

3. A expansão em disputa

“Já restam poucos obreiros dos que trabalham no monumento do Ipiranga: o livro da Morte os vai inscrevendo de dia em dia, e passando seus nomes para o livro da Humanidade, para as páginas da história, para esta imagem da vida que foi, e que é a sombra do passado, e que é o eco do burburinho das ações humanas”.¹²⁶

“[...] Porque não é somente nas escolas ou pelo estudo de autores e documentos que se pode estudar a história pátria...Os monumentos, os museus, as coleções arqueológicas e históricas, essas construções que nossos antepassados com tanta propriedade chamaram memórias, são outras tantas maneiras de recordação do passado, do ensino histórico e nacional [...]”.¹²⁷

“Em nossa história ainda curta abundam já os feitos gloriosos que excitam os talentos e inspiram o gênio () preparai-vos para transmitir aos vindouros essa memória gloriosa e vossa obras de arte serão ao mesmo tempo grandes obras de patriotismo”.¹²⁸

3.1. O brado, o eco e o silêncio

Pedro Américo, o Museu Paulista e a Tela

Passava pouco das duas horas da tarde do dia 8 de abril de 1888 quando os Imperadores do Brasil acompanhados de Sua Alteza o Senhor D. Pedro Augusto e de outras autoridades e personalidades do mundo político e da aristocracia chegaram à Academia Real das Belas Artes de Florença. Constatando, D. Pedro II, que os salões e as galerias estavam repletos de gente, pediu a Pedro Américo que ele dirigisse aos presentes uma fala em português para que a harmonia dessa língua pudesse ser apreciada por todos.

“Imperial senhor!

Na língua em que Vossa Majestade há quase meio século exprime os Seus magnânimos pensamentos, e exhibe os inesgotáveis tesouros de um coração de protetor e amigo para todo o brasileiro amante de sua pátria; nessa rica e pomposa linguagem dos sentidos poemas de nossa terra, mais opulentos de sinceridade do que de falsa eloquência, permiti que, sem afetação nem constrangimento, eu

¹²⁶ Porto Alegre. “Discurso proferido à beira do túmulo de Francisco de Paula Souza e Mello”, apud Squeff, 2004, p.221.

¹²⁷ José Veríssimo, citado por Cecília Salles Oliveira. In: O museu Paulista da USP e a memória da Independência. Cadernos Cedes, Campinas, v.22, n.58, p.65, dezembro/2002.

¹²⁸ Thomaz Gomes dos Santos. Ata da Sessão Pública da Academia Imperial de 05/05/1864. Apud, Oliveira e Mattos, 1999, p. 79.

agradeça a Vossa Majestade Imperial a honra que se dignou de me fazer vindo pessoalmente, e na augusta companhia de S. M. a imperatriz e de S. A. o Sr. D. Pedro, abrir a exposição do modesto trabalho com que acabo [...] de dar prova do meu patriotismo.

Bem sei, senhor, que não é digna do alto assunto histórico, nem da contemplação de Vossa Majestade, a tela¹²⁹ que ousou expor aos descendentes ou compatriotas de Rafael, Leonardo da Vinci e Michelangelo; se, porém, é sincero que o trabalho nobilita o cidadão eu me sinto altamente honrado de ter concluído uma página destinada a comemorar um dos mais grandiosos feitos do Augusto Progenitor de Vossa Majestade, e ao mesmo tempo o primeiro sopro de vida da nossa pátria saudosa como nação livre e independente.”¹³⁰

Terminada a emocionada fala, o artista foi cumprimentado por todos os presentes, “[...] que com ele se congratularam pelo esplendor daquela festa e pelo êxito da obra exposta; principalmente S.M. o Imperador, que externou a todos a sua alta satisfação pelo mérito da pintura, cujo aspecto pareceu-lhe corresponder escrupulosamente ao fato histórico da Proclamação da Independência política do Brasil” (Oliveira e Mattos, 1999, p.30).

Ao cumprimentá-lo, a rainha da Inglaterra lhe afirmou que “ele se podia ufanar de ter podido concluir aquela página de pintura histórica”¹³¹. Diversas personalidades italianas confessaram a Pedro Américo jamais terem testemunhado a ocorrência, naquela cidade, antiga capital da Itália e das artes, de uma festa artística como aquela.

Consagração! Reconhecimento internacional! A tela havia sido reverenciada na Itália, em Florença, por expoentes do século XIX.

Impacto!

Essa é, sem dúvida, a primeira impressão que se tem ao se adentrar ao salão nobre do Museu Paulista onde, em espaço privilegiado, se encontra a tela pintada por Pedro Américo. Frente ao painel, cai por terra de imediato uma esperada e suposta atitude crítica capaz de responder por um não envolvimento, pela preservação da distância entre o observador e o objeto de estudo e, envolvida pela beleza, pela grandiosidade e pela genialidade da tela de Pedro Américo, vi-me imersa em uma profunda emoção.

¹²⁹ Para me referir ao trabalho de Pedro Américo usarei, repetidamente, o mesmo termo por ele escolhido, tela. Ao me referir à grandiosidade da obra, faço alusão não apenas à beleza, mas também às suas dimensões, 7.60x 4.15.m.

¹³⁰ Alocuções do Dr. Pedro Américo na Referida Inauguração A Suas Majestades e Altezas Imperiais e Reais Presentes à Solenidade. Florença, Academia Real de Belas Artes, 8 de Abril de 1888 (Oliveira e Mattos 1999:28,33,34).

¹³¹ Da Estampa Italiana. Apud Oliveira, 1999, p.30.

Ao analisar a tela, Mattos registra (1999, p.94) que há nela uma “[...] estrutura piramidal de poder, na qual a noção de soberania nacional encontra-se associada à preservação de uma elite política e intelectual, sob a liderança de um soberano decidido e forte e apoiado por um exército poderoso e honrado por vitórias e fiel ao comando dessa elite”. Pautando-se pelos cânones da pintura clássica, Pedro Américo colocou D. Pedro e os cavaleiros que compunham a comitiva, no alto da colina, o espaço da majestade.

Da tela emanam movimentos decididos, ação intensa e apaixonada. Chega-se a ter a impressão de que se é testemunha ocular¹³² da ação em curso. O impacto que, no primeiro momento paralisa, transforma-se em arrebatamento devido à força que emana da composição. As cores e os tons, vibrantes e diversos, a paisagem detalhada, o movimento decorrente de uma ação que a todos envolveu por ser o marco da liberdade – o portal para uma nova era – a expressividade do gesto do Príncipe, a ênfase da resposta da guarda de honra, a respeitosa formalidade da postura dos que acompanhavam D. Pedro, a perplexidade dos tropeiros e do carreteiro, acidentais testemunhas da impactante cena, o gesto enfático do cavaleiro da guarda que, em imediata e veemente resposta ao brado do Príncipe, arranca de sua farda e atira ao chão o laço com as cores de Portugal; ao léu, esse laço é a metáfora maior da tela, o passado que se vai....

O porte dos animais, a serra ao longe, o belo horizonte azul - prenúncio dos novos tempos-, tudo isso torna impossível não se envolver com a história narrada pela tela, da mesma forma que o fizeram os homens da guarda que estão à direita e que surpreendidos pelo gesto do Príncipe correm para o centro da ação, buscando não se retardar, montando apressadamente. Participar era imperioso!

Nesse ponto da bela tela está o registro do eco que paira, soberano, sobre a imagem do alvorecer da liberdade. A resposta ao brado do Príncipe foi de intensa emoção.

O trabalho de Pedro Américo está integralmente perpassado pelo belo!

Contemplando-se a tela com atenção, imergindo-se no conto, embrenhando-se nos meandros da história nela registrada pelos pincéis do grande

¹³² Princípio do testemunho ocular, apresentado por Peter Burke em Testemunha Ocular, 2004. Formulado por Ernest Gombrich, trata-se de uma regra seguida por artistas para representar apenas aquilo que alguém presente em um acontecimento pudesse ter visto.

artista, é possível que se ouçam o tropel dos cavalos, o tilintar das espadas sendo desembainhadas e as vozes dos que a compõe expandindo-se em profunda emoção, corroborando o que havia sido sacramentado no passado imediato, um tempo ainda presente. O brado ecoa – na mais bela parte da tela, o espaço à frente do reservado à majestade - e o eco, mais intenso que o brado, é o registro da urgência dos que estão em estado de surpresa e euforia, daqueles que evidenciam, pela coesão da atitude, pela intensidade e prontidão do movimento e pela comunhão de uma emoção maior, a consciência da oportunidade única que lhes fora reservada: ali estavam, na hora e no local exatos do nascimento do Império do Brasil!

À representação dos cavaleiros da comitiva do Príncipe foi reservada uma atenção significativa pelo pintor, que os registrou - segundo o próprio relato - de forma esplêndida,

“[...] com porte especial dos homens daquele tempo, e em geral dos guardas de honra de D.Pedro (quase todos de estatura alta) um aspecto meio marcial e meio burguês, e um tanto amaneirado à européia; porque a minha tarefa não consistia em representar militares de linha, simples e naturais como parecem os nossos contemporâneos, mas briosos milicianos, alguns dos quais ricos proprietários [...] desejosos de fazer bonita figura na corte do príncipe, porventura vestiam pela primeira vez o brilhante uniforme de gosto anglo-austríaco, que se tornou o traje obrigatório da Guarda de Honra com o aparecimento do decreto de 1º de dezembro de 1822; decreto pelo qual essa guarda patriótica, e até então puramente cívica, foi convertida em corporação militar com atribuições definidas junto à pessoa do imperador, e preeminência entre todos os corpos do Exército”.¹³³

Pedro Américo registrou a reação dos cavaleiros de forma impactante, projetando-os para a posteridade com a ação perpetuada em pleno transcurso, em um estado de suspensão perenizado pela arte, para que outros homens, no futuro, pudessem admirá-la e por ela se contagiar.

Perpetuar o que se havia passado, de forma comprometida com a realidade histórica, mantendo-se alinhado à estética e à beleza para que a arte pudesse cumprir a função de envolver o observador, o que o levaria ao convencimento, foi uma das maiores preocupações de Pedro Américo, que formado pela AIBA, professava o princípio de que o caráter histórico de uma obra era definido pelo compromisso da mesma com a posteridade; de uma obra de arte esperava-se que se encaixasse nesses padrões, que fosse capaz de fixar na memória um fato ou

¹³³ Apud Oliveira e Mello, 1999, p.23.

personagem significativo para a nacionalidade e para a pátria (Squeff, 2004). A missão do artista era narrar a história às pessoas do tempo presente - muitas delas iletradas - e do futuro.

A pintura histórica articula, em sua narrativa, o passado ao presente e projeta para o futuro a mensagem escolhida. A exposição dessas obras ao público, o momento maior, efetivaria a tarefa de instruir e de esclarecer o expectador, gerando um consenso relativo ao discurso sobre o passado, o que seria feito a partir da circulação da mensagem contida na tela.

Um pintor de história posicionava-se na fronteira entre o artista e o historiador, devendo, por isso, dedicar-se a

“[...] empreender um meticuloso trabalho de investigação, demonstrar conhecimento da tradição pictórica, além de ser um exímio retratista e pintor de paisagens, pois nenhum detalhe poderia ser mal representado. Os movimentos do corpo deveriam ser perfeitamente delineados, as expressões faciais comoveriam o observador, o planejamento das roupas pareceria mover-se com a silhueta do corpo, bem como a paisagem, cuidadosamente reconstruída para abrigar os atores da cena como em um palco, com auxílio do recurso do claro-escuro para valorizar a cena principal”.¹³⁴

A paisagem era uma parte essencial no trabalho: ela deveria representar com fidedignidade o local onde o fato histórico se passou; deveria ser de forma tal elaborada que chamasse a atenção do expectador para a cena, jamais se tornando o principal objeto da apreciação; esperava-se que atuasse como coadjuvante, como pano de fundo, legitimando a cena. A meta era fazer com que o observador se sentisse uma testemunha ocular do episódio retratado.

Por isso, e não por acaso, essas obras eram realizadas em painéis, telas de grandes dimensões, o que lhes garantiria a possibilidade de impactar, fazendo com que o observador tivesse a impressão de assistir ao desenrolar do episódio.

