de Lomas Valentinas, em que elle, comandando o 1º regimento, mandou fazer fogo com a artilheria para enfumaçar o campo e poder approximar-se da escarpa inimiga, metralhando a guarnição e permitindo d'este modo a entrada de nossas forças, por essa brecha, nas trincheiras paraguayas.

De volta da campanha, onde só sérvio em sua arma e alcançou duas promoções, a de tenentel coronel e coronel, por actos de bravura, veio para a côrte, onde continuou a commandar o seu glorioso regimento.

Depois foi commandar a escola militar do Rio Grande, quando esta se reorganizou, depois do fallecimento do general polydoro.

N'este posto foi sempre muito estimado por seus commandados, embora no fim de sua administração ficasse desgostoso, principalmente com o ministro da guerra de então.

Amigo dos alumnos, estes lhe fizeram duas grandes manifestações, nas quaes vimos o velho general, profundamente comovido, chorando como uma criança.

Durante a sua direcção teve duas pequenas desavenças com dous ministros da guerra: o Sr. conselheiro Carlos Affonso, que admittio na escola 200 alumnos adidos, quando não havia logares para 20, e o conselheiro Affonso Penna, que nomeou um lente interino para a escola, sem consultar o seu director.

Deixando a Escola Militar, foi nomeado quartel-mestre-general, logar para o qual dizia o general Deodoro que ninguem poderia exercel-o melhor do que seu illustre irmão.

D'esta posição, sem que esperasse e com grande espanto de todos, e principalmente dos seus parentes e amigos, foi removido para o logar de ajudante general, que sempre exerceu com elevação, tendo um momento em que predominou o exercito, recebendo os applausos de todos de sua classe. Porém, mais tarde, n'essa mesma questão de S. Paulo, muitos militares sentiram se abalados em sua admiração e respeito pelo velho general, cujo procedimento não foram unanimes em approvar.

O marechal Severiano, talvez o official-general mais bem preparado do nosso exercito em cousas militares, possuindo grandes conhecimentos dos negocios de sua profissão, deixa livros sobre a artilheria e que hão de rememorar o seu nome pelos que se dedicam a esses estudos.

Era conselheiro de guerra e veador de S. Magestade a Imperatriz, e, antes que tivesse aceitado o titulo de barão de Alagôas com que o governo o distinguio a 1 do corrente, data commemorativa do acabamento da guerra com o Paraguay, foram-lhe por duas vezes oferecidos titulos nobiliários [sic.], que elle agradeceu.

O desaparecimento do general Severiano vem abrir um claro enorme no nosso exercito e outro muito maior no coração de sua esposa e filhos, que pranteiam tão irreparavel perda.

A monarchia tambem perde, pois o illustre veador era um dos seus mais fortes esteios.

Urge que o governo conceda uma pensão á vituosa esposa do bravo servidor do Estado, como muito bem lembra o nosso colega da *Gazeta da Tarde*.³⁴²

[imagem 10] **Revista Illustrada**. Rio de Janeiro, 23 de março de 1889.

Severiano Martins foi agraciado com o seu título de Barão, e tanto Deodoro quanto Hermes Ernesto, com a “grande dignitária da ordem da Rosa”, quando o gabinete era presidido pelo conservador João Alfredo Correia de Oliveira que se estendeu de 10 de março de 1888 até 7 de junho de 1889. Aventava-se na época, por parte desse Ministro, que convidou Deodoro para uma missão em Mato Grosso, de conferir ao Marechal o título de “Barão com grandeza de Coxilha Negra”, além da oferta de condecorações aos seus oficiais. A substituição de João Alfredo pelo Visconde de Ouro Preto, a partir de junho de 1889, alteraria o curso dos planos. O anúncio de 19 de setembro de 1889, com a promessa de que no próximo despacho imperial

³⁴² Diário de Notícias. Rio de Janeiro. Quarta-feira 20 de março de 1889. Edição 01375. p. 2.

seria concedido o título de Barão de Mato Grosso a Deodoro aconteceu já com Afonso Celso de Assis Figueiredo, o Visconde de Ouro Preto, na chefia do Gabinete.

Ainda que se optasse em manter o baronato, mas agora com a troca da posição geográfica, de Coxilha Negra, no Rio de Grande do Sul, para Mato Grosso, do título era subtraído ainda o “com grandeza”, aventado anteriormente no gabinete de João Alfredo. De acordo com Rui Vieira da Cunha, em seu estudo sobre a nobreza brasileira, o historiador Tobias Monteiro teria observado em seus apontamentos “que o Visconde de Maracaju informara a seu primo [Deodoro] de ter falado a Ouro Preto sobre a premiação prometida, recebendo a taxativa informação: ‘para ele Deodoro nada’”.³⁴³ Vale se atentar ao dado que Maracaju, enquanto Ministro da Guerra, foi quem sugeriu a Ouro Preto a entrega das condecorações e agraciamento aos militares, aspecto recordado pelo próprio Visconde em tempos de exílio:

Ao que não annui o gabinete, e tal é a excepção que resalvei, foi em uma derrama de graças por toda a officialidade, baseada em certa tabella de equação entre os postos e a categoria dos títulos e condecorações, de modo que a cada marechal de campo se conferisse, *verbi gratia*, um baronato, a cada brigadeiro uma dignitaria da Rosa, e assim por diante. Ponderou se lhe que generalisar taes mercês seria tirar lhes o valor, não agradando nem mesmo aos contemplados. Não nos oppuzemos, todavia, á que opportunamente se distinguissem todos os que tivessem mérito assignalado. O sr. ministro da guerra estava, portanto, satisfeito com a marcha dos negócios e, seguramente, assim não poderia acontecer si o exercito a que pertencia soffresse injustiças ou aggravos.³⁴⁴

A farta distribuição de títulos e condecorações no crepúsculo da monarquia a muitos oficiais do Exército, e que chegou a ser percebida com crítica por Ruy Barbosa em “Estamos todos marqueses”³⁴⁵, era uma “manobra desesperada”³⁴⁶, que buscava, ao mesmo tempo, trazer os descontentes para perto do trono, e recuperar as finanças do Estado.³⁴⁷ Nos ataques de Silva Jardim à política do Ministério, a oferta de condecorações e títulos só “servia para desprestigiá-

³⁴³ CUNHA, Rui Vieira. Deodoro e os títulos de nobreza. In: **Figuras e Fatos da Nobreza Brasileira**. Rio de Janeiro: 1975. p. 16-18.

³⁴⁴ FIGUEIREDO, Affonso Celso de Assis. **Advento da Dictadura Militar no Brazil pelo Visconde de Outo Preto**. Paris: Imprimerie F. Pichon, 1891. Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin | USP.

³⁴⁵ Estamos todos marqueses. In: **Diario de Noticias**. Redactor Chefe Ruy Barboza. Rio de Janeiro, Terça-feira, 15 de outubro de 1889. Anno VI. Número 1,583. p. 1.

³⁴⁶ FAORO, Raimundo. Op. cit. 1972. p. 363-364.

³⁴⁷ SCHWARCZ, Lilia. Op. cit. 1998. p. 175. Conforme demonstra a autora, no ano de 1889 foram conferidos 107 novos títulos. Vale se atentar ao dado que o próprio Afonso Celso de Figueiredo só receberá o seu título no fim do Império, em 13 de junho de 1888. cf. Nobiliarchia p. 322-323.

lo ainda mais pela barateza.”³⁴⁸ A titulação dos irmãos FONSECAS está entre essas medidas, e a alteração do título de Deodoro de Barão “sem grandeza” parece dizer muito sobre as animosidades entre os setores do Exército e o último Ministro do Império que seria deposto em dois meses, a 15 de novembro de 1889, pelo próprio Deodoro. Como bem ressalta José Murilo de Carvalho, ao depor o gabinete, tratava-se apenas de “vingar as afrontas por ele [Exército] recebidas ao governo”³⁴⁹.

O velho Marechal, que desembarca no Rio em setembro daquele ano, e logo se dirigia à cidade de Caxambu para tratar de sua saúde, apesar de celebrado pelos oficiais quando de seu retorno, não aspirava, naquela altura, derrubar o Império, e muito menos compartilhava de ideais republicanos. Quintino Bocayuva, editor do jornal *O Paiz*, porta voz dos republicanos, confidenciava a um parente no início de 1889 que

O partido republicano desta cidade continua desorientado [...] A morte do Madureira foi para nós um desastre: **e com o Deodoro não podemos contar.** O exercito está dividido e a anarchia moral [?] [ilegível] não pode ser maior. Só o pronunciamento de algumas provincias poderá na occasião opportuna determinar a crise culminante.³⁵⁰

É célebre a carta enviada por ele a Clodoaldo, recomendando que “não se meta com a República”, demonstrando-se nada favorável às inclinações políticas do sobrinho que também era militar.³⁵¹ Desse modo, ao assumir o posto de chefe do Governo republicano, em fins de 1889, Deodoro mobilizava para o seu construto visual a sua condição de “herói” de Guerra, das narrativas de glória em torno de si, da fidelidade à corporação que fazia parte, e que por ela levou “a breca” a Monarquia - para utilizar uma de suas expressões cheia de arroubos.³⁵² Como veremos, as insígnias e condecorações legadas pelo Império permitiam a Deodoro, “observar a história de sua própria vida”³⁵³, de seus feitos tidos por heroicos e justificar o posto que com a República lhe confiaram.

³⁴⁸ JARDIM, Antonio da Silva. Preparativos da derrota. Publicado na Gazeta de Notícias (RJ) em 24 de outubro de 1889. In: Op. cit. 1978. p. 433.

³⁴⁹ CARVALHO, José Murilo de. p. 44-45.

³⁵⁰ Carta de Quintino Bocayuva ao Prezado compadre e amigo [Não identificado]. Rio, 19 de fevereiro de 1889. Doc. 180389. CF. cx. B01. Negritos meus. Fundo Quintino Bocayuva. Arquivo Histórico do Museu Histórico Nacional.

³⁵¹ FONSECA, Clodoaldo. In CPDOC-FGV.

³⁵² CARVALHO, José Murilo de. Eu chamo o velho. In: **Pontos e bordados**: escritos de História e Política. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

³⁵³ HARTOG, François. Tempo, história e a escrita da história: a ordem do templo. **Revista de História** 148 n. 1 2003, p. 9-34.

3.3 Os retratos do “velho soldado”: imagem e semelhança do Chefe da nação.

Com o ocaso da Monarquia, os retratos de D. Pedro II deram lugar ao de Deodoro, e se alguns dos retratos do Imperador não foram poupados pelos republicanos mais exaltados, que dispararam tiros ou rasuraram a superfície com a ponta da espada, outros, foram depostos “respeitosamente”, guardados, inclusive, nas sacristias das igrejas ou mesmo remetidos para a França.³⁵⁴ Com a Proclamação da República, em fins de 1889, houve uma rápida proliferação da imagem de Deodoro (e de seu Ministério [imagem 11], [imagem 12 e 12a]), em diversos suportes, como pinturas, bustos, fotografias e gravuras, louças [imagem 12b] dispostos nos logradouros públicos, não só da capital federal (a extinta Corte) do Rio de Janeiro, mas pelo país a fora.

[imagem 11] **Governo Provisório.** 1889.

Arquivo do Museu Histórico Nacional – Rio de Janeiro.

[imagem 12] Rodolpho Amoedo. **Governo Provisório.**

Palácio do Itamaraty - RJ

³⁵⁴ LIMA JUNIOR, Carlos; SILVA, Francislei Lima da. *Do suntuoso cortejo à sala de pouca luz. O trânsito do retrato de D. Pedro II em Campanha da Princesa.* Artigo (no prelo).

[imagem 12 a] Rodolpho Amoedo. **Governo Provisório.**
Palácio do Itamaraty - RJ. (detalhe)

[imagem 12b] Prato em louça
“**Marechal Deodoro da Fonseca**”.
c. 1892. Coleção particular.

O propósito era o de fazer conhecer o novo governante, que muitos viriam apenas a partir de sua imagem impressa, e quase nunca pessoalmente. Quando da saída de Deodoro do poder, em 1892, um cadete do Exército, quando inquirido, afirmou, por exemplo, “não conhecer o marechal Deodoro senão pelo retrato”.³⁵⁵ Além de estampado nas capa dos

³⁵⁵ Diário de Manaus – Sexta-feira, 29 de julho de 1892. Anno III. N. 21. p. 2

principais jornais do Rio de Janeiro, havia ainda a possibilidade do cidadão possuir a efígie de Deodoro em sua própria casa, uma vez que a *Revista Illustrada* franqueava a seus assinantes uma versão impressa do mesmo em tamanho grande.³⁵⁶ A popularização ocorria em diversas escalas, e até rótulos de cigarros vendidos em Recife incorporariam a sua imagem³⁵⁷, e modelos de chapéus masculinos levariam seu nome e do outro protagonista do movimento, Benjamin Constant. No norte do país, poder-se-ia adquirir extratos de perfume “Deodoro”³⁵⁸, bem como estava à disposição da clientela, dentre o sortimento de perfumaria em uma casa de comércio elegante de Manaus, não só do *bouquet* “Deodoro”, mas também do “Patriota”, “Constituinte”, “Republicano” e “Federalista”.³⁵⁹

A efígie do Proclamador fazia presença, portanto, e sua exibição pública era toda repleta de solenidade, acompanhada por altas personalidades, bandas de músicas e desfiles cívicos. Como na época do Império em que a imagem fazia a vez da presença física do monarca, nas celebrações realizadas com júbilo pelas capitais e cidades distantes da Corte, o dia natalício do Chefe do Governo Republicano, era celebrado a partir de sua efígie disposta para os cidadãos. Em Recife, para a “Festa ao Generalissimo”, composta por uma agenda de atividades para todo o dia 7 de agosto, a parte da tarde era reservado um grande cortejo cívico que reuniu altas

---

³⁵⁶ “A Revista Illustrada acaba de distribuir a seus assignantes, como brinde, um suplemmento trazendo um grande busto do marechal Deodoro.

É um bellissimo, perfeito, admiravel. Não conhecemos melhor retrato do bravo chefe do Estado: a expressão de seu rosto parece reproduzida photographicamente; o seu olhar, o seu bello olhar de aguia alli está luminoso e energico, seintillante e dominador. Pereira Netto – o artista illustre que substituindo Angelo Agostini, tão alto soube elevar o seu nome – Pereira Netto tem no retrato de Deodoro um titulo imperecível de gloria.

O supplemento da Revista, de cerca de um metro, traz o retrato em oval em meia tinta, abaixo d’elle a assignatura do grande marechal e abaixo do oval os seguintes dizeres: Marechal da Fonseca – Chefe do governo Provisorio - Proclamado generalissimo do exercito brasileiro no dia 15 de novembro de 1890 – Homenagem da Revista Illustrada. es

Não podia a Revista offerecer aos seus assignantes um mimo de maior valia. O retrato do marechal Deodoro ocupa lugar proeminente entre os bellissimos trabalhos que tambem como brindes e em grande numero tem a empreza da Revista distribuido a seus assignantes durante o longo periodo de sua victoriosa existencia.” *Diario de Noticias* – Rio de Janeiro. Segunda-feira, 20 de janeiro de 1890. Anno VII. Numero 1680. p. 1.

³⁵⁷ Conforme o jornal de Recife, *A Provincia*. Órgão do Partido Liberal. Sexta-feira, 3 de Janeiro de 1890. p. 2. “Novos cigarros – Os srs. Alfredo Pinto & C., proprietarios do *Centro dos Fumantes*, á rua 1º de Março n. 3, acabam de expor á venda em seu estabelecimento uma nova marca de cigarros, que dedicaram ao General Deodoro da Fonseca. Os rotulos dos maços desses cigarros trazem o retrato do illustre general, aureolado por uma fita vermelha em que estão escriptas as palavras – Estados Unidos do Brazil. Preparados com fumo picado de agradável sabor e cheiro, os novos cigarros de certo serão procurados pelos apreciadores e entendidos. Aos Srs. Alfredo Pinto & Cº agradecemos a remessa que nos fizeram de alguns maços.”

³⁵⁸ **Diário de Manaus** – Terça-feira, 15 de Dezembro de 1892. Anno II. N. 133. p. 4.

³⁵⁹ **Amazonas**. Manaus – Domingo, 21 de setembro de 1890. Anno XXVI. N. 2971. p. 3.

autoridades e figuras distintas da “sociedade”. Nele, o retrato de Deodoro foi exibido em uma das plataformas próximo de “um índio simbolizando o Brasil, segurando em pé uma palheta”. A descrição feita com minúcia destacava

“a figura da Republica empunhando na mão esquerda o pavilhão brasileiro e tendo na direita uma corôa de louros com que coroava o retrato do generalíssimo.

Todas estas figuras vestiam de setim, sendo que o vestuário da figura da Republica era ricamente bordado a ouro.”³⁶⁰

Percebe-se, desse modo, a exibição pública do retrato em momentos oportunos, acompanhados de apetrechos que pudessem reforçar o imaginário ao qual a imagem estava relacionada, nesse caso, o republicano. Além disso, o retrato do novo governante, seja em pintura, seja em fotografia, era disposto em estabelecimentos comerciais, situados nas regiões centrais das capitais, de grande afluxo de transeuntes, o que permitia a sua ampla visualização:

PHOTOGRAPHIA

Está exposto na Camisaria Mascotte, rua 15 de novembro, uma photographia em ponto grande do Marechal Deodoro, chefe do governo provisório.

Este trabalho, que é copiado de um retrato em ponto pequeno, é executado segundo o moderno methodo de coloração e executado na conceituada photographia do sr. Pedro Hoennen, a rua do Carmo.³⁶¹

Ou então:

Retrato – Está exposto na Galeria Moncada o retrato, corpo inteiro, do generalissimo chefe do governo provisório.

O trabalho, encomendado pelo Sr. governador do estado do Pará, foi confiado ao Sr. A. Petit, que melhor não podia desempenhar-se da incumbencia. A semelhança é perfeita; os acessórios, tratados com meticoloso cuidado, realçam ainda mais a figura marcial do generalissimo.³⁶²

Uma vez que o retrato tinha por fim a apresentação “correta” da figura ausente, havia uma espécie de obsessão pela “semelhança”, numa correspondência direta entre a imagem e o modelo. Auguste Petit, de acordo com o anúncio, não descuidou dos “acessórios”, aquilo que pudessem contribuir para a melhor fixação na memória dos observadores sobre uma certa “biografia” visual de Deodoro. Como afirma Hans Belting, “a reprodução de muitas réplicas de

³⁶⁰ **A Provincia.** Publicação diária. Recife – Quinta-feira, 7 de agosto de 1890. Anno XIII N. 179.

³⁶¹ **Correio Paulistano**, S. Paulo – Sexta-feira, 2 de maio de 1890. Anno XXXIV. p. 1

³⁶² **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, sabbado 14 de junho de 1890. p. 1. Rio de Janeiro-Anno 68 – N. 165.

ícones reflete a crença de que a multiplicação da imagem original ampliava o seu poder.”³⁶³ Desse modo, é possível ter notícias, ainda em 1889, do artista Hipólito Caron [imagem 13] finalizando um “belíssimo retrato do illustre chefe do governo provisório” e destinado a cidade de Rio Novo. Paisagista, Caron irá dispor a figura sobre um fundo composto por montanhas - quem sabe ambientando o Marechal em terras mineiras.³⁶⁴

[imagem 13] Hipólito Caron. **Marechal Deodoro**. 1889.
Óleo sobre tela. Fundação Chico Boticário, Rio Novo (MG)

A sua presença poderia instigar a adesão à República e ao líder, mas também insuflar os descontentes. O episódio conhecido por “Tumultos em Valença”, referente à agitação popular ocorrida no feriado de 2 de julho daquele ano de 1890, em uma cidade do interior da Bahia, desestabilizou a suposta atmosfera celebrativa entorno da imagem de Deodoro, e do regime político que simbolizava, veiculada na imprensa. Noticiado primeiramente na cidade de Valença, o evento ganhou destaque nos jornais de Salvador, do Rio de Janeiro e se espalhou pelo país a fora.

Tumultos em Valença

³⁶³ BELTING, Hans. **Semelhança e Presença** – a história da imagem antes da era da arte. Maria Beatriz de Mello e Souza (org.). Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010. p. 7.

³⁶⁴ VASCONCELLOS, Aline Medeiros. **Hipólito Boaventura Caron (1863-1892) e o Museu Mariano Procópio**: paisagens, retratos e arte decorativa. Dissertação (Mestrado em História). UFJF, 2019.

Para completar a notícia que há dias demos aqui, baseados em um telegrama do Centro, sobre tumultos de certa gravidade ocorridos na cidade de Valença, na Bahia, vale a pena vêr o que a tal respeito se lê no Diario do Commercio, de hontem, transcripto da Tribuna Republicana (Valença), em data de 4 do corrente:

“Ante-hontem, ás 10 horas da noite, uma massa de povo quiz despedaçar o retrato de Deodoro!

“Só não o fizerão foi porque alguem o retirara.

“As bandeiras republicanas foram todas despedaçadas e rôtas ferozmente.

“O retrato de Deodoro foi vaiado, e bandeiras imperiaes foram desfraldadas ancionamente.

“Os grupos percorrerão as ruas, dando vivas ao imperador, quebrando arcos e rasgando bandeiras e cantando lôas.

“As autoridades dormião o sonno do indiferentismo; alguem, avisado, não compareceu.

“Não compareceu autoridade alguma.

“Os revoltosos, dispostos a tudo, percorrerão impunemente as ruas da cidade.

“Mas que quer, se dizem que até um dos membros da comissão, era de opinião que o retrato de Deodoro não devia figurar no logar de honra!

“O que é certo, é que o retrato de Deodoro até quasi meio-dia estava collocado á margem no palanque, e, onde elle devia, por direito de conquista, de estar collocado, estava a batalha de Humaytá.

“Aqui houve a reproducção da mashorca de 15 de Junho do anno passado na capital deste Estado.

“Estamos scientes de que os indignos promotores não serão apontados, como até hoje não o forão alli.

“Poderão apparecer dous ou quatro *macacos belezas*.”

Em sua edição do dia 6 accrescenta a mesma folha:

O amedrontamento chegou a ponto de não se querer mais deitar o busto de Deodoro na noite de 3!”

Não havia uma ordem definitiva.

“Na mesma noite alguns cidadãos, entre elles o juiz municipal e promotor, resolverão collocar o retrato de Deodoro no palanque, e o fizêrão dando uma passeiata [?], em cuja frente ia o busto do mesmo, levado pela mocidade, descoberta, em signal de respeito. A banda de musica Santa Luzia acompanhava o préstito, iluminado á luz de archotes e saudado por muitos vivas ao generalissimo Deodoro, á Republica dos Estados Unidos do Brasil, ao gabinete 15 de novembro, etc.

“Ao collocar-se o busto de Deodoro no pallanque e quando o hyno nacional brasileiro se fazia ouvir estrepitosas manifestações republicanas, uma voz se levantou forte e irrogante e deu um *viva ao monarcha brasileiro*.

“Perseguido, evadio-se.

“O grito de sedição foi dado por um individuo de nome Guilherme.

“No dia 4, pela manhã, foi que as auctoridades amanhecêrão, dando providencias, correndo como certo que depois de ordens terminantes da capital.

“No mesmo dia Guilherme entregou-se á prisão, e forão mais presos Irineu, Alexandre, Bernardina e Arsenio.

“Os sediciosos são muitos e os reclusos poucos.

“Em vista da falta de providencias e força, no vapor de 4, á tarde, chegou uma força policial composta de 12 praças e 1 corneta, commandada pelo official Affonso Pavie.

“A’ noite muitos cidadãos e da melhor sociedade, reunidos no palacete da Intendencia Municipal, e com as auctoridades locais, foram levar o retrato de Deodoro, acompanhados da força publica e grande concurso do povo.

“Houve guarda de honra.

A’s 11 horas sahio do palanque o carro triumphal, acompanhado de grande massa de povo, indo tambem em triumpho o busto de Deodoro.

“Percorrerão-se todas as ruas principaes, sempre com entusiasticas manifestações ao generalissimo, á Republica e ao Dous de Julho, etc., não havendo um grito de sedição e nem um desacato, terminando mais de meia noite, sempre na melhor harmonia.

“Verdadeiro reverso da medalha da noite de 2 de Julho.”

Belissimo reverso!

Não se assuste, pois o leitor; isto são simples arruaças, como diz o *Novidades*.

O nosso povo é pacato e commodista, affirma-o aquelle órgão; e, sinceramente, não temos razão para duvidar da sua palavra.

Viva o generalissimo Deodoro!³⁶⁵

Antes de “simples arruaça”, o evento traz a tona os impasses entre o presente republicano e o passado monárquico em que as imagens assumem posições substanciais nessas batalhas simbólicas empreendidas. Se o alvo dos monarquistas era o retrato de Deodoro e a tentativa de sua destruição, os próprios promotores da festa “falhavam” na disposição do referido busto do Chefe de Governo, já que disposto em uma área periférica do palanque se comparado à “Batalha de Humaitá”. Apesar do articulista não precisar, é possível que uma reprodução do quadro de Vitor Meirelles, ou mesmo de alguma gravura de Edoardo De Martino, tenha sido utilizado para recordar esse episódio da Guerra do Paraguai, cuja vitória coube à Marinha, e não ao Exército.

O uso da força pública para garantir a segurança do retrato a ser disposto no palacete da intendência municipal, e do busto em desfile, demonstra a fragilidade do evento que se intencionava grandioso. A data escolhida também era delicada. Por mais que a tentativa era de (re)significar o evento e trazê-lo para o presente, o “2 de Julho” se referia na realidade às lutas pela Independência, e consequentemente ao passado imperial.³⁶⁶ A repressão marcada pela prisão dos “arruaceiros” e a perseguição do sujeito Guilherme pelo grito de “Viva ao monarca” ao invés do “Viva o generalissimo”, quando da entoação do hino e da apresentação da imagem de Deodoro, dão o tom do que seria a relação da República em relação aos seus contrários, marcada pela excessiva violência.

³⁶⁵ O Brasil – Quinta-feira, 17 de Julho de 1890. p. 2.

³⁶⁶ No ano anterior, os festejos eram diante do retrato do Imperador. Vale ainda observar que a lembrança do articulista de que “Aqui houve a reprodução da mashorca de 15 de Junho do anno passado na capital deste Estado”, era referência direta à Princesa Isabel. “Mashorca” trata-se da fêmea estéril de um animal, e era o termo pejorativo que os republicanos a ela se dirigiam.

No mesmo mês de julho, enquanto na Bahia, os republicanos corriam para salvar o retrato e o busto dos ataques dos “desordeiros” monarquistas, no Rio, os jornais prosseguiram com os anúncios sobre a produção de novos retratos de Deodoro:

Hontem, à 1 hora da tarde, o generalissimo Deodoro da Fonseca, acompanhado pelo distinto pintor Decio Villares e um representante da nossa folha, compareceu ao estabelecimento photographico do Sr. Gutierrez.

O generalissimo tirou primeiro o retrato em pé, tamanho natural, em grande uniforme e com todas as suas condecorações.

Depois tirou sentado com o mesmo uniforme.

O retrato, em tamanho natural, vae ser pintado a oleo pelo sr. Decio Villares, porém com o fardamento que o generalissimo compareceu ao campo da Acclamação no dia 15 de Novembro, dia da proclamação da Republica.

O benemerito Chefe do Governo provisorio emprestou ao distinto pintor aquelle fardamento.

Depois de photographar-se, o generalissimo aceitou um copo de leite que lhe foi oferecido pelo Sr. Gutierrez.

A's 3 horas, dirigiu-se o generalissimo para a sua residencia, sendo acompanhado até a porta do estabelecimento photographico por todo o pessoal do mesmo estabelecimento.

O generalissimo muito penhorado ficou com o proprietário da fotografia União³⁶⁷.

Formado pela Academia Imperial de Belas Artes na década de 1870, e com uma produção de relativo sucesso, Decio Villares, como discutido no capítulo anterior, realizou, logo depois de seu regresso de Paris, em 1883, o retrato de D. Pedro II. Motivado pela abolição, apresentou, ainda em maio de 1888, o esboço do quadro “Epopéia Africana”, pelo qual buscava “commemorar os serviços prestados no Brazil pela raça negra à branca”, sendo bastante aclamado pela crítica. Em seu discurso realizado no ano seguinte, explicitou sua aproximação da doutrina Positivista, e de seus principais representantes no Rio de Janeiro, Miguel Lemos e Teixeira Mendes. Esse último será o idealizador, junto de Décio, da bandeira republicana em fins de 1889. É muito provável que a conquista de encomendas dos retratos dos novos dirigentes (e também de outros republicanos [imagem 14], como Américo Werneck), deu-se muito via Benjamin Constant, e dos círculos positivistas, do qual o militar era um de seus maiores expoentes. Para além daqueles destinados para o Rio, Villares realizou retratos para outras localidades, como o Pará [imagem 14 a].

---

³⁶⁷ Cidade do Rio. Rio de Janeiro, quarta-feira, 9 de julho de 1890. Anno IV. p. 1.

Décio Villares. **Américo Werneck**.
1892. Óleo sobre tela.
Museu Américo Werneck. Lambari – Minas Gerais.

[imagem 14 a] Décio Villares. **Benjamin Constant**. 1894.
Óleo sobre tela. Museu de Arte de Belém – Pará.

O “deslize” no detalhe: a farda de um dos fundadores da República com o botão e a coroa do Império.

Na notícia, é o pintor quem acompanha o chefe do governo republicano até ao estúdio do espanhol Juan Gutierrez, antigo “photographo da Caza Imperial”, situado na área central do Rio de Janeiro. Posando para a lente do fotógrafo (que não será o único a retratar o chefe do governo [imagem 15 B], que irá morrer anos depois na campanha de Canudos, Deodoro realiza dois retratos, sendo um em tamanho natural e outro sentado, que serão posteriormente utilizados na disseminação de suas imagens, para além de servir de matriz aquele a ser realizado pelo próprio Décio Villares. É possível que esse retrato de Deodoro [imagem 15] sentado seja aquele reproduzido no livro de Ernesto Senna em que o Marechal aparece de farda completa e ostentando todas as suas galhardias. Neste último, ainda podemos avistar parte de sua espada, presa ao lado direito de seu corpo.

[imagem 15] “Último retrato do Generalíssimo Deodoro da Fonseca, tirado em fins de 1891, para o quadro a óleo em tamanho natural, do pintor J. Fernandes Machado que se acha no Congresso do Amazonas.”

In: SENNA, Ernesto. **Deodoro**. Subsídios para a História. Brasília: Biblioteca do Senado, 1999 (1913). s./p.

