

Pinturas de história como discurso diplomático: uma narrativa visual da História do Brasil no Itamaraty

Guilherme Frazão Conduru*

Recebido em: 06/10/2020

Aprovado em: 16/11/2020

Resumo

O tema do artigo consiste num caso de uso político de uma coleção de arte. Durante sua gestão no Itamaraty, de 1902 a 1912, o barão do Rio Branco concebeu uma narrativa da História do Brasil baseada em pinturas de história, que adquiriu ou que estavam disponíveis na chancelaria. Com as telas *Os descobridores*, de Belmiro de Almeida, *Grito do Ipiranga* e *Paz e Concórdia*, de Pedro Américo, e *Visita do presidente Roca ao presidente Campos Salles*, de Beniamino Parlagreco, o chanceler colocou em prática um ensaio de curadoria. Começando com uma cena do “descobrimento”, a narrativa passava pela Independência e chegava à República com uma pintura alegórica e uma expressão de relações amistosas com a Argentina. Ao projetar valores como continuidade institucional e antiguidade do Estado, pertencimento à civilização ocidental, apego ao Direito e ao pacifismo, que distinguiriam a política externa brasileira, a coleção de pinturas inseria-se no discurso diplomático.

Palavras-chave

Arte no Brasil (séculos XIX e XX); pintura de história; coleções públicas; Palácio Itamaraty (Rio de Janeiro); barão do Rio Branco (1845-1912)

Abstract

The essay analyses an example of political use of an art collection. During his tenure as foreign minister, from 1902 to 1912, baron of Rio Branco conceived an exhibit with historical paintings he acquired or found available in Itamaraty Palace. With the paintings *Os descobridores*, by Belmiro de Almeida, *Grito do Ipiranga* and *Paz e Concórdia*, both by Pedro Américo, and *Visita do presidente Roca ao presidente Campos Salles*, by Beniamino Parlagreco, the minister as a curator created a narrative on Brazilian history. Starting with a scene from the “discovery” process, the narrative passed through Independence to reach the Republican era with an allegorical painting and an expression of friendly relations between Brazil and Argentina. As it projected values that allegedly characterised Brazilian foreign policy such as institutional continuity and antiquity of the State, adherence to western civilization, law-abiding and pacifism, the pictorial collection took part in the diplomatic discourse.

Keywords

Art in Brazil (19th and 20th centuries); History painting; public collections. Itamaraty Palace (Rio de Janeiro); baron of Rio Branco (1845-1912).

*Historiador e diplomata, defendeu, em 2019, no PPGAV da Escola de Belas Artes da UFRJ, tese de doutoramento sob o título *Alegorias em confronto: “Os descobridores”, de Belmiro de Almeida, e “Paz e Concórdia”, de Pedro Américo: a pintura de história na construção da nação*. Entre 2016 e 2019 foi encarregado do Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty, no Rio de Janeiro. De sua autoria a FUNAG publicou, em 2013, *O Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty: história e revitalização*. Email: gfcconduru@gmail.com .

1. Arquitetura, arte e representação do poder: a chancelaria e o barão

Igrejas e catedrais, palácios reais, presidenciais e legislativos, sedes de cortes judiciais e de corporações são exemplos de tipologias arquitetônicas vinculadas à expressão e ao exercício do poder. Para afirmar o poder do qual estão investidos, os poderosos – seja nos níveis político, religioso ou econômico – convocam arquitetos e artistas para projetar, construir, ambientar e decorar esses espaços.

Entre as instituições estatais, as chancelarias desempenham um papel fundamental como espaços de representação do estado, uma vez que são agências especializadas, dedicadas, com exclusividade, às relações internacionais. Pode-se afirmar que as sedes de chancelarias, como espaços de poder, cumprem três funções complementares: uma função burocrática, como edificação que abriga as unidades administrativas desse órgão de governo; uma função cerimonial, como edificação onde se realizam eventos oficiais que dizem respeito às relações diplomáticas; e uma função simbólica, como repositório de expressões de uma identidade nacional, que guardam e expõem.