A leitura e a composição de narrativas visuais são pontuadas por diversas complexidades. Uma delas, que se relaciona a esse trabalho, é a relativa à elaboração de uma imagem que reproduza a idéia de movimento presente em uma situação dinâmica, em uma única e estática cena: aqui é necessário adaptar o uso do espaço à reprodução do tempo, o que é geralmente feito a partir da escolha do clímax do processo a ser registrado segundo testemunhos da época e de acordo

¹³⁴ Apud Castro, 2005, p.58.

com as intenções que presidiram a decisão da encomenda da obra; nesse caso, o expectador deve ser instruído sobre a condensação efetivada. Para suprir essa demanda, muitas vezes o pintor opta pela produção de um texto explicativo da cena retratada e da sua própria concepção a respeito do episódio, como fez Pedro Américo. Habilitar a compreensão da obra era tão importante quanto realizá-la, pois as imagens são compreendidas como agentes históricos, não apenas por registrar acontecimentos, mas também por influenciar a maneira pela qual os mesmos foram vistos na época e deverão sê-lo no futuro; são indissociáveis de intenções políticas, podendo - e muitas vezes devendo - direcionar a percepção de pessoas comuns, em especial em sociedades pouco letradas.

A pintura histórica, para autenticar o seu lugar de fala sobre o passado, alimentou-se do cuidado extremo de buscar as fontes históricas e de se respaldar por sólida e séria pesquisa documental. Pautou-se por métodos de investigação científica. Era fundamental que fosse representado, o que realmente havia ocorrido, o passado jamais deveria ser distorcido. Esses cuidados conferiam legitimidade a uma obra, permitindo que ela cumprisse seu propósito, o de encantar e instruir.

A pesquisa não só se compunha da observação da região onde o episódio havia transcorrido, mas também de um comprometido levantamento bibliográfico relativo ao assunto. A tela não poderia ser apenas fruto da imaginação do artista, mas o produto final de uma elaboração que se compunha do estudo da região, da entrevista com personagens ainda vivos, de um levantamento bibliográfico e documental. Rigor era a palavra de ordem, o elemento que permitiria a identificação do observador/educando com o evento histórico representado e, por meio do conhecimento absorvido, com o projeto de construção/afirmação da identidade nacional.

A seriedade dos procedimentos que presidiram a realização do trabalho de Pedro Américo valeu-lhe a seguinte crítica do jornal *Corriere Italiano*¹³⁵:

“A ação foi estudada no próprio cenário e habilmente representada com todo rigor histórico [...]. Em resumo, a nova tela de Pedro Américo é uma obra colossal... e que traz o cunho de uma imaginação criadora e de um robusto engenho; qualidades que se manifestam na concepção, no desenho, na verdadeira

¹³⁵Apreciação publicada no jornal *Corriere Italiano*, no dia 26 de abril de 1888, a respeito do quadro de Pedro Américo, exposto em Florença. Apud Castro, 2005, p.61.

reprodução dos tipos e dos costumes locais assim como o cenário onde se passou o fato histórico e que o autor faz representar com tanta robustez de idéia e de execução”.

Mantendo-se fiel a esses princípios, Pedro Américo legou à posteridade o registro do ato fundador do Império e da nação, cumprindo, dessa forma, a missão a que se havia proposto e correspondendo à expectativa dos dirigentes imperiais: fora retomada a projeção da imagem e do significado de D. Pedro I nos moldes em que os saquaremas o fizeram nos anos 60; os mesmos delineados pelas mãos de José Bonifácio, que em 1822 o havia aconselhado a se alinhar à causa brasileira - ao ver dos homens que estavam no seu entorno, alguns dos componentes da parte mais seleta da sociedade, a mais propensa a aceitar a autonomia do Brasil sob a direção de uma dinastia simpática e próxima a ela - o que acabou por alçá-lo à condição de herói e à admiração dos que aspiravam pela liberdade. Relançado como imagem, dessa vez sob belíssima e inquestionável matriz, em meados dos anos 80, quando em um esforço espetacular facções diversas da camada dominante procuravam ressignificar o Príncipe e, por meio dele, o regime monárquico, rememorar e novamente engrandecer o que ele nos legou, o porvir da liberdade. Os dirigentes imperiais procuravam restaurar o registro da propriedade do regime realçando-lhe o legado para justificar-lhe a permanência.

Havia sido mais uma vez rearticulada a relação entre o passado e o presente, metas tanto da AIBA quanto do IHGB, instituições igualmente comprometidas com o paradigma da Ordem; atuavam cumprindo o papel de reconstruir e de narrar o passado nacional de tal forma que a geração dos mais jovens se alinhasse aos parâmetros de progresso e civilização europeus.

Em ambas as instituições havia uma forte preocupação didática: escrita e imagem foram por elas colocadas a serviço do esclarecimento dos cidadãos, “[...] gravando-lhes no espírito as virtudes de uma boa sociedade, ditadas, claro, pela elite do Império [...]” (Castro, 2005, p.63). Desempenhando esse papel, articulando-se ao que fora idealizado pelos dirigentes saquaremas, tendo muitos de seus membros também atuando nos espaços político e burocrático, portanto, individualmente imbuídos dessa mesma concepção, as duas instituições tornaram-se instâncias de controle social por terem se afirmado como “lugares de construção do passado” (Castro, 2005, p.63).

Ensinar o passado por meio de imagens¹³⁶, desempenhando relevante papel no plano da educação, tornando a pena um complemento do pincel - sobre o qual se esperava que sempre fosse mergulhado na inteligência - era a função comum à AIBA e ao IHGB, instituições que se colocaram a serviço de um propósito maior, construindo, por meio das respectivas produções, um passado épico, no qual as grandes vitórias registradas ao longo da história nacional fossem os elementos sobre os quais se constituísse a identidade nacional. Coube a ambas registrar os acontecimentos que tornassem os brasileiros orgulhosos da pátria.

Mas não pararam por aqui os esforços do pintor para a composição de uma imagem apropriada da independência do Brasil na qual também estivessem presentes os ideais de nação delineados ao longo do Segundo Reinado. Ele buscou referências relativas às imagens de Napoleão para delas extrair elementos que consolidassem a imagem de D. Pedro I como herói. Por exemplo, a contraposição da majestade à agitação da tropa, presente na tela de Ernest Meissonier, *A batalha de Solferino*, também está presente no trabalho de Pedro Américo, que ainda transportou algumas qualidades de estadista de Napoleão para o jovem imperador, ainda um estadista em formação.

Trata-se, na verdade, de um teatro de imagens: o expectador “[...] é convidado a participar da cartografia do conto, na qual se move [...]. É desafiado a entrar na história, a aderir ao jogo que se estabelece entre a imaginação do desconhecido e a História do Brasil [...]”¹³⁷. Frente à tela, o observador - de qualquer temporalidade - se insere em um espaço de forte apelo cenográfico e se defronta com figuras que povoam a imaginação dos brasileiros desde a proclamação da independência e que, portanto, estão sintetizadas em conteúdos simbólicos capitais.

Pedro Américo pintou o que a sua pena havia deixado registrado¹³⁸. A eloqüente tela encanta e surpreende pelas dimensões, pelo espaço em que se situa no museu, pelo vigor expresso pelos firmes gestos do príncipe e da guarda.

¹³⁶ Por isso a pintura histórica foi o elemento central da relação entre a Academia e o Império.

¹³⁷ A expressão teatro de imagens aparece na Introdução do livro *O Brasil dos Viajantes*, editado pela Fundação Odebrechet em 1994; reporta-se a uma convocação ao expectador de uma obra para que ele partilhe da história por ela apresentada devendo funcionar como um verdadeiro estímulo para que tal ocorra. Dessa forma, o observador se comunica com o objeto retratado, pela imaginação, e a utiliza como instrumento para acessar o saber.

¹³⁸ Por oportuno, cabe a referência a que Pedro Américo escreveu e publicou *O Brado do Ipiranga* em 1888, com a preocupação de se esforçar “[...] por ser sincero reproduzidor das faces essenciais do fato [...]”. (Pedro Américo; Florença, 31 de janeiro de 1888). Cumpria, dessa forma, um dos

Houve a preocupação de procurar registrar o passado tal como ele havia transcorrido; por isso o quadro detalha, com precisão, o relato do padre Melchior Pinheiro Ferreira, testemunha ocular dos acontecimentos que transcorreram no Ipiranga no dia 7 de setembro de 1822, crônica pautada pela simplicidade e pela objetividade (Oliveira, 2002, p. 67) que se tornou registro fundamental na conformação da memória da proclamação da independência, conferindo relevância à data e ao lugar e atribuindo caráter heróico ao autor do brado.

Essa versão ganhou status de acontecimento histórico inquestionável a partir da publicação da História dos Principais Sucessos do Império do Brasil, elaborada por José da Silva Lisboa a pedido do Imperador; obra composta por quatro tomos, publicada entre 1827 e 1830 e que se tornou fonte de consulta e referência histórica inquestionável para os que se debruçaram sobre este tema, inclusive Pedro Américo, cuja obra se tornou a representação emblemática do episódio do Ipiranga. Silva Lisboa construiu seu texto pautado por uma linearidade presidida pela inevitabilidade da separação, ressaltou a atitude de D.Pedro e as qualidades do mesmo, “[...] figura talhada desde a infância para ser um monarca constitucional e que por suas qualidades individuais fora capaz de intervir na escrita da história e de determinar a ruptura com o reino europeu sem que, segundo o autor, a continuidade institucional fosse quebrada [...]” (Oliveira, 2002, p.69). Na obra de Lisboa, todo o espaço da política é ocupado pela figura do jovem imperador.

A narrativa do padre, simples e objetiva (Oliveira, 2002) se concentrou no momento em que D.Pedro e seus companheiros de viagem se encontraram com os mensageiros provenientes do Rio de Janeiro e procurou fixar a reação do Regente às ordens das Cortes e às notícias do Rio de Janeiro.

Pedro Américo relata que D.Pedro partiu da Corte para a Província de São Paulo no dia 14 de agosto para resolver questões concernentes à reconstrução da

maiores preceitos da pintura histórica, o que exigia o respeito à verdade e à reprodução das faces essenciais do fato .a ser estudado e registrado pelos canais da arte. Afirma nosso pintor que a não ser em circunstâncias “[...] acidentais, em que foi aconselhado e guiado pelo raciocínio, e em muitas figuras que não podem ser retratos, foi a pintura rigorosamente inspirada na realidade, tanto quanto se pode inferir do insuspeito testemunho de diversos presenciadores do fato, entre os quais o primeiro comandante, [...] que ainda se recordam daquela venerável tarde e me narraram minuciosamente [...] tudo quanto os impressionou; e finalmente de ilustrados historiógrafos e outros escritores, os quais, além de me ofertarem seus escritos especiais acerca do assunto, comunicaram-me [...] os documentos originais em que se basearam”. Apud Oliveira e Mattos, 1999, p.21.

ordem pública sendo, dado o sucesso de sua missão, recebido solene e festivamente na capital da Província, “[...] com esplêndida demonstração de regozijo [...]”¹³⁹; a estada em São Paulo foi pontuada por atos administrativos ainda relativos ao restabelecimento da ordem pública. No dia 5 de setembro, o Príncipe foi a Santos e retornou à capital, chegando à colina do Ipiranga às 16.00 horas. Foram dadas instruções à guarda de honra para que ela precedesse D Pedro e o esperasse às portas da cidade; poucos foram os cavaleiros que permaneceram com o Príncipe, entre eles, o padre Melchior. Seguindo as ordens recebidas, a guarda desmontou próximo a um casebre, às margens do riacho, para lá aguardar o Regente.

Aproximando-se desse local, D.Pedro percebeu a chegada de dois cavaleiros provenientes do Rio de Janeiro, portando despachos que lhe seriam entregues: tratava-se de quatro decretos das Cortes, uma carta de D.João VI, uma carta de D.Leopoldina e outra, de José Bonifácio.

Prossegue Pedro Américo com o seu relato:

“Apenas as leu, como que concentrou-se D.Pedro num desses pensamentos cuja impetuosa evolução mal cabe no curto lapso do tempo que medeia entre dois instantes quase consecutivos da mesma impressão moral. Depois olhou para seus companheiros de viagem e disse comovido: “Tantos sacrifícios pelo Brasil... e entretanto não cessam de cavar a nossa ruína!”. Conta-nos o artista que o jovem príncipe prosseguiu com a fala perpassada por profundas emoções; “..Então expande a fisionomia, acende o brilho dos olhos, e, como se houvera descoberto o talismã da futura grandeza da sua pátria adotiva, puxa pela espada e grita resolutamente: “*Independência ou Morte!*”¹⁴⁰ A ação que se desenrolou a partir desse momento é intensa e muito rápida, na medida em que todos os membros da comitiva estavam imersos em profunda surpresa: “O guarda de honra Miguel de Godoy (...) que estava de sentinela à porta da casa rústica, vendo assomar D.Pedro no alto da colina, alerta os camaradas, “aos quais escasseia o tempo de montarem todos a cavalo porque Sua Alteza Real...” apressa-se em clamar pelo primeiro comandante de sua guarda “(...) e exclamar aos cavaleiros que o

¹³⁹ Mello. Apud Oliveira e Mattos, 1999, p.16.