[imagem 15 B] Bastos Dias. **Retrato de Manuel Deodoro da Fonseca**. S.d.
Arquivo Histórico do Museu Histórico Nacional – Rio de Janeiro.

Apesar de pintar o retrato em tamanho natural, Décio não o fará conforme a fotografia “em grande uniforme e com todas as suas condecorações”, e sim “com o fardamento que o generalíssimo compareceu ao campo da Acclamação no dia 15 de Novembro”, emprestado a ele pelo próprio Deodoro. É possível supor que se trata do exemplar atualmente preservado no Museu da República [imagem 15], apenas assinado por Villares e não datado, em que o Deodoro está em pé, vestido com um uniforme, do qual não constam as ombreiras e nem as condecorações. A farda composta pela casaca escura aberta, sobreposta ao colete branco, com o colarinho envolto pela gravata preta, é complementada pelas botas lustrosas e a espada depositada ao seu lado esquerdo. Os largos punhos da casaca, ornados com as folhas de carvalho, ganham igualmente atenção do artista. E não parecem ser por mero acaso, uma vez que essas folhagens remetiam tradicionalmente à Vitória; sentido simbólico que se desejava atribuir àquele sujeito do retrato.

Villares, quem também executará o busto de Deodoro [imagem 16], o posiciona em pé, diante de uma cadeira e próximo de uma mesa de trabalho, em que se dispõe uma luminária, papéis desajeitados e sobre o qual apoia sua mão. As folhas jogadas ao chão podem sugerir o descarte de ideias rascunhadas e que não foram aproveitadas. É possível associar essa solução com aquela pensada por Adolpho Yvon (1817 – 1893) para o retrato de Marie François Sadi Carnot [imagem 15], Presidente da França, em 1889, quando ocorreu a Exposição Universal e

foi exibido o referido retrato. O ambiente fechado, no qual se avista uma porta, e poucos móveis, - possivelmente uma das salas do Palácio do Itamaraty - será recuperado para o retrato de Benjamin Constant [imagem 16].

[Imagem 14]
 Décio Rodrigues VILLARES (1871-1931).
Deodoro da Fonseca. sem data.
 Óleo sobre tela. 2,79 x 1,46 cm.
 Museu da República - Rio de Janeiro.

[Imagem 15]

Adolpho YVON (1817 - 1893). Portrait de M. Carnot, Président de la République. In: **Exposition Universelle de 1889**. Catalogue Illustré des Beaux-Arts. 1789 - 1889. Publié sous la direction de F. G. Dumas. Lille, 1889. p. 152 (quadro nº 1412).

[imagem 14]

Décio Rodrigues VILLARES (1871-1931). **Deodoro da Fonseca**. sem data. Óleo sobre tela. 2,79 x 1,46 cm. Museu da República - Rio de Janeiro.

É certo que a presença da efígie de Constant dentro do retrato, reafirmava a importância daquele que compunha a tríade, junto de Deodoro e Quintino Bocayuva, dos protagonistas do movimento que deu cabo ao Império. Ao mesmo tempo, não deixava de significar uma homenagem do próprio artista ao seu principal mecenas. Se no retrato do chefe de governo, é o seu ministro a figura rememorada, no de Constant, é a esposa Maria Joaquina [imagem 16a], que aparece dentro do retrato.³⁶⁸

Apesar da semelhança das duas versões [imagem 15 e imagem 16], o retrato de Benjamin que pertence ao Clube Militar que contem a “15 de Novembro de 1889”, difere-se daquele do Museu Histórico Nacional cuja folha sobre a mesa permanece em branco. A inclusão da data pode sugerir a posição de Constant como ideólogo do movimento que deu cabo ao Império. Enquanto para Deodoro, o passado na Guerra legitimava a sua trajetória, chegando inclusive a afirmar que seu protetor era Solano Lopes, já que “devo a ele, que provou a guerra do Paraguai, a minha carreira”, Benjamin Constant propunha a devolução dos “troféus de Guerra”. Anos depois de sua morte, ocorrida em 1891, a Comissão Benjamin Constant oferecia a Municipalidade de Assunção um quadro de autoria de Eduardo de Sá [imagem 17], do qual se tem a ideia pela reprodução feita em cartão postal. Nele se avista as bandeiras do Império do Brasil e da República do Paraguai, indicando a fraternização das duas nações que no passado foram rivais; o busto de Augusto Comte, em alusão a Religião da Humanidade que professava contrária à Guerra; e do “culto feminino”, a partir da presença do retrato da esposa, depositado junto a uma flor. Como Deodoro, Benjamin era cavaleiro da Ordem de São Bento de Aviz, Oficial da Ordem da Rosa e possuía a medalha cunhada em 1870 em memória da Guerra.³⁶⁹ Nem mesmo Aviz, a ordem permitida durante a República, foi por ele utilizada. Como se sabe, a partir do registro de sua filha Bernardina, Benjamin “não gosta de andar fardado”; entendia-se mais como um professor do que militar.³⁷⁰

³⁶⁸ É de autoria de Villares, o monumento erguido dentro do campo de Santana em que Joaquina aparece atrás do esposo com a bandeira.

³⁶⁹ p. 1490.

³⁷⁰ CASTRO, Celso. In: GOMES, Angela de Castro. Escrita de si, escrita da história. Rio de Janeiro: FGV,

[imagem 15] Décio Villares. **Benjamin Constant**. 1892.
Óleo sobre tela. Dimensões não informadas.
Clube Militar – Rio de Janeiro

[imagem 16] Décio Villares. **Benjamin Constant**. S.d. Óleo sobre tela.
Dimensões não informadas.
Museu Histórico Nacional – Rio de Janeiro.

“15 de novembro de 1889”

Joaquina Botelho, esposa de Benjamin.

[imagem 16] Marechal Deodoro da Fonseca.
Bronze. 1891. Museu Histórico Nacional - RJ.

[imagem 17] Cartão postal sem data, com a inscrição “Quadro de Eduardo de Sá, oferecido à Municipalidade de Asunción, Paraguai, pela Comissão Benjamin Constant, do Rio de Janeiro, em 1899.” Coleção particular.

Por ocasião do aniversário de Deodoro, já se podia encontrar ilustrações realizadas a partir de fotografias feitas por Gutierrez. O nome do fotógrafo aparecia no canto esquerdo da edição da Revista Illustrada [imagem 18], e no direito da litografia gravada por Valle [imagem 19]; ambas em celebração do “5 de Agosto”. Quando comparadas, vê-se claramente que, se nesta última, todas as condecorações estão presas ao peito do “Generalíssimo”, na primeira, estão reduzidas a apenas duas penduradas em seu pescoço: a de comendador da ordem de Aviz e a de dignitário da Imperial ordem do Cruzeiro. A figuração dessas duas ordens estava em

conformidade com o Decreto nº 277 publicado ainda em março de 1890 e assinado por Deodoro, que estabelecia:

Decreto nº 277-F, de 22 de Março de 1890

Declara abolidos todos os titulos, fóros de nobreza e ordens honorificas estabelecidos pelo antigo regimen, com excepção das ordens de Aviz e do Cruzeiro.

O Marechal Manoel Deodoro da Fonseca, Chefe do Governo Provisorio da Republica dos Estados Unidos do Brazil, constituido pelo Exercito e Armada, em nome da Nação:

Attendendo a que são incompatíveis com a indole de um governo democratico distincções que não exprimam remuneração de serviços prestados á Patria;

Attendendo a que taes distincções só podem ser admittidas como recompensa de actos de character excepcional e grande relevancia, devendo nos outros casos cada cidadão contentar-se com a satisfação intima de ter cumprido o seu dever e com a consideração publica que dahi lhe deve provir;

Decreta:

Art. 1º Ficam **abolidos** todos os titulos, fóros de nobreza e ordens honorificas estabelecidos pelo antigo regimen, **com excepção das ordens de Aviz e do Cruzeiro**, as quaes permanecem com todas as honras, direitos e isenções indicados na legislação que as creou.

Art. 2º Na ordem militar de Aviz haverá os tres grãos seguintes: cavalleiro, official e gran-cruz.

[....]

Sala das sessões do Governo Provisorio, 22 de março de 1890, 2º da Republica.

Manoel Deodoro da Fonseca.

José Cesario da Faria Alvim.³⁷¹

---

³⁷¹ Coleção de Leis do Brasil - 1890, Página 455 Vol. 1 fasc.III (Publicação Original)

[imagem 18] **Generalissimo Deodoro da Fonseca** (cópia de uma de suas ultimas photographias)
 Homenagem da Revista Ilustrada – 5 de Agosto de 1890.
 Anno 15. N. 598. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

[Imagem 19] - Deodoro da Fonseca celebrado enquanto Generalíssimo na gravura de Valle, feita a partir da fotografia de “guitierrez.”. O mais alto posto das forças armadas era confiado até então somente ao Imperador. A pose, inclinada levemente para a esquerda, destaca justamente as insígnias colocadas sobre o peito do “Proclamador”. c. 1890. Arquivo Histórico do Museu Histórico Nacional – RJ.

Mantinha-se, portanto, duas ordens do Império na República, a de Aviz, relacionada diretamente à tradição militar, e a do Cruzeiro, a mais alta distinção nacional criada no reinado de D. Pedro I. Ainda que com a República tenham sido “abolidos todos os títulos, foros de nobreza e ordens honoríficas estabelecidas pelo antigo regime”, Deodoro parece não ter seguido à risca a letra da Lei, fazendo-se figurar nas imagens públicas com todas as suas condecorações.³⁷² É o próprio Ernesto Senna, em texto de 1913, que nos informa que Deodoro teria se oposto à regra, reprovando o artigo 89 da nova Constituição na qual constava que “Todos são iguais perante a lei e a República não admite prerrogativa alguma de nascimento, nem de sangue, desconhece qualquer foro de distinção, de nobreza, honras, condecorações ou títulos”, a qual ele reagiria: “Desconhecer foros de distinção, máxime na classe militar, é absurdo”.³⁷³ Poucos meses depois, o Decreto causaria dúvidas, em especial no que se refere ao seu artigo de número 5, “Subsistem as condecorações, títulos nobiliarios e de conselho conferidos durante o regimen monarchico, supprimidas no ultimo as palavras - do Imperador.” A pedido do próprio Deodoro,

Condecorações

O generalissimo chefe do governo provisorio dos Estados Unidos do Brasil, constituido pelo exercito e armada, em nome da nação, attendendo a que se têm **suscitado duvidas** acerca da intelligencia do art. 5º do decreto n. 277 F de março ultimo, que manteve as condecorações, títulos nobiliarios e de conselho, conferidos no regimen monarchico, decreta:

Art. 1º Ficam substituindo, na parte em que forem compatíveis com o actual regimen democratico, as honras, direitos e isenções ligados aos títulos e condecorações de que trata o art. 5º do decreto n. 277F de 22 de março do corrente anno pela legislação então em vigor.

Ar. 2º Revogam-se as disposições em contrario.

Rio, 7 de junho de 1890 - Manuel Deodoro da Fonseca - José Cesario de Faria Alvim.³⁷⁴

Há certas divergências nos retratos em relação à disposição das insígnias, bem como sobre as características próprias das Ordens, somente reconhecidas a partir de seus detalhes. No retrato produzido pelo artista sueco Bror Kronstrard (1875 - 1950)³⁷⁵, datado ainda de 1890 [imagem 20], uma das dragonas está exibida no ombro direito, o esquerdo está envolto por uma

³⁷² Idem, ibidem.

³⁷³ SENNA, Ernesto. Op. cit. 1999 (1913). p. 25.

³⁷⁴ Gazeta de Notícias - Rio de Janeiro. Domingo, 8 de junho de 1890. N. 159

³⁷⁵ Alguns dos artistas citados a seguir são, na sua maioria, desconhecidos, mas relativamente ativos na época, dada a quantidade de obras realizadas.

espécie de casaco, do qual se avista apenas a gola, - que confere ao retratado uma imponência e permite a sensação do aumento de sua figura. Podemos observar as insígnias cuidadosamente colocadas sobre a farda, pendidas para o lado direito, desenhadas com os contornos bem delineados, o que facilita a identificação de cada uma delas por parte do observador, iniciado no significado simbólico desses objetos para aqueles que os portavam. Se no retrato produzido por Antônio Félix da Costa [imagem 21], e pertencente ao Palácio do Itamaraty, as barbas de Deodoro não estão tão embranquecidas, como no de Kronstrard, as insígnias foram colocadas de maneira aleatória, sem respeitar a disposição conforme a sua importância e hierarquia.

Imagem 20 - Bror KRONSTRARD (1875 - 1950). **Deodoro**. 1890. Óleo sobre tela. Museu da República - RJ.

Imagem 21 Antônio Félix da COSTA. **Deodoro**. 1890. Óleo sobre tela. Palácio do Itamaraty (Brasília).

Havia toda uma regulamentação para a concessão das mesmas, e seus usos, correspondentes às especificidades de cada uma delas, e que deveriam ser observadas com cautela por parte do portador. Tais preceitos demandavam, certamente, uma minuciosa pesquisa a ser feita pelo artista, já que a falta de algumas delas implicava na imagem honrada do cliente que se desejava promover a partir de seu retrato. A minúcia na confecção de uma pintura em que o sujeito era um militar, e por isso mesmo, a necessidade da exatidão dos apetrechos que o definiam (farda, insígnias e armamento) pode ser exemplificada na carta redigida pelo neto de Osório, Gabriel, ao seu primo Manoel Luis, quando da produção do retrato póstumo de seu avô - um dos mais populares “heróis” da Guerra contra o Paraguai - destinado ao Clube Militar do Rio de Janeiro.

Montevideo, 10 de abril de 1902.

Meu caro Manoel Luis,

[...]

Hoje te envio os esclarecimentos que me pedes, afim de que o Aurelio de Figueiredo possa preparar um verdadeiro retrato de nosso avô, para, com elle, ornamentarem os salões do “Club Militar”, juntamente com o retrato de outros incansaveis e valorosos servidores da Pátria.

Mostrei tua carta a mamãe. Ella me disse que nosso Avô nunca tirou retrato fardado com o grande uniforme, com todas as suas insígnias e condecorações.

Entretanto, parece, poder-se-há adquirir um retrato, em que elle esteja correctamente fardado, desde que da confecção desse retrato seja encarregado um artista insigne, como Aurelio de Figueiredo. O traje paizano o pintor substituirá facilmente pelo traje militar.

O imprescindível, para o bom arranjo do retrato, é que haja photographias que dêem a idéa, mais approximada possível, da physionomia insinuante [?] e o porte esbelto que tinha o nosso Avô.

Essas photographias existem. Eu t’as envio. Uma dellas representa nosso Avô, logo após a Guerra do Paraguay, vestido com o fardamento e as insígnias de Tenente General. A outra representa-o vestido á paisano, é a mesma que foi estampada na História, escrita pelo tio Fernando. Ambas estas photographias, conforme diz a mamãe, são as melhores que ella conhece, notando-se que a photographia mais parecida é aquella em que o nosso Avô está vestido á paizano.

Na casa do antigo photographo Pacheco, sita à rua do Ouvidor n^a 102, havia retratos de nosso Avô, tirados á paizano, em diversas posições.

Quanto á farda e as condecorações, serão aquella e estas fielmente pintadas, observando-se photographias de antigos marechaes e obtendo-se informações dos companheiros de nosso Avô, que ainda existem.

As condecorações que nosso Avô, vêem descriptas no “Almanach Militar”, do tempo em que elle vivia.

Nosso Avô, depois de embalsamado, foi vestido com o seu fardamento de marechal, cingindo—se-lhe a espada do uniforme á cintura e cobrindo-se-lhe com as suas condecorações o peito que as ballas submissas respeitaram. Cumpre-me lembrar-te que no retrato deve ser collocada de preferencia a espada de honra, feita de ouro e cravejada de brilhantes, a qual foi offerecida ao nosso Avô pelo Exército em opperações no Paraguay. A fotografia dessa espada a mamãe remetteu ao tio Fernando, e certamente, tua a terás, assim como a da lança ofertada pelo povo do Rio de Janeiro.

A mencionada espada mandou-a construir o Marechal Deodoro, creio que na casa Rezende. A viuva do Marechal, D^a Marianninha, poderá sobre o seu fabrico dar informações seguras.

Desnecessario declarar que estamos promptos a contribuir na parte que vos couber, para o pagamento do retrato.

[...]

Saudades, muitas saudades de

Teu primo e amigo

Gabriel

Montevideo. Calle San José, 67 A.³⁷⁶

³⁷⁶ Instituto Histórico Geográfico Brasileiro – Arquivo General Osório; Lata 229, Pasta 3

As informações conferidas ao pintor parecem ter surtido efeito e o retrato de Osório [imagem 22] foi de fato realizado por Aurélio de Figueiredo e juntou-se aos “incansáveis e valorosos servidores da Pátria” do Clube Militar. No entanto, habilidosamente, o pintor posicionou o Marques de Herval perfilado, com a parte direita de seu corpo voltado para o interior da tela que permitiu deixar as insígnias em menor evidência; quem sabe se precavendo de algum possível deslize, uma vez que o militar não legou fotografias em que esteja posado com todas as insígnias e medalhas que conquistou em vida, como alertado ao artista na missiva.

Imagem 22 - Francisco Aurélio de Figueiredo. Osório.

O lendário herói de Tuiuti.

s. d. Óleo sobre tela. Dimensões não informadas.

Clube Militar do Rio de Janeiro.

Para o retrato de Deodoro [imagem 23] destinado à Bahia, José Antonio da Cunha Couto (1832-1894) recupera a tradicional pose do oficial fardado com o chapéu envolvido pelo braço [imagem 24 e 25]. A mesma pose pode ser encontrada, por exemplo, no retrato de D. Pedro II destinado ao Pará, de Constantino Chave da Mota [imagem 26] em que o monarca ostenta para além daquelas do Marechal, o tosão de ouro, de uso exclusivo do chefe da casa imperial. Esse artista, ligado à Academia de Belas Artes da Bahia, e que no passado havia se desentendido com o espanhol Miguel Cañizares para conquistar a encomenda do retrato de D.

Pedro II, será responsável, com a República, em realizar o retrato de Hermes da Fonseca, que passou a ocupar o posto de Presidente do Estado, por nomeação do próprio Deodoro, em 1890. Como já mencionado no capítulo anterior, o mais velho dos FONSECAS, até então Comandante de Armas da Bahia, quando da Proclamação da República, teria mantido “fidelidade ao Imperador”, e reconhecido o novo governo dias depois do “15 de novembro”.

José Antônio da Cunha Couto (1832-1894).
Deodoro da Fonseca. S.d. Óleo sobre tela.
Dimensões não informadas.
Instituto Geográfico e Histórico da Bahia

Constantino Chaves da Mota (1820-1889).
D. Pedro II. 1878. Óleo sobre tela. 106 x 87, 6 cm.
Instituto Histórico e Geográfico do Pará.

Vicente López Portaña (1772-1850).

Duque de Valência. Primeira metade do século XIX.

Óleo sobre tela. Musée national de la Légion d'Honneur et des Ordres de Chevalerie.

No retrato oficial [imagem 27], Hermes está em pé, trajando a farda de gala, e disposto próximo a uma cadeira de estofado vermelho. Do lado oposto está a bandeira colocada no mastro em clara alusão à nova ordem republicana. Se o retrato sugere a adesão do irmão à República, as insígnias³⁷⁷, utilizadas ostensivamente, não deixam de demarcar a sua relação com o passado imperial, e que, como o irmão, Hermes faz questão de utilizá-las, como se pode observar em outro retrato seu, produzido por Francisco Terêncio Vieira Campos [imagem 28] também de 1890.

Ao comparar o retrato assinado por Couto [imagem 27] com aquele de D. Pedro II [imagem 29] de 1880, nota-se o tanto que o artista baiano aproveitou o esquema utilizado para o do monarca, fazendo apenas algumas substituições a partir desde para melhor adequar aos propósitos do de Hermes. Tanto o Imperador quanto o Presidente do Estado estão em pé, próximos de uma cadeira com o estofado vermelho, de onde se avista o chapéu bicorne depositado, e no lugar que se avista a coluna, posicionada a esquerda, símbolo do poder e que

³⁷⁷ Hermes Ernesto da Fonseca, a época da Proclamação, era Comandante de Armas da Bahia, e detentor das seguintes ordens honoríficas: cavaleiro da Ordem de Nosso Senhor Jesus Cristo; Dignitário da Ordem Imperial do Cruzeiro; medalha do exército no Estado Oriental do Uruguai em 1852; medalha oval de Payssandú; medalha de mérito da bravura militar; medalha concedida ao exército em operações na Guerra do Paraguai.

confere uma atmosfera palaciana ao retrato do Imperador, é substituído pela bandeira, criada meses antes da produção do quadro, e ainda sem a divisa positivista “Ordem e Progresso”.

Imagem 27 - José Antonio da Cunha Couto (1832 - 1894).
Marechal Hermes Ernesto da Fonseca. 1890.
Óleo sobre tela. 1, 97 x 1, 22 m.
Museu da República - Rio de Janeiro.

Imagem 29 - José Antonio da Cunha Couto (1832 - 1894). **D. Pedro II.** 1880. Óleo sobre tela. 232 x 132 cm.
Liceu de Artes e Ofícios de Salvador -

[imagem 28] Francisco Terêncio Vieira de Campos (1865-1943). **Hermes da Fonseca**. 1890. Óleo sobre tela. S.d informadas. Palácio Rio Branco. Salvador, Bahia³⁷⁸.

Se a recorrência do uso das insígnias é um dado que não deixa facilmente escapar, visto o número de imagens em que Deodoro é representado portando-nas, é preciso também demarcar algumas exceções. O uso das galhardias está ausente na gravura [imagem 30], possivelmente feita logo após a Proclamação da República, bem como no retrato assinado [imagem 31] por Décio Villares em 1904, e destinado à galeria do Clube Militar do Rio de Janeiro. Neste, o primeiro presidente aparece com a sua veste militar, segurando, com uma mão, o corpo da espada, e a outra, depositada sobre papeis, e no peito ostenta medalhas – e não insígnias - referentes à sua posição no Exército. Opção semelhante se se fez para o retrato destinado ao Banco central do Brasil, datado de 1897.

---

³⁷⁸ FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. O impacto da Academia de Belas Artes da Bahia na arte Oitocentista. In: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila. **Oitocentos**. Arte Brasileira do Império à República. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/ DezenoveVinte, 2010. Tomo II.

Imagem 30 - Deodoro da Fonseca.
1887. Litografia.
Atribuída a F. O. de F.
66 x 54 cm. Arquivo Histórico do
Museu Histórico Nacional.

imagem 31
Décio VILLARES (1871-1931).
Marechal Deodoro da Fonseca.
1904. Óleo sobre tela. 1,66 x 1,15.

imagem 32 - Arthur Lucas.

Retrato do Presidente Manoel Deodoro da Fonseca. 1897.

Óleo sobre tela. 0, 81 x , 0,65 cm.

Museu do Banco Central do Brasil. Rio de Janeiro.

O retrato de Deodoro, feito por Joaquim Fernandes Machado³⁷⁹ [imagem 33], - atualmente preservado no Museu Tiradentes em Manaus, já quase dez anos depois da morte do Generalíssimo, distingue-se dos demais, ao inserir próximo deste, o busto de Marianne, figura alegórica da República, como discutido no capítulo anterior. Conforme noticiado nos jornais, o retrato, encomendado possivelmente em 1907³⁸⁰, foi pintado pelo artista em Paris, que o trouxe

³⁷⁹ O pintor, que fora aluno de José de Maria Medeiros, Pedro Weingartner, Modesto Brocos, Rodolpho Amoedo e Henrique Bernardelli, ingressaria em 1889 na instituição oficial de ensino artístico, a Escola Nacional de Belas Artes, localizada no Rio de Janeiro, quando esta passava por uma profunda reforma em seu interior, conduzida pelo escultor Rodolpho Bernardelli. Ainda enquanto aluno, Fernandes Machado seria laureado com o maior prêmio outorgado pela Escola, o Prêmio de Viagem ao Exterior, do ano de 1901, fundamental para qualquer jovem aspirante à carreira artística. Apesar do relativo desconhecimento do nome de Joaquim Fernandes Machado pela historiografia da arte brasileira, este parece ter papel de destaque, ao lado de Aurélio de Figueiredo, Antonio Parreiras, Rodolpho Amoedo, os irmãos Bernardelli e Décio Villares durante a Primeira República, uma vez que angariou uma série de encomendas públicas no período em questão, como as destinadas ao Museu Paulista. Os poucos escritos versados sobre o artista são unânimes em assinalar o trânsito deste por capitais endinheiradas do país, além do Rio de Janeiro, como São Paulo, Belém e Manaus, onde expos suas obras, e conquistou encomenda de trabalhos significativos. cf. FREIRE, Laudelino. **Um século de pintura no Brasil:** apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816 a 1916. Rio de Janeiro: Tip. Röhe, 1916.

³⁸⁰ “[pago] a J. Fernandez Machado, por conta de 20:000\$000, proveniente da aquisição de de dous quadros de assumptos nacionaes, conforme o officio nº 338, de 14 de outubro de 1907. Paga parcial 5:000\$000.” In: Thesouro Publico do Estado do Amazonas. Relatório apresentado ao Ex.mo SR. C.el Raymundo Affonso de Carvalho Governador do Estado por Cyrillo Leopoldo da Silva Neves. Inspector do Thesouro em Comissão. Acompanhado dos respectivos annexos. Anno de 1908. Manáos - Amazonas. Secção de Obras da Imprensa Official, 1909. Obras raras da Biblioteca Pública do Amazonas. p. 70.

consigo para ser depositado no prédio do Congresso.³⁸¹ Fernandes Machado acomoda, paradoxalmente, símbolos alusivos à República, como a alegoria francesa da *Marianne* pode demarcar, e insígnias imperiais, que Deodoro ostenta em seu peito. O pintor, ao recorrer à alegoria de Marianne, seguindo modelos da retratística em que bustos são inseridos na composição a fim de reafirmar alguma mensagem visual sobre a figura retratada [imagem 34], parece atribuir à figura de Deodoro valores republicanos. O que de certa forma, borrava a realidade. Deodoro estava muito mais ligado à sua corporação, à sua farda e aos brios que aquelas insígnias lhe garantiriam, do que um chefe de governo que tinha por condução os ideais de República.³⁸²

---

³⁸¹ “Paris, 2 O pintor brasileiro Fernandes Machado parte para Manáos no dia doze do corrente a bordo do vapor inglês Lanfrane. Fernandes Machado leva consigo o retrato do marechal Deodoro da Fonseca, encomendado pelo Congresso d’ahi.” *Jornal do Commercio*. Manaos – Anno 6 – Numero 2044. Terça-feira, 7 de dezembro de 1909. p. 1.

³⁸² Idem, *ibidem*, p. 38.

imagem 33 –

Joaquim Fernandes Machado (1876 – 19~).

Marechal Deodoro da Fonseca. 1909. Óleo sobre tela. 260 x 175 cm.
Museu Tiradentes. Manaus

Retrato de Deodoro oferecido a Hermes da Fonseca pelo artista Joaquim Fernandes Machado (1876 - ?).

Cartão. 1913.

Arquivo Histórico do Museu Histórico Nacional – RJ.

[imagem 34] Jean-Hippolyte Flandrin (1809-1864)

Napoleão III. c. 1861-1862.
Óleo sobre tela. 212, 0 x 147, 0 cm.
Château de Versailles.

Mas é preciso observar que, se Deodoro foi apresentado assim em seus retratos oficiais, já nas pinturas históricas, relacionadas aos feitos republicanos, das quais participou ativamente, como a própria “Proclamação” [imagem 35], ou mesmo a promulgação da Constituição [imagem 36], suas condecorações desaparecem, mantendo-se apenas a farda, que remete imediatamente ao seu posto dentro do Exército. Podemos aqui pensar o quão indecoroso (ou mesmo inverossímil) seria representar o Chefe do Governo nos feitos que promoviam uma nova configuração política para a nação, - pautada agora em valores republicanos -, portando objetos que remetessem ao passado monárquico e todo o seu aparato simbólico, do qual as insígnias, as ordens honoríficas e as titulações nobiliárquicas, eram concebidas como demarcadores de privilégios e distintivos sociais; distantes, portanto, da tão almejada “igualdade” para os ex-sudidos de sua Majestade, o Imperador, propagada (mais nos escritos do que na prática) entre os cidadãos da República.

imagem 35 - Henrique BERNARDELLI (1857 - 1936).
A Proclamação da República. 1890.
Óleo sobre tela. Academia Militar das Agulhas Negras.

[imagem 36]- Aurélio de FIGUEIREDO (1854 – 1916).

Compromisso Constitucional. 1896.

Óleo sobre tela. 330 x 227 cm. Museu da República – RJ. Ibram | Minc

Diferentemente do vice e sucessor de Deodoro, Floriano Peixoto, em seus retratos oficiais, realizados por diversos artistas, como Aurélio de Figueiredo [imagem 37], Miguel Cañizares [imagem 38] e Décio Villares [imagem 39], não usa suas insígnias imperiais. Ainda que que cavaleiro da Ordem de São Bento de Aviz, cavaleiro da ordem de N. Senhor Jesus Christo e Oficial da Ordem da Rosa, Floriano, preservaem seu peito as medalhas conquistadas na campanha do Paraguai [imagem 39a] : a da rendição de Uruguaiana, a do mérito militar “bravura militar” e a em formato de cruz de 1870, realizada a partir dos canhões paraguaios.³⁸³

³⁸³Brigadeiros – Floriano Peixoto, Bacharel. Commandante da 2º Brigada do Exercito. In: ALMANACK

[imagem 37] **Francisco Aurelio de Figueiredo e Melo.** Floriano Peixoto. S.d.
Museu da República.

[imagem 38] **Miguel Navarro y Canizares.** Floriano Peixoto. 1894.
Óleo sobre tela. 100, 30 x 85, o cm
Museu da República – Rio de Janeiro.

[imagem 39] Décio Villares. **Floriano Peixoto**. 1894. Museu de Arte de Belém - Pará.

[imagem 39 a] Décio Villares. **Floriano Peixoto**. 1894. Museu de Arte de Belém - Pará.