Espaços grandiosos, às vezes monumentais, com decoração sóbria ou suntuosa, são projetados e decorados com coleções de artes, que buscam expressar não somente riqueza, bom gosto e estilo, mas também valores. Valores que estarão necessariamente comprometidos com alguma ideia de identidade nacional. Neste sentido, as coleções de arte de uma chancelaria buscam representar uma ideia de identidade nacional que se enuncia e que se deseja reconhecida.

Neste texto, realiza-se uma aproximação a um conjunto de quatro pinturas de história que, no início do século XX, foi reunido no Ministério das Relações Exteriores (MRE) para expressar uma ideia de identidade nacional a partir da História. Expostas na chancelaria, essas obras construíram uma narrativa histórica integrada ao discurso diplomático. Mesmo que não tenha sido possível reconstituir plenamente a expografia da época, pode-se afirmar que as pinturas pretenderam compor uma narrativa cujo significado remete a valores que norteariam a política externa brasileira. As quatro pinturas são: *Grito do Ypiranga* (1886), de Pedro Américo (1843-1905); *Os descobridores* (1899), de Belmiro de Almeida (1858-1935); *Visita do presidente Roca ao presidente Campos Salles* (1900), de Beniamino Parlagreco (1856-1902), e *Paz e Concórdia* (1902), de Pedro Américo. Com exceção da primeira, transferida para o

Palácio Itamaraty em Brasília, onde permanece exposta em salão cerimonial,¹ as demais obras permanecem ainda hoje no Palácio Itamaraty do Rio de Janeiro e fazem parte do acervo do Museu Histórico e Diplomático (MHD).

No início da República, o tema da definição das fronteiras internacionais do território nacional constituía uma prioridade da política externa brasileira. José Maria da Silva Paranhos, o barão do Rio Branco (1845-1912), ministro das relações exteriores entre 1902 e 1912, deixou como um dos seus principais legados para a diplomacia, o Estado e a sociedade brasileiras a solução pacífica e definitiva das pendências lindeiras com os vizinhos sul-americanos. Rio Branco serviu a quatro presidentes e conduziu a política externa com elevado grau de autonomia; a autoridade de sua opinião era amplamente reconhecida no que dizia respeito a assuntos diplomáticos e política internacional. Rio Branco operou um novo paradigma da atuação diplomática do Brasil, por meio do qual articulou as relações com os vizinhos sul-americanos e as relações com as grandes potências da época.² De forma pragmática, buscou a aproximação com os Estados Unidos sem colocar-se em posição de subserviência. Procurou elevar a projeção internacional do Brasil, ciente de que uma diplomacia de prestígio implica, entre outras medidas, o aparelhamento físico, administrativo e protocolar da chancelaria. Durante sua gestão, o Palácio Itamaraty foi valorizado como local para cerimônias e recebeu investimentos que incluíram a encomenda e a compra de obras de arte, alfaias e objetos de decoração, além de ter sido reformado e complementado com a construção de edificações anexas.

Um dos poucos exemplares de arquitetura neoclássica oitocentista ainda de pé no Rio de Janeiro, o Palacete Itamaraty foi erguido na primeira metade da década de 1850 para o rico comerciante Francisco José da Rocha Filho (1806-1883), conde de Itamaraty. José Maria Jacinto Rebelo (1821-1871), discípulo de Grandjean de Montigny (1776-1850) na Academia Imperial das Belas Artes, foi o arquiteto que concluiu a obra. Em 1889, foi adquirido pelo governo provisório de Deodoro da Fonseca (1827-1892) da viúva do conde e então marquesa, Maria Romana Bernardes da Rocha (1818-1896), para tornar-se a primeira sede do executivo federal. Em 1897, a Presidência da República transferiu-se para o Palácio do Catete e, em 1899, o Itamaraty foi cedido para o Ministério das Relações Exteriores. Quando Rio Branco assumiu o ministério, em 1902, pouco tempo havia passado desde que o edifício se convertera na sede da chancelaria brasileira. A força simbólica do palácio e da época de Rio Branco foi

tamanha que a designação Itamaraty passou a identificar, por metonímia, a diplomacia brasileira e acompanhou a sede por ocasião da transferência para a Brasília.³