¹⁴⁰ Pedro Américo (apud Oliveira e Mattos, 1999:17) Acrescenta-se que o Príncipe não deixou, na carta dirigida aos paulistas, escrita no dia 8 de setembro, nenhum relato do que ocorreu. A expressão “Independência ou Morte” não foi apenas retórica, estava impregnada de pragmatismo: havia o risco de guerra civil (Oliveira e Mattos, 1999).

rodeiam, pondo-se em forma tanto quanto lhes permitiam a rapidez do fato e a impropriedade do terreno” (Oliveira e Mattos, 1999, p.17).

Um brusco movimento de aproximação tomou conta da guarda que, já no entorno daquele que deflagrou a ação, escutou a fala que lhe era dirigida e, mais do que isso, participou da ação para a qual havia sido convocada.

A grandeza do trabalho de Pedro Américo também reside nesse ponto: passa-se da leitura do texto por ele elaborado para a contemplação da tela mantendo-se uma linearidade de percepção. Tela e texto repetem-se ao gravar para a posteridade a mesma mensagem. A perfeição do registro permite que, ao se contemplar a bela obra, seja possível se reconstituir a cena tal qual o padre a havia descrito. Possibilidade emocionante e motivadora acessível aos homens que testemunharam a inauguração do painel em Florença, a colocação do mesmo no salão de honra do Museu Paulista; possibilidade igualmente disponível a todos aqueles que têm a oportunidade de admirá-la.

Para que tal precisão fosse alcançada, Pedro Américo tomou por base fontes fidedignas e fez duas visitas a São Paulo, momentos em que visitou o sítio histórico em companhia de uma testemunha do momento, o barão de Ramalho, presidente da Comissão do Monumento que ali se erigia, em cuja presença desenhou por diversas vezes a região; visitou e efetivou pesquisas na Biblioteca Nacional e no IHGB.

Houve outros cuidadosos requintes: Pedro Américo foi agraciado pelo Visconde de São Januário, ministro da Guerra de Portugal, com um minucioso trabalho de desenho e texto, coordenado e redigido pelo general Cláudio de Chaby, no qual,

“[...] além de uma excelente coleção de figurinos militares portugueses destacados para o Brasil desde 1815 até 1823, cuidadosamente desenhada e colorida [...] e de algumas fotografias policromas de condecorações e medalhas da época, encontram-se preciosas indicações literárias acerca de particularidades de grande valor para a inteligência do assunto, considerando sob os aspectos materiais”.¹⁴¹

Apesar de envolvido com cuidados expressivos para consolidar um registro pautado pela realidade, Pedro Américo deixa claro em seu texto que esta

¹⁴¹ Pedro Américo (apud Oliveira e Mattos, 1999, p. 23).

“[...] inspira, e não escraviza o pintor. Inspira-o naquilo que ela encerra digno de ser oferecido à contemplação pública, mas não o escraviza [...]” (apud Oliveira e Mattos, 1999, p. 19). Pedro Américo aprofundou os seus cuidados em respeitar a verdade histórica, registrando os relatos ouvidos, as visitas ao local, a observação de objetos, a pesquisa na Europa, onde foi buscar esclarecimentos e onde pode confirmar tê-los encontrado de nível bastante significativo, aí incluindo-se “cartas e memoriais contendo particularidades de incontestável valor para a pintura” (Oliveira, 1999, p. 23); buscou, também, retratos dos que estiveram na colina. Contudo, uma preocupação deve perpassar todo o trabalho do artista, que deve ser “[...] dominado pela idéia da impressão estética que deverá produzir no espectador a sua obra” (Oliveira e Mattos, 1999, p. 21). O pintor deve se pautar pela busca do belo, do que impacta por que encanta, e que por isso se sobrepõe à passagem do tempo, preservando, ainda, a sua capacidade de convencimento.

A tela foi pintada em Florença, entre 1886 e 1888, tendo-se tornado a mais divulgada representação iconográfica do ato da proclamação da independência, a criação artística mais arraigada no imaginário social dos brasileiros, a ponto de se constituir em parte integrante de nossas lembranças culturais tanto quanto o episódio que, com sucesso, procurou perpetuar.

Na década de 1920, Afonso de Escraghholle Taunay, diretor do Museu paulista e componente da comissão formada pelo governo do estado de São Paulo para escolher o monumento a ser levantado para a comemoração do centenário da independência, ao manifestar a sua escolha a favor da proposta vitoriosa de Ettore Ximenes, justificou-se da seguinte maneira:

“[...] O projeto que a meu ver, indiscutivelmente, sobressai em intensidade de devoção nacional, [...] é o do senhor Ettore Ximenes. Sua lembrança de transportar para a escultura a idealização do quadro de Pedro Américo parece-me um achado absolutamente feliz [...] .Popular como é - e merece sê-lo - a grande e bela tela de nosso ilustre artista, não haverá brasileiro algum que de longe deixe de reconhecer no monumento [...] uma representação da cena majestosa de 7 de setembro de 1822”.¹⁴²

Deve-se ler esse depoimento à luz do que Taunay e muitos outros historiadores reconheceram e consagraram como sendo o diferencial da tela de Pedro Américo: a capacidade de proporcionar o imediato reconhecimento do que

¹⁴² Apud Oliveira, 1999, pp. 64-65.

ocorreu às margens do Ipiranga no dia 7 de setembro de 1822, tendo-se tornado um valioso documento não apenas da arte brasileira do final do século XIX, mas por excelência, o registro de uma cena carregada de significado capital”. (Oliveira e Mattos, 1999, p. 65). Atribuía-se à tela não apenas o status de produção simbólica, mas o de “[...] visualização verossímil e fidedigna da história, como se o artista em lance de inigualável inspiração, sensibilizasse o expectador a experimentar a “realidade de um evento transcorrido na época distante e que, de acordo com interpretações históricas correntes naquela ocasião, guardava enorme significado”.¹⁴³

A integralidade do projeto nos remete ao século XIX, bem como os motivos que presidiram a decisão do local da pública e permanente exposição da tela. Pedro Américo a idealizou para o lugar de honra de um palácio que vinha sendo erigido ao longo dos anos de 1880 no sítio histórico em que a independência fora proclamada, para marcar em definitivo o local e para celebrar o episódio, data maior do Império, em conjunto com a data da Constituição; assim seriam rememorados a independência e, ao mesmo tempo, o início da obra política da construção do Estado Nacional e da Monarquia Constitucional, processos concomitantes.

Na segunda metade do século XIX a questão da constituição da memória da independência ganhou um porte vultoso devido à concretização de projetos para a construção de monumentos dedicados a imortalizar o 7 de setembro e a figura do primeiro imperador, o marco fundador da nação e aquele a quem o Brasil devia o desbravamento de um novo horizonte. Ao longo dos anos de 1860 e de 1880, registros e relatos orais foram organizados para que perdurassem e fossem resgatados do esquecimento. Inserem-se nesse espaço, a estátua equestre e o projeto do Monumento do Ipiranga.

No século XIX os monumentos tiveram significativa importância para a construção e para a consolidação da memória nacional; tidos como fruto de uma ação deliberada de segmentos políticos específicos que desejavam registrar, para resguardar para a posteridade um feito relevante e o que o havia presidido, bem como poderes e saberes relativos às origens da nação que poderiam estar em risco

¹⁴³ Op. cit. p. 65.

devido à complexidade da própria evolução da história e dos decorrentes embates políticos.

Elementos dessa ordem também estiveram em pauta por ocasião da construção do Museu do Ipiranga, marco imaginário do ponto do qual nação se originou, projeto que se estendeu, da idealização à construção, de 1885 a 1890. O edifício-monumento foi erguido em um período em que se acentuava o desgaste do regime monárquico, em que se avolumavam os debates relativos à escravidão, ao centralismo administrativo, ao Poder Moderador, às questões da cidadania, em que se projetavam as mensagens dos republicanos; foram, também, tempos de tensões intra-partidárias.

Tratava-se de um projeto do Partido Conservador, o que garantiu ao edifício-monumento proporções únicas, capazes de torná-lo veículo de projeção para o futuro de uma mensagem que resguardasse a concepção de independência traçada pelos conservadores pela via da sensibilidade e da eloquência: concretizava-se, assim, mais um esforço para a consolidação da memória do 7 de setembro, de D.Pedro I e do regime monárquico como elementos afirmadores da liberdade legada aos brasileiros sob o paradigma da Ordem.

Os Conservadores dos anos de 1880, herdeiros dos mentores e gestores do projeto político-civilizatório delineado para o Império pelos Saquaremas, procuravam se sobrepôr ao inexorável desgaste do tempo e às diversas interpretações e reivindicações que pontuavam o ambiente político e buscavam mais uma vitória: tratava-se de nova reafirmação da memória oficial sobre a independência, o Império e sobre D.Pedro I.¹⁴⁴

As perspectivas da utilização de imagens diversas pelos historiadores têm horizontes mais amplos do que a possibilidade de operá-las como simples ilustrações. Elas permitem preciosas contribuições ao estudo e à compreensão do passado, pois nelas estão registradas informações acessíveis a um número maior de indivíduos, quer se considere a questão dos iletrados, quer se ressalte a capacidade de influenciar - e mesmo de determinar - uma leitura; constituem-se, por excelência, em um recurso de memória: sendo o espaço “institucionalizado” para a representação de heróis, potencializaram a possibilidade de divulgação da

¹⁴⁴ O ideal dos Conservadores a respeito do edifício resguardar “o fato independência” foi dotado de sucesso: ainda hoje è o espaço de maior afluência no dia das comemorações relativas ao 7 de setembro.

mensagem desejada e lhe garantiram a permanência, mantendo articulado o diálogo entre o passado e o presente.

Le Goff (2003, p. 525) nos ensina que “[...] a memória coletiva e sua forma científica, a história, aplicam-se a dois tipos de materiais: os documentos e os monumentos [...]”, ambos suportes de memória coletiva, essenciais para que a história, entendida como conhecimento do passado, sobreviva. Procede-se, dentro desse imenso universo, a uma criteriosa seleção definida pelas forças no momento atuantes e pelos historiadores a elas ligados.

Retoma-se a idéia de Paul Zunthor¹⁴⁵: selecionar pressupõe fragmentar; significa efetivar uma triagem, processo do qual emergirão tanto o que será salvo do esquecimento, quanto o que a ele será legado. Fraciona-se para registra e para preservar para o futuro. Zunthor abriu uma nova vertente para se pensar a relação entre monumento e documento¹⁴⁶ e consolidou que o elemento que transforma o documento¹⁴⁷ em monumento é a sua utilização pelo poder.

A serviço desse poder colocaram-se em conjunto - conforme considerações já tecidas - a AIBA e o IHGB, e o vínculo existente entre eles ressalta o caráter do oitocentos no Brasil, designado como um tempo de pensar com a história¹⁴⁸. Ao mesmo tempo em que a História emergia como disciplina, o que também fora estimulado pelo Imperador como elemento componente das articulações que lhe garantiriam os mecanismos de convencimento essenciais para a direção saquarema, tornaram-se mais numerosas as produções a ela relacionadas.

Os trabalhos do artista e do historiador encontravam-se engajados, comprometidos com a construção de uma memória e de uma identidade nacionais vinculadas ao projeto político-civilizatório do Império, que também compreendeu a instrução pública, a organização de expedições científicas, a produção de livros de História, elementos tidos como ferramentas de convencimento, a pena e a tinta com as quais a ordem seria inscrita nas almas dos súditos do Império.

¹⁴⁵ Cf. Paul Zunthor. Poesia, Tradição e Esquecimento. Folha de São Paulo, 17/08/1988.

¹⁴⁶ Zunthor propôs que se diferenciasse os *monumentos lingüísticos* (os que têm a intenção de edificação, entendida quer como a edificação de um prédio, quer como edificação moral), dos *simples documentos* (os que respondem às demandas da intercomunicação corrente). (Folha de São Paulo, 17/08/88. Poesia, Tradição e Esquecimento).