Em entrevista concedida muitos anos depois da morte de Floriano, o escultor Eduardo de Sá faria uma comparação entre os dois presidentes militares da “República da Espada”:

Sobre Floriano, por exemplo, não me era possível fazer melhor. Floriano era a negação do homem retratável. Não nascera para o cartaz. Era tudo o que há de mais chão, como aprumo, como elegância, como figura capaz de inspirar um artista. Tudo nelle era cahimento, mollesa, falta de expressão e de attitude. Muito diferente de Deodoro. Deodoro era outro homem. Divulgado no meio de uma multidão, destacava-se á distancia, pelo brilho marcial. Quem nunca o vira, gritava logo – é aquelle. Nascera para

commandar, para dirigir, segundo a expressão militar. As suas barbas, o seu olhar, o seu peito militar, erguido e aprumado, imprimiam respeito e centralizavam as atenções da multidão. Como se destacava do seu companheiro da proclamação da República! Floriano era tudo o que ha de negativo em estampa. Viajei com elle uma vez, certa manhã, todo um prolongado e suarento circuito de bondinho Lapa-Carceller, sem saber se elle era elle, tão desengonçado, tão frio, soturno, cahido, se mostrava. Neste tempo, Floriano estava na presidencia, em pleno periodo da revolta. Mesmo assim, andava sósinho, de bonde, calças brancas serzidas no joelho, paletot de lustrim, physionomia apagada e amorpha... Só as abotoaduras dos punhos da camisa revelavam o homem de recursos ou posição. Eram ricas e foi o detalhe que me serviu para authenticar-o, antes de vel-o transpor o portão do Arsenal. Bem vê as dificuldades que tive para emprestar-lhe majestade...³⁸⁴

Na descrição, Floriano é a antítese de Deodoro. Ao precisar as diferenças físicas e psicológicas entre os dois presidentes, o pintor os classifica a partir de valores associados à virilidade em vigência na época. Assim, enquanto Floriano era a “negação do homem retratável”, definido a partir do crivo da “falta”, seu antecessor esbanjava força, já que detentor de uma postura capaz de imprimir determinação e comando; encarnava, portanto, as expectativas para um homem militar. Distante das queixas de Sá, Floriano passava à História com a alcunha de “Marechal de Ferro”, conferido pelo uso ostensivo da força na repressão dos movimentos contestatórios que colocaram em xeque a ordem do Governo³⁸⁵; por esses atos o segundo presidente também será reconhecido como o “consolidador da República”. Sua popularidade era tamanha que Euclides da Cunha não deixará de registrar em tom bastante crítico que os combatentes convertiam a sua imagem em espécie de amuleto, já que “todos [os soldados], sem excetuar um único, colgada ao peito esquerdo, em medalhas de bronze, a effigie do marechal Floriano Peixoto e, morrendo, saudavam a sua memória”³⁸⁶.

Apesar do entusiasmo dos primeiros momentos, da proliferação de retratos, numa espécie de festa da imagem do “Proclamador”, Deodoro logo se faria notar como um ditador, e conduziria o país como um quartel. A Marinha, alijada de maiores participações, colocar-se-ia em confronto com o exército; os jornais, como *A Tribuna*, de posicionamento contrário ao governo, seria atacado por mando do próprio Presidente - cuja popularidade cada vez mais ia de se desfazendo. As atitudes mais drásticas contra as Instituições, como o fechamento do

³⁸⁴ COSTA, Angyone. Eduardo de Sá. In: **A inquietação das abelhas**. (O que pensam e o que dizem os nossos pintores, esculptores, architectos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil). Rio de Janeiro. Pimenta de Mello & Cia, 1927. p. 43.

³⁸⁵ Cf. QUEIROZ, Suely Robles Reis de. **Os Radicais da República**: jacobinismo, ideologia e nação. São Paulo: Brasiliense, 1986.

³⁸⁶ CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. Campanha de Canudos. (1901). Edição crítica e organização Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Ubu Editora/ Edições Sesc São Paulo, 2016. p. 420.

Congresso e a declaração de Estado de Sítio, não levariam o seu governo muito longe - já era hora de substituir o seu retrato.

3.4 *Insígnias lançadas ao mar ou desmonte do “herói”*

Vio-o pela última vez a 15 de novembro de 1891.

A 3, havia dissolvido violentamente o Congresso, rasgado a Constituição Republicana, reassumido a dictadura.

Sem embargo, para solemnizar o segundo anniversario do novo regimen, custosas festas se celebravam.

[...].

Meio dia... imensa turba atulha as imediações, curiosa e festiva.

De repente, interrompe-se o tango; vibra o hymno nacional. Todos se descobrem.

À porta do palacio cujas janellas se enfeitam de senhoras, trajando de gala, assomara Deodoro, acompanhado de rutilo cortejo -chapéos armados, uniformes ricos, aureo mar, erriçado de plumas.

La passar em revista as tropas.

O povo aclama-o

A alta figura do dictador, magnificamente fardado, accentúa-se aguda entre as dos demais - nariz adunco, basta barba encanecida, tez bronzada, excessiva magreza, olhar e movimentos febris.

Percebe-se-lhe o esforço para permanecer erecto, mostrando saúde, vigor, afoiteza.

Mas a physionomia morbida trahe-lhe o cansaço, os intimos padecimentos.

Trazem-lhe o soberbo cavallo, - sella e manta bordadas de ouro.

Cavalsa-o com garbo de velho cavalleiro e parte a passo, seguido de numerosos officiaes superiores, enquanto o povo continúa a dar vivas ao arbitro de seus destinos, empolgador dos poderes e garantias publicas.

Oito dias mais tarde, a 23 de Novembro, era elle deposto, desmoronando-se o seu poderio, ao estampido de dois tiros innocuos.

Sahio do governo verberando a ingratidão dos individuos e corporações por quem mais se sacrificara.

Mezes depois, expirou no meio de horrores soffrimentos. Antes de perder a voz, recommendou que o enterrassem vestido á paizana.

Assim se praticou.

Não quis comparecer perante o Superior Supremo, o Deus dos Exércitos, com a farda que tudo devera.³⁸⁷

Na interpretação do monarquista Affonso Celso, - cuja família seguiu rumo ao Exílio com o Imperador em 1889 -, apesar da tentativa de dissimular em meio ao clima festivo de mais um aniversário da República, o corpo de Deodoro, tal qual o seu Governo, apresentava estar doente. Vale lembrar que 1891, foi o ano em que o Generalíssimo fechou o congresso, se indispôs com a Marinha (na Revolta da Esquadra, ocasionada pelas divergências com o governo

³⁸⁷ CELSO, Affonso. Deodoro. In: **Vultos e Factos**. Rio de Janeiro: Domingos de Magalhães. p. 332.

autoritário do Presidente e a sua decisão anticonstitucional de fechar o Congresso, cujo fim foi a promessa da Armada em bombardear a Guanabara) o que impactou na sua renúncia e seu afastamento de vez da cena política em fevereiro daquele ano. Depois da retirada de sua vida pública, Deodoro não recebia militar fardado em sua casa, tamanha “desilusão” com a corporação da qual fez parte durante toda vida.³⁸⁸ Foi igualmente de seu desejo que não tivesse honras militares em seu sepultamento, e que quando morto, o vestissem “à paisana” ao invés da habitual farda.³⁸⁹ Há duas versões bastante significativas sobre os momentos imediatos à renúncia da Presidente, ato seguido de seu desgostoso pedido de baixa do Exército. De acordo com Orestes Barbosa:

Deodoro, desiludido, fôra residir na casa nº 148 da rua Senador Vergueiro.

Quando chegou em casa, após a transmissão do governo ao vice-presidente, despiu a farda, fez dela uma trouxa no canto do quarto, e mandando-o incinerar-la, no quintal, pelo cabo ordenança, chamou a esposa e recomendou que não deixasse entrar mais na sua residência nenhum fardado, e que, ao falecer, D. Marianinha não consentisse que o sepultassem de uniforme, nem permitisse a formatura de tropas no seu funeral³⁹⁰.

Já Magalhães Junior:

Deu-se, então, essa transformação singular, na vida de um homem que, desde os dezesseis anos, fôra um soldado, nada mais que um soldado, sempre e sempre um soldado: foi como civil, como simples cidadão, como paisano, que quis viver os seus últimos meses de vida. Fêz comprar uma grande lata. Quando chegou em casa o estranho volume, dona Mariana o interrogou:

- Para que quer isto, Manuel?

- Para que aqui sejam colocadas tôdas as minhas fardas e condecorações. Depois, fecha-se a lata bem fechada e... adeus!

- Adeus? Que significa isto?

- Vou mandar atirá-las os mar...

Não chegou a fazê-lo, devido à oposição da esposa e dos parentes. Era demais, aquilo. Mas o episódio, de absoluta autenticidade, bem demonstra quão fundo foi o ressentimento do generalíssimo, ontem festejado, aclamado, homenageado, adulado, hoje um enfermo quase ao abandono, cercado apenas dos seus e de um ou outro amigo fiel, como o Barão de Lucena³⁹¹.

³⁸⁸ SENNA, Ernesto. Op. cit. 1999 (1913). p. 202.

³⁸⁹ O jornal O Paiz, de 24 de agosto de 1892, anunciava que a família de Deodoro, apesar da insistência do Governo, recusou as honras de Estado que o General tinha por direito, seguindo assim o desejo de Deodoro expresso em seu testamento.

³⁹⁰ BARBOSA, Oreste. **O Phantasma Dourado**. Crônica histórica sobre o Generalíssimo Manuel Deodoro da Fonseca, com uma carta autógrafa, escrita em 1885, pelo Proclamador. Rio de Janeiro, Calvino Filho, Editor, 1933. p. 153.

³⁹¹ MAGALHÃES JUNIOR, R. **Deodoro, a espada contra o Império**. Volume II. O Galo na Torre (do desterro em Mato Grosso à fundação da República). Edição Ilustrada. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957. p. 377.

A decisão quanto ao destino da farda e condecorações – hoje parte delas pertencente ao Museu da República [imagem 40] -, se lançá-las ao mar ou queimá-las, encerra toda a importância simbólica conferida por Deodoro e que remetiam diretamente à sua trajetória militar, e que naquela conjuntura recordavam o desprestígio junto a sua classe. Conta-nos ainda Magalhães Junior que quando do funeral do “velho militar”, “o morto foi colocado no esquife como desejara, à paisana, despojado de tôdas as suas insígnias e tendo no peito apenas, - exceção única feita pela viúva, - a medalha da Confederação Abolicionista, pregada ao peito do cadáver pelas mãos comovidas de João Clapp” O Militar, de trajes civis, foi enterrado como abolicionista.

[imagem 40]
Parte das insígnias pertencentes a
Marechal Deodoro da Fonseca.
Museu da República – Rio de Janeiro.

A edição da Revista Illustrada, dedicada à morte de Deodoro, ocorrida em 23 de agosto de 1892 traz a imagem [imagem 41] assinada por Pereira Neto. O retrato em busto é emoldurado por folhagens, a bandeira brasileira, o escudo da República e uma espada; elementos estes entrelaçados por um tecido preto sinalizando luto. Deodoro veste um terno claro com uma gravata de laço ao redor do colarinho. A escolha por tal imagem na qual o ex-chefe de estado está vestido como um civil, em detrimento do vestuário militar, - e sem portar alguma insígnia -, certamente dialoga sobre essa animosidade deste com a sua classe.

Em via oposta, Benedito Calixto, no ano da morte de Deodoro, compôs um retrato [imagem 42] que parece sintetizar a vida do militar. As folhas de palmeiras e de louro, símbolo

por excelência da vitória, estão próximas das bandeiras do Brasil República e do Império sobrepostas. São nelas que repousa a espada, a mesma que aparece por ele empunhada comandando as tropas em “12 de Agosto de 1869”, data que rememora a batalha de Peribebuy, e conseqüentemente, a sua atuação na Guerra contra o Paraguai. No lado oposto, o “15 de novembro de 1889”, com Deodoro montado a cavalo, na célebre pose associada ao momento da Proclamação da República. Na base, o concorrido cortejo fúnebre, ocorrido a “20 de Agosto de 1892”. Calixto retoma aqui a imagem mais difundida do Marechal, com as condecorações presas a casaca, fundindo na tela momentos memoráveis de sua trajetória.

[imagem 41] - **Revista Illustrada**. Setembro de 1892. Hemeroteca Digital da Fundação da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

[imagem 42]

Benedito Calixto. **Marechal Deodoro da Fonseca**, 1892, óleo sobre tela, 75 x 60 cm. Câmara Municipal de São Paulo.

Diante das inquietações feitas sobre a imagem pública de Deodoro, a partir de seus retratos, podemos arriscar se o caso do primeiro presidente da República portando suas insígnias imperiais, não pode ser considerado um bom exemplo para se pensar uma “vida de entremeios”³⁹². Para o historiador americano Leo Spitzer, o termo aplica-se a certos personagens cujas vidas foram percebidas como pertencentes a “dois mundos”; sem, contudo, pertencer totalmente a algum deles. Assim, é sintomático que o Ministro Benjamin Constant, em um momento tenso dentro do Congresso, antes de desembainhar a espada, e desafiar Deodoro para um duelo, o tenha insultado de “monarca de papelão”.

É Levi-Strauss em “Olhares sobre os objetos” quem assinala de que “sempre estamos diante dessa escolha entre romper com o passado, mesmo recente, ou conservar – mas até quando? - velhas roupas e velhas coisas que ocuparam um lugar em nossa existência e são para nós como amigos defuntos”³⁹³. Deodoro, quando da Proclamação da República, não lançou suas insígnias e condecorações na gaveta, ou no fundo do armário, como fez Baudelaire com suas botas velhas – atitude lembrada por Strauss nesse seu escrito. Pelo contrário. A presença das velhas condecorações e insígnias dentro do retrato, apesar do estranhamento que podem causar aos nossos olhos, - uma vez que estar diante de uma imagem é estar diante do tempo

³⁹² SPITZER, Leo. **Vidas de entremeio**: assimilação e marginalização na Austria, no Brasil e na Africa Ocidental, 1780-1945. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2001.

³⁹³ Olhares sobre os objetos. In: STRAUSS, Claude Lévi. **Olhar Escutar Ler**. São Paulo: Companhia das Letras, (1990) 1997, p. 133.

(que não é mais o nosso), já alertava de Didi-Huberman³⁹⁴ -, servia como espécie de distintivos que agenciavam sentidos para aquele que a ostentava dentro do retrato; eram peças revestidas de simbologia que permitiam a Deodoro unir as duas pontas de sua vida: já que por um lado, remetiam-no ao passado monárquico no qual ele fez bravura, e por outro, também eram atualizadas para o momento presente, cujo cargo de chefe da nação era confiado a ele por merecimento, conforme aquelas galhardias mostradas em seus retratos poderiam todas atestar.

Podemos propor aqui um diálogo desavisado entre a escolha de Deodoro em ostentar suas insígnias e o conto de Machado de Assis, *O Espelho*.³⁹⁵ Neste, Jacobina se colocava diante do espelho e só se reconhecia enquanto indivíduo, uma vez fardado como alferes da Guarda Nacional. Sem o paramento militar, o reflexo de si tornar-se-ia turvo, pouco delineado, bastante desajustado. O uso das insígnias, para Deodoro, era como a farda para Jacobina no conto de Machado. Sem elas, o seu brio conquistado no passado não poderia ser justificado no presente, ainda que todas aquelas condecorações o prendessem, de certa maneira, à tradição imperial. Esvaziava-se, naquela conjuntura republicana, o sentido original; se as condecorações vieram por mercê e graça do Imperador, o ato de bravura, que possibilitou o acesso a tais galhardias, era agora justificado, como troféus que resultaram de esforços, não pelo bem da monarquia, mas pelo bem da nação e da corporação.

Mas é hora de voltarmos à missiva do pai de Deodoro para fecharmos de vez este capítulo. Não se sabe se D. Pedro II atendeu ao pedido do velho militar quanto à sua volumosa dívida. É certo que por troça do destino a carta foi endereçada do “Campo da Aclamação, n. 127” (atual Campo de Santana, Praça da República - RJ), o mesmo endereço (ou muito próximo deste) do qual partirá Deodoro 44 anos depois, e com quase a idade de seu pai quando redigiu o ofício, montado em seu cavalo baio na madrugada do dia 15 de novembro para depor o último ministério do Império, chefiado pelo Visconde de Ouro Preto. Presenciava-se, com a atitude de Deodoro, o crepúsculo da Monarquia, e no lugar, uma nebulosa “aurora republicana” viria para ficar. Um novo retrato do Brasil, e de seus líderes republicanos, a pincéis trêmulos, assim, se esboçava, e ideais que deveriam nortear a composição, entre eles, igualdade, liberdade e fraternidade, permaneciam – e permanecem – como simples borrões de uma pintura em (difícil) construção.

---

³⁹⁴ A História da Arte como disciplina anacrônica. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo**. História da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Humanitas| Editora da UFMG, (2000) 2017.

³⁹⁵ ASSIS, Machado de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro : Nova Aguilar 1994. v. II.

Capítulo 4

“O grandioso espetáculo da aurora Republicana” dilemas dos primeiros instantes do Brasil republicano.

4.1 A sobrevivência de certos artistas do Império em tempos de República.

Entre os papéis depositados no Arquivo Nacional relacionados ao pintor Pedro Américo (1843-1905), encontra-se uma carta, sem data, cujo destinatário é desconhecido. Pode-se arriscar, no entanto, que foi remetida a Benjamin Constant, Ministro da Instrução Pública Correio e Telégrafos, com quem outros artistas, vinculados à Academia, e depois Escola Nacional de Belas Artes, igualmente se corresponderam.³⁹⁶ Redigida possivelmente de Florença, capital em que fez grandes incursões durante a vida, Américo posiciona-se francamente a favor da República, e coloca-se a seu serviço, tanto como artista, ou mesmo quem sabe, como um possível político.

Ill.^{mo} Ex.^{mo} Sr.

Se a minha saúde me permitisse as viagens transoceanicas forçadas, eu, de certo, em vez de escrever estas linhas, já teria partido para ir contemplar o grandioso espectáculo da aurora republicana, que ilumina hoje o horizonte da minha querida terra. Se o pensamento atinasse [?] com a realidade material dos acontecimentos que o fio telegraphico tão rapidamente resume e altera, já um novo quadro estaria esboçado para comemorar o facto maior da nossa historia, assim como esbocei e pintei outros menos gloriosos. [...]para não queimar, em summa, na lareira domestica o incenso destinado ás aras de Patria, conservei-me até hoje mudo, recluso na esphera aparentemente placida da litteratura e da arte; preferindo nullificar em mim proprio metade de minha alma, de meu coração para que nenhum homem me pudesse olhar como se olha uma consciencia alienada, ou um transfuga de sua epoca.

Hoje a face as cousas está mudada, e sem temor de injuriosos aleives posso associar a minha voz aos unversaes applausos com que foi saudada a

---

³⁹⁶ Esse Fundo intitulado “Série Belas Artes Educação”, preserva grande parte dos documentos administrativos da Academia e da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (1816 até a virada do século XX). Nele se encontra, dossiês dos alunos e professores em correspondência com o Ministério do Interior, durante o Império, e Ministério da Instrução Pública Correios e Telegrafos, já em tempos republicanos.

proclamação da República Brasileira. Hoje posso aspirar a representação no seio do futuro Parlamento, embora como um modestissimo operario da palavra, o voto dos meus comprovincianos, sem vida unanimes no reconhecerem e desejarem os beneficios de um regimen que libertará para sempre a vontade e a consciencia da Nação, já não avassalada a um interesse unico, exclusivo e central.

Eis porque venho annunciar a V. E. que me apresento com candidato pela Parahyba no Norte a uma cadeira na proxima Assembléa da qual dependerá a Constituição politica da gloriosa *Confederação Republicana Brasileira*.

[...]

Lisonjeado com a esperança de merecer o seu valioso apoio, e assim, o dos illustrados amigos que ahi tanto me honraram, aqui fico ao seu pleno dispor, aguardando as suas ordens como quem se presa ser, com a altíssima consideração,

De V. E.

Patrício e creado obrig^{mo}

Dr. Pedro Americo de Figueiredo.³⁹⁷

Na missiva, o artista buscava esquivar-se da sua imagem tão associada à figura do Imperador³⁹⁸, e dos feitos da monarquia, celebrados em seus quadros de grandes dimensões, na sua maioria, realizados sob encomenda pelos próprios Ministérios do Império.³⁹⁹ Uma leitura precipitada do ofício não deixaria dúvidas quanto a um posicionamento político de Américo, favorável à República – omitido, até então, segundo ele, por medo de represálias. Entretanto, podemos confrontar o conteúdo deste escrito com aquele redigido, com forte tom auto elogioso, há pouco mais de um ano antes, em 20 de abril de 1888. Na carta remetida ao

³⁹⁷ Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, série IE7 (Belas Artes e Educação). Pasta 43. Grifos meus.

³⁹⁸ É preciso lembrar que Pedro Américo teve toda a sua formação financiada pelo Imperador. Desde o ingresso no Colégio Pedro II, os anos de formação na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, mas também o custeio de sua viagem ao exterior na década de 1860, teve o auxílio do “Imperial bolsinho”. Sua nomeação para a cadeira de Estética e História da Arte da Academia foi realizada por nomeação do Imperador. O artista era detentor da comenda de Cavaleiro da Ordem da Rosa, depois elevado a Grande Dignitário da Ordem da Rosa. De acordo com o estudo de Madalena Zaccara, o artista deslumbrava o título nobiliárquico de Barão, o que lhe foi negado pelo Ministro do Império em 1880. ZACCARA, Madalena. **Pedro Américo**: um artista brasileiro do século XIX. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2011, p. 121 – 122. Para a trajetória do artista, cf. MELLO JÚNIOR, Donato. **Pedro Américo de Figueiredo e Melo. 1843 – 1905**. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983. Sobre os anos de formação na Europa, consultar o denso estudo de MACIEL, Fábio d’Almeida Lima. **O jovem Pedro Américo**. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Comunicação e Artes – ECA|USP, 2016.

³⁹⁹ Refiro-me aqui a “Abertura da Sala do Trono”, de 1872, e “A Batalha do Avahy” de 1877, e por fim, a própria encomenda da tela “Independência ou Morte!”, finalizada em 1888. Vale observar que Pedro Américo quem se esforçou junto a outros funcionários da comissão da construção do Edifício-Monumento para conquistar a encomenda do quadro, o que ocorreu em 1886.

Conselheiro Nicolau Tolentino, naquela altura diretor da Academia Imperial de Belas Artes, Pedro Américo informava a remessa ao Rio de Janeiro do quadro que acabara de finalizar. Tratava-se de “Proclamação da Independência do Brasil”, destinado ao “Palácio-Monumento”, que estava em construção na colina do Ipiranga, em São Paulo, para celebrar a emancipação política do país, ocorrida em 1822, por obra do Príncipe D. Pedro; personagem histórico este celebrado nessa pintura de grandes dimensões, pensada para ser alocada no Salão de Honra do mesmo Edifício.

Ao Ill^{mo}. Ex^{mo} e Snr. Conselheiro Director da Academia Imperial de Bellas Artes do Rio de Janeiro.

Florença, 20 de Abril de 1888. – Via di Mezzo 4 – 2 op^o

Participo a V. Ex^{cia} que os meus esforços para concluir a grande tela de que achava encarregado pela Comissão Directora dos Trabalhos do Ypiranga, foram, finalmente, coroados de feliz exito. **O quadro historico da Proclamação da Independência do Brasil, que S. A. I. a Princesa Regente e seu Augusto Esposo já haviam examinado quando a pintura estava apenas esboçado, foi nesta cidade, no dia 8 do corrente mez, exposto em significativa solemnidade, e na Augusta presença de Suas Magestades o Imperador e a Imperatriz, assim como de outros Soberanos e Principes.**

Para que veja V. Ex^a. como foi essa festa memoravel, remeto-lhe agora pelo correio um extracto das noticias a tal respeito impressas nos periodicos italianos. A esse resumo (?), do qual foram excluidas as apreciações favoraveis ás obras exposta, **acrescentarei somente que nenhum outro Soberano, das que abrilhantaram a referida exposição, fizeram a Academia e as auctoridades florentinas o acolhimento, quasi official, que coube ao Augustissimo Filho e Herdeiro do grande Principe representado na tela.** Apesar de ter sido a solemnidade celebrada em dia feriado, consegui reunir tudo quanto havia illustrado e nobre nesta antiga capital da Italia e das bellas Artes: Prefeito, Syndico (?), Guestor, Senadores, Deputados, Principes e Grandes titulares do Reino e de fóra delle, as maiores illustrações da sciencia e das letras, e finalmente o Director do Instituto Real das Bellas-Artes, o Director das Gallerias Nacionaes, e o Presidente da Real Academia das Bellas Artes, todos acompanhados dos seus principaes dependentes, e do Corpo Academico, representado por mais de 60 Professores.

O meu coração de patriota não podia deixar de exultar (?) com semelhante manifestação em honra a um tempo de Suas Magestades Imperiaes e da Arte brasileira; e nem pôde ser pequena a minha satisfação por ter offerecido aos nossos Amados Soberanos uma festa de tão alta significação intellectual, festa que difficilmente se repetirá na Academia, aliás gloriosa, desta cultíssima cidade.

[...]

O painel é destinado á sala de honra do Palacio-Monumento que se esta erguendo na gloriosa collina do Ypiranga, e por consequencia póde ser considerado como propriedade nacional.

V. E^{cia} compreenderá a necessidade em que me acho de pedir-lhe esse favor, no interesse da pintura que executei estando deante (?), e só para servir á minha patria.

Queira apresentar á Ex^{ma} Senr^a. os respeituosos cumprimentos assim meus como da minha mulher e meus filhos, acolhendo V. Ex^{cia}. os protestos de maior estima e consideração com que sou sinceramente

De V. Ex^{cia}
patricio aff^o e creado obrig^{mo}
Pedro Americo de Figueiredo⁴⁰⁰

Américo carrega nas tintas ao relatar a abertura da exposição do dito quadro em Florença, para a qual afluíram altos dignitários das casas reinantes da Europa, funcionários do Governo, e, inclusive, o monarca brasileiro, justamente com o intuito de reforçar o lugar, enquanto pintor, ocupado por ele, junto ao poder. O artista, a partir da exibição pública dessa tela [imagem 1], cujo assunto histórico (a Independência do Brasil) estava associado ao nascimento da nação como um feito da Casa de Bragança, rendia igualmente homenagem ao comitente da obra, D. Pedro II. O quadro participava, assim, do esforço de enaltecer o Império quando este apresentava fissuras na sua estrutura política, e estava prestes a ruir.”⁴⁰¹ Pelos seus pincéis, Pedro Américo reafirmava, e associava à política imperial, como bem observou Luciano Migliaccio, o “protótipo do pintor oficial que sabe promover a própria arte, servindo-se de modo desinibido das instituições públicas e dos meios de comunicação”.⁴⁰² Diante do atraso da finalização das obras do Monumento, o quadro, para o desgosto de Américo, foi alocado somente no lugar destinado em 1894. No ano anterior, havia sido exposto na Exposição Internacional de Chicago,⁴⁰³ primeiro certame em que o Brasil apresentava-se como uma República, e não mais um Império.

⁴⁰⁰ Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes. Pasta Pedro Américo.

⁴⁰¹ AVOLESE, Claudia Valladão de Mattos. Independência ou morte, de Pedro Américo: entre a materialidade da obra e a imagem em construção. In: PITTA, Fernanda Mendonça; PICCOLI, Valéria. **Coleções em diálogo:** Museu Paulista e Pinacoteca de São Paulo. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2016. p. 81.

⁴⁰² MIGLIACCIO, Luciano. A Arte no Brasil entre o Império e a *Belle Époque*. In: BARCINSKY, Fabiana Werneck. **Sobre a Arte Brasileira.** Da pré-história aos anos 1960. São Paulo: Edições Sesc|wmfmarinsfontes, 2015. p. 192.

⁴⁰³ OLIVEIRA, J. M. Cardoso. **Pedro Américo:** sua vida e suas obras. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943. p. 153, 154. Antes disso, a obra foi ainda exposta na Exposição Universal de Paris em 1889. Carta de Américo preservada no setor de documentação da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

[imagem 1] – Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905). **O brado do Ipiranga**. 1888. Óleo sobre tela. 415 x 760. Museu Paulista da USP. São Paulo – São Paulo.

Maria Lígia Coelho Prado, em análise comparativa entre “Independência ou Morte!”, de Pedro Américo, e “Juramento de los 33”, de Juan Blanes, observa que a inauguração da pintura do brasileiro em Florença foi revestida de “pompa e circunstancia”, reservada somente a alguns eleitos da aristocracia, ao passo de que o de Blanes foi exposto em seu próprio atelier. Para a autora, a escolha do pintor uruguaio, em contraposição a de Américo, “indicava a ideia de que o quadro era uma *res publica* aberta à apreciação de todos os cidadãos que desejassem contemplá-lo. Essa atitude denota o caráter republicano do artista.”⁴⁰⁴ Essa provocação nos abre para um exercício mais crítico em relação aos artistas e seus embates, ou acomodações, frente à realidade política no Brasil.

Meses depois, seu irmão, Francisco Aurélio de Figueiredo, irá endereçar uma missiva, possivelmente também a Benjamin Constant, oferecendo a sua arte a favor do novo regime. A ideia era a de “transpor para uma tela de vastas proporções a *synthese* da vida e do carácter do mais illustre dos precursores da República Brasileira, o visionário sublime da Conjuração Mineira, no trabalho na mente, há mais de seis annos”.⁴⁰⁵ A tentativa de proteção é evidenciada na missiva pelo oferecimento de uma pintura cujo assunto histórico contemplado, a condenação de Tiradentes à força, era alçado ao panteão republicano, como tão bem explorou

⁴⁰⁴ PRADO, Maria Lígia Coelho. Política e nação na pintura histórica de Pedro Américo e Juan Manuel Blanes. In: **Anais Museu Histórico Nacional**. Dossiê Pintura Histórica. Volume 39, 2007. p. 164.

⁴⁰⁵ Carta de Aurélio de Figueiredo, 6 de junho de 1890. IE7 – 36.

José Murilo de Carvalho.⁴⁰⁶

O esforço em deixar claro que as intenções com a produção daquele quadro datava de tempos anteriores ao 15 de novembro de 1889, parecia querer admitir, nas entrelinhas, sua inclinação republicana ainda em tempos de Império. É certo que Aurélio chegou a apresentar nas Exposições Gerais promovidas pela Academia Imperial de Belas Artes, obras dentro da temática da Conjuração Mineira, como aquela “cabeça de Tiradentes” de 1884, mas também não deixou de se oferecer para realizar retratos da Princesa Isabel em troca da compra, por parte do Estado Imperial, de suas telas expostas, justamente na mesma mostra em que figurou a herma do “precursor da República Brasileira”.⁴⁰⁷ Talvez por isso, o artista diz na carta que

Fiz, neste sentido, mais de uma tentativa, mais de um esboço, mas nunca pude dar execução ao meu plano, porque não podia contar, antes da Proclamação da República Brasileira, com nenhum apoio, nem moral, nem material, da parte do governo, para a execução de uma obra que, pela sua natureza e pelo seu alcance moral e político, não poderia impunemente adornar as paredes dos edifícios monarchicos, destinados aos retratos e às apotheoses da família dos Braganças.