A título de exemplo dos investimentos simbólicos na decoração das dependências do ministério, merece registro que, em 1906, ano da III Conferência Internacional Americana, realizada no Palácio Monroe, Rio Branco encomendou a Rodolfo Amoedo (1857-1941) a pintura da galeria que dá acesso às salas e aos salões do andar superior do Itamaraty. Embora com perda em mais de uma parede, ainda hoje se podem observar os grotescos monocromáticos com doze alegorias femininas que sustentam cartelas com as treze datas nacionais pintadas por Amoedo, datas certamente escolhidas por Rio Branco. A cronologia concebida pelo ministro estabelece um nexó histórico entre a arribada da frota de Pedro Álvares Cabral (1467/8-1520), em 1500, e a Proclamação da República, em 1889, e, dessa forma, valoriza a continuidade das instituições estatais, com ênfase nas dimensões política e militar, omitindo revoltas e contestações à ordem estabelecida com o objetivo de atribuir estabilidade e, portanto, credibilidade ao estado brasileiro.⁴

Essa primeira experiência de Amoedo com pinturas decorativas em prédios públicos, na qual atendeu à demanda do comitente pela inclusão de marcos cronológicos do processo de formação do estado nacional, resultou de uma encomenda contemporânea da exposição com pinturas de história concebida por Rio Branco para a chancelaria. Os painéis de Amoedo no Itamaraty e a coleção de pinturas de história objeto deste estudo constituem, portanto, exemplos da utilização política de expressões artísticas.

2. Uma narrativa visual da História do Brasil no Itamaraty

No Arquivo Histórico do Itamaraty (AHI), em meio aos maços e pastas nos quais se guardam a documentação particular de Rio Branco – inclusive a rica coleção de sua correspondência passiva e uma volumosa coleção de recortes de jornais e de charges –, encontra-se uma folha manuscrita avulsa, sem data, contendo uma relação das quatro pinturas de história mencionadas acima, escrita com a inconfundível caligrafia do barão.⁵ Podem-se ler nesse documento os títulos atribuídos às obras, a identificação dos pintores e as respectivas datas de confecção – dados que corresponderiam às legendas das pinturas. O conteúdo de cada legenda aparece dentro de retângulos com semicírculos nas laterais, forma que parece ter sido pensada como modelo para plaquetas de identificação.

A partir desse documento pode-se inferir a intenção de Rio Branco de transmitir aos visitantes do Palácio Itamaraty uma determinada ideia da História do Brasil, o que corresponderia a um ensaio de curadoria artística. Da mesma forma como procedeu com as datas históricas escolhidas para figurar na pintura decorativa encomendada a Rodolfo Amoedo, o ministro procurava passar uma ideia sobre o Estado brasileiro baseada na História; neste caso, utilizava pinturas de história, que adquirira ou encontrara na chancelaria, para assinalar o que considerava momentos-chave na evolução da nação. Embora o uso da noção de “curadoria” aplicada ao início do século XX possa ser considerado um anacronismo, a aquisição, seleção e distribuição das obras num espaço expositivo foram tarefas que o ministro realizou, tal como um “curador” dos dias de hoje faria para “montar” uma exposição de arte.

Desenvolve-se, a seguir, uma breve análise das quatro pinturas que compunham essa narrativa visual da História do Brasil concebida por Rio Branco, privilegiando-se, de um lado, a descrição iconológica das obras e, de outro, a contextualização das condições em que foram produzidas.