¹⁴⁷ Considera-se documento, nesse trabalho, segundo a definição de Lê Goff, como um “[...] produto de uma sociedade que o fabricou segundo as relações de força que aí detinham o poder” (apud Burke, 2003, p. 536).

¹⁴⁸ Carl Schnonske, (apud Castro, 2005).

A força dessas imagens perpassou o século XIX, entranhou-se no século XX e continuou agindo no sentido de consolidar conhecimentos relacionados ao passado do Brasil; expostas nos museus, reproduzidas nos livros de História, reconstituídas em filmes, estudadas em trabalhos acadêmicos, o processo de registro dessas imagens se multiplicou e se aprofundou com a passagem do tempo.

Trata-se da permanência da expansão para dentro.

3.2. A tecitura da memória

A Academia Imperial de Belas Artes e o Projeto da Direção Saquarema

“No Parlamento, nas casas, nos pasquins e até mesmo nas ruas e praças públicas, aqueles que pretendiam dirigir os destinos de uma sociedade que julgava ter completado sua emancipação da tutela metropolitana, expunham suas idéias e programas, procuravam viver seus sonhos e utopias, expressavam seus temores e angústias. Servindo-se de imagens e conceitos cunhados em países distantes, buscavam referências para a compreensão do quadro em que se moviam, assim como procuravam ser semelhantes às nações que se apresentavam como portadoras de uma civilização. Ao lado dos que pretendiam dirigir, e até mesmo por vezes dos demais que suportavam o peso de uma dominação, não se envergonhavam de recorrer à força que insistiam em monopolizar como recurso para restaurar uma ordem que entendiam como justa, mas que insistia em lhes escapar”¹⁴⁹.

Uma das tarefas primordiais a ser efetivada pelos homens que se empenharam na construção do Estado imperial, foi a da definição de uma identidade nacional. O Brasil acabara de se tornar um corpo político autônomo e era fundamental que se distanciasse dos signos de um passado colonial ainda muito recente, em que os que aqui nasciam eram tidos como portugueses americanos, o que evidenciava um conjunto de valores pertinentes a um outro espaço sócio-político-cultural, matriz de referências vistas como impróprias após a independência. Moveram-se, os articuladores da independência, pelo desejo de elevar o recém fundado Império ao padrão das nações reconhecidas como civilizadas e para tal, e não por falta de originalidade, buscaram inspiração na Europa, em especial na França, onde o conhecimento se sobrepunha ao âmbito dos interesses particulares ou de grupo, e se colocava a serviço da recém formada nação.

¹⁴⁹ Mattos, 1994, p. 1

Trabalhando no universo do Tempo Saquarema, faz-se pertinente, ainda mais uma vez, efetivar o registro da intensa relação entre o Estado imperial, a classe senhorial e o seletto conjunto dos dirigentes saquaremas que “[...] por meio de uma ação estatal exercem uma direção intelectual e moral” (Mattos, 1994, p. 3). Defrontamo-nos com a concepção do Estado ampliado, que se confunde com o governo, com os diversos órgãos que compõe a estrutura administrativa, com a boa sociedade que os dirigentes saquaremas conformavam e civilizavam enquanto eles próprios também se depuravam e se aperfeiçoavam. Civilizar e se auto-civilizar, dar uma direção relativa aos costumes, aos padrões de comportamento, aos princípios estruturais sobre os quais essa nascente sociedade deveria se erigir, os referentes à Ordem e à Civilização, essa era a enorme tarefa a que esses homens convictamente se dispuseram. Todos os que participaram desse empreendimento chamaram a si a responsabilidade exclusiva de um complexo trabalho, monopolizaram uma sofisticada e trabalhosa missão que perdurou enquanto essa direção pontificou soberana¹⁵⁰, o que lhes demandou esforços de natureza verdadeiramente artesanal: compuseram, com fios de matrizes diversas, o tempo do qual se tornaram os senhores.

Registre-se, também, que não nos reportamos a indivíduos provenientes estritamente do universo político; saquaremas foram todos aqueles que comungaram do ideal de construir nos trópicos, sob o regime monárquico, uma nação reconhecidamente depositária e herdeira legítima das tradições européias. Mattos (1994, p. 3) nos diz quem são eles: os que compunham a burocracia imperial, aí inseridos ministros de Estado, juizes, deputados e senadores, proprietários rurais de todos os cantos do Império, bispos e conselheiros; mas havia ainda professores, jornalistas, escritores, médicos, enfim, “[...] um conjunto unificado pela adesão aos princípios de Ordem e Civilização quanto pela ação visando a sua difusão” (Mattos, 1994, p. 4). Temos, ao lado de Paulino José Soares de Souza, Eusébio de Queirós, José Joaquim Rodrigues Torres, Honório H. Carneiro Leão, Bernardo Pereira de Vasconcelos, J.J.da Rocha, homens como José de Alencar, Pedro Américo, Manoel de Araújo Porto Alegre, Joaquim Manoel de Macedo, Gonçalves Dias, que se empenharam integralmente na

¹⁵⁰ Mattos delimita o que se denomina Tempo Saquarema, em um sentido bastante estrito, do final dos anos de 1830 ao início dos anos de 1860 (1994, p. 240).

construção de um padrão civilizatório. Tanto quanto os primeiros, os segundos também foram movidos por um ideal que se transformou em solene missão.

Figura exponencial desse grupo de homens, Manoel de Araújo Porto Alegre tinha convicção de que era essencial refinar os costumes da nova nação pela incorporação a ela do racionalismo europeu (Squeff, 2004). Ao defender essa tese, Porto Alegre acabou por propor dois caminhos distintos e não excludentes: a Europa nos serviria de modelo ao mesmo tempo em que deveria ser buscada uma suposta “essência” brasileira, o que ao ser aprimorado, dotaria o Império de uma identidade específica, permitindo-lhe progredir.

Esses homens, formados sob a experiência cultural européia, tinham premência de definir padrões e valores que fossem pertinentes aos aqui nascidos, bem como aos que se haviam identificado com a causa brasileira. Grupo seletivo, esse homens ilustrados, íntimos das concepções pautadas pelos ideais de Progresso e de Civilização - as aspirações maiores a serem incessantemente perseguidas e consolidadas - chamaram a si esta elevada missão articulando-se, para que tal meta fosse atingida, às demandas políticas do Estado Imperial.

Tiveram atuação concomitante nos planos da política e das artes; estas, colocadas por eles a serviço da primeira, o que pode lhes permitir uma unidade de ação, elemento crucial na medida em que almejavam a constituição de um projeto para o Império, projeto que tinha no plano das artes um dos seus mais importantes eixos, devido à possibilidade de se afirmar pelo enlevo, desdobramento imediato do belo.

A propósito dessa coerência, Squeff (2004, p. 94) se reporta à “Advertência” que foi apresentada no início do periódico *Nitheroy*¹⁵¹.

“As ciências, a Literatura nacional e as Artes que vivificam a inteligência, animam a indústria, e enchem de glória e orgulho os povos, que as cultivam, não serão negligenciadas. E destarte, desenvolvendo-se a simpatia geral para tudo que é justo, santo, belo e útil, veremos a pátria marchar na estrada luminosa da civilização, e tocar ao ponto de grandeza, que a Providência lhe destina”.

Era essencial definir quem eram os brasileiros e, feito isso, conformá-los, inscrevendo-lhes nas almas, por meio da constituição da memória do Império,

¹⁵¹ O projeto desenvolvido pela *Nitheroy*, bem como o da *Minerva Brasiliense* – segunda revista do grupo de Porto Alegre, Gonçalves de Magalhães e Torres Homem, para as artes e para as letras – pautou-se nos ideais da Ilustração, a base de um projeto civilizatório de grande amplitude.

elementos que evidenciassem os pertencimentos e os valores elencados, padrões de comportamento regidos pelos parâmetros da civilidade. Única das nações americanas a se constituir sob o regime monárquico, o Brasil deveria se tornar, a partir da consciência e da ação dos dirigentes imperiais, o herdeiro dos padrões europeus centrados no esclarecimento.

Cada componente dessa geração de homens refinados pelo conhecimento teceu a própria trajetória vinculando-a à da nação e, sob essa perspectiva, projetou como tema de expressiva relevância o momento da independência, naturalmente dotado de apelos intrínsecos que o fizeram ocupar o espaço central das preocupações intelectuais por um amplo período. Essa geração se incumbiu de completar, atuando no plano simbólico-cultural, o processo de emancipação política.

Esses homens trabalharam no plano do convencimento para escrever e inscrever nas mentes dos brasileiros a história do Império¹⁵², fundar e consolidar a memória relativa ao novo corpo político. Realizavam um duplo empreendimento: enquanto desenvolviam uma tarefa de elevado espectro, legitimavam suas existências individuais e as do grupo.

Essa elite letrada primava pela erudição: tinha vastos conhecimentos literários e um bom domínio do francês e do latim; eram políticos, funcionários públicos, magistrados; bacharéis por Coimbra, São Paulo ou Olinda; médicos pela Bahia ou pelo Rio de Janeiro. Tendo tido formação pautada por um único conjunto de valores que acabou por lhes dar profunda coesão e referencial homogeneidade, atuaram professando, projetando e instalando os mesmos paradigmas no seio da boa sociedade. Reuniam-se ao redor do Paço, ocupavam funções relevantes na burocracia e na política; sempre estiveram convictamente comprometidos com o processo de consolidação do regime monárquico; foram, também, elementos centrais do projeto de construção da Ordem, com o qual se encontravam tão convictamente envolvidos que se converteram em agentes relevantes do pioneiro projeto expansionista por eles próprios delineado, a expansão para dentro, contribuindo para a consolidação da mesma por meio da

¹⁵² Nesse momento despontou com expressividade a elaboração de biografias, essenciais em um jovem país desprovido, ainda, de história própria. Havia nelas um caráter didático-pedagógico: projetavam-se elevados valores e feitos dignos de registro, com a preocupação de deixá-los como acervo para as gerações futuras, ao mesmo tempo em que se incrementava o trabalho de construção de uma memória nacional.

expressão de suas convicções e das atuações a elas integradas, nos seus respectivos campos de trabalho.

Squeff (2004, pp. 57-83) deixou registrado que em 1850 55% dos deputados eram funcionários públicos e representavam, na Câmara, o governo ao qual serviam e não a sociedade da qual provinham e que os havia escolhido¹⁵³. Tendo participado de instituições culturais diversas, eles potencializaram o seu campo de ação, efetivando os registros dos princípios difundidos pelo regime monárquico no espaço literário, o que contribuiu para a maior divulgação dos mesmos. Tinham consciência de que eram portadores de uma elevada missão, “...vinculada às artes e à literatura, cabendo-lhes atuar no Império de modo a dotá-lo, simultaneamente, de uma identidade e de uma alta cultura”.(Squeff, 2004, p. 59).

Os dirigentes saquaremas que se constituíram e se consolidaram - a si próprios ao mesmo tempo a que aos seus princípios - em concomitância com o processo de formação do Estado e da sociedade imperiais e de constituição da identidade nacional-, testemunharam o triunfo da obra por eles idealizada. Movidos pelo idealismo – e também por interesses – contribuíram para a enunciação e para a afirmação dos paradigmas que deram sustentação ao Brasil como corpo político independente e delimitaram uma cultura brasileira.

Nascidos no solo do Brasil, e não, segundo Porto Alegre, “[...] dentro de uma bolsa de dinheiro [...]” (apud Squeff, 2004, p. 62) esses homens, premidos pelas necessidades de prover a subsistência, reconheciam que por serem filhos dessa terra, estavam aptos a “[...] fazer todos os sacrifícios (que pudermos), porque é nosso dever e nossa obrigação”¹⁵⁴; lumes da sociedade do oitocentos, conscientes de que desempenhavam uma elevada missão de cujo desenvolvimento o Império dependia para progredir, brasileiros orgulhosos de sua condição¹⁵⁵ e da missão que abraçaram, cumpriram-na como o mais sagrado dos deveres; transitaram por espaços diversos, como o Colégio Pedro II, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, o Paço Imperial e, por isso, suas vozes foram ouvidas nos campos da história, da literatura, do ensino e na publicação de periódicos.

¹⁵³ É também relevante o comentário de Quintino Bocaiúva a esse respeito: “O funcionalismo público e a carreira política, eis os dois grandes respiradouros abertos à inteligência nacional”.(apud Squeff, 2004, p.83)

¹⁵⁴ Porto Alegre, (apud Squeff, 2004, p. 62).

¹⁵⁵Squeff (. 2004.61) deixou registrado que “quase toda a produção literária vinha acompanhada da alcunha “brasileiro”.