Apresentando-se como um artista destituído de fortuna, Aurélio colocava-se sob a proteção do Ministro, recorrendo ao exemplo de Décio Villares “que parecia condemnado ao esquecimento, si o valioso auxilio dado por V. Exa não viera tirar do mais acabrunhador desanimo em que ia definhando a seu raro e brilhante talento”. Como analisado no capítulo anterior, a proximidade de Décio Villares com Benjamin Constant, possibilitou a conquista de encomendas de retratos de políticos, como o do próprio Deodoro da Fonseca, realizado em 1890, além de “Compromisso Constitucional de 1891” [imagem 2]. Américo, como seu irmão, lançou-se a temas valorizados pelo novo regime, mas, diferente deste, apresentou o herói com o corpo destroçado, como bem analisa Maraliz Christo, e não com “a calma resignada dos mártires diante da morte”, conforme a opção de Aurélio.⁴⁰⁸

⁴⁰⁶ CARVALHO, José Murilo de. Tiradentes: um herói para a República. In: Op. 1990.

⁴⁰⁷ Conforme ressalta Maraliz Christo, na mesma mostra foi apresentado pelo artista, “Martírio de Tiradentes”, hoje pertencente à Câmara Municipal do Rio de Janeiro. CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Vitor Meirelles, Pedro Américo e Henrique Bernardelli: outras leituras. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 39, p. 167-188, 2007. p. 182; 188 (nota número 34.) Sobre a tela de Aurélio, conferir, da mesma autora: CHRISTO, Maraliz. Tiradentes: os dilemas dos irmãos Aurélio de Figueiredo e Pedro Américo. In: **Coleções em diálogo**: Museu Histórico Nacional e Pinacoteca de São Paulo. Curadoria Valéria Piccoli, Pedro Nery e Paulo Knauss; textos Cláudio Alves... [et al.]. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

⁴⁰⁸ Idem, ibidem

[imagem 2] – Francisco Aurélio de Figueiredo (1854-1916). **Compromisso Constitucional de 1891**. 1890. Óleo sobre tela. 330 x 257 cm. Museu da República. Rio de Janeiro – Rio de Janeiro.

Pedro Américo irá se lançar ao quadro “Pax e Concórdia” [imagem 3], produzido sob a proteção do Barão do Rio Branco, em 1902.⁴⁰⁹ Na tela, o pintor celebra a República brasileira sendo ovacionada por outras nações, personificadas por alegorias femininas, que lhe oferecem a palma e a coroa de louros. O manto verde dos Bragança não é o único indício que remete ao

⁴⁰⁹ MIGLIACCIO, Luciano. Op. cit. 2000. Para um análise aprofundada de Pax e Concórdia, de Pedro Américo, cf. CONDURU, Guilherme Frazão. **Alegorias em confronto: Os descobridores**, de Belmiro de Almeida, e *Paz e Concórdia*, de Pedro Américo: a construção da nação pela pintura de história. Tese (Doutorado em História e Crítica da Arte). EBA-UFRJ, 2019.

Império; prostrado ao chão encontra-se a monstruosidade derrotada da escravidão⁴¹⁰ – elemento recuperado da sua Alegoria da Abolição que permaneceu na etapa do esboço. Já seu irmão, poucos anos depois, realiza a pintura “A Ilusão Terceiro Reinado” [imagem 4], com o qual recordava o derradeiro baile do Império, ocorrido a menos de 6 dias da Proclamação da República. O quadro, talvez, seja um dos únicos exemplares, realizado sob patrocínio do governo republicano da Capital Federal, que chegou às proporções daqueles realizados com a Monarquia.⁴¹¹

[imagem 3] – Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905). **Pax e Concórdia**. 1902. Óleo sobre tela. 300 x 431 cm. Palácio do Itamaraty. Rio de Janeiro – Rio de Janeiro.

⁴¹⁰ SCHWARCZ, Lilia M. Op. cit. 2019.

⁴¹¹ Sobre a tela, cf. EULÁLIO, Alexandre. De um capítulo do Esaú e Jacó ao painel d'O Último baile (capítulo 6) e Ainda reflexos do Baile: visão e memória da Ilha Fiscal em Raul Pompeia e Aurelio Figueiredo (capítulo 7). In: **Tempo reencontrado**. Ensaios sobre arte e literatura. Rio de Janeiro: IMS| Editora 34, 2012; CARVALHO, José Murilo de. Conclusão Teatro de sombras. In: A construção da ordem| Teatro de sombras. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012; LENZI, Maria Isabel Ribeiro. O último baile e seus personagens: protagonistas e figurantes na tela de Aurélio de Figueiredo. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro. Vol. 51, n. 191., 2019.

[imagem 4] – Francisco Aurélio de Figueiredo (1854-1916). *A Ilusão do Terceiro Reinado*. 1905. Óleo sobre tela. 335 x 708 cm. Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro – Rio de Janeiro.

Em relação a Vitor Meirelles (1832-1903), que pediu exoneração do cargo de professor de pintura da Academia de Belas Artes no ano seguinte à queda do Império, parece ter-se mantido fiel à Monarquia.⁴¹² Durante toda a nossa investigação, não encontramos um só retrato de político, produzido pós-1889, devido aos seus pincéis. O artista, que logrou encomendas de grandes proporções, e participou intensamente da criação do imaginário do reinado de D. Pedro II⁴¹³, com pinturas de temática indigenista, como *Primeira Missa*, *Moema*⁴¹⁴, chegando até as pinturas dos feitos da Marinha (e não do Exército) durante a Guerra contra o Paraguai, não colocou a sua arte a serviço da República; lançou-se à empreitada dos panoramas, abrindo uma empresa com Langerock, que faliria ainda na década de 1890. Existe, no entanto, um pequeno esboço [imagem 5] não assinado, e atribuído à sua autoria, de uma suposta cena da “Proclamação da República”. O lugar em que se desenrola a ação, com uma igreja ao fundo, pouco se assemelha ao Campo de Santana onde as tropas lideradas por Deodoro fizeram guarda diante o Ministério da Guerra. Se essa for de fato uma pintura dedicada ao episódio do 15 de

⁴¹² A respeito do artista, cf. entre outros, RUBENS, Carlos. *Vitor Meirelles: sua vida e sua obra*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945; GUIMARÃES, Argeu. *Auréola de Vitor Meirelles*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro| Conselho Federal de Cultura, 1977; ROSA, Ângelo de Proença et al. *Vitor Meirelles de Lima: 1832-1903*. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1982; COLI, Jorge. Op. cit. 1998; 2005; CHRISTO, Maraliz. Op. cit. 2005; 2007; FERNANDES, Barbara Ferreira. *Do Juramento da Princesa ao Senado Imperial*. A análise de uma obra e sua inserção no projeto político do Estado. Dissertação (Mestrado em História) Juiz de Fora: IFCH, 2018.

⁴¹³ SCHWARCZ, Lilia. Op. 1998.

⁴¹⁴ MYIOSHI, Alexander. *Moema é morta*. Tese (Doutorado em História). Campinas: IFCH-UNICAMP, 2010.

novembro, chama-se a atenção para a efusão popular pela chegada do novo regime, sendo ovacionada por mulheres, homens e crianças. Ainda assim, ela parece mais se referir, possivelmente, à chegada dos soldados da Tríplice Aliança do que propriamente sobre a manhã do “15 de Novembro”.

[imagem 5] – Autoria não identificada, atribuída à Vitor Meirelles (1832-1903). “**Proclamação da República**”. Séc. XIX. Óleo sobre tela. 30 x 47 cm. Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro – Rio de Janeiro.

A produção às pressas de momentos memoráveis, como o da proclamação, ou a oferta de seu trabalho em anúncios de jornais para a pintura de retratos dos principais líderes da República, evidencia o empenho dos artistas, fossem eles favoráveis ou não aos acontecimentos, em continuar em plena atividade. Abrindo os nossos olhos para essa complexa relação entre os artistas e a fabricação das novas encomendas podemos nos aproximar com maior segurança de seus quadros, na tentativa por identificar aqueles elementos que trazem à tona as escolhas de suas mãos ao pintar as coisas como elas nos foram apresentadas, semelhantes ao natural ou burladas em detalhes que nos possibilitam questionar em que medida o artista seguia à risca o desencadeamento dos atos e fatos.

O que se propõe neste capítulo é problematizar algumas questões, explicitadas a seguir, suscitadas por um conjunto de quatro obras dedicadas ao ato da Proclamação da República. São elas: a de autoria de Oscar Pereira da Silva [imagem 6], exposta apenas duas semanas depois do ato; a assinada por Eduardo de Sá [imagem 7], datada também de 1889; a de Henrique Bernardelli [imagem 8], realizada a partir de encomenda pública; e por fim, a de Benedito Calixto de Jesus [imagem 9], inspirada certamente naquela de Pereira da Silva, mas que

apresenta discretas alterações em relação à primeira, configurando, portanto, um outro discurso visual acerca do episódio histórico.

[imagem 6] – Oscar Pereira DA SILVA (1865 – 1939). **Proclamação da República, 15 de novembro de 1889.** 1889. Óleo sobre tela. 80 x 124 cm. Museu Casa de Benjamin Constant. Rio de Janeiro.

[imagem 7] Eduardo de Sá (1866 – 1940). **Proclamação da República no campo de Santana.** 1889. Óleo sobre tela. 40 x 73, 5 cm. Museu Castro Maya. Rio de Janeiro; IPHAN, MinC.

[imagem 8] Henrique Bernardelli (1857 - 1936). *A Proclamação da República*. 1890.
Academia Militar de Agulhas Negras. Rezende - Rio de Janeiro.

[imagem 9] Benedito CALIXTO (1853 – 1927). **Proclamação da República**. 1893. Óleo sobre tela. 123, 5 x 198 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Produzidas no calor do evento, ou poucos anos subsequentes a 1889, tais obras estão inseridas nos debates entorno da implantação da República no Brasil, conduzida pelas mãos dos militares. Longe de serem entendidas como um “duplo do real”, volta-se para as obras com o interesse de compreender o quanto elas foram motivadas, impulsionadas pelos contextos sociais, políticos e culturais que lhe deram origem, mas também, no que tange, como chama atenção Chartier, a “*la cuestión fundamental de sentido, de la construcción de sentido de lo que puede estar recebido en términos de emociones o en términos de inteligibilidad por parte de los que están mirando estas imágenes*”⁴¹⁵. Sintetizando, essas pinturas são compreendidas como produto de uma época, mas igualmente, como “produtoras de sentidos”.⁴¹⁶

À luz de tais premissas, concebe-se que a maneira de se dispor os personagens, a inclusão de alguns e a exclusão de outros, as omissões e os silenciamentos, nada têm de “neutralidade”. Antes, essas escolhas interferem no resultado final da obra e, conseqüentemente, promovem uma certa visualidade sobre os momentos iniciais da República Brasileira. São essas diferentes versões que passaremos agora analisar.

⁴¹⁵ CHARTIER, Roger. “La historia del arte como historia cultural”. Entrevista a Roger Chartier. **Caiana**, n. 9, segundo semestre de 2016. s.p.

⁴¹⁶ SCHWARCZ, Lília K. M.; História e imagem: um exercício e uma questão de método. **Tempo Brasileiro**, v. 180, p. 15-32, 2010.

4.2 As “manhãs” de 15 de novembro: a chegada da República nos quadros de Oscar Pereira da Silva, Eduardo de Sá, Henrique Bernardelli e Benedito Calixto de Jesus.

A mobilização dos artistas em produzir quadros versados sobre o episódio da “Proclamação” é parte do esforço destes em demarcar, visualmente, momentos inaugurais da história pátria⁴¹⁷. A queda do Império e a implantação da República, em fins de 1889, permitiu atualizar a pintura de história brasileira quanto a um novo assunto a ser apresentado pela paleta dos artistas. Certamente, a Abolição, ocorrida em maio do ano anterior, demonstrou-se como um momento oportuno para a execução de quadros históricos, mas que não saíram do estágio inicial do esboço.⁴¹⁸ Com o episódio do dia 15 de novembro, tais projetos mostrar-se-iam inviabilizados. A relação direta da Lei de 13 de maio, que extinguiu a escravidão, à imagem da Princesa Regente, implicaria celebrar em tintas o último feito da monarquia associado a um dos membros da Família Imperial, que ascenderia ao trono com a morte de D. Pedro II, deposto pelos militares. Lembrar-se daquele passado recente era algo indesejado por parte dos republicanos, que se viam na complicada tarefa de legitimar o novo regime político a partir de seus líderes e novos ideais. Pelas nossas pesquisas, pudemos constatar que o governo não promoveu qualquer concurso com o objetivo de resguardar visualmente o feito do dia 15 em uma pintura de grandes dimensões que pudesse rivalizar com aquelas encomendadas pelo Governo Imperial a partir da década de 1870.

Vir a ser reconhecido como pintor oficial do novo regime, como foram na época do Império, Pedro Américo e Vitor Meirelles, era a posição almejada pelos jovens aspirantes à vida artística, uma vez que permitia receber encomendas públicas, o que implicava maior prestígio e estabilidade financeira. As relações sociais travadas pelos artistas impactavam na maior inserção destes junto às elites políticas, e consequentemente, o acesso aos comitentes de possíveis obras.

Como bem observou José Murilo de Carvalho, houve “várias versões contraditórias”⁴¹⁹ quanto à Proclamação da República Brasileira, e na eleição de seus protagonistas, se Deodoro da Fonseca, Benjamin Constant ou mesmo Quintino Bocaiuva. Das diversas ações que se desenrolaram desde a madrugada do dia 15, como a deposição de D. Pedro II, o fechamento do Ministério, a escolha de se retratar de maneira reiterada a guarda aquartelada, com a presença

⁴¹⁷ Apenas como exemplos: “Primeira Missa” (1860), de Victor Meirelles, “Elevação da Cruz” (1879), de Pedro Peres e “Independência ou Morte” (1888), de Pedro Américo.

⁴¹⁸ Como vimos no capítulo 1, Pedro Américo, Vitor Meirelles, Pedro Peres e Décio Villares produziram pinturas dedicadas à cena da Abolição que não saíram do esboço.

⁴¹⁹ CARVALHO, José Murilo de. Op. cit. 2011. p. 9.

dos agentes envolvidos, e todo um aparato solene, como a salva dos 21 canhões, os oficiais montados a cavalo diante o Campo de Santana e o Ministério da Guerra, permitia talvez conferir a síntese do "feito"; criar o "fato histórico" da Proclamação da República.

Se, como veremos, Henrique Bernardelli (1858-1936) realizou a sua pintura [imagem 8] a partir de uma encomenda pública, diferente foi o caso de Oscar Pereira da Silva (1867-1939), que produziu o seu quadro [imagem 6] por livre iniciativa, uma vez que vislumbrou na implantação da República uma chance possível de solucionar a situação de impasse em que se encontrava desde fins de 1887. Ainda que Pereira da Silva tivesse conquistado o 1^a lugar no concurso de Prêmio de Viagem ao Exterior, promovido pela Academia Imperial de Belas Artes, em novembro de 1887, o artista fora impedido de usufruir de seus direitos de pensionista, já que após o anúncio de seu nome, um debate se instaurou entre os docentes da instituição de ensino carioca, entre aqueles que premiaram Oscar e os que preferiam o aluno Belmiro de Almeida. As discussões extrapolaram o muro da Academia e chegaram até o Governo Imperial, que preferiu anular o concurso.⁴²⁰ A produção apressada do quadro, logo após o dia 15 de novembro, está entre as estratégias mobilizadas pelo artista para chamar a atenção dos novos dirigentes⁴²¹ para a sua situação, e que parecem ter surtido efeito, na medida em que logo em 1890, Benjamin Constant assinaria a sua permissão de embarque rumo a Paris enquanto pensionista do Estado brasileiro.

De tamanho mediano, a pintura se concentra no momento em que a guarda aquartelada diante o Ministério da Guerra salvou com 21 tiros a República recém-proclamada. Diante dos canhões, um grupo central, que apesar do tamanho apequenado das figuras, podemos relacioná-las, possivelmente, a Deodoro, acompanhado dos protagonistas do feito que derrubou o Império. Esse grupo está diante dos canhões alocados no lado oposto, que ao dispararem as salvas de tiros, produzem uma névoa que se espraia no ar. Próximo do primeiro plano, oficiais se ombreiam em posição de guarda, todos de costas para o observador, criando uma barreira humana, alocada à frente da massa de populares que cheios de entusiasmo, se espreitam para observar o desenrolar dos acontecimentos no grande espaço diante o quartel. Apenas homens, muitos deles encartolados, assistem a ação que mais se assemelha a uma parada militar - exclui-se da multidão, vale notar, mulheres, negros e religiosos.

---

⁴²⁰ Todas essas questões foram, como já comentado, debatidas em meu mestrado, LIMA JUNIOR, Carlos. Op. cit. 2015.

⁴²¹ Uma delas foi escrever uma petição de próprio punho endereçada a Benjamin Constant relatando o seu problema com o governo imperial em relação ao Prêmio de Viagem. Discuti com vagar essa questão do Prêmio de Viagem de Oscar Pereira da Silva no primeiro capítulo da minha dissertação, cf. LIMA JUNIOR (2015b).

Eduardo de Sá (1866-1940), contemporâneo de Pereira da Silva, e seu colega dos tempos da Academia Imperial de Belas Artes nos idos de 1880, também registrou o episódio [imagem 7] em uma pintura, que mais se assemelha a um estudo preparatório, dado pelas pinceladas soltas e o desenho não tão bem acabado, possivelmente a servir de base para uma versão final em ponto grande⁴²². Datada do mesmo ano, 1889, a escolha de Sá recai, como na composição de Pereira da Silva, no evento diante o Campo de Santana. O céu azul ocupa um espaço protuberante na composição, assim como a atenção dada ao edifício do Ministério da Guerra, cujo mastro, posicionado entre as janelas do segundo andar, abaixo do frontão, não exhibe mais a bandeira do regime deposto. O mesmo fim terá o brasão com as armas do Império que está ali inserido, discretamente, em baixo relevo. Pessoas tomam os balcões, vibrando com o ato.

A tela de Oscar Pereira da Silva certamente serviu de inspiração àquela realizada por Benedito Calixto (1853-1927) [imagem 9].⁴²³ Datada de 1893, foi realizada a partir da encomenda por parte da Intendência Municipal da cidade de São Paulo, fixada sala de honra por ocasião de festividades no aniversário de promulgação da Constituição, a 24 de fevereiro de 1891⁴²⁴. A pintura de Calixto parece ter se pautado na solução escolhida por Pereira da Silva. Colocadas lado a lado, podemos identificar facilmente as semelhanças: o grande edifício do Ministério da Guerra que se impõe no lado esquerdo, as construções ao fundo perto da vegetação, a névoa que se espalha no ar devido aos disparos dos canhões pela artilharia, a presença de uma quantidade significativa de oficiais a cavalo, e um agrupamento de homens no qual se avista a figura do Marechal Deodoro da Fonseca.

Ainda que os pontos de contatos sejam inúmeros, ao pousarmos os olhos detidamente na superfície de cada obra, nos damos conta de que essas imagens carregam algumas especificidades, somente apreensíveis pela atenção aos detalhes. Se Pereira da Silva sinaliza no canto esquerdo o gradil do “Campo de Santana”, demarcando assim o local onde ocorreu o feito que deu cabo ao Império, Calixto o exclui, preferindo manter apenas o edifício do Ministério com as suas janelas, e o pequeno brasão imperial disposto, discretamente, sob as três janelas do segundo andar da construção, onde avistamos um mastro, cuja bandeira do Império

⁴²² Sobre a trajetória do artista, cf. LEAL, Elisabete. Narrativa e síntese histórica positivista na obra Eduardo de Sá. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro. Volume 39, 2007.

⁴²³ Sobre a trajetória do artista cf. BENEDITO CALIXTO: Memória Paulista. (Catálogo de Exposição). São Paulo: Projeto| Banespa| Pinacoteca do Estado, 1990; ALVES, Caleb Faria. **Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano**. Bauro: Edusc, 2003.

⁴²⁴ “Na sala de honra da intendencia municipal foi collocado o esplendido trabalho artistico de Benedicto Calixto, sobre a proclamação da Republica”. In: Minas Geraes: Orgam Official dos Poderes do Estado, Belo Horizonte, 28 jan. 1893, p. 5.

que ali figurava, fora retirada. Seria um possível aceno do artista para o regime político ora deposto? Calixto ainda omite a fileira de soldados, ombreados, armados, de costa para o observador, posicionada diante da massa de populares, presente na base inferior da pintura de Pereira da Silva. As pinturas de Oscar Pereira da Silva, Henrique Bernardelli e de Benedito Calixto, produzidas dentro de um período de 4 anos de diferença, pertencem a momentos distintos: a de Pereira da Silva, Sá e Bernardelli remetem aos primeiros instantes, ainda um tanto incertos, da implantação da República, e da disputa entorno da escolha de seus protagonistas.

Quando o quadro de Calixto foi produzido, vários movimentos de contestação já haviam desestabilizado o tão almejado desejo de “Ordem e Progresso”, ocorridos não apenas na própria capital federal, o Rio de Janeiro, com a eclosão da “Revolta da Armada”, nos anos de 1891 e 1893, ou mesmo em regiões distantes, como a “Revolução Federalista” no Sul do país, que resultou em guerra civil. Deodoro já não era mais presidente. Havia sido deposto em 1891 e, inclusive, falecido no ano seguinte. Em meio a uma conjuntura instável, a pintura de Calixto participava do esforço de reabilitar a imagem de certos “heróis”, idealizar e engrandecer os feitos do passado nacional, ainda que o presente fosse todo marcado por tempos incertos.

O que pudemos constatar na publicação da ata da sessão ordinário da Intendência de São Paulo, ao se referir no descritivo sobre a aprovação da encomenda do quadro àquele “ao auctor do quadro Panorama da innundação do Braz”. Era preciso que o “quadro historico” se apresentasse “ convenientemente moldurada de dois metros mais ou menos de comprimento por um metro mais ou menos de altura, representando o mais fielmente possivel o acto da proclamação da republica brasileira no Campo da Aclamação do Rio de Janeiro”⁴²⁵.

O jornal *Correio Paulistano*⁴²⁶ daria destaque à inauguração de um retrato de Benjamin Constant pintado por outro paulista, José Ferraz de Almeida Junior (1850-1899)⁴²⁷, para o Club Republicano da capital paulista. Nessa mesma ocasião, o quadro de Calixto e o ato solene organizado pelos militares na Intendência, mereceram apenas breves notas. Enquanto no primeiro periódico se destaca o esmero com que o artista pintou a farda entreaberta de general, fazendo com que Benjamin parecesse mais um civil a um militar, na cena da proclamação, Deodoro se torna mais um dentre os demais personagens, quase como um soldadinho de chumbo, no quadro encomendado ao pintor de panoramas, especialista na maneira como se

⁴²⁵ *Correio Paulistano*, São Paulo, 22 set. 1892, p. 2.

⁴²⁶ *Correio Paulistano*, São Paulo, 23 fev. 1893, p. 2.

⁴²⁷ Esse retrato é de paradeiro desconhecido. ALMEIDA JUNIOR, um criador de imaginários. (Catálogo da Exposição). São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007; PITTA, Fernanda. Op. cit. 2013.

valorizar cada pormenor. Não à toa o jornal o identificaria não pelo nome, mas como o autor de panoramas. Mediante todos os problemas após que levaram à deposição do Generalíssimo e após o seu falecimento, sua imagem já se tornava bastante ofuscada. Permanecerá em destaque, naquela ocasião, preservada a imagem de Benjamin Constant⁴²⁸ como “Fundador da República” em detrimento à do proclamador.

Na exposição realizada no mesmo ano em que entregou a pintura da Proclamação da República à Intendência, Calixto tinha entre os seus compradores as lideranças políticas do estado de São Paulo e da alta sociedade. Enquanto Cerqueira Cesar e Toledo Piza, vice-presidente e presidente da Câmara dos Deputados, respectivamente, compravam os quadros intitulados, “Abandonado” e “Villa Mathias”, d. Veridiana Prado, matriarca de uma família tradicional paulistana, por sua vez, adquiria o “Retrato do ex-Imperador do Brasil”.⁴²⁹ Da mesma paleta que outrora saiu um retrato de D. Pedro II, foi pintado o retrato do militar que deu cabo ao regime Imperial. Esse é o caso também de Almeida Junior que apesar de ter feito o retrato de Benjamin Constant, como citado acima, - além do de outros políticos republicanos paulistas -, realizou, ainda em 1889, o de D. Pedro II fardado de almirante.⁴³⁰

Diante de tantos impasses enfrentados, com a criação de toda uma iconografia pautada em ideais republicanos, em oposição àquela do Império, o novo regime teve que lidar com uma questão fundamental, a qual parece não ter escapado aos artistas: a incorporação dos civis nas representações dos feitos políticos da nação. É este “problema” que passamos a enfrentar agora diante das telas.

---

⁴²⁸ “(...) a parte capital que lhe reverte no grandioso acontecimento de 15 de Novembro de 1889; pelo que com justiça, a historia o tem galardoado com o honroso titulo de Fundador da Republica”. In: Correio Paulistano, São Paulo, 24 jan. 1893, p. 1.

⁴²⁹ O Estado de São Paulo, 1 de dezembro de 1893.

⁴³⁰ Refiro-me aos retratos de Victorino Camilo, datado de 1898, e de Manoel Lopes de Oliveira, de 1891. Além do retrato de Floriano Peixoto, de 1894. Todos reproduzidos em ALMEIDA JUNIOR, op. cit. 2007.

4.3 *De súditos a cidadãos: dilemas na figuração do povo nas pinturas sobre a Proclamação da República.*

Já é um tanto notória entre os estudiosos da Primeira República Brasileira, a expressão proferida pelo Ministro Aristides Lobo diante do sentimento de surpresa do povo que teria assistido a agitação das tropas militares no Campo Santana, em 15 de novembro de 1889, de modo “bestializado”.⁴³¹ É certo que a incorporação do elemento civil na condução do regime republicano foi praticamente nula; a Proclamação, como sinalizaram especialistas no período, “resultou de um motim de soldados com o apoio de grupos políticos da capital”.⁴³²

Em todas as pinturas aqui analisadas o povo se faz presente de alguma forma. Interessamos olhar com lentes ajustadas ao modo que isto foi feito. Oscar Pereira da Silva [imagem 10], insere os populares, como já mencionado, atrás de duas fileiras de guardas, na base do quadro. O artista parece insinuar, dada à movimentação dos braços, das cabeças que se elevam, buscando uma melhor visão, a sensação de surpresa, de um instante inesperado que aquela cena que se desenrolava ali impactou nos populares. Podemos aqui arriscar se Pereira da Silva, para representar o povo, não se inspirou nas imagens produzidas quando da abolição da escravidão, no ano anterior, em que figura o povo assistindo aos festejos. É um tanto semelhante a solução adotada pelo artista àquela elaborada por Angelo Agostini [imagem 11] na representação dos populares que vibram pelo “13 de maio”. São todos homens, com os braços elevados, dispostos igualmente na base da gravura. O que difere de uma composição da outra, no que tange a este aspecto, é que no quadro de Oscar os chapéus dos civis não saem da cabeça, enquanto na gravura de Agostini servem para saudar a ação da Princesa diante do Paço Imperial.

[imagem 10] Detalhe tela Oscar Pereira da Silva

⁴³¹ CARVALHO, José Murilo de Carvalho. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras (1987), 2011.

⁴³² Idem, *ibidem*.

[imagem 11] Revista Illustrada, maio de 1888.

Como já observado, Oscar Pereira da Silva opta por inserir os civis atrás dos guardas. Estes ostentam as suas armas presas ao lado esquerdo do corpo, como exigia o aparato militar daquele momento solene. No entanto, a presença enfática das armas na pintura pode também sinalizar a prontidão dos soldados no uso imediato das mesmas a qualquer sinal de ameaça por parte de sujeitos, entre a multidão, que pudessem contestar o governo que ora se instalava. Essa certa tensão pode ser conferida na composição, a partir das duas fileiras de homens, extremamente próximos uns dos outros, que barram o avanço da população para o centro do palco, onde se concentra os protagonistas da cena. A ausência da violência, e o suposto espírito brando, pacífico e passivo do povo, na passagem de um regime para o outro, foi aspecto destacado pela imprensa dentro e fora do país.

Vale notar que esses homens fardados, de gestos duros, que mais se assemelham a manequins vestidos, possuem seus rostos velados, não dirigem o olhar para o espectador, já que encontram-se totalmente voltados para o ponto principal da composição. A paralisação dos movimentos destes confronta com a agitação dos populares posicionados atrás, que gesticulam,

cochicham, demonstram certa surpresa diante do episódio histórico do qual passam a ser testemunhas oculares. De certo modo, arriscamos dizer que o próprio observador que se coloca diante da pintura se iguala à posição daqueles populares: assistimos a cena do mesmo ponto de vista destes; somos espectadores, e não participantes – avistamos a cena central ao longe, nos incluímos a massa de populares, barrados igualmente pelas fileiras de guardas.

Distingue-se da aglomeração um menino, posicionado ao centro, vestido de camisa branca, com o braço esquerdo elevado para o alto. Sua boca aberta parece exclamar algo, talvez um grito de “Viva a República!”, expressão fartamente citada nos jornais que se reportaram ao ato da “Proclamação”, no dia 15 de novembro de 1889. A presença instigante do menino, pela pouca idade, parece acenar para o futuro, aos anseios dos novos tempos republicanos, que aquele episódio histórico demarcava como o momento inaugural. Pode-se supor que a escolha dessa figura flerte com a pintura de Alfred Roll [imagem 12], na qual apenas um menino, de camisa branca, posicionado na base do quadro, dirige a sua atenção para o observador, com um dos braços igualmente elevado, enquanto todas as figuras estão voltadas para o grande monumento da *Place de la Republique*.

[imagem 12] Alfred ROLL (1846 – 1919). O 14 de Julho de 1880, inauguração do monumento à República, Petit Paris, 1881.