2.1. *Os descobridores*, de Belmiro de Almeida: uma visão crítica, irônica e otimista do Brasil

Na sequência cronológica dos fatos representados pelas pinturas de história selecionadas por Rio Branco, o primeiro acontecimento relaciona-se ao “descobrimento” e representa uma consequência direta da “semana de Vera Cruz” e da celebração da posse territorial oficializada por meio de cerimônias religiosas: a figuração dos dois degredados deixados em terra por Cabral. A pintura trabalha, portanto, com o tema do degredo como instrumento de colonização e conquista.

Sobre uma elevação do terreno, com paisagem litorânea ao fundo, duas figuras masculinas protagonizam a cena, juntamente com uma árvore. Uma das figuras, sentada no chão e recostada à árvore, está em estado de prostração; a postura e o olhar perdido revelam exaustão, perplexidade e desalento. A outra figura está de pé, a fitar o oceano ao longe; a pose e a direção do olhar para a vastidão do mar exprimem melancolia e desânimo. No plano de fundo, estende-se uma praia deserta, com vegetação costeira densa e trecho de litoral como montanhas cobertas por densa vegetação. Da praia para o interior, pode-se discernir um rio correndo paralelo ao mar.

A cena está cercada por moldura pintada sobre a tela com arabescos que formam volutas, entremeadas de folhas, influência possivelmente de origem pré-rafaelita.

Belmiro enfatizava, assim, a função decorativa da pintura e se apropriava de fórmulas compositivas próprias da tapeçaria. Na parte inferior da borda, em cartela pintada, aparecem o título do quadro e os seguintes versos em latim: “Multus que per annos errabantactifatis maria omniacircum”,⁶ do poema épico *Eneida*, de Virgílio (70-19 a.C.), que narra as peripécias de Eneias, herói troiano, sobrevivente da guerra de Tróia, cujos descendentes seriam os fundadores de Roma.

O dia parece nublado, não há representação do sol nem há sombra, prevalecendo uma luz difusa e uniforme. Uma atmosfera quente e úmida envolve os dois personagens num clima de desolação, reforçado pela paisagem deserta e pouco acolhedora. A amplitude da vista a cavaleiro e o agreste da paisagem conseguem transmitir tanto a imponência como a dimensão selvagem da natureza tropical.

Em *Os descobridores* não há exaltação da ação heroica: os protagonistas parecem derrotados e perdidos. Mas o título da obra os eleva à condição de “descobridores”. Para representar o mito de origem da nação, ao invés de retratar comandantes militares e chefes religiosos em trajés alinhados e pose garbosa, Belmiro preferiu retratar degredados, que eram, em geral, gente do povo. Se há monumentalidade, é aquela derivada da natureza tropical, não idílica, mas inóspita. No lugar da glorificação, há diluição e esvaziamento do heroísmo, explicitado pela inversão do papel do herói. Os versos de Virgílio pintados na borda decorativa da tela, porém, ao remeterem às desventuras do herói mítico Eneias e à fundação de Roma, sugerem que, a partir daquela situação desoladora, seria construída uma saga civilizatória que resultaria no surgimento de um grande país.

Mas, de onde inferir que aquelas duas figuras em andrajos seriam os degredados de Vera Cruz? O título da tela assim como as referências tanto na *Carta* de Pero Vaz de Caminha (c. 1450-1500) como na chamada *Relação do piloto anônimo*⁷ favorecem a interpretação de que os descobridores de Belmiro seriam os dois degredados que foram deixados na terra que acabava de ser “descoberta”. Indicação adicional para fortalecer essa hipótese reside no fato de que, na mesma época em que realizou *Os descobridores*, Belmiro esboçou um retrato de Afonso Ribeiro,⁸ um dos degredados referidos por Caminha – aliás, o único nomeado –, que foi exposto, em 1899, na então novíssima capital de Minas Gerais, conforme noticiado na imprensa mineira.⁹ Detalhe relevante mencionado pelo jornal consiste na referência à “decoração alegórica” que circunda a cena representada, com coroa real, esferas armilares e escudos com os nomes dos

comandantes dos navios da frota cabralina. Embora nem o esboço nem a obra final sejam conhecidos, pode-se conjecturar que o artista pensava esse retrato de Afonso Ribeiro como um *pendant* de *Os descobridores*, ambos trabalhando sobre o mesmo tema do degredo e utilizando o mesmo recurso da borda decorativa pintada na tela para enquadrar a cena.