Privando da proximidade do Imperador – ele, também, inteiramente envolvido no projeto da construção de uma identidade nacional, passível de ser efetivada por meio das letras, das artes e das ciências – Porto Alegre defendeu a idéia de que a construção dessa arte peculiar ligava-se muito menos a um estilo e muito mais a um elenco de temas, entre os quais deveriam pontificar a natureza brasileira e a história do Brasil, entendida como o desdobramento do projeto civilizador da monarquia. A brasilidade, entretecida com as recém criadas tradições – ainda em fase de afirmação – deveria ser o mais destacado traço das feições do Império.

Burke desenvolveu a idéia de que a sustentação de um regime monárquico se apoiou, em grande parte, no universo imagético por ele construído sobre si próprio, pois o poder real deriva, se afirma e se projeta a partir da elaboração de uma propaganda de caráter persuasivo¹⁵⁶. Está dito que imagens jamais foram produzidas ao acaso; tendo sido sempre elaboradas para comunicar mensagens, contar histórias, projetar valores, afirmar exemplos, enfim, servir a uma finalidade maior; sondam e refletem níveis profundos de experiências e de expectativas, o que leva muitos historiadores a se debruçarem sobre os testemunhos delas advindos, bem como sobre o dos monumentos, pois de ambos é possível a obtenção de relevantes testemunhos de etapas passadas do desenvolvimento, não só das sociedades, mas do próprio espírito humano, constituindo-se em verdadeiros portais que nos permitem o acesso às épocas passadas que nos propomos a analisar.

Se formos mais específicos, voltando as atenções para uma categoria artística em especial, a pintura, constataremos que ela oportuniza a leitura de níveis diversos da História, pois nela há registros que possibilitam o conhecimento e a compreensão das práticas, das artes e das nações¹⁵⁷, o que a torna tão cara aos dirigentes, em diversas temporalidades. Por isso, inúmeras vezes em épocas diversas, os que detinham o poder lançaram mão de uma abrangente gama de evidências inerentes às imagens para constituir um conjunto de valores, elementos essenciais em um projeto de direção política.

¹⁵⁶ Cf. Oliveira e Mattos, 1999, p. 80.

¹⁵⁷ Peter Burke, em *Testemunha Ocular* (2004, p. 13) se refere a esta colocação de Haskell. Cabe, também, elucidar que a sustentação teórica relativa à produção e à interpretação de imagens, presente nesta parte do capítulo, repousa sobre o referido autor.

Imagens exprimem projetos estéticos complexos e, pela fabulosa capacidade de gerar encantamento, de impactar, de sensibilizar e de perenizar mensagens constituem-se no melhor dos veículos de que se podem servir os que desejam projetar para a posteridade o significado de uma obra efetivada.

A produção de imagens, a divulgação de mensagens, a consolidação do poder, a associação do governante à sociedade, tudo isso se reporta à questão de que com a chegada da Corte, em 1808, iniciou-se para o Brasil um novo tempo de mais amplos horizontes, e que como desdobramento natural dessa situação, foi necessária a construção de uma simbologia cujo objetivo “era legitimar a nova imagem do Império português” (Oliveira e Mattos, 1999, p. 80). Foi dentro desse contexto e sob essa ótica que aportou no Brasil, em 1816, a Missão Francesa, tendo-lhe sido delegada a formação de arquitetos, artesãos e artistas cujos trabalhos engrandecessem o regime monárquico e o Príncipe¹⁵⁸.

A Missão Francesa marcou, de forma intensa e definitiva, a produção artística brasileira; posteriormente a AIBA, que nasceu em 1826¹⁵⁹ e se desenvolveu como um projeto político-estético, se tornou um dos órgãos fundamentais na legitimação do regime monárquico.

Sob os governos de D.João e de D.Pedro I a AIBA não conseguiu desenvolver efetivamente um projeto de produção de imagens associado às necessidades políticas então vigentes.¹⁶⁰

Mas tudo mudou sob o governo de D.Pedro II, o jovem imperador que recebeu uma esmerada educação pautada em moldes europeus, o que lhe permitiu a percepção da importância do papel a ser desempenhado pelas artes no processo de construção do imaginário nacional e o imediato e entusiasmado envolvimento com esse processo, pois ainda que tendo subido ao trono muito jovem, assumiu a condução dos rumos do Império e tomou como encargo pessoal o estímulo ao desenvolvimento de instituições cujas ações se consolidassem a serviço desse ideal, tendo delas participado ativamente. Em 1831, foram aprovados novos

¹⁵⁸ Cabe fazer referência a que o potencial político de uma academia brasileira foi um dos maiores estímulos para D.João ter assinado o decreto da criação da mesma (Mattos, 1999).

¹⁵⁹ Em 1816 foi criada a Academia de Bela Artes, que em 1826 se tornou a Academia Imperial de Belas Artes.

¹⁶⁰ Mattos (Oliveira e Mattos, 1999, p. 81) se refere a expressivos problemas internos, como por exemplo, as mortes de Lebreton e do Conde da Barca, este, protetor do primeiro diretor da Academia, Nicolas-Antoine Taunay, que foi afastado do cargo por Henrique José da Silva, português que assumiu a direção da instituição e que obstaculou, ao extremo, a atuação da academia como uma instituição de ensino.

estatutos que continham duas condições essenciais para a concretização dos encargos da Academia: D. Pedro II se tornou seu protetor perpétuo e a AIBA foi diretamente colocada sob responsabilidade do Ministro do Império, presidente do corpo acadêmico. Finalmente a Academia tornara-se um órgão do Estado.

Outro elemento que convém ser considerado, no domínio da efetivação desse projeto político-cultural, é a relevância dada à instrução pública, considerada elemento essencial para que o Império vivesse o processo de evolução que o tornaria um espaço afeito à civilização, também colocada sob responsabilidade do Ministro do Império, pasta que, dada a crescente diversidade de assuntos que lhe concerniam, teve a sua importância acrescida (Mattos, 1994). Estabeleceu-se, então, uma dupla ação do governo sobre os cidadãos, cabendo-lhe prover a educação, que se concentrava na difusão de disciplinas e de conceitos positivos, e a instrução, responsável pela divulgação de princípios éticos e morais e de valores privilegiados.

Mattos nos esclarece a respeito da relevância do binômio educação/instrução para a concretização do projeto saquarema:

“Educar tornava-se, pois, a ação por meio da qual cada um dos alunos deveria adquirir os princípios éticos e morais considerados fundamentais à convivência social, aderindo de modo consciente ao espírito de associação. Era assim o complemento de instruir, que propiciava a cada indivíduo os germes de virtude e a idéia dos seus deveres como homem e cidadão. Instruir e educar eram, em suma, uma das maneiras - quiçá a fundamental - de fixar os caracteres que permitiriam reconhecer os membros que compunham a sociedade civil, assim como aqueles que lhe eram estranhos, para além da fria letra do texto constitucional”.¹⁶¹

Portanto educar, para os dirigentes imperiais, era sinônimo de homogeneizar os brasileiros, o que correspondia ao processo por meio do qual seriam delineados os padrões de civilidade que presidiriam a inserção na sociedade dos que seriam os cidadãos do Império.

Para que tal ocorresse, havia um conjunto específico de conhecimentos que deveria ser difundido, dele fazendo parte a “língua nacional”, informações matemáticas e de ordem geográfica, em especial as relativas ao território do Império, seu patrimônio maior e indivisível.

¹⁶¹ Ilmar Mattos. Op. cit., p. 251.

É oportuno enfatizar, mais uma vez, a relação existente entre a política de Instrução Pública e o processo de construção do Estado imperial, de formação da classe senhorial e da própria sociedade imperial, processo no qual ocupou lugar relevante a tarefa de educar os cidadãos à luz de um conjunto de valores presididos pela responsabilidade da constituição e da afirmação da identidade nacional. Uma tarefa de tão grande porte deveria ficar sob a incumbência do governo do Estado, compondo o seu “dever rigoroso e sagrado”¹⁶². A esse respeito, dizendo melhor, dada a expressividade do binômio educação/Instrução pública para o projeto da direção saquarema, consideremos o depoimento de Paulino José Soares de Souza “É preciso portanto juntar à instrução primária a educação, e educar o povo, inspirando-lhe sentimentos de religião e moral, melhorando-lhe assim pouco a pouco os costumes”¹⁶³ o que propiciaria a implantação e a efetivação de um “[...] conjunto de mecanismos que ela¹⁶⁴ procurava pôr em movimento de modo a levar a cabo uma expansão necessária [...]” (Mattos, 1994, p. 260), a pretendida expansão para dentro. A direção saquarema pressupunha e demandava, para que se efetivasse com sucesso o seu projeto, que uma parcela da sociedade tivesse acesso à instrução, o que permitiria que se estabelecesse uma linha de comunicação e não apenas um processo de dominação. Instruir significava, em uma instância mais elaborada, civilizar.

É mais uma vez pertinente se resgatar o pensamento do Visconde do Uruguai, ao refletir a respeito da centralização¹⁶⁵, a ela atribuindo tanto “[...] um controle sobre as infrações das regras impostas quanto uma moldagem daqueles que se tinha em vista civilizar” (Mattos, 1994, p. 191).

Consciente do profundo interesse do Imperador em questões dessa ordem, Porto Alegre lhe enviou uma carta, em 1853, sugerindo-lhe reformas na AIBA para que ela pudesse, enfim, viabilizar uma produção iconográfica que se colocasse a serviço do Estado Imperial; ressaltava Porto Alegre a pertinência da elaboração de imagens históricas belas, majestosas e encantadoras a serem fixadas nas almas dos brasileiros e colocadas a serviço de um Estado centralizado e enfatizava a necessidade do governo ser o ponto de apoio constante para a família

¹⁶² João de Almeida Pereira, (apud Mattos, 1994, p. 251).

¹⁶³ Apud Mattos, 1994.

¹⁶⁴ O autor se refere aos saquaremas.

¹⁶⁵ Sem dúvida alguma a centralização efetivada pelos dirigentes do Estado Imperial entre o início das décadas de 1830 e de 1860 também abarcou a questão da instrução.

artística, o que lhe permitiria ver o florescimento do seu trabalho e os resultados do mesmo na moral pública (apud Mattos, 1999, pp. 81-83). Tal empenho fez de Porto Alegre, ainda no ano em curso, o diretor da Academia.

Ao ingressar na Academia como aluno, em 1855, exatamente o ano da Reforma Pedreira, Pedro Américo encontrou em vigor os novos estatutos¹⁶⁶, tornando-se, portanto, um aluno formado a partir da nova filosofia da escola, o que o vinculou diretamente ao projeto nacionalista do Imperador.

A introdução de normas gerais para o ensino, empreendida pelo gabinete da Conciliação, pretendia ser um dos pilares do projeto saquarema de um Brasil “uno e coeso” (Squeff, 2004, p. 176), através da superação dos localismos presentes no setor da instrução. Era necessário formar, para o futuro, cidadãos que conhecessem as particularidades do país: a história e a geografia, a língua e a literatura; era necessário inserí-los nas estruturas racionais de pensamento que pontuavam a Ilustração. Além disso, era essencial que por meio desses canais se formasse e consolidasse um sentimento nacional pautado pelo respeito à ordem, à monarquia e à religião. Em conjunto, esses conhecimentos, valores e símbolos estimulariam - como o fizeram - a preservação da integridade e da indivisibilidade do território e a ausência de mobilizações no Império.

Porto Alegre era um dos homens empenhados na formulação de um projeto para o Império, projeto centrado na nação e na brasilidade, recriando fatos da história nacional para assim legitimar a Independência; recriá-la e exaltá-la na medida em que fora um acontecimento político pacífico, fruto da vontade do Príncipe, pautada nos ideais de Ordem, unidade e Civilização¹⁶⁷. Era tácito que cabia às artes completar o processo de emancipação política. Tratava-se de desenhar uma feição, dotar de traços próprios o Império do Brasil, portanto a AIBA deveria formar artistas, segundo Squeff, sintonizados com “um etos brasileiro, com uma suposta “essência” nacional” (2004, p. 218).

Logo após a maioria e à definição de uma política mais precisa em relação às artes, teve início uma produção visual voltada para a construção de imagens da nação, vinculadas à imagem do soberano e da casa imperial. No

¹⁶⁶ Em 1854 o Ministro Luiz Pedreira do Couto Ferraz, empenhou-se pela aprovação da reformulação da AIBA, o Projeto da Reforma Pedreira, à frente do qual estava Porto Alegre, como um de seus executores. O projeto visava à reformulação no sistema didático e das normas internas, incluindo o ensino técnico; dessa forma a Academia transformou-se, definitivamente, em um órgão do governo, centro de concepção elitista das belas artes.