Ainda que como espectadores e não como protagonistas, ao posicionar os populares na base da pintura, o artista acaba por conferir um destaque maior a esses do que aos próprios “heróis” da cena. Esses estão diminutos, apesar de ocuparem o centro da tela. Reside aí um dos

vários dilemas da visualidade que se quer construir para a cena da Proclamação⁴³³: como incluir os cidadãos. Oscar Pereira da Silva parece assim solucionar o seu problema colocando o amontoado de pessoas perto dos olhos do observador da pintura, mas não conseguiu ultrapassar os limites da “verossimilhança”, ao posicionar o povo apartado dos dirigentes. Quando nos aproximamos do quadro no Museu Casa de Benjamin Constant, nós nos unimos a esses curiosos, distantes do evento central, também no tempo.

Essa mesma solução pode ser encontrada em outras obras dedicadas igualmente a fatos ligados à política brasileira, registradas pelos artistas ao longo do século XIX, a que Oscar Pereira da Silva pode ter recorrido como modelo para sua composição. É o caso, por exemplo, das figuras posicionadas atrás dos guardas que saúdam a abdicação de D. Pedro I, em 7 de abril de 1831, na gravura do artista francês Jean-Baptiste Debret [imagem 13], ou então naquela produzida por François-René Moreaux [imagem 14] dedicada a aclamação do Imperador D. Pedro II em 1840.

[imagem 13] Jean Baptiste Debret. **Acclamation de D. Pedro II à Rio de Janeiro le 7 Avril, 1831.** Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, Tomo 3, 1839. p. Acervo Bibliothèque Nationale de France, Paris. <http://gallica.bnf.fr/>

⁴³³ Sobre a questão, cf. CARVALHO, 2009.

Detalhe da gravura: homens saldam a aclamação do futuro Imperador D. Pedro II atrás da fileira de guardas diante o Paço Imperial.

[imagem 14] A coroação e sagração de sua Magestade Imperial o Senhor D. Pedro II. Litografia em preto e branco, realizada por Heaton e Rensburg Rio de Janeiro. 50 x 38 cm. 1841. Museu Imperial de Petrópolis.

O mesmo esquema parece ainda ter sido seguido por outros artistas, como na gravura que acompanha o livro “Galeria Histórica da Revolução Brasileira” [imagem 15], ainda que feita de um ângulo diverso daquele de Oscar, publicado em 1890. Os civis estão dispostos ao

lado esquerdo, diante do grupo central que ergue as espadas. Nela, avista-se ainda a figura de duas mulheres, que pelo uso do turbante e o detalhe das costas a mostra, parecem se referir a duas negras ex-escravizadas.

[imagem 15] Proclamação da República em o Campo da Acclamação no dia 15 de novembro de 1889, em Galeria histórica da revolução brasileira de 15 de novembro de 1889 que ocasionou a fundação da República dos Estados-Unidos do Brasil.

A tela de Pereira da Silva foi ainda estampada em um leque⁴³⁴ [imagem 16], objeto de uso pessoal do universo feminino da época que conferia *status* àquela que o portava⁴³⁵, o que nos instiga a refletir sobre o alcance de tal imagem, dada a sua grande circulação dentro e fora do país.⁴³⁶ Vale notar que se na pintura de Oscar apenas homens dominam aquele espaço público, seja como protagonistas, ou coadjuvantes do acontecimento, uma quantidade significativa de mulheres foi incluída entre os “populares” quando da passagem da imagem, contida na pintura, para o leque; mas ainda ocultando-se negros e indígenas da imagem. Outras inclusões podem ser identificadas, como as bandeiras verdes e amarelas que adornam o edifício do Ministério da Guerra, o que nos permite aferir que a produção do leque é posterior à 1891, quando foi instituída a bandeira republicana. A pintura de Oscar Pereira da Silva surtiu efeito:

⁴³⁴ Leque com a inscrição “Vista da Proclamação da República. 15 de novembro de 1889.” Acervo do Museu da República – Rio de Janeiro.

⁴³⁵ A prática de estampar os leques com imagens referentes aos fatos políticos parece ter sido recorrente no século XIX brasileiro. O Museu Imperial de Petrópolis e o Museu Histórico Nacional possuem uma série deles em seu acervo.

⁴³⁶ Cf. VALLE (2014).

foi reproduzida em jornais ilustrados de países da Europa, como Portugal e França, o que demonstra a sua circulação e alcance para além das fronteiras do Brasil. A imagem gravada foi escolhida, portanto, para informar – visualmente – o fim da monarquia. O friso de pessoas foi ainda reutilizado pelo lápis de Angelo Agostini para a sua versão dos populares que assistem ao ato de enforcamento de Tiradentes [imagem 17].

[imagem 16] C. H. Aurant. **Leque comemorativo da Proclamação da República.**
C. 1891. 1,20 x 1,85 Museu da República (RJ).

[imagem 17] – Execução de Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, no dia 22 de abril de 1792 (reconstrução histórica feita sob apontamentos do Barão Homem de Mello). In: Revista Ilustrada, 1892.

Já Eduardo de Sá em seu quadro, organiza a ação central a partir de dois grupos [imagem 7], um indo de encontro ao outro, separados pelo respiro existente entre eles. Do lado esquerdo, vemos o povo, transfigurado em uma massa de tintas que vai ganhando contornos

mais definidos na medida em que nossos olhos alcançam a base do quadro, até avistarmos aqueles que erguem os chapéus em gesto de saudação, e também os que estão posicionados diante do grupo de homens à direita, na maioria montados a cavalo, certamente os protagonistas do feito. Uma névoa branca emana do canto superior esquerdo, remetendo aos disparos dos poucos canhões que ali figuram. Sá não contém a agitação dos cavalos, das pessoas, que efusivamente celebram o momento histórico. Centra-se na efusão, na ovação, sem detalhar, com minúcia, o evento militar. O que difere das composições de Pereira da Silva e Benedito Calixto.

Ainda que inspirado na tela de Oscar, Calixto omite a fileira de soldados, ombreados, armados, de costas para o observador, posicionada diante da massa de populares, composta majoritariamente por homens encartolados, presente na base inferior da pintura de Pereira da Silva. A fileira de soldados serve para conter a população, espécie de barreira humana que separa, no momento do ato da “Proclamação”, os civis dos militares. Essa linha demarcatória é justamente abolida por Calixto (a adesão dos populares é insinuada nas figuras - um tanto diminutas - posicionadas no canto direito da tela e ao fundo nos balcões das casas), o que permitiu aproximar mais os protagonistas do primeiro plano que aparecem um tanto mais recuados na pintura de Pereira da Silva.

Essas pinturas relacionadas ao feito da Proclamação da República, em relação à figuração do povo, junto aos protagonistas, distanciam-se significativamente quando comparadas àquelas de François-René Moreau⁴³⁷ [imagem 14] e Vitor Meirelles [imagem 18], visto que, se no primeiro caso, o povo (ainda que excluído o elemento negro) ovaciona o Príncipe D. Pedro no seu ato de ruptura com a metrópole, no segundo, o ambiente de agitação das ruas em aderência à pessoa do Imperador, situado em meio à massa de populares, se faz notar.

---

⁴³⁷ SCHWARCZ, Lilia Moritz. Ao gosto do freguês. A pintura “Proclamação da Independência” eternizou uma imagem idealizada do ato memorável de D. Pedro I. In **Revista de História da Biblioteca Nacional**. Ano 4. Nº 48. Setembro 2009.

[imagem 18] – Victor Meirelles (1832 - 1906). Estudo para “Questão Chritie”. 1864. Óleo sobre tela.
Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro – Rio de Janeiro.

Se Oscar daria uma ênfase maior na condução da República pelas mãos dos militares, já Calixto, parece matizar melhor a cena na medida em que alguns civis (a cavalo ou não) são inseridos próximos aos protagonistas, inclusive de Deodoro, que aparece fardado e ostentando uma série de condecorações presas ao peito, e que repetem o mesmo gestual de erguer o boné (e não as espadas) como um “Viva à República”. Os problemas referentes à preferência do boné ao invés da espada, bem como da apresentação da figura de Deodoro como proclamador sobre seu cavalo, além da escolha de quais figuras deveriam acompanhá-lo, encontram-se de maneira reiterada na pintura de Henrique Bernardelli dedicada ao feito do “15 de novembro”, analisada a seguir.

4.4 “Proclamação da República”, de Henrique Bernardelli: uma pintura oficial para o novo regime?

Imagem Henrique BERNARDELLI (1857 - 1936).
A Proclamação da República. 1890.
Óleo sobre tela. Academia Militar das Agulhas Negras.

Henrique Bernardelli soluciona a composição na vertical – ao contrário dos demais

artistas citados -, dispendo Deodoro, montado a cavalo, em primeiríssimo plano, diante da arcada do Ministério da Guerra, com algumas figuras ao fundo, como Silva Jardim, Benjamin Constant e Quintino Bocayuva, e no lado oposto destes, os civis que vibram com o ato. Deodoro, com a rédea na mão direita, freia o seu cavalo, fazendo com que o animal finque as patas no chão, buscando equilíbrio. O puxão brusco das rédeas faz com que o animal abra a boca, exibindo parte da saliva branca que sai pelo bridão⁴³⁸. A inquietação do cavalo contrasta com a placidez e serenidade de Deodoro, cujo rosto aparece perfilado, voltado para o lado esquerdo da composição. O quepe ao alto é o gestual que busca transmitir a saudação do “Generalíssimo” diante da ação que acaba de realizar. A monumentalização da figura de Deodoro, em primeiro plano, que lhe confere o *status* de “herói”, cria uma oposição em relação àquelas figuras apequenadas (e de pouco destaque) dos outros personagens ao fundo, o que permite realçar a sua atuação no processo que deu cabo ao Império. A vestimenta de Deodoro é composta pela farda de tons escuros com botões dourados, costurados de maneira simétrica, além de um cinto vermelho na cintura e botas pretas de canos altos nos pés. O General traja uma veste de campo, e não porta a espada. A sua imagem dentro desta composição destoa, por sua vez, dos retratos oficiais – contemporâneos, inclusive, do quadro de Bernardelli –, produzidos quando Deodoro já ocupava o cargo de Chefe do Governo Provisório. Como veremos, nestes retratos, a farda de gala, dragonas sobre os ombros e uma série de condecorações presas ao peito, concedidas a ele pelo próprio Imperador, aparecem de maneira reiterada.

Pelos escritos publicados nos jornais da época, o quadro foi exposto no centro do Rio de Janeiro em outubro de 1890, poucos dias antes da data de “15 de novembro”, quando se comemorou o primeiro aniversário da República:

Retrato – Esta exposto, no Salão Wilde, o retrato do chefe do governo provisório, pintado pelo infatigável artista Henrique Bernardelli.

O quadro representa o general Deodoro da Fonseca, a cavalo, levantando o boné com a mão direita e em attitude de erguer um brado entusiastico. Ao fundo, que representa a porta principal do quartel do antigo campo da Acclamação, estão pintados algumas das figuras proeminentes do movimento de 15 de Novembro ultimo.

A figura do generalissimo é admiravelmente movimentada e o rosto é pintado com muito vigor de linhas e colorido. A semelhança, que é o primeiro elemento de um retrato, foi, apesar do fogo e energia do rosto naturalmente convulsionado pelas circunstancias do momento em que o artista representa o seu heroe, devidamente respeitado.

---

⁴³⁸ Apetrecho de montaria colocado dentro da boca do animal e que serve para freá-lo.

A figura principal do quadro, cavallo, fundo e acessórios, tudo foi copiado do natural e o retrato que expõe o talentoso artista Henrique Bernardelli, apesar da deficiência de recursos artísticos que teve, quando o executou, é uma das obras boas da arte brasileira.⁴³⁹

Para o crítico, Bernardelli parece ter correspondido aos princípios norteadores da pintura histórica para a elaboração do “retrato”. Neste sentido, na nota, existe uma atenção dada a gestualidade conferida a Deodoro, “admiravelmente movimentada”, mas também a respeito dos elementos que ajudavam o observador a identificar o “espaço” (a porta principal do quartel do antigo Campo da Aclamação), além de se precisar, a partir das figuras “proeminentes do movimento de 15 de novembro”, ao fundo, o “tempo” em que se desenrola aquela ação, na qual o “chefe do governo provisório” era o “heroe”, posicionado exatamente ao centro para o qual convergem todas as linhas de força. O articulista ainda exaltava a verossimilhança, uma vez que “cavallo, fundo e acessórios” foram todos copiados do natural. O virtuosismo do artista estaria ainda demonstrado na sua dedicação à feição de Deodoro, que, além da parecença com o modelo - “o primeiro elemento de um retrato” - apresentava “fogo e energia [...] naturalmente convulsionado pelas circunstancias do momento”.

O pintor parece conter a teatralidade, conferindo pouco artificialismo à pose do Marechal, sintetizada no elevar do quepe ao alto. É como se a cena fosse tomada no instante em que Deodoro passou pela arcada, e, logo depois, teria seguido em direção ao grande pátio diante ao edifício do Ministério da Guerra, onde estava concentrada a guarda aquartelada. Henrique Bernardelli não exageraria na movimentação do cavalo, mas também não ousaria em apresentar a cena de “fundação” da República sem grandiosidade, com o protagonista em gestos banais.

Outra crítica sobre o quadro em exposição reitera o tom elogioso ao ato da proclamação contido nos gestos de Deodoro. Para Luiz Quirino, que assina o artigo, essa era “obra de encomenda, inferior a muitas outras do mesmo distinctissimo autor”. E continua “Ouvi muitas censuras á falta de *entrain* da figura principal. Não estou de accordo. Admitto sem hesitação a posição do generalissimo”⁴⁴⁰. De fato, os comentários sobre o resultado final do trabalho de Bernardelli levantaria uma série de questões que extrapolam o retrato de Deodoro feito de tinta. Essa discussão se confundia com a da sua imagem enquanto líder político, elaborada em meio aos dilemas ocasionados pelas controvérsias e discordâncias em relação às

⁴³⁹ Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, quinta-feira, 9 de outubro de 1890. p. 1 – quinta coluna.

⁴⁴⁰ Novidades, Rio de Janeiro, quinta-feira, 9 de outubro de 1890, p. 1 - segunda coluna.

suas ações do “marechal dictador”. Ernesto Sena, em sua biografia sobre Deodoro, publicado em 1913, dedicou algumas linhas ao quadro de Bernardelli, que podem elucidar questões relacionadas ao preparo do quadro, dentro do atelier do artista, realizado sob a supervisão atenta do Marechal.

Para o preparo do quadro da Proclamação da República, notável trabalho a óleo do artista Henrique Bernardelli, teve o **general Deodoro de ir varias vezes ao ateliê do artista tomar *pose a cavalo***.

O ateliê era a esse tempo na Rua da Relação, esquina da dos Inválidos.

Uma ocasião entrava o general montado, no pátio, de boné erguido na mão direita, quando, inopinadamente, salta do lado da rua para o pátio um indivíduo, assustado, caindo sobre o solo e seguindo logo após de dois policiais que o perseguiram e que se dispunham a espancá-lo.

Deodoro avança, montado, para as praças, bradando: “Não espanquem o homem, não espanquem”.

Os policiais, aturdidos, espantados com a inesperada presença do chefe da Nação, perfilaram-se explicando um deles com visível temor e motivo da perseguição do indivíduo, um reles gatuno.

“Bem, prendam-no”, levem-no, mas não o maltratam”, determinou o velho militar.

Em outra ocasião, estavam no ateliê de Rodolfo Bernardelli o ator Vasques e varios artistas dramaticos examinando a estatua de João Caetano, mandando executar por iniciativa daquele ator brasileiro.

Ao lado da estátua viam-se, assentes em peanhas, os bustos de D. Pedro II e da Imperatriz Teresa Cristina.

Imprevistamente entrou o General Deodoro acompanhado do coronel Lobo Botelho e que vinha ver o quadro de Henrique Bernardelli que estava concluído.

Depois dos cumprimentos, o ator Vasques chamou a atenção do general para a estátua de João Caetano.

O general, depois de examiná-la, parou junto do busto do Imperador e, dirigindo-se às pessoas presentes, disse com significativa demonstração de sinceridade: “Era um bom homem, era um bom homem”.

Em seguida convidou os presentes a verem o quadro a óleo da Proclamação da República.

O convite era uma ordem.

Dirigiam-se todos para a sala do artista e, em muda contemplação, estavam os assistentes, quando Deodoro a eles se dirigindo, exclama:

“Vejam os senhores, quem lucrou no meio de tudo aquilo foi o cavalo”.

Referia-se, por certo, às regalias que desde a Proclamação gozava, não trabalhando, fruindo sossegadamente o repasto de uma manjedoura farta.⁴⁴¹

A convivência dos bustos de D. Pedro II e de Teresa Cristina, praticamente no mesmo espaço em que se preparava a pintura “oficial” da República, denota o quão estreita ainda era a fronteira entre o passado imperial, que naquele momento se desejava afastar para um tempo

⁴⁴¹ SENA, Ernesto. **Deodoro**. Subsídios para a História. Brasília: Biblioteca do Senado, 1999 (1913). p. 180. Negritos meus.

distante, e o presente que ora se configurava, protagonizado, marcado pelo esforço de construção de um novo imaginário todo pautado em ideais republicanos. A complacência de Deodoro diante da imagem do ex-monarca, representada no busto, reitera a interpretação pacífica na passagem do velho regime para o novo, aspecto tão destacado nos escritos por parte dos próprios republicanos.

Vale observar que, enquanto Henrique realizava o quadro histórico, Rodolpho recebia os artistas dramáticos para averiguar a estátua de João Caetano. O escultor chegou a modelar uma pequena estátua de Deodoro da Fonseca no “acto de saudar o povo” com intenções de fundi-la em bronze.⁴⁴² É provável que essa obra que media 50 x 50 centímetros, fosse uma espécie de protótipo para uma versão maior que o escultor almejava dispor em um dos logradouros públicos da capital do Rio de Janeiro, e que pudesse rivalizar com a estátua equestre de D. Pedro I, de Louis-Rochet, inaugurada em 1862.

Possivelmente, eram também de sua autoria, os bustos do Imperador e da Imperatriz, preservados no atelier, que com a queda da monarquia teriam ficado sem destino prático. A anedota sinaliza, por um lado, a rápida incorporação pela República, já nos seus momentos iniciais, de certos artistas ativos no período imperial, como a presença ali dos bustos podem atestar, e por outro, a motivação dos mesmos artistas por novas demandas de encomendas fomentadas pelo regime recém-empossado. A proximidade dos irmãos Bernardelli com o novo poder instituído, permite compreender a realização de uma série de obras por parte deles para a República. O afluxo de autoridades e encomendas destinadas aos dois irmãos, no pequeno excerto, sinaliza o quanto aquele atelier, localizado no centro do Rio de Janeiro, era um espaço de negociações artísticas promissoras⁴⁴³.

O Ministério da Guerra parece ter intenções claras na encomenda da pintura: a celebração da Proclamação conduzida pelas mãos justamente de um oficial da alta patente do Exército, ligado diretamente àquele Ministério que ensejou a produção de tal obra. Uma vez que nos contratos vinha especificado o programa a ser seguido pelo artista⁴⁴⁴, ainda que a

⁴⁴² Correio Paulistano. São Paulo – terça-feira, 11 de fevereiro de 1890. p. 1. Anno XXXVI N. 10.030.

⁴⁴³ Sobre a atuação do escultor enquanto diretor da Escola Nacional de Belas Artes entre 1890 e 1915, e as encomendas confiadas durante o período, cf. SILVA, Maria do Carmo Couto da. **Rodolfo Bernardelli: escultor moderno. Análise da produção artística e de sua atuação entre a Monarquia e a República.** Tese (Doutorado em História da Arte). IFCH – Unicamp. Campinas, 2010. A respeito da Escola de Belas Artes, DAZZI, Camila. **Pôr em prática a Reforma da Antiga Academia: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890.** Tese (Doutorado em História da Arte). PPGAV-UFRJ, 2011.

⁴⁴⁴ A transcrição do contrato firmado entre Henrique Bernardelli e o Barão de Itaipú está transcrito no **Anexo A**

invenção fosse tarefa deste último, o arranjo final tinha que condizer com as intenções do comitente que poderia ou não aceitar a obra, caso o seu gosto não fosse atendido⁴⁴⁵. Mas, a pintura de Bernardelli parece ter sido bem aceita, uma vez que foi incluída no pavilhão da Exposição Internacional de Chicago em 1893⁴⁴⁶, a primeira em que o país era apresentado diante às nações do globo como uma República, e não mais como o “Império do Brasil”.

Deodoro, de acordo ainda com a observação de Sena, teve “de ir várias vezes ao ateliê do artista tomar *pose* a cavalo”. A presença do animal é reiterada em mais duas passagens, uma em relação à entrada do “general montado, no pátio, de boné erguido na mão direita”, seguida daquela em que Deodoro, ainda montado a cavalo, avança em direção aos policiais que estão dispostos a espancar um indivíduo. Conforme relatos da época, o animal era um cavalo baio⁴⁴⁷, de número 6, que dada a sua participação na Proclamação da República deixou de ser montado, já que recolhido para o 1ª Regimento de Guardas, onde permaneceu até a sua morte, em 1904.⁴⁴⁸

O *Brazil* reforçaria a participação do cavalo baio na construção do ato memorável ao noticiar a fixação do quadro no Ministério da Guerra.

Foi collocado hontem no salão nobre da secretararia da guerra o retrato do Sr. Marechal Deodoro da Fonseca, pintado pelo Sr. Henrique Bernardelli.

Quadro e moldura, que é rica e de gosto, importarão em 5:000\$000.

⁴⁴⁵ É Michael Baxandall quem nos chama a atenção para a participação do comitente na elaboração de uma obra. cf. BAXANDALL, Michael. *O Olhar Renascente*. Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, (1972) 1991. p. 14, 15, 17.

⁴⁴⁶ CATALOGUE of the Brazilian Section at the World's Columbia Exposition. Chicago, 1893.

⁴⁴⁷ O cavalo se tornou uma espécie de guardião da memória do ato da Proclamação, como que uma “testemunha ocular” do feito, a exemplo daqueles que serviram de montaria para figuras ligadas ao poder, como Marco Aurélio (estátua equestre de 161-80 d.c, Museu Capitolino) e Napoleão Bonaparte (retratado com o seu Vizir). Notícias eram veiculadas nesse sentido: Cavallos distinguidos - Vimos pelas folhas chegadas hoje do Rio que os officiaes do 1º regimento de cavallaria resolveram entre si cotisarem-se para comprar ao governo o cavallo em que esteve montado o general Deodoro no dia 15, a fim de o conservarem no quartel do mesmo regimento. O cavallo em que no mesmo dia montou o cidadão Quintino Bocayuva foi comprado pelo conde de S. Salvador de Mattosinhos, que o conserva nas estribarias do seu palacete na praia das Flechas, em S. Domingos de Nictheroy, para que o animal nunca sirva de trabalho vil. A Federação. Orgam do partido republicano - Porto Alegre, segunda-feira, 2 de dezembro de 1889. p. 1. Anno VI. Num. 276.

⁴⁴⁸ O cavallo do G. Marechal Deodoro - Na vista [sic.] que o dr. Campos Salles fez ultimamente ao quartel do 1º regimento de cavallaria foi lhe mostrado o cavallo em que montou o general Deodoro no dia 15 de novembro de 1889. Este animal tem 20 annos de idade e desde aquelle dia ninguem mais o cavalgou. Guttenberg - Maceio, quarta-feira, 21 de junho de 1899, p.1. Anno XVIII. Num. 128.

De ora em diante, pois, quem fôr á mencionada secretaria lá terá o prazer de admirar no seu salão nobre, entre os retratos do venerando Caxias e do Visconde de Inhaúma, o bravo almirante Joaquim José Ignácio, - a figura do generalissimo montado em **um cavallo baio, sem duvida destinado á mesma celebridade de que hoje goza o cavallo branco de Napoleão.**

Outros personagens do glorioso 15 de Novembro animão o painel, que pe de grandes dimensões, a saber: os Srz. Benjamin Constant, general Becayuva, escanchado em um **burrico**, Aristides Lobo, coberto do pó da batalha que esteve para haver, e outros e outros ; todos elles, porém, em plano inferior, já se deixa vêr, ao que occupa o marechal dictador.⁴⁴⁹

Duas informações não podem deixar de serem notadas, dada a sua relação paradoxal e ao mesmo tempo profundamente definidora em relação ao retrato equestre proposto para o chefe da República. A primeira diz respeito à escolha da montaria: um cavalo que prestava serviços aos militares, sem aquela dignidade esperada para um retrato equestre de um grande general. A segunda, portanto, deflagra o desafio enfrentado perspicazmente por Bernardelli ao monumentalizar o cavalo, mesmo que não travestido daquela pose do cavalo de Napoleão. Enquanto pintura de história, esse cavalo apontava para outros caminhos possíveis nessa visualidade construída para a nação anunciada sobre a sua cela. Não foram poucos os militares que se fizeram retratar junto a sua montaria remontando poses próprias da tradição equestre [imagem 19 B], como Herval [imagem 19 A e 20], ou o Barão de Triunfo [imagem 21], elevados a heróis da Guerra do Paraguai. Apesar da paleta de tons das pelagens dos equinos fosse variada, do branco ao escuro, a preferência para o retrato equestre dificilmente recaia em um baio; antes era o branco “napoleônico”, associado a nobre raça do árabe.

---

⁴⁴⁹ O Brazil, Rio de Janeiro, terça-feira, 31 de outubro de 1890, p. 1 – quarta coluna.

[imagem 19 A] – Joaquim da Rocha Fragoso.

Retrato do Marques de Herval.

Óleo sobre tela. Jan. 1870. 2, 82 x 2,08 cm.

Academia Militar das Agulhas Negras – Resende (Rio de Janeiro).

[imagem 19 B] John Trumbull (1756-1843). George Washington. 1790.
Óleo sobre tela. 274, 3 x 182, 8 cm.
New York City Hall Portrait Collection.

[imagem 20] – Joaquim da Rocha Fragoso (? – 1893).

Retrato do Marques de Herval. 1870.

Óleo sobre tela. 2,82 x 2,08 cm.

Academia Militar das Agulhas Negras – Resende (Rio de Janeiro).

[imagem 22] – Tinoco ?. Retrato do Barão de Triunfo.

S.d. Óleo sobre tela. 3, 12 x 1,97 cm.

Academia Militar das Agulhas Negras – Resende (Rio de Janeiro).

Na reserva técnica do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro uma série de estudos de cavalos [imagens 22A, 22B, 22C e 22D] tomados de vários ângulos, todos assinados por Henrique Bernardelli. Tal prática relaciona-se ao esforço do artista em aprender e dominar as características físicas daquele animal que montou Deodoro da maneira mais adequada possível,⁴⁵⁰ já que não lhe bastava somente recorrer aos modelos célebres de retratos equestres

⁴⁵⁰ A preocupação em realizar esses estudos de observação dos cavalos, antes de inseri-lo nas composições, consta, por exemplo, no escrito de Pedro Américo a respeito do quadro Independência ou Morte!: “Os tipos que melhor delineei foram tirados, exceto dos que estudei nas estrebarias do Sr. conselheiro Antonio Prado, das magnificas cavalaria da Sra. princesa de Demidoff, de S. M. o rei da Itália, e os Condes de Certaldo, o quais se serviram de pôr à minha disposição diversos e soberbos animais de lançamento provenientes do Uruguai, do Rio Grande do Sul e do Paraná.” Cf. **O BRADO DO IPIRANGA OU A PROCLAMAÇÃO DA INDEPENDÊNCIA DO BRASIL. Algumas Palavras acerca do Fato Histórico e do Quadro que o Comemora** Pedro Américo, Florença: Stampa, 1888. Apud OLIVEIRA & MATTOS, Op. cit. 1999. p. 24 – 25

encontrados em distintas coleções - o baio lhe impunha desafios.

[figura 22A] Henrique Bernardelli. **Cabeça de cavalo.** s.d. Grafite sobre papel. 21, 5 x 28 cm. Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

[figura 22B] Henrique Bernardelli. **Cavalo.** s.d. Grafite sobre papel. 21, 1 x 28 cm. Museu Nacional de Belas Artes.

[figura 22C] Henrique Bernardelli. **Equino.** s.d. Grafite sobre papel. 21, 4 x 28 cm. Museu Nacional de

Belas Artes Rio de Janeiro.

[figura 22D] Henrique Bernardelli. **Cavalo**. s.d. Grafite sobre papel. 28 x 21, 3 cm. Museu Nacional de Belas Artes.

Uma aproximação possível pode ser feita ao retrato do General espanhol Juan Prim [imagem 23], realizado por Henri Regnault em 1868, e exposto na Exposição Universal de Paris, em 1889, certame do qual participou igualmente Bernardelli. A posição das patas dianteiras, as orelhas pontiagudas voltadas para cima, mas também a boca aberta com a saliva que escorre, além da mão direita do General que puxa as rédeas fazendo o animal parar bruscamente, são pontos de contato entre as duas obras. A divisão entre as cenas que se desenvolvem no fundo, podem ser outro indício de diálogo. Vale observar também que entre os estudos de cavalos feitos a lápis por Henrique Bernardelli encontramos aquele [imagem 24A] em que a posição das patas do animal, rígidas e firmes ao chão, se assemelha a do animal que monta Deodoro.

[imagem 23] – Henri RENAULT (1843 – 1871). **General Juan Prim**. 1869. Óleo sobre tela. 315 x 258 cm. Musée D' Orsay – Paris.

[imagem 24A] – Henrique Bernardelli. **Carroça com cavalo**. s.d. Tinta ferrogálica sobre papel colada em papel. 16, 2 x 12, 5 cm. Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Bernardelli pode ter lançado mão, ainda, da gravura de Pereira Neto [imagem 25], publicada na Revista Ilustrada, em que Deodoro aparece ao fundo, à esquerda, montado a cavalo e com a mão direita elevando o boné. A escolha do gestual do boné erguido na mão direita, associada à saudação, parece não ter sido feita de maneira aleatória. Na gravura do livro “Galeria Historica da Revolução Brasileira” (1890) [imagem 26], Deodoro eleva, ao invés do boné, uma espada, acompanhado pelos demais inseridos na representação. No quadro de Bernardelli, mesmo as figuras ao fundo, como Benjamin Constant, acenam igualmente com o boné, mas sem desembainhar suas espadas. Tal escolha difere daquela pensada, também, por Pedro Américo para *Independência ou Morte!* [imagem 1], pintura datada de 1888, na qual os cavaleiros que circundam a figura do Príncipe D. Pedro, e o próprio, elevam as espadas como sinal de pacto no momento do grito da ruptura com Portugal. Atitude, por sua vez, diversa daquela do quadro de François-René Moreau [imagem 27], no qual D. Pedro, no momento da Independência, acena com seu chapéu em formato de bicorna, sendo correspondido pelos outros homens, que tiram o acessório da cabeça, e o direcionam para o Príncipe, que não

apresenta a espada.⁴⁵¹ Na imensa tela “Batalha Naval do Riachuelo” [imagem 28], de Victor Meirelles, Barroso igualmente ergue o boné [imagem 28 A], como sinal de saudação| celebração da vitória, que é correspondido pelos demais que o circundam. O próprio Major Solon [imagem 29], responsável por levar a D. Pedro II a carta com o pedido de banimento da Família Imperial de solo brasileiro, foi retratado elevando o *cap*, como que bradando um “Viva à República!”.⁴⁵²

[imagem 25] “Glória à pátria!”, de Pereira Neto. *Revista Ilustrada*, 16 de novembro de 1889.