Ao identificar os degredados de Cabral como descobridores, qual seria o sentido da história contada pelo pintor? Uma primeira linha interpretativa remete a uma postura pessimista quanto à natureza e ao futuro do Brasil e dos brasileiros, que poderia ser sintetizada na fórmula cética e fatalista: “um país colonizado por criminosos não poderia dar certo”. A ironia da pintura – expressa na aparente contradição entre o título e a cena representada – poderia corroborar essa interpretação.

Outra hipótese seria a de que os degredados, homens do povo, teriam sido os verdadeiros colonizadores da América portuguesa – e não a série de comandantes, capitães-generais, governadores e vice-reis cujos nomes ficaram inscritos na história da administração colonial. A inversão iconográfica operada pela figuração de dois seres desalentados a cumprir a pena do degredo, elevados, pela mediação do título da obra, à condição de heróis colonizadores, exprimiria também uma inversão historiográfica ao negar protagonismo aos heróis tradicionais da história factual. Sendo os degredados, em geral, homens comuns, haveria em *Os descobridores*, a valorização da multidão de anônimos que cruzou o mar oceano em busca de aventuras, riquezas e glórias ou simplesmente em busca de uma vida melhor. Essa interpretação “invertida” da história do Brasil suscita um questionamento variante da fórmula reproduzida acima: como poderia dar certo um país colonizado por degredados, ou seja, por criminosos?¹⁰

Escrevendo, em 1921, sobre a natureza “burguesa” ou “aristocrática” das elites brasileiras nas capitanias dos tempos coloniais, Manuel de Oliveira Lima desqualifica a interpretação que poderia ter servido de base historiográfica a Belmiro de Almeida para formular sua crítica à colonização como obra de criminosos:

A colonização brasileira levada a cabo por degredados é uma lenda já desfeita. Nem ser degredado equivalia então forçosamente a ser criminoso, no sentido das ideias modernas. Punia-se com a deportação delitos, não infamantes e até simples ofensas cometidas por gente boa. Os dois maiores poetas portugueses, Camões e Bocage, sofreram a pena do degredo na Índia, como Ovídio sofreu a do banimento do Ponto Euxino.¹¹

Independentemente da maior ou menor consistência das interpretações historiográficas sobre o papel dos degredados na colonização da América portuguesa, a

leitura *fin-de-siècle* de Belmiro – elaborada uma década após a Proclamação da República, década marcada por crises políticas e incerteza econômica, suficientes para desfazer ilusões de progresso – aponta num sentido crítico sob uma chave irônica: “descoberto e colonizado por degredados, isto é, criminosos, o Brasil deu no que deu”.¹²

Nem tudo, porém, é desalento. Os versos de Virgílio inscritos na tela trazem elementos que ajudam a explorar e tornar mais complexa essa vertente interpretativa. Além de converter degredados em descobridores, a chave irônica da solução de Belmiro continha, ainda, uma associação inusitada: a representação visual do mito de origem do Brasil vinculada ao mito de origem de Roma, aludido pela citação em latim, que, como uma legenda, cumpre a função de contextualizar a cena representada. A analogia do Brasil com Roma e seu império poderia parecer destituída de sentido, se não absurda. Ao elaborar sua versão crítica da história em tom de ironia, articulando pares aparentemente contraditórios (degredados-colonizadores e Brasil-Roma), o pintor expressaria enfim uma visão otimista sobre o Brasil. A analogia com o mito de Roma pode ser interpretada como uma perspectiva otimista quanto ao futuro da República, um futuro pleno de realizações e grandeza, como teria sido a trajetória de Roma.