¹⁶⁷ Esse tema tornou-se recorrente entre os expoentes das artes da corte de D. Pedro II.

primeiro momento do projeto iconográfico, o Imperador aparecia cercado por indígenas e por outros elementos da terra, como abacaxis e folhas de café e de tabaco; esse tipo de registro evidenciava a identificação entre a iconografia do Imperador e o projeto nacionalista que se constituía.

Mattos (Oliveira e Mattos, 1999) indica que a iconografia diretamente vinculada à imagem de D. Pedro, que se fazia retratar como um rei dos trópicos, teve por base a tradição barroca do século XVII, registrada na corte do Rei-Sol - retratado cercado por elementos que identificassem a nação sobre a qual reinava soberano - e que exerceu forte influência sobre a iconografia da nobreza europeia, aí se inserindo a nobreza portuguesa, espaço da casa de Bragança.

Constata-se, então, a existência de uma preocupação comum à Academia e ao Imperador, que foi a de “[...] criar alegorias que evocassem, ao mesmo tempo, a grandeza e a singularidade da nova nação [...]” (Oliveira e Mattos, 1999, p. 85) e, para produzi-las e organizá-las deveria ser criado um verdadeiro “arquivo nacional”, entendido como uma reunião de obras que formassem um acervo de trabalhos artísticos, segundo os que existiam nos países que serviam de referência ao Império, obras ainda segundo esse mesmo padrão, elaboradas por artistas aqui nascidos.

Os saquaremas, mentores e executores dos princípios centralistas, delinearam um conjunto de variáveis de tal forma que a arte tornara-se o palco da história, uma história cuja escrituração também fora por eles regida, na medida em que era produzida em uma das mais expressivas instituições do Segundo Reinado, o IHGB, de cujos quadros constavam alguns entre os principais políticos, funcionários públicos e homens de letras do Império¹⁶⁸. Criado no início do Regresso, o Instituto estava voltado para a pesquisa e a reunião de documentos, de tal forma que pudesse resgatar os fatos memoráveis da pátria.

A produção historiográfica da instituição, marcada pelo mecenato, estava comprometida com o projeto de constituição da idéia de nação brasileira e articulada à tarefa de fortalecimento e de consolidação do Estado Monárquico. A história era regida pelos paradigmas iluministas, sendo por isso dotada de um caráter pragmático e utilitarista, dela devendo ser possível a extração de exemplos

¹⁶⁸ Fundado por iniciativa da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional, foi rapidamente colocado sob proteção de D. Pedro II (logo após a fundação, em 1838) e em 1840 passou a ocupar uma sala no Paço Imperial, contando também com um espaço para a biblioteca e para o arquivo.

que servissem como modelos de ação para o presente e para o futuro¹⁶⁹, estando diretamente envolvida com o progresso da sociedade, portanto sendo dotada de uma função civilizadora que convergia para a o esclarecimento dos governantes de forma a que eles não retornassem aos erros do passado.

Cabe complementar evidenciando que a produção do IHGB privilegiou as biografias, entendidas como forma privilegiada de conhecimento do passado, espaço em que eram enfatizadas as trajetórias exemplares, aquelas pontuadas por elevados testemunhos de patriotismo e de moral, destacadas atuação pública e consciência do dever a ser cumprido e envolvimento com a construção da obra civilizadora. Pelo entrecruzamento dos fios dessas vidas foi escrita a história do Império; com os elementos estruturais delas extraídos, foi construído um panteão nacional. O legado estava garantido.

Tanto a atuação da AIBA quanto a do IHGB dialogavam com os mecanismos de organização do Estado e da nação e com o processo de constituição da identidade nacional e de uma cultura brasileira. Da comunhão desses princípios inscritos nas almas e profundamente enraizados nas mentes dos que compunham a boa sociedade e dos que no entorno deles gravitavam advieram a força e a consistência do credo saquarema, bem como o sucesso e a permanência do mesmo, que por três décadas articulou direção e dominação.

Burke (2004) apóia-se na tese de que imagens se constituem em uma forma importante de evidência histórica devendo, portanto, ser consideradas como narrativas visuais: elas legam um depoimento à posteridade, contam uma história passível de ser lida e entendida pela análise da cena que apresentam, da composição dos personagens e do cenário. Tem-se, então, que pinturas eram encomendadas para comemorar acontecimentos em curso ou muito recentemente ocorridos, para rememorar fatos históricos significativos, os que a eles estiveram ligados e as mensagens neles contidas e que deveriam ser perpetuadas para as gerações futuras.

Imagens constituem-se em interessantes instrumentos persuasivos e por isso, ao longo dos tempos, foram colocadas a serviço dos dirigentes; as mensagens

¹⁶⁹ É próprio que se faça referência à “história mestra da vida”: Gonçalves de Magalhães, em Memórias da revolução da província do Maranhão”, ao escrever sobre a Balaiada, registrou que “[...] devem nossos filhos instruir-se com a lição do passado, e saber por que alternativas passamos, que lutas tivemos, que troços encontramos, afim de que, se possível for, evitem os males que sofremos, e prezem o legado que à custa de fadigas nossas lhes transmitimos [...]”. Gonçalves de Magalhães, (apud Squeff, 2004 p. 134).

que delas emanam, convencem e se projetam para o futuro, o que as transforma em agentes formadores de opinião. Esse ponto explica a razão pela qual as categorias dirigentes, considerando-se também os expoentes das artes a elas ligados, dedicaram-se a estudar as formas pelas quais uma obra pode persuadir ou direcionar um espectador para uma determinada interpretação, a partir da qual ele construirá uma identificação com o herói ou com a figura em evidência, disso decorrendo a constituição de uma identidade. Alternativamente, o observador pode ser colocado na posição de testemunha ocular, situação em que, envolvido pela ação da tela e passando a dialogar com a história nela registrada, torna-se um agente de divulgação da mesma.

A questão do sentido inerente às imagens pode ser explicada pela relação existente entre os artistas e os seus patrocinadores ou clientes, pois é essa relação que determina a expectativa que sobre ela é construída; o significado das mesmas prende-se ao contexto social¹⁷⁰ em que elas foram produzidas, aos interesses que determinaram a realização das mesmas e ao seu contexto material, o local que lhe foi destinado em origem, elemento primordial para a arquitetura do conto. O somatório de todas essas variáveis compõe o canal através do qual a capacidade de convencimento de uma tela fluirá.

Pedro Américo, conforme já foi dito, um dos elementos exponenciais da AIBA, quer sob o aspecto do fazer artístico, quer sob a perspectiva do seu envolvimento com o projeto nacionalista do Imperador, pintou a tela “Independência ou Morte” em meados dos anos 80, portanto sob os novos cânones que regiam a construção do imaginário nacional, centrados na ação de um herói e no registro da dimensão de seu feito.¹⁷¹

A Guerra do Paraguai, há pouco vencida pelo Império, marcou o apogeu e o início da decadência do Estado imperial e do Imperador, apesar de ainda acalentar o grandioso projeto nacionalista, vai deixando de ser a figura central do mesmo. Nesse contexto emergiram os quadros de batalha, que passaram a ocupar um lugar de destaque na produção da AIBA e que impuseram à Academia o afastamento do modelo alegórico – que no seu primeiro momento associou o

¹⁷⁰ Entenda-se por contexto social, os elementos de ordem cultural, política e religiosa sob os quais uma imagem foi criada.

¹⁷¹ Na década de 1870, logo após a Guerra do Paraguai, houve a substituição de um padrão de imagens por outro: durante o conflito, em alguns momentos, D. Pedro II se deslocou para o teatro das operações, trajando uniforme militar, o que contribuiu para que os grandes feitos de homens dotados de bravura passassem a ocupar o primeiro plano das atenções.

Imperador aos símbolos da terra – e a passagem para um outro, organizado sob um padrão narrativo no qual se projetava o princípio da ação¹⁷². São telas que contam uma história e que estavam sob a regência da lógica do feito glorioso.

Tornou-se essencial encontrar um padrão de produção de imagem que pudesse expressar com propriedade esses feitos que, por natureza, demandavam uma estrutura narrativa. Daí adveio a produção de imagens vinculadas à história dos grandes homens e de seus respectivos feitos, tendência que também predominou na historiografia do período e que passou a reger a construção de um imaginário nacional após a Guerra do Paraguai.

Entre as imagens às quais cabia dialogar com o patriotismo, passaram a predominar as representadas por batalhas e pela figura dos heróis e não mais as que estavam centradas na figura do Imperador. É exatamente nesse universo imagético que se insere a tela de Pedro Américo, que apresenta o Príncipe como um herói e explicita a grandeza da ação que ele protagonizou. Do vigor do gesto de D. Pedro emanam urgência, irritação, determinação: o pintor legou à posteridade, a imagem de um estadista determinado, senhor soberano de sua ação. A pompa conferida pelo artista à atitude do Príncipe assemelha a tela a uma estátua eqüestre.

O padrão que regeu a tela de Pedro Américo difere do que vigia em 1844, quando a obra de François-René Moreaux¹⁷³ foi pintada; nesta, o Príncipe aparece representado como o “consumador da vontade divina” (Mattos, 1999, p. 90). Não se observa a vontade do Príncipe, a sua habilidade, a sua liderança; da tela não emana ação. Há, atrás de D. Pedro, uma nuvem iluminada, clara alusão ao plano da Providência divina, o que lhe esvazia a autoria da decisão e do movimento para efetivá-la. Moreaux não registrou o heroísmo.

Partindo do princípio de que um herói se define pelo caráter singular de suas ações, Pedro Américo enfatizou essa qualidade no gesto do regente, apresentada através da estrutura narrativa da composição¹⁷⁴, que conta a história de um ato de bravura que legitimou o direito do Príncipe à posição de líder da nação brasileira.

¹⁷² Os grandes feitos de brasileiros durante a Guerra do Paraguai passaram a substituir a figura o Imperador e os atributos do mesmo como tema central na produção de imagens.

¹⁷³ Proclamação da Independência (2.44 x 3,83 x 3.83m), Museu Imperial de Petrópolis.

¹⁷⁴ Há, na tela, um núcleo discursivo básico, composto pelo Príncipe e pelo cavaleiro da guarda, a partir do qual a temática se desenrola.

Pedro Américo teve a preocupação de expressar, através do seu trabalho, uma sólida impressão de unidade, para tal mantendo um equilíbrio - também explicitado pela pontual articulação de um diálogo imagético - entre os elementos que o compõe; a tela retrata o desfecho vigoroso de um acontecimento histórico apresentado ao longo do Império, mas em especial sob a direção saquarema, como o maior de todos.

O artista articulou sentimentos patrióticos às características da paisagem paulista: na tela estão retratados a vegetação, um casebre, homens da região, a serra ao longe, o riacho, a colina, enfim, elementos que se tornaram essenciais à interpretação da cena como “um acontecimento histórico ligado à terra e ao seu destino como nação” (Oliveira e Mattos, 1999, p. 103). A aproximação entre a natureza e a história contribuiu para a retórica conferida à obra.

A contraposição majestade/ausência de movimentos – o Príncipe foi colocado em segundo plano, também o plano superior em relação às outras figuras – e a agitação vigente no entorno desse núcleo intensificaram a tensão existente no episódio retratado e evidenciaram a distinção entre os comandantes e os comandados, desta forma projetando a concepção utilitária que regia as artes.

Mais uma vez a história seria lida, através dos tempos, por meio de uma imagem produzida sob os auspícios do Império.

Mattos (Oliveira e Mattos 1999) relembra que a tela foi pintada no ocaso da monarquia, momento em que tanto o Imperador quanto a estrutura política do Estado imperial eram alvo de críticas severas e frontais que desarticularam a relação da monarquia com os ideais de civilização e de progresso. A seriedade e a beleza do trabalho de Pedro Américo, que nele apresentou a sua percepção do vínculo entre o Imperador e a nação, denotam o nível de envolvimento de artistas com a propaganda oficial do regime.

3.3. O ocaso da ordem: o lugar e a razão da tela

“Este é um mundo que
se acaba [...].
Sente-se o ranger das engrenagens
de um edifício que se esboroa”¹⁷⁵.