⁴⁵¹ A pintura, realizada sob encomenda pelo Senado, foi levada para a Europa quando do Banimento da Família Imperial em 1889, retornando ao Brasil apenas em 1975, conforme informações preservadas no Museu Imperial de Petrópolis, onde se encontra desde então.

⁴⁵² O gestual escolhido, por sua vez, foi a da retirada do boné da cabeça do General e elevá-lo em sinal de saudação. Nos grandes quadros de batalhas, as espadas estão ao alto, como sinal de prontidão para a Guerra, ou como sinal de vitória diante o inimigo.

[imagem 26] Proclamação da República em o Campo da Acclamação no dia 15 de novembro de 1889, em Galeria histórica da revolução brasileira de 15 de novembro de 1889 que ocasionou a fundação da República dos Estados-Unidos do Brazil.

[imagem 27] François-René Moreau (1807 - 1860). Proclamação da Independência. 1844. Óleo sobre tela. 2,44 X 3,83m. Museu Imperial de Petrópolis.

[imagem 28] Vitor MEIRELLES (1832 – 1903). **Combate Naval do Riachuelo**. 1872. Óleo sobre tela. 8, 2 x 4,2 cm. Museu Histórico Nacional.

[imagem 28A] Vitor MEIRELLES (1832 – 1903). **Combate Naval do Riachuelo**. 1872. Óleo sobre tela. 8, 2 x 4,2 cm. Museu Histórico Nacional. (Detalhe)

[imagem 29] – Revista Illustrada, 1890.

Algumas especulações podem ser feitas a respeito desse gesto. Apesar das pontas das baionetas nas armas dos oficiais ao fundo à esquerda, a cena da Proclamação feita por Bernardelli é apresentada sem indícios de confronto ou violência. O aceno de Deodoro parece concentrar todo o discurso visual, no qual a República é ali saudada, e não imposta pelas armas do General. A presença da espada poderia de certo modo insinuar uma possível violência, e ir na contramão do discurso amplamente difundido na época de que a passagem de um regime para o outro foi feito dentro da ordem, sem “derramamento de sangue”. Deodoro, inclusive, não apresenta sequer a espada presa à cintura. Vale notar que o gesto de Deodoro presente na pintura de Bernardelli parece ter se tornado uma convenção. Reiterado no “panneau” produzido por Joaquim Fernandes Machado [imagem 30], mas também no monumento [imagem 31] inaugurado no governo de Getúlio Vargas que igualmente eleva o *cap* como sinal de saudação, mas difere a posição das patas do cavalo retomando a tradição da estátua equestre.

[imagem 30] SENA, Ernesto. **Deodoro**. Subsídios para a História. Brasília: Biblioteca do Senado, 1999 (1913). s./p.

[imagem 31] Modestino KANTO. **Monumento a Deodoro da Fonseca**. 1937. Rio de Janeiro.

Os estudos preparatórios preservados ajudam a elucidar as possíveis transformações entre a etapa inicial até a versão em ponto grande. Naquele pertencente ao Museu da República [imagem 32], existe uma maior sobreposição da cor ao desenho, uma vez que as figuras estão transfiguradas quase que em borrões de tintas. Ainda assim, Deodoro já aparece montado a cavalo e com o gestual de erguer o boné; aspectos reiterados no quadro final. Curioso, neste sentido, é uma fotografia [imagem 33] guardada no Centro de Documentação da Fundação Getúlio Vargas do Rio de Janeiro, que muito se assemelha à pintura de Bernardelli. Como a assinatura do artista não é visível, pode-se talvez se tratar de uma reprodução não do quadro acabado, mas sim de um dos esboços. Se a solução de retratar Deodoro montado a cavalo e com o *cap* elevado ao alto, eram tidos como certos, dado à permanência desses aspectos tanto nos esboços quanto no produto final, o mesmo não parece ocorrer a respeito da figuração dos demais personagens inseridos na composição. Refiro-me a Benjamin Constant, Quintino Bocaiúva e Aristides Lobo.

[imagem 32] Henrique Bernardelli. **Proclamação da República** (estudo). 1890.

Museu da República – Rio de Janeiro,

[imagem 33] Arquivo Ranulfo Bocaiúva Cunha. Fotografia atribuída a Henrique Bernardelli.

CEPDOC – FGV – Rio de Janeiro.

Nessa fotografia, enquanto Deodoro ocupa o centro, avistamos homens montados a cavalo ao fundo, com feições que pouco informam sobre a identidade de cada um. A solução presente diverge daquela adotada para o quadro em sua versão final. Além destes, outros estudos preparatórios podem corroborar para essa sensação de indecisão por parte do artista sobre o modo de integrar os personagens à cena, sejam aqueles que iriam figurar ao fundo, ou mesmo o protagonista da ação e a posição de seu cavalo. No “Esboço para o quadro da Proclamação da República” [imagem 33A], o fundo da composição também apresenta uma versão diferente da do quadro. Ao invés do portal do Ministério da Guerra avistamos uma espécie de elevação, como que um morro ao fundo. Há ainda incertezas a respeito da posição das patas do cavalo; o desenho apressado demonstra que Bernardelli titubeia entre elevar uma delas, seguindo o modelo mais tradicional da estátua equestre, ou deixar ambas firmes ao chão, sendo esta a opção escolhida para o quadro em ponto grande. Naqueles dois estudos [imagem 33B] que ocupam uma só folha com a seguinte inscrição “Para Deodoro”, a incerteza sobre a posição das patas permanece, e há dúvidas se o animal seria representado com o corpo virado para a direita ou para a esquerda. A posição do rosto do Proclamador parece ser outro ponto refletido: se mais perfilado à esquerda ou voltado para o espectador. As figuras rabiscadas por

detrás do personagem principal denotam a intenção de inserir figuras em grande quantidade. Todos esses estudos demonstram o quanto Bernardelli hesitou antes de finalizar o quadro, feito em pouco espaço de tempo como já sinalizado.

[imagem 33A] Henrique Bernardelli. **Esboço para a “Proclamação da República”**. Nanquim sobre papel. 14, 1 x 20, 8 cm. Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

[imagem 33B] – Henrique Bernardelli. **Para Deodoro**. Nanquim sobre papel. 14, 1 x 20, 8 cm. Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

É Magalhães Júnior, em sua biografia sobre Deodoro publicada em 1957, quem nos ajuda a identificar os personagens que ali figuram: “Ao fundo, aparecem, ao lado esquerdo, a cavalo, Benjamin Constant e Quintino Bocayúva, e à direita, a pé, tirando o chapéu Aristides Lobo. Os três ministros posaram para o quadro de Bernardelli, tal como Deodoro”.⁴⁵³ E complementa o autor:

⁴⁵³ MAGALHÃES JÚNIOR, R. **Deodoro**: a espada contra o Império. O Galo na Torre (do destêro em Mato Grosso à Fundação da República. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957. Volume II.

O quadro de Henrique Bernardelli tem uma importância histórica ainda maior que artística. **E basta para dirimir a controvérsia Deodoro-Benjamin sobre a Fundação da República.** Tanto Benjamin, como Quintino Bocaiúva e Aristides Lôbo, **posaram para o pintor**, com **plena consciência** da colocação que teriam no quadro. Foram até fotografados, pertencendo hoje os negativos ao escultor [Hildegardo] Leão Veloso.⁴⁵⁴

Enquanto Benjamin Constant e Quintino Bocaiuva estão montados a cavalo, situados no lado esquerdo, Aristides Lobo caminha ao chão junto aos populares. Vale lembrar que foi este último que teria sinalizado de imediato a pouca participação dos civis na ação do dia “15 de novembro”, e que estes ficaram “bestializados” diante à queda do Império e posse no novo regime republicano.

No livro estão reproduzidas as fotografias [imagens 34, 35, 36 e 37] utilizadas por Bernardelli para reproduzir as feições dos “fundadores da República”.⁴⁵⁵ Para Magalhães, uma vez que os protagonistas do feito do dia “15 de novembro” acompanharam de perto a elaboração da pintura, chegando inclusive a posarem para Bernardelli, e terem a “plena consciência da colocação que teriam no quadro”, a composição era dotada de verdade histórica, distante de uma mera idealização por parte do artista.

⁴⁵⁴ Idem, ibidem, p. 173. (Nota de rodapé).

⁴⁵⁵ No espólio dos irmãos Bernardelli, pertencente ao Museu Paulista da USP, existe um cartão-convite endereçado ao “Professor Henrique Bernardelli” para “assistir a corrida do dia 13 de julho de 1890” no Jockey Club. Curiosamente, no verso deste, há um desenho de um homem de idade avançada, com cartola e gravata, identificado pelo nome de “Deodoro”, na base do cartão. Possivelmente, trata-se de um esboço tomado pelo artista do Marechal durante a corrida de cavalos. Vale notar que em julho de 1890, Bernardelli ainda estava preparando o quadro em que Deodoro é a figura principal. Conferir figuras 38A e 38B.

[imagem 34]⁴⁵⁶ [imagem 35]⁴⁵⁷ [imagem 36]⁴⁵⁸

⁴⁵⁶ Legenda da imagem: “Aristides Lôbo, ministro do interior na primeira fase do Governo Provisório, numa fotografia tirada no estúdio dos irmãos Bernardelli para auxiliar a composição do quadro “Proclamação da República”, de autoria de Henrique”.

⁴⁵⁷ Legenda da imagem: “Fotografia de Deodoro da Fonseca, feita no estúdio dos irmãos Bernardelli, à rua do Lavradio, quando o proclamador da República posava para Henrique. Nota-se que a posição da cabeça e a direção do olhar correspondem exatamente ao da figura do quadro, pertencente ao Ministério da Guerra (chapa cedida pelo escultor Leão Veloso).”

⁴⁵⁸ Legenda da imagem: “Deodoro, quando chefe do Governo Provisório, numa fotografia colhida no estúdio dos irmãos Bernardelli, onde durante alguns dias posou para o quadro de Henrique alusivo à proclamação da República. (Chapa cedida pelo escultor Leão Veloso).”

[imagem 37]⁴⁵⁹

[imagem 38A]

⁴⁵⁹ Legenda da imagem: “Quintino, quando no exercício do cargo de ministro das Relações Exteriores. Fotografia feita no estúdio dos irmãos Bernardelli à rua do Lavradio, para auxiliar a composição do quadro de Henrique, Proclamação da República. (Chapa cedida pelo escultor Leão Veloso).”

[imagem 38B]

O referido trecho busca ainda minimizar as disputas em torno da figuração de Deodoro, montado a cavalo, em primeiro plano, em oposição à de Quintino Bocaiuva, Benjamin Constant e Aristides Lobo, que aparecem em recuo, sombreados, nessa composição referente à “Fundação da República”. Tal posição do autor obscurece e apazigua uma série de tensões, disputas e conflitos existentes nos bastidores momentos antes do dia 15, marcado por impasses, dilemas por parte dos envolvidos, no que se refere aos efeitos com a queda da monarquia, e quem assumiria o posto de Chefe da nação. Se o quadro apresenta um Deodoro decidido, como que aquele que conduz a história nas rédeas presas em suas mãos, certos escritos legados desestabilizam a suposta iniciativa destemida do “Proclamador”, narrativa que o quadro parece desejar impor aos olhos dos cidadãos. O excerto citado a seguir deixa transparecer a inquietação, o impasse de Deodoro – como também nos demais envolvidos – diante daquela ação que culminaria na queda do Império, bem como os possíveis desdobramentos a partir dali e que poderiam levar a um confronto iminente.

Devia haver uma grande fé no valor daquele homem, considerado assim o arbitro da situação, para ser disputada com tal insistencia, naquelle momento, a cooperação da sua espada. Parecia que só elle poderia conduzir á victoria; que elle era antes uma bandeira, um signal de triumpho, que um homem para ir combater. Atirado num sofá, envolto num “chambre”, sem poder vestir-se, o peito arfava nas ancias de uma dyspnéa horrível, que ás vezes o privava de falar. Aquella vida poderia fugir de repente ou, pelo menos aquelle braço tremer por instantes, incapaz de comandar; dir-se-hia, porem,

que enquanto luzisse aquelle olhar e aquelle perfil dominador passasse ante os soldados, correria nas fileiras o fremito de uma seducção irresistível e ninguém deixaria de segui-lo.

Mais que outrem, Benjamin Constant assim pensava. Por maior que fosse a sua confiança nos elementos aggremiados, sentia que o golpe era incerto; era preciso uma grande audacia e sobretudo um grande prestígio deante da tropa para arcar contra sessenta e sete annos de tradição monarchicas e quase cincoenta annos de reinado. Por maior que fosse entre os officiaes a irritação contra o ministerio, por menos fortes que parecessem as probabilidades da sucessão dynastica, conferida a uma princeza, comtudo **elle calculava quanto custaria decidir todo o exercito e toda a marinha a se entregarem inteiramente ao comando de um chefe revoltado**. Se fosse impossivel evitar a lucta, hyphotese que entrava muito nos calculos, a capacidade e a influencia do commandante subiriam de ponto. Benjamin Constant tinha muito bom senso, estava acostumado a raciocinar e era fundamentalmente calmo. Por maior que fosse no momento a sua exaltação revolucionaria, elle não se podia enganar quanto ao conhecimento dos homens e avaliava na medida justa o valor decisivo dos predicaos que só em Deodoro julgava encontrar; bem sabia que não bastava agitar, reunir em torno de seu nome devoções e esperanças, encarnar principios, representar ideás. Naquelle instante era indispensavel uma espada numa mão acostumada a commandar e vencer. Benjamin Constant não desesperava. Embora a palavra não lhe fosse habitualmente viva, teve de repente um verdadeiro rasgo de eloquencia, exhortando Deodoro e concitando-o a proclamar a republica. Quando elle se calou, disse o Marechal pausadamente: “Eu queria acompanhar o caixão do imperador, que está velho e a quem respeito muito.” Depois accrescentou, passando e repassando o dorso de uma mão contra a palma da outra: “Ele assim o quer, façamos a republica. Benjamin e eu cuidaremos da acção militar; o Sr. Quintino e os seus amigos organizem os restos.”

Todos entrevistaram um signal de victoria e já então se começou a falar de governo novo, como se ella fosse certa. Deodoro interveio para declarar: “Eu quero ser ministro da guerra, seja Benjamin o chefe do governo.” Este foi o primeiro a protestar e com elles todos os companheiros; a ninguém, se não ao Marechal, cabia aquelle posto. Deodoro insistia: “Não; seja então o Sr. Quintino.” Nova recusa, igualmente formal. Por fim era tão grande a insistencia e tão calorosa a unanimidade, que Deodoro acceitou o papel que lhe destinavam.⁴⁶⁰

No caso do quadro de Bernardelli, os populares estão posicionados ao fundo, no canto direito, saudando o regime ora imposto. Eles aparecem na mesma linha daqueles que estão à esquerda, onde se avista Quintino Bocayuva, Benjamin Constant e Aristides Lobo. À primeira vista, essa suposta igualdade é desestabilizada por um detalhe. Ainda que ocupem o fundo da tela, civis e militares, estão desiguais na imagem, uma vez que os últimos caminham ao chão, em meio a uma sombra, enquanto os primeiros, montados a cavalo, o que permite elevar a

⁴⁶⁰ Quinze de novembro. In: MONTEIRO, Tobias. *Pesquisas e depoimentos para a História*. Rio de Janeiro: Francisco Alves & Cia, 1913. p. 204 – 207.

posição hierárquica destes homens.

Neste sentido, o quadro de Bernardelli difere de uma aquarela preservada no setor de iconografia da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro [imagem 39], de Urias Antonio da Silveira. Deodoro, ao lado de Quintino, desfila pela rua do Ouvidor sendo ovacionado pela população (formada por tipos sociais mais diversificados, como negros, ainda que majoritariamente composta por homens) que os acompanhava. As duas figuras estão a cavalo, elevando seus chapéus, enquanto os demais ao chão, passando diante da sede d' *O Paiz*, de propriedade de Bocayuva, cujas edições diárias faziam forte oposição ao Imperador e ao regime que o simbolizava. O esforço da composição parece estar atrelado ao aceite, à suposta simpatia por parte da população diante dos novos representantes que ascenderam ao poder.

[imagem 39] Urias Antonio da Silveira. “Ovação Popular ao General Deodoro da Fonseca e Bucayuva, na Rua do Ouvidor.” 1889. Gravura. Setor de Iconografia da Fundação Biblioteca Nacional, 1890.

O quadro de Bernardelli, quando inserido na tradição dos retratos equestres, não parece fugir da exaltação da figura sobre a sua montaria. O gesto de erguer o boné, e saldar a sua tropa, bem como a maneira firme de conduzir as rédeas, são elementos que contribuem para dignificar o cavaleiro, nesse caso, Deodoro, monumentalizado dentro da pintura. Mas antes de tomá-la como uma mera “pintura oficial”, como que devota do regime que celebra, as escolhas de Bernardelli, para retratar o feito da Proclamação da República, nos impõe um olhar mais aproximado da tela. Embora pareça uma imagem dignificadora, ela preserva tensões, ambiguidades, próprias do episódio a que se refere.

Bernardelli, no mesmo ano que finaliza a tela dedicada ao episódio do 15 de novembro, pinta a tela *Os Bandeirantes* [imagem 40], de significativas proporções. Como bem analisa Maraliz Christo trata-se de um quadro em que a imagem heroica do sertanista é subvertida. Dois bandeirantes aparecem deitados ao chão, no ato de beberem água de uma maneira pouco edificante, situados aos pés de dois indígenas; eles sim altivos.⁴⁶¹ A postura crítica de Bernardelli em relação aos bandeirantes vai na contramão da historiografia paulista que buscava heroicizar essas figuras como desbravadores destemidos dos sertões. E Bernardelli não estava só nessa atitude contestadora. Seu próprio irmão, como bem demonstra Luciano Migliaccio, já evidenciava uma certa visão combativa da tradição, parodiando alguns temas indigenistas, como aqueles pintados por Vitor Meirelles no passado, a partir de sua *Faceira*.

---

⁴⁶¹ CHRISTO, Maraliz. *Bandeirantes ao chão*. Revista de Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 30, 2002.

[imagem 40] – Henrique Bernardelli (1858 - 1936). **Os Bandeirantes**. 1889. Óleo sobre tela. 400 x 290 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro – Rio de Janeiro.

Apesar de não tão explícita, podemos aventar se Henrique Bernardelli também não apresenta alguns ruídos em sua tela do episódio referente à implantação da República no Brasil. Essa escolha pelo momento em que Deodoro passou o arco do Ministério da Guerra e saudou com o *Bonnet* as suas tropas fieis, era motivo de ambiguidade e de pouco consenso na narrativa sobre o “15 de novembro”. É nesse momento, segundo alguns relatos de época, que Deodoro, ao invés de gritar um esperado “Viva a República!”, teria, pelo contrário, celebrado, além do Exército, o Imperador e sua família. Conforme um articulista bem observou:

Uma circumstancia do mais alto interesse e que ainda n'enhum jornal referiu, é a seguinte:

Ao penetrar, a cavallo, no pateo do quartel, o Marechal Deodoro descobrindo-se e agitando o bonnet – deu vivas a S. M. o Imperador, á familia imperial e ao exercito!⁴⁶²

Essa ambiguidade que reside silenciosa de modo a desafiar o olhar do observador, remete às considerações de Maraliz Christo para quem, diante da produção de artistas ligados ao poder, seja do período imperial ou republicano, não pode ser tomada apenas como “sustentáculo de ideologias, antes expressam o processo de sua construção, os embates, os caminhos vitoriosos ou abortados.”⁴⁶³

A “esperança de um novo porvir” anunciada no hino dedicado ao feito do dia 15 de novembro, seria uma promessa que se tornaria cada vez mais distante, lançada para um futuro incerto, desacreditado. Ainda que desafiados a representar o episódio histórico revestido de roupagens grandiloquentes, na tentativa de elevar o feito e de engrandecê-lo, - seguindo assim as regras da pintura de história -, a realidade que se impunha diante dos olhos dos artistas, quanto à participação nula do povo, era detalhe difícil de se idealizar. Ora alocados na base das telas, enquanto, espectadores, ora reduzidos a figuras diminutas, ao fundo da composição, ou mesmo transfigurados em borrões de tintas, a presença dos ex-súditos de “Sua Majestade, o Imperador”, vertidos agora em “cidadãos da República”, era um dilema enfrentado por aqueles que se lançavam a esse episódio do passado recente do país. Episódio este tão conturbado, que não seria dado facilmente como certo, e creditado de vez. É significativo, nesse sentido, o efeito ocasionado por uma espécie de *fake news* lançada no interior de São Paulo, poucos dias depois do 15 de novembro. Uma vez divulgada que a jovem República estava deposta, ao invés dos cidadãos pegarem em armas em sua defesa, gritaram “Viva o Imperador!”.

Que troça!...

Com o titulo acima publica o *Correio de Campinas* a seguinte curiosa noticia:

“Pessoa de conceito deu-nos a seguinte informação:

“Um pandego, residente em S. José de Rio Pardo, lembrou-se de pregar uma peça á população de Mocóca e enviou ao delegado de policia daquella localidade de um telegramma, mais ou menos concebidos nesses termos:

“Deodoro preso. Monarchia proclamada. Imperador chamado. Muito sangue.”

“Imag[i]ne-se o effeito de semelhante noticia... houve aglomeração

⁴⁶² O Matto-Grosso. Publicação semanal e órgão democratico. Domingo, 26 de janeiro de 1890. p. 4. Anno XII. N. 576.

⁴⁶³ CHRISTO, Maraliz. Op. cit. 2007. p. 185.

popular e romperão os vivos á familia imperial e ao imperador.

“A intendência dispunha-se a fazer entrega do poder á antiga câmara e as demais autoridades a fazer acto de submissão ás antigas instituições, quando se verificou que o telegramma não passava de uma grande troça!”⁴⁶⁴

Talvez, os pintores, a partir desses seus quadros, partilhassem da (in)certeza do Conselheiro Aires, personagem do romance “Esaú e Jacó”, de Machado de Assis, a respeito da República brasileira, uma vez que para ele, referindo-se ao novo poder constituído: “ninguém sabia se aquilo era um bem, um mal, apenas que era um fato”. Cabia assim a tarefa de forjar os cidadãos da nação, e configurar, quem sabe, em um futuro distante, uma possível democracia. Ficava-se à espera, mais uma vez, da tão sonhada “Liberdade, Igualdade e Fraternidade”.

---

⁴⁶⁴ A Ordem – Ouro Preto, 27 de fevereiro de 1890. p. 2. Anno I. Num. 27.

Epílogo

A imagem dos ausentes ou os fantasmas da República: a família imperial no exílio

9 de novembro de 1908

Querido sobrinho

Os estreitos laços de parentesco e a amizade que em todas as ocasiões [?] testemunha me levão a annunciar-lhe que meu querido filho Pedro estando resolvido, com nosso consentimento, a casar-se com a Condessa Elisabeth Dobrzensky filha solteira do Conde Dobrzensky de excellente familia austríaca, mas não de estirpe régia, por este motivo renunciou [por si e sua descendencia] a seus direitos ao throno do Brasil, recahindo este portanto, depois de mim, no meu querido filho Luis.

Creia-me sua tia m^{to} afeiçoada.⁴⁶⁵

Com essa breve comunicação, que de acordo com a inscrição no topo foi “escripta ao Rei de Portugal pela Senhora Dona Isabel”, era informado que o trono do Brasil não ficaria vago com a morte da filha de D. Pedro II. Se o primogênito da Princesa Isabel, Pedro de Alcântara abria mão de seus direitos, por se casar com uma mulher sem “estirpe régia”, o outro filho, Luís, prontamente ocupava o lugar vacante, assegurando a linha dinástica, e, portanto, a monarquia.⁴⁶⁶ Tanto a carta endereçada ao “querido sobrinho” quanto o “ato de renúncia”⁴⁶⁷,

⁴⁶⁵ Carta da Princesa Isabel ao Rei de Portugal, 9 de novembro de 1908. Dossiê Família Imperial. Fundo Alexandre Eulálio – IEL| Unicamp. Trata-se possivelmente do rei D. Manuel II, filho de D. Carlos, sobrinho de D. Pedro II, cujo pai, D. Carlos I, foi assassinado em fevereiro daquele ano.

⁴⁶⁶ Vale se atentar ao dado que o único filho de Isabel que sobreviverá será Pedro de Alcântara (1875-1940), que abdicou ao trono, uma vez que Antonio (1881-1918), apesar de ter sobrevivido à Primeira Guerra Mundial, onde combateu ao lado dos ingleses, morreu em um desastre aéreo na Inglaterra quando estava de retorno para a França. Já Luís (1878-1920), quem também ingressou na Grande Guerra, morreu precocemente, vitimado por uma doença nos ossos. Cf. MALATIAN, Teresa. **Dom Luis de Orléans e Bragança**: peregrino de Impérios. São Paulo: Alameda, 2010; MALATIAN, Teresa. **O príncipe soldado**: Rio de Janeiro, Linotipo Digital, 2020.

⁴⁶⁷ “Ato de Renuncia Eu o Principe D. Pedro de Alcantara Luis Philippe Maria Gastão Miguel Gabriel Raphael Gonzaga de Orleans e Bragança, tendo maduramente reflectido, resolvi renunciar ao direito que pela Constituição do Imperio do Brasil promulgada a 25 de março de 1824 me compete a Côroa do mesmo Pais. Declaro pois que por minha muito livre e espontanea vontade d’elle desisto pela presente e renuncio, não só por meus [?], como por todos [ilegível] dos meus descendentes, a [ilegível] e qualquer direito que a dita Constituição nos confere à Corôa e o Throno Brasileiros, o qual passará ás linhas que se seguirem á minha conforme a ordem de sucessão estabelecida pelo Art. 117. Perante Deus prometto

redigido dias antes do envio da missiva, apresentam a problemática entorno da suposta continuidade da monarquia brasileira diante dos novos tempos. O respeito às regras da linhagem em conformidade com a Constituição do Império de 1824, quando o regime não era vigente há quase 20 anos, sinaliza o quanto a preservação das práticas dinásticas eram observadas com cautela mesmo no pós-1889, e para além dele.

O exílio da família imperial na França comporta uma espécie de memória fantasmagórica sobre o Império decaído, sobretudo quando da morte de D. Pedro II ocorrido em fins de 1891.⁴⁶⁸ Apesar da proibição por parte do governo republicano de demonstrações públicas de pesar, missas foram celebradas e diferentes jornais pelo país publicaram obituários laudatórios sobre a pessoa do “monarca banido”⁴⁶⁹. A reação expressa no Manifesto redigido por Lopes Trovão, ao Presidente francês Sadi Carnot, por ocasião do funeral de D. Pedro II concedido com honra de Estado⁴⁷⁰, expressava a decepção dos republicanos brasileiros com a pátria da Revolução.⁴⁷¹ A imagem do cortejo fúnebre estampada na capa de um dos jornais [imagem 1] mais populares parisienses, pouco disfarçava o pavilhão do Império cobrindo o caixão do monarca morto, guardado por oficiais e acompanhado pela multidão, como foi captado ainda por uma fotografia [imagem 2]. Os ânimos exaltados com a exibição pública da antiga bandeira imperial deflagraram que a tensão entre monarquistas e republicanos permanecia, mesmo o imperador estando morto e a sua filha exilada.⁴⁷²

---

por mim e meus e descendentes manter a presente declaração. Cannes 30 de outubro de 1908.” Pedro de Alcantara de Orleans e Bragança”. Dossiê Família Imperial. Fundo Alexandre Eulálio – IEL|Unicamp.

⁴⁶⁸ A comunicação enviada ao Imperador, e assinada por Deodoro da Fonseca, como Chefe do Governo Provisório, informava que “Obedecendo, pois, às exigências urgentes do voto nacional, com todo o respeito devido à dignidade das funções públicas que acabais de exercer, somos forçados a notificar-vos que o Governo Provisório espera do vosso patriotismo o sacrifício de deixardes o território brasileiro, com vossa família, no mais breve termo possível.” Apesar de não datada, sabe-se que a notificação aconteceu em 16 de novembro, conforme a carta remetida ao Imperador com resposta à comunicação que lhe foi entregue por Solon, e a confirmação da saída do país junto de sua família. Esses documentos estão preservados no Arquivo Histórico do Museu Imperial de Petrópolis com a seguinte notação: M 200. Doc. 91 07.

⁴⁶⁹ Cf. BARMAN, Roderick J. Op. cit. 2012. p.

⁴⁷⁰ De acordo com José Murilo de Carvalho, “As honras militares eram devidas a d. Pedro por ser titular da Grã-Cruz da Legião de Honra”. A condecoração mais alta concedida pelo Governo Francês. CARVALHO, José Murilo. Op. cit. 2007. p. 242.

⁴⁷¹ Refiro-me ao *Manifeste des républicains brésiliens à l'occasion des honneurs funèbres rendus à l'ex-empereur Dom Pedro II. A l'occident et spécialement a la France les républicains brésiliens. Ordre et Progrès*. Rio de Janeiro, le 10 décembre de 1891. Localização: 8-PX-330. Bibliothèque nationale de France| François-Mitterrand.

⁴⁷² FAGUNDES, Luciana Pessanha. *Do Exílio ao Panteão*. D. Pedro II e seu reinado sob olhares republicanos. Rio de Janeiro: Editora Prisma, 2017.

[imagem 1] Le Petit Journal. Funérailles de l'empereur du Brésil, Deuxième Année, Samedi 26 de Décembre de 1891. *Le Petit Journal. Deuxième Année, Samedi 26 de Décembre de 1891.* Coleção do autor.