O processo de desagregação da ordem imperial - já esboçado para os que viviam na época - após a Guerra do Paraguai foi gradativo, abrangente, profundo e irreversível, como bem podemos constatar ao nos debruçarmos sobre o estudo das duas décadas finais do Império. Alonso (2002, p. 51) afirma que “[...] Até então – refiro-me ao final da década de 1860, momento de término da Guerra do Paraguai – embora a sociedade imperial estivesse passando por transformações profundas, sua ordem política mantivera-se como um universo fechado. Os valores e o funcionamento efetivo das instituições políticas limitavam a cidadania plena e o espaço de debate público a um seleto círculo de iguais”. Mas a partir do início dos anos de 1870, quando os dirigentes do Estado imperial deram início a um processo de reforma da Ordem efetivado por dentro da mesma e de cima para baixo¹⁷⁶, o que associado a outras reformas introduzidas na década de 1850 às quais os herdeiros dos saquaremas não conseguiram administrar com a presteza com que seus antecessores as efetivaram, abriram-se brechas pelas quais manifestaram-se as insatisfações. A tradição imperial começava a se esfacelar frente às novas demandas.

Nabuco (1936), ao periodizar o Segundo Reinado, dividiu-o em seis fases, sendo que as considerações feitas a respeito dos três últimos períodos em muito me auxiliam a construir e a conduzir o meu texto; então, cedamos espaço ao autor:

“(...) De 1871 a 1878, emancipação gradual, liquidação diplomática da Aliança, começo da democratização do sistema (imprensa e condução baratas - os bondes, que tinham começado em 1868, revolucionam os antigos hábitos da população-, idéia republicana, viagens imperiais e caráter democrático que o Imperador nelas ostenta e depois delas assume); de 1879 a 1887, eleição direta, agitação abolicionista, importância maior do Sul pelo progresso rápido de São Paulo, desaparecimento dos antigos estadistas, novos moldes, processos e ambições; de 1887 a 1889, doença do Imperador, seu afastamento gradual dos negócios, descontentamento do exército, abolição súbita, prevenções contra o Terceiro Reinado (da grande propriedade contra a Princesa dona Isabel; do exército contra

¹⁷⁵ Tavares Bastos, (apud Alonso, 2002, p. 51).

¹⁷⁶ Alonso (2002.51)

o Conde d'Eu, futuro Imperador); ouro abundante, febre da Bolsa, positivismo, surpresa final do 15 de novembro”¹⁷⁷.

Referindo-se ao período 1871/1878, Silvio Romero registrou que “um bando de idéias novas esvoaçou sobre nós” (apud Mattos, 1989, p. 164), idéias essas advindas das novas atitudes e dos novos valores que lentamente se afirmavam, o que foi facilitado pelo que Nabuco definiu como um início de democratização do sistema. As novas idéias e os novos valores foram a força motriz dos agentes sociais que entravam em cena no bojo de um processo de modernização conservadora empreendido, anteriormente, pela direção saquarema: fim do tráfico intercontinental de escravos, entrada de imigrantes, crescimento do trabalho assalariado, taxas alfandegárias protecionistas, surto industrial e urbano, abertura de inúmeros estabelecimentos bancários e de caixas econômicas, o que se fez acompanhar pela intensificação da concessão de créditos, expansão do café pelo oeste da província de São Paulo- o que se efetivou gerenciado por uma fração de classe proprietária permeada por uma mentalidade capitalista -, dinamização do serviço de transportes públicos, o que faz pressupor a aceleração da circulação de idéias. Podia-se, enfim, constatar uma verdadeira “revolução” nos antigos hábitos da população.

Se os anos de 1840 e de 1850 hospedaram um processo de modernização empreendido pelos dirigentes do Estado imperial, os anos de 1860 testemunharam a ameaça expansionista de Lopez, as pontuais e bem sucedidas intervenções do Império no Prata em defesa de seus interesses, a expansão do sentimento nacionalista, da intensa mobilização dos brasileiros em defesa da pátria frente à guerra desencadeada e só poderiam ter um único desfecho, a vitória, pela qual foram efetivados os mais diversos esforços. A aspirada vitória se concretizou, mas custou muito caro ao Império; após a alegria dos festejos levantaram-se críticas severas a partir de todas as fragilidades e incoerências evidenciadas pelos diversos custos decorrentes da guerra e pelas profundas dificuldades do regime resolver as antigas e as novas pendências que se tornaram em clamores estridentes devido aos brados que emergiam da sociedade majoritariamente imersa em insatisfações.

Havia veios há muito abertos, como as questões que envolviam a abolição da escravidão, o federalismo e o republicanismo. Artífices da vitória brasileira, projetados aos olhos da nação, reorganizados ao redor da consciência da

¹⁷⁷ Apud Mattos, 1989, pp. 163-164.

relevância da corporação em que se percebiam constituídos, os oficiais do Exército não mais admitiam o silêncio em relação aos assuntos políticos e a subordinação aos dirigentes imperiais, aos quais eles se referiam pejorativamente como “os casacas”. Consideravam-se soldados-cidadãos, indivíduos detentores do legítimo direito à participação nos assuntos da nação. Homens engrandecidos pela vitória e reconhecidos pela nação à qual haviam defendido, para o que se colocaram acima das diferenças raciais e sociais, sentiam-se os mais adequados para conduzi-la a um outro horizonte, mais amplo e marcado por uma concepção de progresso pautada pela evolução tecnológica, pelo trabalho assalariado, pelo ensino técnico e pelo estabelecimento de um regime republicano, por eles implantado e dirigido. Mas o apurado olhar desses homens lhes permitia ver também, sob o prisma da razão e das demandas da modernidade, a questão da permanência da escravidão: além do acentuado progresso das economias industrializadas, como aceitar a subordinação a um regime que mantinha privados da liberdade, irmãos de raça de outros homens negros que lutaram pela pátria, mas que continuavam considerados não brasileiros e não cidadãos, sequer vistos como pessoas, por não serem donos de si?

Nove meses após a vitória do Brasil na Guerra do Paraguai, o jornal fluminense *A República* publicou o Manifesto Republicano¹⁷⁸, documento que contestava a ordem estabelecida e que se contrapunha à direção política, moral e intelectual por ela estabelecida. O Manifesto se dirigia aos “concidadãos” visando esclarecê-los; estabelecia que somente a opinião nacional poderia acolher ou repudiar as aspirações republicanas, tornava público o reconhecimento relativo à soberania do povo e revelava o objetivo maior, a vitória da causa republicana, associada à causa do progresso e da grandeza da pátria. O Manifesto, além de apresentar as prerrogativas do novo regime, também se reportava aos princípios que constituíam a tradição imperial, princípios estabelecidos e consagrados há muito tempo, os baluartes da ordem; evidenciava a presença soberana do privilégio, “elemento social e político do nosso país”¹⁷⁹, posicionava-se contra o que Nabuco de Araújo considerava a “missão do governo”¹⁸⁰, sempre revestida pelo centralismo e pelo elitismo.

¹⁷⁸ Cf. Mattos, 1989, p. 165.

¹⁷⁹ Idem, *ibid.*, p. 165.

¹⁸⁰ Idem, *ibid.*, p. 167.

Mas havia mais, o Manifesto determinava a origem de todos esses males, a Carta outorgada de 1824, que reunia sob o regime monárquico, dois poderes diversos e contrapostos: a monarquia hereditária, significando o poder pela graça de Deus, e a soberania nacional, o poder pela vontade dos homens¹⁸¹; a pedra angular dessa Constituição era o Poder Moderador, privativo do Imperador, um poder “ativo, onímido, onipresente, perpétuo, superior à lei e à opinião”¹⁸², contraponto da acelerada evolução testemunhada pela segunda metade do século XIX, um tempo marcado pelo progresso.

Sob essa perspectiva, era essencial reinscrever o nome do Brasil no conjunto das nações que evoluíam acompanhando o ritmo do progresso, por meio da restauração da soberania nacional; para tal seria necessário que se estabelecesse um governo que a todos representasse, que todos aderissem a uma lei única, promulgada por uma Assembléia Nacional Constituinte. Como bem se sabe, o Manifesto propunha e justificava o federalismo, “somente em âmbito local e em número restrito tornavam-se possíveis a proximidade entre os indivíduos e a visibilidade da gestão da coisa pública, assegurando-se, assim, o exercício e a preservação das virtudes que distinguiam o cidadão republicano”¹⁸³.

Em meados dos anos de 1880 elevavam-se as vozes que clamavam pelo federalismo e essas vozes ascendiam não mais das distantes províncias do Norte e do Sul do Império, mas da poderosa província de São Paulo, que se projetava no cenário nacional a partir da pujança de sua economia: o Brasil continuava sendo o café, mas o café era São Paulo. Por isso a província entendia que o eixo determinante da vida política do Império também deveria ser deslocado da decadente província do Rio de Janeiro para lá; há também a considerar que a coesão dos interesses daqueles que a representavam contrastava com a as fissuras existentes no seio dos Conservadores¹⁸⁴, o que lhe facilitava a projeção.

¹⁸¹ Idem, *ibid.*, p.167.

¹⁸² Idem, *ibid.*, p. 167.

¹⁸³ Idem, *ibid.*, p. 168.

¹⁸⁴ Em 1868, após o fracasso da Liga Progressista, quando os conservadores retornaram ao governo através de sua ala mais radical que desejava preservar o legado saquarema, responderam com firmeza, opondo-se às reivindicações por reformas. Segundo Alonso (2002:72), a oposição considerou tal reação um golpe de estado, abrindo-se e ampliando-se uma cisão intra-elite. Acrescente-se que os liberais, ao invés de se unirem, também se dividiram, formando o “Partido Liberal Radical”, em 1868 e, no ano seguinte, o “novo” Partido Liberal dos moderados, receptáculo dos que haviam saído da Liga; essa ala congregava os liberais históricos e os conservadores dissidentes de 1862 e se contrapunha pontualmente contra o que consideravam a “ditadura conservadora”.

Era inegável que havia uma disputa entre as duas províncias acima citadas, entre a fração mais competente e coesa da elite agrária e os desgastados conservadores que, da Corte, ainda se esmeravam por manter o sagrado princípio do centralismo, que se em outros tempos fora crucial para o Império, nesse momento significava uma ameaça à unidade política do Brasil.

O centralismo havia funcionado como o elemento estrutural na viabilização das propostas saquaremas: a sociedade imperial fora conformada; os súditos, constituídos; a identidade nacional, afirmada. Direção e dominação, mecanismos de exercício de poder de que se utilizaram os que anteriormente estiveram à frente da direção do Estado imperial¹⁸⁵, lhes havia permitido alcançar suas metas. Mas os ventos do progresso sopravam em outra direção, impulsionados por outros interesses, provenientes da Província de São Paulo, cujos dirigentes pleiteavam, no cenário político, um espaço compatível com a sua relevância econômica.

Retomando o elemento que embasa essa análise, está evidenciado que o Manifesto contrapunha o sentimento democrático, pleno de uma perspectiva de modernização em expansão, associada às aspirações dos setores sociais emergentes, ao declinante sentimento aristocrático, base da sociedade conformada pelos dirigentes saquaremas, cujas idéias e princípios de sustentação tinham as raízes no solo “em que se decompunha a velha sociedade escravista gerada pela colonização” (Mattos, 1989).

Havia uma profusão de novas idéias, todas divulgadas pela imprensa, por excelência o agente difusor das muitas novidades; entre essas idéias destacava-se o ideal abolicionista, desdobrado no princípio da regeneração, presente nos elaborados textos de Nabuco, associado à idéia de evolução moral, pois se a abolição fosse conduzida pelo “Partido Abolicionista”, a regeneração consistiria em resgatar a raça negra da ignorância, do despreparo, “desbastar, por meio de uma educação viril e séria, a lenta estratificação de trezentos anos de cativo, isto é, de despotismo, superstição e ignorância” (apud Mattos, 1989, p. 169). Presente também nos jornais, como por exemplo no Diário Popular, ligado ao

¹⁸⁵ É oportuno acrescentar que a hegemonia conservadora se consolidou no vértice do sistema, pois eles tinham a maioria no Conselho de Estado e no Senado(Carvalho,1980, p. 168), instituições vitalícias, o que lhes dava uma condição de ascendência sobre o Poder Moderador (Mattos, 1994). Retomando o que já foi afirmado, toda essa estrutura política passou a ser identificada com o “absolutismo”, segundo as vozes de expoentes como Zacarias, Nabuco de Araújo e de José Bonifácio, o Moço.(Alonso, 2002, p. 73).