[imagem 2]Funéraille de Dom Pedro, ex-Empereur de Brésil (Paris 9 Xbre (?) 1891. Le char funèbre. Département des Photographies. Divers, VIII, 37. Bibliothèque historique de la ville de Paris.

As moedas cunhadas com a efígie de Isabel quando da morte de D. Pedro de Alcântara, em 1891, são um dos exemplos de imagens que circularam na contramão da iconografia da República. É como se houvessem temporalidades distintas entre republicanos e seus opositores, cujos ponteiros do relógio não acertavam com facilidade a hora exata da política do país. Desse modo, no Brasil, o novo regime, dotava as repartições públicas com os retratos dos novos líderes, conforme se discutiu no capítulo 3 da tese. As iniciativas apressadas tomadas pelo governo provisório no pós-15 de novembro buscavam silenciar qualquer lembrança imediata do fresco passado imperial. Transferir, esconder, e destruir objetos que referenciam de perto o regime anterior esteve entre as ações concomitantes à criação de novos símbolos por parte dos republicanos. Desse modo, um número significativo de obras de arte, móveis, que pertenciam às repartições públicas, foram vendidos no concorrido “Leilão do Paço”, organizado pelo Governo para angariar verba e, ao mesmo tempo, dispersar esses materiais que remetiam ao monarca e sua família deposta. Sabe-se que algumas obras, pouco tempo depois da queda do Império, foram enviadas à França, a pedido de membros da própria família imperial.

“D. Pedro II, cheio de recordações mandara buscar os objetos que mais estimava: cousas de família, presentes que lhe eram caros, seus quadros históricos e de família, mobiliário, baixelas de prata e objetos que orçavam em cerca de 15 de toneladas, segundo nos informou um dos encarregados da embalagem, o falecido Viana, chefe das oficinas da joalheria Luiz de Rezende.”⁴⁷³

Com a morte do Duque de Nemours, em 1896, Gaston de Orléans compra o Château d’Eu, com a herança de seu pai. O castelo era a antiga habitação de seu tio paterno, o Duque de Orléans, localizado na cidade de Eu, de onde provém o seu título nobiliárquico concedido pelo seu avô, o rei Louis-Philippe. Remodelado por Isabel e Gaston, já que parcialmente destruído por um incêndio em 1902, o castelo, datado do século XV, ganhava assim novos moradores três anos depois, e ficaria, desde então, associado ao *lar* da família imperial exilada na França, para além da residência parisiense fixada nos arredores de *Boulogne-sur-Seine*. O castelo possibilitaria os almejados espaços para melhor dispor os bens provenientes do Brasil – “móveis, quadros, papéis⁴⁷⁴” transferidos para a França na década de 1890, após o banimento da família imperial; espécie de guardião do passado imperial, e reduto dos Orléans e Bragança no exílio.

A partir das fotografias, bem como dos cartões postais, que apresentam imagens dos diversos cômodos do castelo, é possível identificar a presença de retratos e pinturas históricas, relacionadas aos feitos da época do Império. Desse modo, ao adentrar o *Grand Hall* [imagem 3], o observador deparava-se com a “Coroação de D. Pedro II”, realizada por François-Auguste Moreau em 1842 [imagem 3A], que pertencia ao Senado. Completava o ambiente [imagem 4], o retrato de D. Maria da Glória, a D. Maria II, rainha de Portugal [imagem 5], irmã mais velha de D. Pedro II. Esse aparece também disposto no *Grand Salon du rez-des-chaussée* [imagem 6], próximo daquele de sua avó, D. Maria I. Essas obras remetiam às cabeças coroadas da dinastia de Bragança e os vínculos estreitos dessa dinastia entre o reino de Portugal e o Império do Brasil. No *Salon Noir* [imagem 7], o retrato de tamanho natural do Imperador D. Pedro II em Uruguaiana, de Édouard Vienot, era exibido com destaque, e dividia espaço com aquele do Duque de Nemours, cópia daquele realizado pelo artista preferido dos Orléans, Franz Xaver Winterhalter. Se os móveis dessa sala eram trocados, configurando novas funções para o mesmo ambiente (de sala de visitas para refeição), o retrato de D. Pedro II por lá permanecia, sendo

⁴⁷³ SANTOS, Francisco Marques dos Santos. O leilão do Paço de São Cristóvão. **Anuário do Museu Imperial**. Vol. 1, 1940, p. 175. É bem possível, nesse sentido, que o quadro da Rendição de Uruguaiana, de Pedro Américo, que só o conhecemos a partir da gravura, “foi atirado, com sua rica moldura em quatro pedaços, no pátio da Quinta! Aliás, foi um dos recomendados por Dom Pedro II, seguindo para a França.”p. 177.

⁴⁷⁴ BARMAN, Roderick J. Op. cit. 2002, p. 299.

que nesse postal aparece próximo ao retrato de D. Francisca de Órleans e Bragança, disposto num cavalete, pintado pelo afamado pintor francês Ary Scheffer.

Imagem 3- Grand Hall. Coleção D. João de Orléans e Bragança.

Imagem 3 A – François-René Moreaux (1807-1860). O ato da coroação do Imperador D. Pedro II, óleo sobre tela. 1842. 2,38 x 3,10 cm. Museu Imperial de Petrópolis.

Imagem 4 – Château d'Eu – Grand Hall. Musée Louis-Philippe – Château d'Eu.

Imagem 5 – Willian Simpson (atribuído). **Retrato de D. Maria II, Rainha de Portugal.** S.d. Óleo sobre tela. 121 x 149 cm. Museu Imperial/Ibram/Minc.

Imagem6- Château d'Eu. Grand salon du rez-de-chaussée. Portrait de la Feue Reine de Portugal. Buste de la Duchesse d'Alençon.

Nesse cômodo [imagem 8], em especial, a ênfase era dada ao estreito laço das duas famílias Orléans e Bragança, cujos expoentes maiores de cada casa monárquica, figuravam, a partir de seus retratos, com destaque. Enquanto o quadro de Vienot [imagem 9] rememorava a atuação de D. Pedro II na Guerra contra o Paraguai, vestido com o seu poncho e binóculos na mão, o do Duque de Nemours é assinado pelos pinceis de Franz Xaver Winterhalter [imagem 10] em seu grande uniforme militar, portanto todas as suas insígnias que lhe conferiam distinção enquanto um dos descendentes diretos do rei Louis-Philippe. Se o enlace do filho de Nemours com a herdeira presumtiva do trono brasileira – presentes ali a partir de seus bustos esculpidos por Bernardelli – concretizavam a união das duas dinastias, o retrato de D. Francisca [imagem 11], por sua vez, sinalizava o primeiro enlace ocorrido entre os Orléans e Bragança, ainda na década de 1840. Isso porque essa irmã de Pedro II era casada com o Príncipe de Joinville, filho mais novo de Louis-Philippe, rememorado na sala a partir de uma pequena escultura, disposta acima da lareira, além do busto de D. Pedro II [imagem 12].

A celebração do passado monárquico, a partir de seus enlaces matrimoniais, era feito justamente em um recinto do castelo para o convívio familiar, entorno da lareira. O acréscimo dessas imagens, provenientes do Brasil, somadas àquelas que por lá figuravam desde o século XVIII e XIX, permitia demonstrar a conciliação e continuidade da dinastia. Não é a toa que com a reforma do castelo em 1905, a Princesa Isabel e o Conde d'Eu coloram o brasão das duas

famílias, com a flor de lis, dos franceses, e a esfera armilar com a grande cruz, dos brasileiros - ambos sustentados por uma coroa.

Imagem 7 A – Château d'Eu. Salon noir. Coleção D. João de Orléans e Bragança.

Imagem 8- Château d'Eu – Salon noir (1^{er} étage). Portrait de l'Empereur du Brésil et du Duc de Nemours – Buste de la Duchesse de Nemours. Musée Louis-Philippe du Château d'Eu.

Imagem 10 - Franz Xaver Winterhalter (1805-1873). (Cópia). **Louis d'Orléans, Duc de Nemours**. S.d. Óleo sobre tela. Musée Louis-Philippe du Château d'Eu.

Imagem 9 - Édouard Vienot (1804-1844). **D. Pedro II, Campanha Uruguaiana, Guerra do Paraguai**, 1874, óleo sobre tela, 257 x 160 cm. Coleção do Príncipe João de Orléans e Bragança, Paraty

Imagem 11 - Ary Scheffer. **Retrato de D. Francisca de Bragança, Princesa de Joinville**. 1843-1844. Óleo sobre tela. 36,8 x 26,5 cm. Museu Imperial/Ibram/ Minc.

Imagem 12 – Château d'Eu. Salon noir (1^{er} étage). Buste de l'Empereur du Brésil.

Os momentos expressivos da história do Brasil que atrelavam os feitos históricos aos membros da família imperial, como a coroação de D. Pedro I, confeccionada por Jean-Baptiste Debret [imagem 13] e Abolição [imagem 14 A e B], não a partir de uma imagem, mas sim da mesa sobre a qual a Lei foi assinada, estavam todos rememorados na Biblioteca [imagem 15]. Nesse ambiente estava o retrato de aparato de D. Pedro II de corpo inteiro e em trajes dinásticos, assinado por Raymond-Auguste Quinsac de Monvoisin (1794-1870) [imagem 16], que celebrava a sua coroação em 1842. Antes de ser alocado no Castelo, o retrato estava disposto em um dos salões da residência [imagem 17] da Princesa Isabel em Paris.

Imagem 13 - Jean-Baptiste Debret (1768-1848). **Coroação de D. Pedro I.** 1828. Óleo sobre tela, 340 x 640 cm. Brasília, Ministério das Relações Exteriores – Palácio Itamaraty.

[imagem 14 A] Mesa de porcelana de Sèvres na qual foi assinada a Lei Áurea. Coleção D. João de Orleans e Bragança, Paraty.

[imagem 14 B] Inscrição “13 de Maio” na mesa em que foi assinada a Lei Áurea. Coleção D. João de Órleans e Bragança, Paraty.

[imagem 15] Château d'Eu. Coleção D. João de Órleans e Bragança.

[imagem 16] Raymond-Auguste Quinsac de Monvoisin (1794-1870). Retrato de D. Pedro II. 1847. Óleo sobre tela. Coleção D. João de Órleans e Bragança, Paraty.

[imagem 17] O retrato de D. Pedro II assinado por Monvoisin disposto em um dos cômodos da residência em Boulogne-sur-seine, antes de ser depositado na biblioteca do Château d'Eu.

Album de référence de l'Atelier Nadar. Vol. 13.

Salon chez M. le comte d'Eu. 1 photographie positive sur papier albuminé : d'après négatif sur verre au gélatinobromure d'argent ; 22,6 x 16,8 cm. Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, FT 4-NA-237 (6)

É como se a partir da junção daqueles quadros históricos, e de alguns objetos específicos, como a mesa que foi utilizada para a assinatura da Lei Áurea, fosse possível recuperar lances de um passado monárquico, tido por glorioso, do qual os moradores do Castelo estavam atrelados, ou então descendiam diretamente. Como bem observa Edward Said, “os exilados sentem uma necessidade urgente de reconstituir suas vidas rompidas e preferem ver a si mesmos como parte de uma ideologia triunfante ou de um povo restaurado.”⁴⁷⁵ Dessa maneira, apartados da pátria de origem, pela imposição do exílio, os objetos permitiam àqueles indivíduos estabelecer vínculos identitários com um Brasil de outrora, em que a nostalgia dos tempos imperiais prevalecia, mesmo que tais lembranças, por vezes, pudessem (re)volver questões desgostosas ou indesejadas da situação de banidos.⁴⁷⁶ Esse anseio nostálgico do passado, de acordo com Andreas Huyssen, “é sempre uma saudade de outro lugar”; por isso a combinação entre temporalidade e espacialidade se faz tão necessária.⁴⁷⁷ Desse modo, se o resgate dessas obras permitia a sua preservação, ao serem inseridas dentro do Castelo, limitavam-se à visualização de poucos. Daí a importância dos postais na veiculação desses interiores preenchidos de *souvenirs* do distante Brasil na pátria do exílio.

Concomitante, no Brasil, jornais monarquistas eram redigidos, diretórios organizados em três dos estados estratégicos da federação, Rio, Minas e São Paulo, além da troca intensa de correspondência dos Orleans e Bragança com os adesistas que por aqui ficaram, como os Lages

⁴⁷⁵ SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 49.

⁴⁷⁶ O decreto de banimento da família imperial de solo brasileiro ocorreu em 21 de novembro de 1889, imediatamente depois da recusa de D. Pedro da indenização de 5 mil contos de réis estipulada pelo Governo Provisório no dia 16 daquele mês para “ajuda de custo para o seu estabelecimento no estrangeiro.”

⁴⁷⁷ HUYSEN, Andreas. A nostalgia das ruínas. In: **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto | Museu de Arte do Rio, 2014. p. 91.

(de Juiz de Fora), ou mesmo os Vicente de Azevedo (de São Paulo).⁴⁷⁸ Cartas carregadas nas tintas eram trocadas pelos dois lados do Atlântico, mas não só. Postais autografados pela Princesa [imagem 18], com a família reunida diante do Chateau d'Eu na alta Normandia que lhe serviu de morada davam conta de informar, visualmente, a tranquilidade longe dos trópicos conturbados - e mais, que a família vingava e a dinastia estava assegurada. Esse é o caso do postal remetido à família do Conde Visconde de Azevedo, em que a Princesa, sentada ao centro, aparece acompanhada do marido, nora, filhos e netos, diante da entrada que dá acesso ao jardim do Castelo. Sendo a única que não dirige o olhar para o espectador, Isabel, com essa postura, parece remeter às fotografias realizadas junto ao pai e ao marido na juventude, bem como ao seu retrato oficial feito por Aurélio de Figueiredo - espécie de demarcação de sua distinção enquanto figura de realeza, mesmo que 23 anos já se distanciavam de qualquer possibilidade de sua subida ao trono brasileiro.

[imagem 21]“Ex.^{ma} Sr.^a Maria Angelina Vicente de Azevedo. Muito lhe agradeço tudo quanto me diz em seu cartão de 29 de julho e creia-me sua afeiçoada. Isabel Condessa d'Eu”. Arquivo do Museu Vicente de Azevedo da Fundação Nossa Senhora Auxiliadora do Ipiranga (FUNSAI).

Essa ideia de resguardar, no interior da habitação situada no exílio, uma certa lembrança do lugar de origem, estava presente na matéria que seria veiculada pelo ainda jornalista Assis de Chateaubriand, quando de sua visita ao Château d'Eu, em 1920. A despeito

⁴⁷⁸ BARBOSA, Thalita Moreira. **A Elite no Exílio: a colônia brasileira de Paris (1889 – 1928)**. Dissertação (Mestrado em História). Juiz de Fora, 2019.

de habitar em um castelo, a família imperial banida é apresentada, na sua privacidade, despida de valores de Corte, cuja Princesa, além de “Redentora”, torna-se uma grande matriarca.

“No primeiro andar do castello, nos esperava a Princeza Imperial. [...] Izabel a Redemptora não vivia naquelle castello da Normandia como uma rainha ou fada, mas sim como uma boa mãe de familia, generosa, hospitaleira, querida de todos, porque para todos tinha uma palavra de ternura, de sympatia, e de bondade. Ella não sabia dizer mal de ninguem. Para as almas mais áridas, a princeza achava sempre uma qualidade, uma virtude. [...]

O almoço foi simples e cordial.

[...]

Falando-me da escravidão, ella me disse:

- Foi o dia mais bello da minha vida!

Findo o almoço o Conde d’Eu levou-me a visitar a capela, no rez-do-chão do castello. Através do longo corredor, que conduz até a capella, vou encontrando o Rio de Janeiro e o Brasil: pinturas a óleo, feitas pela Princeza, do Corcovado, de Copacabana, da Tijuca; quadros de artistas nossos, com tipos e costumes da cidade; jangadas de pescadores de Pernambuco, boiando a flor das águas; sempre a recordação da Pátria. [...] Depois o Conde d’Eu desfralda, num gesto varonil, um pano desbotado: é a bandeira do Império que acompanhou os soberanos no exílio. Passou por todos nos um frêmito de emoção. O que não vira aquelle estandarte coberto de patine!⁴⁷⁹

As impressões de Chateaubriand fazem eco aos escritos versados sobre Isabel também na França. Das alcunhas atribuídas à Isabel, o que permaneceria até seus últimos dias, como vimos no capítulo 1, será o de “Redentora”. A mulher tida por caridosa, cada vez mais daria lugar à dama da sociedade, respeitada por seus hábitos tidos por civilizados, enquanto personagem responsável por um suposto grande gesto de humanidade com a libertação de escravizados no já distante Império.⁴⁸⁰ Cada vez mais se distanciou da figura política, cedendo lugar à imagem da mulher burguesa, que reserva a seus filhos o fôlego na restauração da coroa. De certa forma, a sua atividade cotidiana de frequentar os jardins para cultivar os canteiros de rosas fazia com que se recordasse, mesmo que involuntariamente das camélias, bem como da insignia ofertada pelo Papa.

Na imagem que abre a reportagem do *La vie heureuse* [imagem 19], da edição de outubro

⁴⁷⁹ CHATEAUBRIAND, Assis. Isabel, a Redemptora. Do Correio da Manhã. Transcrito na Revista do Brasil. Janeiro de 1922, n. 78-80. Vale se atentar ao dado que Chateaubriand será aquele que irá adquirir o castelo do filho da Princesa Isabel na década de 1940, com o objetivo de criar ali um memorial de D. Pedro II - projeto este nunca concretizado. Todas as negociações ficaram registradas na publicação de DUHAMEL, Jean. **Comment fut sauvé le château d’ Eu**. 1951-1962.

⁴⁸⁰ A Princesa irá se tornar no Exílio, “Presidente de Honra do Comitê de Senhoras da Sociedade antiescravista da França”, sociedade esta ligada diretamente à Igreja Católica. Cf. Gallica. Bulletin de la Société antiesclavagiste de France. N. 1. 1888-1889.

de 1905,⁴⁸¹ com a sugestiva chamada “Na casa do Conde d’Eu”, a Princesa Isabel aparece ao piano, com a mão esquerda na partitura, acompanhada pelo esposo; ambos se entreolham e estão situados em um dos cômodos da *Villa Boulogne*, residência do casal em Paris.⁴⁸² Como se flagrados de maneira despercebida pelas lentes do fotógrafo, a Condessa e o Conde d’Eu aparecem descontraídos na “A vida feliz” (*La vie heureuse*), capturados no cotidiano da vida privada; cercados de seus livros, quadros, esculturas, fotografias, além do próprio piano, em um típico ambiente burguês do século XIX, os dois apresentam-se como eruditos, entusiastas da “musique et les lettres”.⁴⁸³

[imagem 19] Le Comte d’Eu chez lui. In: *La vie heureuse*. Outubro 1905.
Acervo do Musée Louis-Philippe, Château d’Eu – Eu, Normandia.

A escolha pela imagem de Isabel ao piano não parece deliberada, uma vez que no exílio as notícias veiculadas atrelarão o seu nome como uma entusiasta das artes, em especial a da Música, concomitantemente à sua atuação nas atividades assistencialistas. A Condessa d’Eu faleceu em 1921, sem nunca ter ocupado o cargo herdado.⁴⁸⁴ Dos jornais franceses que noticiaram a sua morte, um deles destacava que do Brasil “uma palma de bronze [tinha sido]

⁴⁸¹ Le Comte d’Eu chez lui. In: *La vie heureuse*. Outubro 1905. Acervo do Musée Louis-Philippe, Château d’Eu – Eu, Normandia.

⁴⁸² Antes de residirem em Paris, o casal habitou em diferentes lugares da França, como Cannes e Versalhes.

⁴⁸³ Le Comte d’Eu chez lui. In: *La vie heureuse*. Outubro 1905. Acervo do Musée Louis-Philippe, Château d’Eu – Eu, Normandia.

⁴⁸⁴ BARMAN, Roderick. J. Op. cit. 2003, p.311.

enviada em nome dos ex-escravos ‘emancipados’ pela Redentora”. Complementava a nota dizendo que “sabemos que o governo brasileiro propôs por telegrama o envio de um navio para transferir o corpo da Princesa. Mas com a abertura do testamento a vontade da Senhora Condessa d’Eu em ser enterrada perto dos Príncipes da Casa de Orléans foi imediatamente constatada”.⁴⁸⁵ O envio do corpo da Princesa, ocorreu somente em 1953, e depositado, junto ao do Conde d’Eu, no mausoléu inaugurado no governo de Getúlio Vargas dentro da Catedral de Petrópolis, onde se encontrava, desde 1939, os restos mortais de D. Pedro II e de Teresa Cristina, repatriados ao Brasil quando da revogação da Lei de Banimento em 1920. Não apenas os corpos deixariam o exílio, e voltariam ao Brasil, mas igualmente as obras, até então preservadas no interior do Castelo. Quando do retorno, muitas delas, passaram a integrar coleções públicas, sobretudo a do Museu Imperial de Petrópolis, criado em 1940, cujo fim era o de promover um “culto à saudade”⁴⁸⁶, uma imagem saudosista da monarquia no Brasil.⁴⁸⁷

Enquanto as imagens retornadas do Castelo aparecem expostas⁴⁸⁸, grande parte das obras relacionadas à República, analisadas ao longo da Tese, permanecem repousando nas reservas técnicas. O “garimpo” realizado em diversos museus, bibliotecas, institutos históricos, arquivos e etc. dos estados percorridos, para além do eixo Rio-São Paulo, em busca de imagens produzidas quando da Proclamação da República, permitiu constatar que houve esforços em construir uma imagética republicana, a partir da atualização do retrato do chefe do governo, da seleção de alegorias que pudessem expressar os novos ideais políticos, da produção de pinturas de feitos relacionados ao regime, como as próprias cenas da Proclamação. Foi a partir desse levantamento sistemático que foi possível apreender as tensões entre o passado monárquico e o presente republicano na conformação de uma imagética para a nação, a partir do 15 de novembro de 1889.

Durante o intenso vai e vem dos trameis puxados para selecionar quadros, retratos, bustos, durante os dias passados na reserva técnica do Museu da República, pude me deparar com a inusitada “bandeira improvisada da República” [imagem 20]. Tratava-se do pavilhão do

⁴⁸⁵ Recueil. Eu, Comtesse d’ (née princesse impériale du Brésil. Dossier documentaire). Bibliothèque Marguerite Durant | BMD – Paris.

⁴⁸⁶ WILLIAMS, Daryle. Museums and Memory. In: **Culture Wars in Brazil**. The First Vargas Regime. Durham & London: Duke University Press, 2001.

⁴⁸⁷ AZEVEDO, Claudia Soares, O Museu Imperial e a celebração da monarquia brasileira. In: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado & Francisco Régis Lopes Ramos (org). **Futuro do Pretérito**. Escrita da História e História do Museu. Fortaleza: Frei Tito, 2010.

⁴⁸⁸ A tela Coroação de D. Pedro I, de Debret, está exposta no Palácio do Itamaraty em Brasília, já as demais obras, como o retrato de D. Francisca, de Scheffer, a Coroação de D. Pedro II, de Moreaux, no Museu Imperial de Petrópolis.

Império, com a coroa substituída por uma desajustada estrela solitária. A marca da costura [imagem 21] pouco disfarçava a modificação que houve no tecido com o intuito de suprimir o símbolo por excelência da monarquia, e ocupar o lugar com outro símbolo, a estrela. Tal incisão feita em uma bandeira do Império evidencia a tentativa, já no calor da hora, em alterar os símbolos do regime deposto, e imprimir uma nova imagem política. No entanto, essa solução um tanto “improvisada” – como naquela versão de bandeira republicana preservada no Museu Mariano Procópico, não com uma estrela no lugar da bandeira, e sim um barrete frigio vermelho [imagem 22] - parece não surtir efeito com maiores adesões, uma vez que o brasão se mantinha o mesmo, e ainda que a coroa estivesse ausente, a estrela pouco comunicava sobre a nova situação política vigente. A bandeira é apenas uma das muitas imagens arroladas nesta Tese que demonstram que o desafio de se desvencilhar da velha monarquia, que ficara no poder por longos 67 anos, não era tarefa simples.

Imagem 20 – **Bandeira improvisada da República.** Autoria não identificada. Museu da República.

[imagem 21] A costura feita na parte em que figurava a coroa imperial, retirada para dar lugar à estrela no alto do brasão.

[imagem 22] **Projeto de bandeira do período republicano.** S.d. 150 x 2020 cm.
Tecido | tinta. Museu Mariano Procópio. JF | MG

A inquietação diante do pavilhão do Museu da República foi o ponto de partida para as formulações das problemáticas entorno da investigação que buscou compreender, justamente, como as imagens da República estavam “impregnadas” de Império. Refiro-me à operação da arquitetura da nova visualidade, formulada *entre* os dois regimes políticos antagônicos.

Substituindo a imagem da Princesa Isabel como “caridosa”, que concede a liberdade aos escravizados, a República tenta alçar uma outra imagem feminina que expressasse os ideais do novo regime, pautado em um repertório imagético de matriz francesa. De certa forma, como argumentamos, há uma evidente contraposição, e também um obstáculo, à consolidação da imagem da *Marianne* no Brasil. As alegorias da Liberdade e da República não agregavam em torno de si o povo. A pintura feita por Lopes Rodrigues, inclusive, “afungentava” seus adversários com uma górgona sobre o peito. Desse modo, abrigados debaixo das asas da Liberdade, como cantava o verso do hino republicano, encontravam-se apenas os cidadãos eleitos pela República, que não comportava os pobres, os iletrados, os libertos - excluídos da Constituição de 1891.

As tensões políticas e sociais ao sul do país e no interior da Bahia, reprimidas com violência a mando do Governo, dificultariam qualquer associação da República com a liberdade promovida por aquelas alegorias. Enquanto a figura da República passa despercebida no verso das notas e moeda do dinheiro corrente, ou pouco comunica ainda ao transeunte quando disposta no alto de um edifício público, a imagem da Princesa Isabel é motivo de disputas pelas memórias construídas entorno do “13 de Maio”⁴⁸⁹, sendo constantemente objeto de revisão crítica pelas lutas da Liberdade.⁴⁹⁰

O próprio primeiro Presidente, apesar da euforia dos primeiros instantes, demonstrar-se-ia um ditador, colocando em xeque as promessas de liberdade propagadas com o advento da República. Sua imagem se manifestava de maneira bastante ambígua dada as opiniões críticas nos jornais em relação ao seu mal o governo contestando aquela figura ativa e respeitada do general pintada nos retratos destinados às repartições públicas. A fabricação da imagem de Manuel Deodoro da Fonseca, um militar do alto escalão do Exército, enquanto chefe do governo republicano, como esmiuçado no capítulo 3, comportava dilemas entre o recente passado imperial, que se desejava superar, e o presente republicano, que ora se configurava. A

---

⁴⁸⁹ Com a série de manifestações e debates em relação à preservação ou retirada dos monumentos públicos, impulsionada por aquela ocorrida na Inglaterra contra a estátua do mercador de escravizados que foi lançado ao mar, ocorrida em meados de 2020, o monumento da Princesa Isabel erguido em Copacabana, esteve entre aqueles contestados nas mídias sociais. Diante de tal reação, o círculo monárquico do Rio de Janeiro, liderado por D. Luiz Gastão de Orléans e Bragança, promoveu um “Ato cívico em memória da Princesa Isabel”, no feriado de Corpus Christi, com pedido para que os participantes “levassem flores, de preferência, camélias”, em alusão à flor que virou símbolo dos abolicionistas. Dias depois, o monumento estava sob vigilância da polícia militar do Rio de Janeiro, contra possíveis ataques. Cf. <https://lulacerda.ig.com.br/monarquistas-cariocas-vao-fazer-ato-em-frente-a-estatueta-da-princesa-isabel-em-copa/>

⁴⁹⁰ MENEZES, Hélio. O avesso do mesmo lugar: artes, negritudes e os caminhos do 13 ao 20. In: **Do 13 ao 20: (re)existência do povo negro**. São Paulo: SESC São Paulo, 2019.

figura do primeiro presidente, no entanto, era tão colada ao Império, que apagar esse seu passado no qual ele fez “bravura”, enquanto militar, ocasionaria o esfacelamento de si próprio. Paradoxalmente, as galhardias concedidas a ele pelo Imperador, ostentadas orgulhosamente sobre o peito da casaca, atestavam o lugar confiado a ele na República

As particularidades históricas da implantação da República, conduzida pelos militares, com a problemática figuração de Deodoro como “herói” republicano, além da ausência da participação popular, impactaram a produção de imagens do governo; de caráter menos celebratório se comparadas às realizadas no período monárquico, como por exemplo, as cenas da Proclamação da Independência e das batalhas ocorridas na Guerra do Paraguai. Como discutido no capítulo 4, o fim do Império impactou a trajetória de muitos artistas. Se alguns deles, como Décio Villares, teve seu momento de ascensão na carreira, realizando retratos dos novos dirigentes que atuaram na capital e no interior do país, de suas esposas, dos heróis alçados ao panteão republicano (Tiradentes), diferente foi a situação daqueles vinculados ao passado imperial, como Pedro Américo e Vitor Meirelles. Enquanto o primeiro, apesar dos esforços em mostrar-se de imediato apoiador do novo regime, de se oferecer indiretamente para pintar a cena da Proclamação da República, o artista não logrou um lugar de prestígio junto aos novos agentes políticos, como até então dispunha na época do Império.

Nesse sentido, seu irmão Aurélio de Figueiredo, saiu-se muito melhor. Ainda que tenha realizado encomendas de retratos ligados à família imperial, como o da Princesa Isabel, analisados no capítulo 1, Aurélio, assim como Décio, conquistou trabalhos de maiores vultos, não apenas ligados aos retratos de homens da República, como também pintou episódios significativos do governo relacionado à nova Constituição. Já Meirelles, além de pedir exoneração do cargo de professor da Academia de Belas Artes em 1890, não participou, como fez durante o reinado de D. Pedro II, da construção do imaginário da nação com o advento da República. Em todo o período de pesquisa, seu nome não foi localizado entre o de seus companheiros artistas que manifestaram suas preocupações de trabalho frente à nova situação política vigente - não houve um só retrato de republicano vindo de sua paleta, nem alguma pintura monumental saída de sua lavra.

Como se demonstrou nesta Tese, a tarefa de sobrepor uma imagética afinada aos novos ideais republicanos àquela legada pelo Império, não era tão simples como o ato de costurar uma estrela sobre a coroa, como ingenuamente pressupôs aquelas mãos que alterou a bandeira preservada no Museu da República; corria-se sempre o risco de imprimir uma imagem “improvisada” do novo Governo, e no desejo de silenciar os símbolos da Monarquia, poderia

causar efeito reverso, e a indesejada coroa, mesmo ausente, permanecer por lá; uma das tantas tensões, contradições, daquela complexa realidade histórica dos primeiros tempos republicanos no Brasil, impressa em suas imagens.

Referências Bibliográficas

ABREU, Martha. GOMES, Ângelo de Castro. A nova “Velha” República: um pouco de história e historiografia in: **Tempo** Nº 26 Vol. 13 - Jan. 2009.

AGULHON, Maurice. **Marianne au pouvoir**: L’imagerie et la symbolique républicaines de 1880 à 1914, Paris, Flammarion, 1989.

_____. **Histoire vagabonde**, I Ethnologie et politique dans la France contemporaine. Paris: NFR Éditions Gallimard, 1988.

_____. **La République au village**. Paris: Éditions du Seuil, 1979.

_____. **Visages de la République**. Paris, 1992.

Almanach de Pernambuco, 1904. 6º Anno.

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

AMALVI, Christian. **Les lieux de l’histoire**. Paris: Armand Colin, 2005.

ALONSO, Angela. **Ideias em movimento**. A Geração de 1870 na crise do Brasil-Império. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

_____; ESPADA, Heloisa. **Conflitos**: fotografia e violência política no Brasil. São Paulo: IMS, 2017.

ALVES, Caleb Faria. **Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano no Brasil**. São Paulo: EDUSC, 2003.

AMALVI, Christian. **Les Héros de l’ histoire de France**: recherche iconographique sur le panthéon scolaire de la Troisième République. Paris, 1979.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARASSE, Daniel. **Histoires des peintures**. Paris: Folios Essais, 2004.

_____. **Le détail**. Pour une histoire rapprochée de la peinture. Paris: Flammarion, (1992) 1996.

_____. **Nada se vê**: seis ensaios sobre pintura. São Paulo: Editora 34, 2019.

ARAÚJO, Antonio José de. **Cartas do Acre**. Rio Branco: Tribunal de Justiça do Estado do Acre, 2003.

ARAÚJO, Patrícia Barros de. **Francisco Pedro do Amaral – a representação dos Quatro Continentes no Salão dos Deuses do Palacete do Caminho Novo**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), EBA-UFRJ, 2003.

AULER, Guilherme. Notícias do pintor Ernesto Papf. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro. Domingo 1 e 2 de dezembro de 1957. Terceiro Caderno. Estudos Brasileiros| Assuntos Internacionais.

ASSIS, Machado de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro : Nova Aguilar 1994. v. II.

AZEVEDO, Claudia Soares, O Museu Imperial e a celebração da monarquia brasileira. In: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado & Francisco Régis Lopes Ramos (org). **Futuro do Pretérito**. Escrita da História e História do Museu. Fortaleza: Frei Tito, 2010.

BARBOSA, Oreste. **O Phantasma Dourado**. Cronica historica sobre o Generalissimo Manuel Deodoro da Fonseca, com uma carta autografa, escrita em 1885, pelo Proclamador. Rio de Janeiro, Calvino Filho, Editor, 1933.

BARBOSA, Thalita Moreira. **A Elite no Exílio**: a colônia brasileira de Paris (1889 - 1928). Dissertação (Mestrado em História). Juiz de Fora, 2019.

BARCINSKI, Fabiana Werneck. **Sobre a Arte Brasileira**. Da Pré-História aos anos 1960. São Paulo: Edições SESC| wmf martinsfontes, 2014.

BAUDELAIRE, Charles. A apologia da paisagem e a crítica do retrato. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura**. Textos essenciais. Vol. 10: Os gêneros pictóricos. São Paulo: Editora 34, 2006.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação Social. In: **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1985.

BARLOW, Paul. Introduction: The Death of History Painting em Nineteenth-Century Art? In: **Visual Culture in Britain**. 6, no. 1, 2005.

BAXANDALL, Michael. **O Olhar Renascente**. Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, (1972) 1991.

_____. **Padrões de Intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

BELTING, Hans. **Semelhança e Presença** - a história da imagem antes da era da arte. Maria Beatriz de Mello e Souza (org.). Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010.

BENEDITO CALIXTO: Memória Paulista. (Catálogo de Exposição). São Paulo: Projeto| Banespa| Pinacoteca do Estado, 1990

BERTAUD, Jean-Paul. A virilidade militar. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques. **História da virilidade**. Volume 2. O triunfo da virilidade. O século XIX. Petrópolis: Vozes, 2013.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BONNET, Alain. **L'enseignement des arts au XIX^e siècle**. La reforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modele académique. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2006.

BRAGANÇA, Dom Carlos Tasso de Saxe-Coburg e. **A intriga**. Retrospectivo de intricados acontecimentos históricos e suas consequências no Brasil Imperial. São Paulo: Senac, 2012.

BURKE, Peter. Fotografias e Retratos. In: **Testemunha ocular**: História e Imagem. São Paulo: EDUSC, 2004.

CAMARGO, Marcela Dantas. **Jean-Baptiste Debret e o Pano de Boca de 1822: o lugar da pintura de história no teatro da Corte**. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Guarulhos: Unifesp, 2017.

CARDOSO, Rafael, Histories of nineteenth-century Brazilian art: a critical review of bibliography, 2000-2012 », **Perspective**, 2 | 2013, 308-324.

CARR, Carolyn Kinder & MILES, Ellen G. **A Brush with History**. Paintings from the National Portrait Gallery. National Portrait Gallery. Smithsonian Institution Washington, D. C. 2001.

CARVALHO, José Murilo de. **A Formação das Almas: o imaginário da república no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009,

_____. **Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi**. São Paulo: Companhia das Letras, (1987) 2011.

_____. **A construção da ordem | Teatro de sombras**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012

_____. **Pontos e bordados: escritos de história e política**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____; NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das Neves. **Repensando o Brasil do Oitocentos: cidadania, política e liberdade**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

CASTELNUOVO, Enrico. **Retrato e sociedade na arte italiana**. Ensaios de história social da arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CASTRO, Celso. **Os militares e a República**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995; CASTRO, Celso. **A invenção do Exército Brasileiro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

CASTRO, José Plácido de. **Os anos do Conflito**. Acre: relatórios de governo (1906-1910). Volume II. Rio Branco: Impresso na Seção Gráfica do Tribunal da Justiça do Estado do Acre. S.d.

CATALOGUE of the Brazilian Section at the World's Columbia Exposition. Chicago, 1893.

CELSONO, Affonso. Deodoro. In: **Vultos e Factos**. Rio de Janeiro: Domingos de Magalhães.

CERQUEIRA, Bruno da Silva Antunes de (org.). **D. Isabel I, a Redentora: textos e documentos sobre a imperatriz exilada do Brasil em seus 160 anos de nascimento**. Rio de Janeiro: Br Petrobras, 2006.

_____; ARGON, Maria de Fátima Moraes. **Alegrias e Tristezas**. Estudos sobre a autobiografia de D. Isabel do Brasil. Rio de Janeiro: Lino Tipo digital, 2019.

CHARLE, Christophe. **A gênese da sociedade do espetáculo**. Teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

CHARTIER, Roger. "La historia del arte como historia cultural". Entrevista a Roger Chartier. **Caiana**, n. 9, segundo semestre de 2016. s.p.

CHASTEL, Andre. **Le geste dans l'Art**. Paris: Editions Liana Levi, 2001.

CHAUDONNERET, Marie-Claude. **L'État & les Artistes**. De la Restauration à la monarchie de Juillet (1815 – 1833). Paris: Flammarion, 1999.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. A Pintura de História no Brasil do século XIX: panorama introdutório. **Arbor**. CLXXXV, 740, 2009. p. 1160.

_____. Bandeirantes ao chão. **Estudos Históricos**, Arte e História. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 2002, n. 30.

_____. **Pintura, história e heróis no século XIX**: Pedro Américo e “Tiradentes Esquartejado”. Tese (Doutorado em História da Arte). Campinas: IFCH: Unicamp, 2005.

_____. Quando os subordinados roubam a cena: a Batalha de Campo Grande de Pedro Américo. **Saeculum** – Revista de História, n. 19, 31 dez. 2008.

_____. Vitor Meirelles, Pedro Américo e Henrique Bernardelli: outras leituras. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 39, p. 167-188, 2007.

CLARK, T. J. **A Pintura da Vida Moderna**: Paris na arte de Manet e de seus seguidores. São Paulo: Cia das Letras, 2004. Coleção de Leis do Brasil - 1890, Página 455 Vol. 1 fasc.III (Publicação Original)

_____. **The Absolute Borgeois**. Artists and Politics in France. 1848 – 1851. London: Thames & Hudson, (1973) 1999.

COELHO, Luiz Candido Furtado. **De 13 de maio a 15 de novembro**. Peça patriótica em três actos. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1890.

COLI, Jorge. **A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional**. Tese (Livre-docência). Campinas: UNICAMP- IFCH, 1997.

_____. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Senac, 2005.

_____. **O corpo da liberdade**. Rio de Janeiro: Cosac&Naif, 2011.

_____. Introdução à pintura de História. In: Dossiê Pintura de História. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Volume 39, 2007.

CORRÊA, Amélia Siegel. **Alfredo Andersen**. São Paulo: Alameda, 2014.

CORREA, Denise Avelino. **Alegoria Da República**: O Pano De Boca Da Sala De Espetáculos Do Theatro Da Paz (1890) E A Representação Da Nação Paraense Republicana. Dissertação. (Mestrado em História da Arte). UNIFESP, 2017.

COSTA, Anyone. Eduardo de Sá. In: **A inquietação das abelhas**. (O que pensam e o que dizem os nossos pintores, esculptores, architectos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil). Rio de Janeiro. Pimenta de Mello & Cia, 1927.

COSTA, Emilia Viotti. Sobre as origens da República (cap. IX); A Proclamação da República (cap. X). In: **Da Monarquia à República**: momentos decisivos. São Paulo: Editora Ciências Humanas Ltda. 1979.

COSTA, Wilma Peres da. **A espada de Dâmocles**: o Exército, a Guerra do Paraguai e a crise do Império. Campinas: Editora Hucitec| Editora da Unicamp, 1996.

CROW, Thomas. *Classicism in Crisis: Gros to Delacroix*. In: EISENMAN, Stephen F. **Nineteenth Century Art: a critical history**. London: Thames & Hudson, 2002.

CUADRIELLO, Jaime; RAMÍRES, Fausto; ACEVEDO, Esther. Preamble. In: **Los pinceles de la Historia**. De la Patria criolla a la Nación Mexicana. 1750 - 1860. Mexico: Museu Nacional de Arte, 2001.

CUNHA, Euclides da. **Diário de Marcha**. Extrato do Diário de Marcha da Comissão Mista Brasileiro-Peruana de Reconhecimento do Alto Purus. Rio Branco: Printac, 2006.

_____. **Os Sertões**. Edição crítica e organização: Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Ubu Editora/ Edições sesc São Paulo, (1902) 2016.

CUNHA, Rui Vieira. Deodoro e os títulos de nobreza. In: **Figuras e Fatos da Nobreza Brasileira**. Rio de Janeiro: 1975.

DAIBERT JUNIOR, Robert. **Isabel, a “Redentora” dos Escravos**. Bauru (SP): EDUSC, 2004.

DAUNT, Ricardo Gumbleton (org.). **Diário da Princesa Isabel**. São Paulo: Anhembi, 1957

DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. Tomo 3. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

Diário da Baronesa E. de Langsdorff relatando a sua viagem ao Brasil por ocasião do casamento de S. A. R. o Príncipe de Joinville. 1842-1843. Organização de Patrícia Chittoni Ramos. São Paulo: Mulheres, 1999.

Diário do Conde d’Eu comandante em chefe das tropas brasileiras na República do Paraguai. Organização, tradução e notas de Rodrigo Goyena Soares. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2017. p. 80.

DIAS, Elaine. **Debret, a pintura de história e as ilustrações de corte da “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”**. Dissertação (Mestrado em História). Campinas: IFCH-Unicamp, 2001.

_____. **Paisagem e Academia: Felix-Émile Taunay e o Brasil (1824 - 1851)**. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: histórias da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. **Diante do Tempo**. História da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Humanitas | Editora da UFMG, (2000) 2017.

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

DREYFUSS, Jenny. D. Pedro II através de sua iconografia. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Volume IV, 1943.

DUHAMEL, Jean. **Comment fut sauvé le château d’ Eu**. 1951-1962.

DURAND, José Carlos. **Arte, Privilégio e Distinção**. São Paulo: Perspectiva, (1989), 2009.

ENDERS, Armelle. **Os Vultos da Nação**. Fábrica de heróis e formação dos brasileiros. Rio de Janeiro: FGV, 2014.

EULÁLIO, Alexandre. **Tempo reencontrado**. Ensaios sobre arte e literatura. Rio de Janeiro: IMS| Editora 34, 2012;

FAGUNDES, Luciana Pessanha. **Do Exílio ao Panteão**. D. Pedro II e seu reinado sob olhares republicanos. Rio de Janeiro: Editora Prismas, 2017.

FERNANDES, Barbara Ferreira. **Do Juramento da Princesa ao Senado Imperial**. A análise de uma obra e sua inserção no projeto político do Estado. Dissertação (Mestrado em História) Juiz de Fora: IFCH, 2018.

FERNANDES, Maria Fernanda Lombardi. Os republicanos e a abolição. **Rev. Sociol. Polit.**, Curitiba, n. 27, p. 181-195, Nov. 2006.

FERREIRA, Maristela da Silva. A vida de Rosa da Fonseca no Brasil Oitocentista. Mobilidade social, literatura e história. **Revista do Exército Brasileiro**, 2016.

FIALHO, Anfriso. **História da Fundação da República no Brasil**. Brasília: Editora da UNB, 1983.

FIGUEIREDO, Affonso Celso de Assis. **Advento da Dictadura Militar no Brazil pelo Visconde de Outo Preto**. Paris: Imprimerie F. Pichon, 1891. Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin| USP.

FRANÇA, José Augusto. Une berline royale portugaise au Château d'Eu. **Colóquio Artes**. Revista Trimestral de Artes Visuais, Música e Dança. n. 100. Abril-Junho, 1996.

FREIRE, Laudelino. **Um século de pintura no Brasil**: apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816 a 1916. Rio de Janeiro: Tip. Röhe, 1916.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. O impacto da Academia de Belas Artes da Bahia na arte Oitocentista. In: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila. **Oitocentos**. Arte Brasileira do Império à República. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/ DezenoveVinte, 2010. Tomo II.

GINZBURG, Carlo. **Olhos de madeira**: nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GOMES, Ângela Maria de Castro; **A República, a História e o IHGB**. 2. ed. Belo Horizonte: Fino Traço, 2012.

GUIMARÃES, Argeu. Auréola de Vitor Meireles. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro| Conselho Federal de Cultura, 1977.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado; KNAUSS, Paulo. A República e seus símbolos. In: VERSIANI, Maria Helena. **A Res publica Brasileira**. (Catálogo de Exposição). Rio de Janeiro: Museu da República, 2011.

GOMBRICH, Ernest. **Arte e Ilusão**. Um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Wmf| Marins Fontes, (1977) 2007.

_____. **O sentido de ordem**: um estudo sobre a psicologia da arte decorativa. Tradução: Daniela Pinheiro Machado Kern. Porto Alegre: Bookman, 2012.

GINZBURG, Carlo. **Investigando Piero**. São Paulo: Cosacnaify, (1994) 2010.

HALL, Stuart. A identidade em questão. In: **A identidade cultural da pós-modernidade**. São Paulo: DP&A Editora.

HARDMANN, Francisco Foot. Silva Jardim: a República e o vulcão. **Estudos Avançados**. 12 (34), 1998.

HART, Imogen. History Painting and Its Critics, ca. 1870 – 1910. In: **Nineteenth-Century Art Worldwide**. A journal of nineteenth-century visual culture. Volume 14, Issue 2. Summer, 2015.

HARTOG, François. Tempo, história e a escrita da história: a ordem do templo. **Revista de História** 148 n. 1 2003, p. 9-34.

HASKELL, Francis. **History and its Images**. New Haven: Yale University Press, 1993.

HOBBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. A Fronda Pretoriana. In: **História Geral da Civilização Brasileira**. (Volumes dedicados ao período republicano). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil (1997), 2003.

HUYSEN, Andreas. A nostalgia das ruínas. In: **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto | Museu de Arte do Rio, 2014.

Ilíada: Homero. São Paulo: Ubu Editora; SESI-SP Editora, 2018.

LACOMBE, Américo Jacobina. Nobreza brasileira. **Anuário do Museu Imperial**, volume I, 1940.

LANDES, Joan B. The **Gendered Republic**. In: Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution. Ithaca and London: Cornell University Press, 1988.

LEAL, Elisabete. Narrativa e síntese histórica positivista na obra Eduardo de Sá. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro. Volume 39, 2007.

LEMONS, Renato. **Benjamin Constant** – vida e história. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

LENZI, Maria Isabel Ribeiro. O último baile e seus personagens: protagonistas e figurantes na tela de Aurélio de Figueiredo. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro. Vol. 51, n. 191, 2019.

LIMA, Valeria. **J.-B. Debret, historiador e pintor**. A Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil (1816-1839). Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

LIMA JUNIOR, Carlos Rogerio. **Um artista às margens do Ipiranga**: Oscar Pereira da Silva, o Museu Paulista e a reelaboração do passado nacional. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras). IEB- USP, 2015.

_____. Apressados pincéis. Uma das primeiras pinturas a retratar a República ficou desconhecida por mais de um século, e tem agora o seu paradeiro desvendado. **Revista de História da Biblioteca Nacional**. Edição nº 112, jan. 2015.

MACIEL, Fábio d'Almeida Lima. **O jovem Pedro Américo**. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Comunicação e Artes – ECA|USP, 2016.

MAGALHÃES JR., R. **Deodoro, a espada contra o Império**. Volume 1. O aprendiz de feiticeiro (da Revolta Praieira ao Gabinete Ouro Preto. Edição Ilustrada. São Paulo: Companhia Nacional, 1957.

MALATIAN, Teresa. **Dom Luis de Orléans e Bragança**: peregrino de Impérios. São Paulo: Alameda, 2010;

_____. **O príncipe soldado**: Rio de Janeiro, Linotipo Digital, 2020.

MARIN, Louis. Migration des symboles: la Marianne et la Gorgonne. In: **Marianne**: image féminine de la République. Turin: Centre Culturel Français, 1989.

McCLINTOCK, Anne. **Couro Imperial**. Raça, gênero e sexualidade no embate colonial. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

MCWILLIAM, Neil. **Dreams of Happiness**: Social Art and the French Left, 1830 – 1850. Princeton, 1993.

Memórias Compartilhadas – retratos na coleção do Museu Histórico Nacional. (Catálogo da exposição). Rio de Janeiro: O Museu, 2013.

MELO, Arquilau de Castro. **Euclides da Cunha**. Expedição ao Acre. Rio Branco: Editora Preview Ltda, 2011.

MELLO JÚNIOR, Donato. **Pedro Américo de Figueiredo e Melo. 1843 – 1905**. Rio de Janeiro: Edições Pinakothke, 1983.

MENEZES, Hélio. O avesso do mesmo lugar: artes, negritudes e os caminhos do 13 ao 20. In: **Do 13 ao 20**: (re)existência do povo negro. São Paulo: SESC São Paulo, 2019.

MESQUITA, Otoni. **Manaus**: história e arquitetura (1669-1915). Manaus: Editora Valer, (1992) 2019.

MICELI, Sérgio. **Imagens negociadas**: retratos da elite brasileira (1920 -1940). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MIGLIACCIO, Luciano. Mostra do Redescobrimento. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo – Associação Brasil 500 anos, Artes Visuais, 2000.

MYIOSHI, Alexander. **Moema é morta**. Tese (Doutorado em História). Campinas: IFCH-UNICAMP, 2010.

MONTELEONE, Joana de Moraes. **O circuito das roupas**: a corte, o consumo e a moda (Rio de Janeiro, 1840-1889). São Paulo: FFLCH-USP. (Tese) Doutorado em História, 2013.

MONTEIRO, Mário Ypiranga. **Negritude & Modernidade**. A trajetória de Eduardo Gonçalves Ribeiro. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1990.

MONTEIRO, Tobias. **Pesquisas e depoimentos para a História**. Rio de Janeiro: Francisco Alves & Cia, 1913.

MURANO, Ana Flora Guimarães. **D. Pedro I: uma análise iconográfica**. Dissertação (Mestrado em História). Campinas: IFCH-Unicamp, 2013.

NABUCO, Joaquim. **Um Estadista no Império – Nabuco de Araújo**. Sua vida, suas opiniões, sua época. Rio de Janeiro: Garnier, 1897-1898. Vol. II, p. 189-190.

NOCHLIN, Linda. **The politics of vision**. New York, 1989.

NOVAIS, Fernando A (coord.). **História da vida privada no Brasil Império: a corte e a modernidade nacional**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

O MUSEU DE ARTE DA BAHIA. São Paulo: Banco Safra, 1997.

OLDSTONE-MOORE, Christopher. The Beard Movement in Victorian Britain. **Victorian Studies**, vol. 48, n. 1. Autumn, 2005. p. 7-34.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles & MATTOS, Claudia Valladão. **O Brado do Ipiranga**. São Paulo: EDUSP, 1999.

OLIVEIRA, J. M. Cardoso. **Pedro Américo: sua vida e suas obras**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **A questão nacional na Primeira República**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1989.

ORLEANS E BRAGANÇA, Isabel. Condessa de Paris. **De todo Coração**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, (1978), 1983.

OVÍDIO (Publius Ovidius Naso). **Metamorfoses**. São Paulo: Editora 34, 2017.

PASTOUREAU, Michel. Rouge. Drapeau et bonnets rouges: la Révolution en marche. In: **Rouge**. Histoire d'une couleur. Paris: Éditions du Seuil, 2019.

PEREIRA, Sônia Gomes (org). **Arte brasileira no século XIX**. Belo Horizonte. C|Arte, 2008.

_____. **Arte, Ensino e Academia**. Estudos e Ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Mauad X| Faperj, 2016.

_____. **185 Anos de Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2001-2002.

PINTO JUNIOR, Rafael Alves. Manoel Lopes Rodrigues e a Alegoria da República (1896): do cotidiano da política à imortalidade do Panteão. **19&20**, Rio de Janeiro, v. V, n. 4, out./dez. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/mlr_rapj.htm>. Acesso em 29 de agosto de 2018.

PITTA, Fernanda Mendonça. **"Um povo pacato e bucólico": costume e história na pintura de Almeida Júnior**. Tese (Doutorado em Artes Visuais). ECA-USP, 2013.

_____; PICCOLI, Valéria. **Coleções em diálogo: Museu Paulista e Pinacoteca de São Paulo**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2016.

POMIAN, Krzysztof. Coleção (51). In: **Enciclopedia Einaudi**. Volume 1. Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.

POMMIER, Edouard. **Théories du portrait**. De la Renaissance aux Lumières, (Coll. «Bibliothèque illustrée des histoires ») 1998.

PRADO, Maria Lígia Coelho. Política e nação na pintura histórica de Pedro Américo e Juan Manuel Blanes. In: **Anais Museu Histórico Nacional**. Dossiê Pintura Histórica. Volume 39, 2007.

RANGEL, Alberto. **Inferno Verde**. Cenas e Cenários do Amazonas. Manaus: Editora Valer, (1908) 2008.

RANZI, Cleusa Maria Damo. **Raízes do Acre**. Acre: EduAfac, 2008.

RICHARD, Bernard. Marianne, représentation féminine de la République en France. In: **Les emblèmes de la République**. Paris: CNRS Éditions, 2012.

ROSA, Ângelo de Proença et al. **Vitor Meirelles de Lima: 1832-1903**. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1982.

RUBENS, Carlos. **Vitor Meireles: sua vida e sua obra**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTOS, Francisco Marques dos. O leilão do Paço de São Cristóvão. **Anuário do Museu Imperial**, série 1, 1940.

SANTOS-DUMOND, Alberto. Os meus balões. (Dans l'Air). Tradução do original francês por A. de Miranda Bastos. Rio de Janeiro: Irmãos Di Giorgio, 1956.

SCHORSKE, Carl. E. Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

SCHULZ, John. **O Exército na política**. Origens da intervenção militar (1850-1894). São Paulo: Edusp, 1994.

SCHWARCZ, Lilia. **As barbas do Imperador**. D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

_____. **Leituras críticas sobre Evaldo Cabral de Mello**. São Paulo: Perseu Abramo| Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. Moderna República velha: um outro ano de 1922. **Revista IEB**. N. 55. Março - Setembro, 2012.

_____; COSTA, Angela Marques da. **1890 - 1914: No Tempo das Certezas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____; STUMPF, Lucia; LIMA JUNIOR, Carlos. **A Batalha do Avaí: a beleza da barbárie**. A Guerra do Paraguai pintada por Pedro Américo. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

SENA, Ernesto. **Deodoro**. Subsídios para a História. Brasília: Biblioteca do Senado, 1999 (1913).

SÉRIE, Pierre. **La peinture d'histoire en France: 1860 - 1900**. Paris: Arthéna, 2014

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão**. Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República. (Revisão Revista e Ampliada). São Paulo: Companhia das Letras, (2003), 2014. SILVA, Camila Borges da. A construção de identidades políticas através da indumentária: uma análise do caso brasileiro no pós-Independência. **Veredas da História**. v.11, n. 2, p. 59-79, dez., 2018.

SILVA, Francisco Bento. Acre. **A Sibéria Tropical**: destierros para as regiões do Acre em 1904 e 1910. Rio Branco: Nepan Editora, 2017.

SILVA, Maria do Carmo Couto da. Rodolfo Bernardelli: escultor moderno. Análise da produção artística e de sua atuação entre a Monarquia e a República. Tese (Doutorado em História da Arte). IFCH - Unicamp. Campinas, 2010.

SILVA, Viviane Rummler da. Pintores fundadores da Academia de Belas Artes: João Francisco Lopes Rodrigues (1825-1893) e Miguel Navarro y Cañizares. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). EBA-UFBA, 2008. p. 130.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX. **Tempo Soc.** [online]. 2005, vol.17, n.1, pp.343-366.

_____. **Profissão artista**: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008.

_____; STUMPF, Lúcia Klück. O Moderno antes do Modernismo: paradoxos da pintura brasileira no nascimento da República. **Teresa revista de Literatura Brasileira**. USP, nº14, 2014.

SOUZA, Iara Lis Carvalho. **Pátria Coroada**. O Brasil como Corpo Político Autônomo. 1780-1831. São Paulo: UNESP, 1998.

SPITZER, Leo. **Vidas de entremeio**: assimilação e marginalização na Austria, no Brasil e na Africa Ocidental, 1780-1945. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2001.

SQUEFF, Letícia. **O Brasil nas letras de um pintor**: Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879). Campinas: Editora Unicamp, 2004.

SURLAPIERRE, Nicolas (et all.). **La muse républicaine**: Artistes et Pouvoir, 1870 - 1900. Paris: Snoeck, 2010.

STRAUSS, Claude Lévi. **Olhar Escutar Ler**. São Paulo: Companhia das Letras, (1990) 1997.

TAUTIL, J-C. Prudence, Force et Tempérance dans le décor de la Chambre de la Signatura. **Chroniques italiennes**. Nº 60, 1999.

TAVARES, Luis Henrique Dias. **História da Bahia**. Salvador: Editora da UFBA, 2008.

THIESSE, Anne Marie. Ficções criadoras: as identidades nacionais. **Anos 90**, Porto Alegre, n. 15, 2001 | 2002.

TOCANTINS, Leandro. **Estado do Acre**. Rio Branco: Tribunal de Justiça do Estado do Acre, 2003.

VALLE, Arthur. Imagens sobre a Proclamação da República brasileira no periódico *A Ilustração*, 1889 - 1890. **19&20**. Rio de Janeiro. v. IX, n. 2, jul.|dez. 2014.

VALIM, Patrícia. **Corporação dos enteados**. Tensão, contestação e negociação. Salvador: EDUFBA, 2018.

VASCONCELLOS, Aline Medeiros. **Hipólito Boaventura Caron (1863-1892) e o Museu Mariano Procópio**: paisagens, retratos e arte decorativa. Dissertação (Mestrado em História). UFJF, 2019.

VEJO, Tomas Perez. La pintura de historia y la invención de las naciones. **LOCUS**: revista de história. Juiz de Fora: NHR e EDUFJF, v.5 nº1, jul.1999. p.139-159.

ZACCARA, Madalena. Pedro Américo: um artista brasileiro do século XIX. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2011ZACCARA, Madalena. **Pedro Américo**: um artista brasileiro do século XIX. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2011.

WHITE, Harrison & Cynthia. **La carrière des peintres au XIX^e siècle. Du système académique au marché des impressionnistes**. Paris: Flammarion Champs Arts, (1965) 2009.

WILLIAMS, Daryle. Museums and Memory. In: **Culture Wars in Brazil**. The First Vargas Regime. Durham & London: Duke University Press, 2001.

WÖLFFLIN, H. **Conceitos fundamentais da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ANEXO A – Bases para o contracto celebrado com o artista Henrique Bernardelli, a que se refere o Aviso reservado do 28 do corrente.⁴⁹¹

1º

O artista obrigar-se-ha a pintar a oleo sobre tela o retrato do cidadão Generalissimo Manoel Deodoro da Fonseca, a cavallo, representando-o no acto da Proclamação da Republica no dia 15 de Novembro do anno proximo passado.

2º

As dimensões do quadro são determinadas pelo local [?] antecipadamente designado para o mesmo quadro mas não poderão ficar aquem do 3m, 5 x 2,2.

3º

Deixa-se á inspiração dos artistas as ideias de composição da tela de modo a ficar bem definido o grande acontecimento que se quer comemorar.

4º

Por-se-ha á disposição do artista o animal em que montava nesse dia o mesmo Generalissimo, bem como o arreioamento da referida montaria.

5º

Exige-se a maior semelhança na figura e a moldura e ornamentação serão de gosto excepcional tambem ao arbitrio do artista.

6º

O artista receberá um conto de reis no acto da assignar o contracto e quatro contos quando effectuar a entrega do referido quadro.

Rio de Janeiro, 29 de Abril de 1890

O Director [?]

Barão de Itaipú

Henrique Bernardelli.

---

⁴⁹¹ Contrato assinado em 29 de abril de 1890, entre o Barão de Itaipú e Henrique Bernardelli. Agradeço a Profa. Maraliz Christo por ter gentilmente compartilhado o documento.