Partido Republicano, que ao saudar a abolição registrou a ocorrência de “múltipla e salvadora regeneração: o escravo eliminado, o senhor abolido, o trabalho nobilitado e a pátria desafrontada”(apud Mattos,1989, p. 169).

Sob a perspectiva da evolução da liberdade, a obra de regeneração deveria ser concluída com o advento da República, que apenas não se concretizara em 1822 devido às ambições dos homens que a agenciaram. A propaganda republicana associou duas liberdades, a de 1822 e a de 1888: libertos da dominação metropolitana e tendo posto um ponto final na fase africana da história do Brasil, era mister que o país entrasse na era americana, pontuada pela autonomia. Estamos, portanto, frente a uma perspectiva evolucionista: a liberdade ganha maior amplitude ao longo dos anos e a forma maior dessa amplitude é a República, o que foi pontuado com clareza pelo Manifesto Republicano.

Para os republicanos, a monarquia não mais representava os interesses da sociedade; o regime não mais conseguia efetivar as transformações necessárias, tardava em compreendê-las e, quando as implantava, descontentava a uns – o ritmo e a profundidade não eram os esperados – e a outros – o que se propunha e se implantava era ousado demais. Os conservadores, em sua nova geração, ainda à frente da direção do Estado imperial, não dialogavam com as novas aspirações. Não conseguiram, como a geração anterior, fazer concessões, ceder para articular e dessa forma preservar a unidade conseguida; não se constituíram em interlocutores dos setores mais progressistas da sociedade em um momento em que esse diálogo poderia ter sido crucial. Ao contrário dos dirigentes saquaremas, não conseguiram efetivar o que Nabuco percebeu como um “movimento sinuoso e contraditório mesmo, para tal, por inúmeras vezes, terem precisado contrariar interesses poderosos” (apud Mattos, 1989, p. 169).

Apesar de os novos tempos clamarem por movimento e por dinamismo, permaneciam os conceitos essenciais do século XIX, elementos que embasaram as iniciativas dos saquaremas, só que nesse final de século, ressignificados pelas novas aspirações. Ordem e Civilização, Progresso e liberdade passaram a ser disputados por monarquistas e por republicanos.

Se o regime monárquico, através dos seus dirigentes, retomava o tema da independência como o momento maior da história do Brasil, marco do alvorecer de um tempo que em que a liberdade e a ordem foram concomitantemente asseguradas pela iniciativa de D.Pedro I, objetivando ressignificá-lo e se

ressignificar, fazia-se necessário - nesse momento de estreitas dificuldades – que os dirigentes do Estado imperial promovessem a restauração da sua grandeza e dos seus valores nas almas dos súditos, por meio da reapresentação do primeiro imperador.

A Ordem imperial procurava se reapresentar e se reafirmar, também, pelas vias da arte, para que por meio de recursos calcados no belo, pudesse varrer para longe os ventos republicanos que insistiam em soprar. Esse era o tempo de projetar os heróis do velho regime e os seus respectivos feitos. A partir da atitude de D.Pedro II, que se fez presente na Guerra do Paraguai, houve um processo de mudanças no teor e nas características das imagens que passaram a compor o imaginário nacional. Dos elementos exóticos dos trópicos, associados ao Imperador, passou-se ao registro dos grandes heróis da guerra e de seus feitos. Através do registro dos heróis do Império e dos respectivos feitos, passou-se à composição e à divulgação da história do Império.

Essas obras deveriam ter um teor descritivo, deveria nelas haver uma intenção didático-pedagógica veiculada para a posteridade por meio de formas grandiosas, capazes de impactar os observadores e de efetivar instrutivas lições relativas à história do Brasil. A função da pintura histórica era exaltar e resguardar para o futuro, momentos decisivos da história do Brasil.

Em meados dos anos de 1880 achava-se conveniente, entre os membros do Partido Conservador da Corte e de São Paulo, é bem verdade que por razões diversas, que se voltasse ao momento da independência, que se arquitetasse um grandioso e eloqüente portal pelo qual os brasileiros pudessem passar por muitas e muitas vezes, ao longo dos tempos vindouros; era apropriado levar os brasileiros à província de São Paulo, para que daquelas terras eles pudessem contemplar o momento fundador da história do país consolidado em um grandioso monumento, um belo palácio que seria também o guardião do majestoso painel que Pedro Américo compunha em Florença.

Os dirigentes do Estado imperial mais uma vez se voltavam para o tema da independência e o retomavam para projetá-lo em um grandioso painel que resguardaria para a posteridade o momento do grito do Ipiranga, marco fundador da nacionalidade brasileira, gênese da liberdade e da preservação da Ordem e da unidade. Importava resgatar mais uma vez, como o fora em 1862, o legado do primeiro imperador, a liberdade sedimentada sob o regime monárquico. O

Príncipe, ao proclamar a independência, instituiu a idéia de Ordem; portanto, os valores que a estátua transmitiu em 1862 estavam muito próximos aos valores a serem projetados pela tela e esta, da mesma forma que a estátua, deveria agir sobre os brasileiros, conformando-os por meio da reafirmação da realeza e do regime monárquico. Os dirigentes conservadores esperavam que mesmo em tempos de propaganda republicana, os brasileiros, conformados pela Ordem imperial, se mantivessem fidelizados ao regime.

Nesse momento perpassado por um intenso movimento, a expansão para dentro procurava, não mais desbravar, mas consolidar as veredas constituídas no espírito dos súditos do Império. Também se tornara objetivo dos dirigentes da Província de São Paulo, que passaram a trabalhar para projetá-la, para dar-lhe visibilidade nacional ao construir, no entorno do pequeno riacho do Ipiranga, um prédio guardião dos registros de memórias que foram ao mesmo tempo relevantes para a respectiva província e para o Brasil. Dessa forma, as duas histórias seriam articuladas em uma só.

A expansão para dentro reativava o resgate da arte como eficaz recurso pedagógico, imprimia continuidade ao processo de formação da nacionalidade e ao se valer de recursos do domínio a arte, projetava-a para o cumprimento de um de seus papéis, o da conformação dos brasileiros. Afinal, rememorando os ensinamentos de Renan, é preciso lembrar certas coisas, bem como esquecer outras, para se consolidar o “plebiscito cotidiano”; por isso era o momento apropriado para, novamente, se reafirmar a Nação.

A lição a ser rememorada e legada à posteridade era clara: a fração superior da Província da São Paulo, quer os monarquistas do Partido Conservador, quer os republicanos, desejava ressaltar que daquelas terras a liberdade raiara para o Brasil em 1822. A grandiosidade do palácio e o eloqüente trabalho de Pedro Américo seriam os porta vozes da mensagem que São Paulo desejava inscrever não apenas nos livros de História do Brasil, mas no mais fértil dos territórios, aquele desbravado pela expansão para dentro.

É oportuno se lançar luz sobre a intensa movimentação que ocorria na Província de São Paulo, onde até meados da década de 1880, havia mais Conservadores do que Republicanos, equilíbrio que se modificou à medida em que chegava o final da década. Até 1884/1885 a burguesia agrária paulista era mais escravocrata do que emancipacionista, defendendo o imigrantismo. No

momento em que ficou evidenciado que a escravidão consumia recursos da imigração, os que a compunham tornaram-se abolicionistas; nesse mesmo momento, os republicanos seqüestraram a memória do 7 de setembro e quiseram seqüestrar a tela. Dentro dessa conjuntura, quando uma parte da burguesia agrária, ainda monarquista, percebeu que lhe era mais conveniente romper com a Ordem monárquica, tornou-se republicana.

Aproveito e reitero que quando o quadro foi pensado e quando o museu começou a ser construído, o projeto era Conservador e monarquista. Reitero, ainda, que a primeira disputa relativa ao portal da independência, ocorreu entre os monarquistas das Províncias do Rio de Janeiro e de São Paulo. Ambas disputavam a direção do Estado imperial.

A intenção dos paulistas era clara: se episódios de significado capital para o país tinham se desenrolado nessas terras, se nos anos de 1880 a maior parte da riqueza do Brasil era gerada em São Paulo, os filhos dessas mesmas terras - as lideranças políticas que os representavam - viam-se como aqueles cujas vozes deveriam ser ouvidas no tocante à condução do Império.

Monarquistas e republicanos, fluminenses e paulistas, a desgastada aristocracia rural e os novos segmentos da burguesia agrária disputavam o sentido do que seria inscrito nas almas dos brasileiros.

Mas sob os amplos e dinâmicos horizontes do final do século XIX, os ideais de Ordem e de liberdade passaram a ter uma outra percepção, da qual os republicanos se apropriaram. Para eles, a república seria um avançado estágio do um processo de evolução da liberdade, que se iniciou em 1822 com a proclamação da independência, se ampliou em 1888, com a abolição da escravidão e se consolidaria com a proclamação do novo regime. A República era percebida e divulgada como a expansão do progresso material, do advento da democracia e da instauração de uma ordem mais racional; era apresentada como sinônimo de Progresso e de evolução, elementos essenciais para o Brasil merecer o reconhecimento internacional. Portanto, segundo Mattos (1989), a República era um ponto de chegada inevitável. À medida em que se projetavam, os republicanos confiscavam a memória e o significado da independência dos monarquistas, associando-a à liberdade, à abolição e à República.

Os habitantes do Império viviam todos os acontecimentos aos quais já se fez menção, testemunhavam a velocidade da difusão dos novos ideais, das novas

formas de se perceber o Brasil e de busca e luta por novos horizontes para o país; muitos precisavam compreender o sentido de tudo o que acontecia. A tela de Pedro Américo poderia e deveria, segundo os republicanos, ser o elemento de sensibilização para as novas demandas de Ordem e de Progresso dentro de uma concepção evolucionista; por isso a tela seria uma importante lição de história, ao projetar a recomposição da imagem primeira da liberdade – respaldada por séria e intensa pesquisa - concedida aos brasileiros e daquele que a legou e que deu início à construção de uma, então, nova Ordem. Assim, a figura de D. Pedro I também se encontrava em disputa, pois para os republicanos nela repousava o estágio inicial da liberdade e de um padrão de ordem aos quais caberia à República, respectivamente, ampliar e redimensionar. O primeiro imperador estava sendo, mais uma vez, ressignificado à luz dos múltiplos interesses e necessidades político-estratégicos de um determinado momento. Deve-se, entretanto, ter clareza de que o D. Pedro de Pedro Américo, não é o da estátua projetada por Mafra e fundida por Rochet, tampouco é o de 1822. Trata-se de uma figura dramática na grandiosidade que lhe foi atribuída, uma figura elaborada sob a percepção de uma séria crise.

A tela de Pedro Américo, para as vozes que proclamavam a propriedade do regime republicano, demarcaria, no espaço da percepção dos brasileiros, o lugar, as qualidades e o sentido atribuídos à República, este último perpassado pelas perspectivas de Ordem e de Progresso vinculadas ao cientificismo que predominava nos meios intelectuais – onde muitos republicanos eram encontrados – nos quais se preconizava uma atitude cívica exemplada, com ênfase, pelos propagandistas civis e militares do novo regime.

Quer sob a ótica dos monarquistas, quer sob a perspectiva dos republicanos, “Independência ou Morte” serviu à história ao cumprir o que da obra se esperava; o quadro deveria ser lido como um livro, da esquerda para a direita e a ação do herói deveria conter o desenvolvimento da história. Esse tipo de quadro, regido pelos princípios da pintura histórica, deveria ter um caráter exemplar: esse padrão de arte não deveria reproduzir a história segundo houvesse transcorrido, mas sim, extrair dela o seu caráter perene e, portanto, ideal (Oliveira e Mattos, 1999, p. 123).

Considero imprescindível que escutemos a voz de Pedro Américo:

“[...] o que vai dito convencerá o leitor da minuciosidade das pesquisas, da sinceridade do método, e da grande probidade de que carece o pintor de história para não desfigurar, e antes restaurar com a linguagem da arte um acontecimento que ele não presenciou, e todos desejam contemplar revestido dos esplendores da imortalidade.

Finalmente, comparando as tradições, as crônicas, as passagens históricas, os ditos e presunções individuais, os testemunhos artísticos a as diferentes opiniões acerca do sucesso “que fez estremecerem de júbilo as margens do Ipiranga”, consegui compor a fraca obra que agora submeto ao benévolo juízo das pessoas ilustradas do me país; certo de que, se não acertei, ao menos esforcei-me por ser sincero reproduzidor das faces essenciais do fato, sem esquecer as difíceis e severas lições da ciência do belo”.¹⁸⁶

¹⁸⁶ Apud Oliveira e Mattos, 1999, p. 27.