Novas pesquisas são necessárias para determinar quando e como *Os descobridores* foi adquirido pelo MRE. Vale aqui o registro de duas pistas, ainda que frágeis, mas que podem constituir indícios. No número de fevereiro de 1899, a *Revista Moderna*, “magazine literário e artístico”, editada em português em Paris, publicou uma crítica sobre Belmiro de Almeida e sua obra, inclusive com uma reprodução de página inteira da pintura então inédita e ainda quatro reproduções de estudos preparatórios, datados do ano anterior. A matéria foi assinada por Domício da Gama (1862-1925), escritor que trabalhava como correspondente em Paris.¹³

Integrante do grupo fundador da Academia Brasileira de Letras, Domício da Gama frequentava na capital francesa um grupo de intelectuais brasileiros e portugueses, entre os quais despontavam Eça de Queiroz (1845-1900), Santana Nery (1848-1901), Eduardo Prado (1860-1901) e o barão do Rio Branco. Ao longo da década de 1890, Domício tornara-se colaborador de Rio Branco, a quem acompanhou a Washington (1893-1895) e a Berna (1899-1900), quando o historiador/diplomata fora designado para defender os direitos do Brasil nas disputas territoriais com a Argentina e com a França, submetidas, respectivamente, ao arbitramento do presidente dos Estados Unidos e do presidente do Conselho Federal suíço. O sucesso de Rio Branco nas duas

questões de fronteira contribuiu para sua indicação, em 1902, para chefiar o MRE. Domicio da Gama foi convocado para fazer parte do gabinete do chanceler. Seria plausível supor que o assessor do ministro tenha lhe sugerido a aquisição de *Os descobridores*, obra sobre a qual escrevera em 1899. Por ora, contudo, não foram encontradas evidências de que Rio Branco tivesse ordenado a aquisição do trabalho de Belmiro de Almeida.

A outra pista consiste na carta do artista para o ministro, datada de 17 de abril de 1903, a única correspondência entre os dois preservada no Arquivo Histórico do Itamaraty,¹⁴ na qual Belmiro parabeniza Rio Branco por seu natalício, 20 de abril, e comunica sua próxima partida para a Europa. Apesar de dirigir-se ao barão com deferência, tratando-o por “vossa excelência”, e encômios, como “da Pátria brasileira (...) glorioso filho”, o fecho revela alguma intimidade de Belmiro com Rio Branco: “seu, muito seu”, pode traduzir, além de afeição, agradecimento. A hipótese que se insinua, portanto, é a de que Belmiro seria grato a Rio Branco pela aquisição da obra, que poderia ter sido decidida entre a posse do ministro, em dezembro de 1902, e a data da missiva.

Assim, a narrativa visual da História do Brasil proposta no manuscrito de Rio Branco se inicia com uma visão ao mesmo tempo crítica, irônica e otimista sobre a origem e o futuro da nação, cujos primórdios foram marcados pelo drama de anti-heróis exauridos pelo destino, porém colonizadores e, nessa condição, portadores de civilização. A inclusão da tela de Belmiro na narrativa cumpre a função de representar um mito de origem da nação e, ao mesmo tempo, serve como indicação de uma alegada antiguidade do estado brasileiro, pois remete sua origem à “era dos descobrimentos”.

2.2. Grito do Ypiranga, de Pedro Américo: o regente como herói funda uma nova soberania

Na sequência da narrativa feita de imagens, o acontecimento seguinte seria o ato simbólico de nascimento do Estado brasileiro independente: a proclamação da independência pelo príncipe herdeiro dos Bragança às margens do riacho Ypiranga. Uma versão reduzida do *Grito do Ypiranga* foi produzida por Pedro Américo e pertence ao MRE, que lhe atribui 1886 como data de confecção,¹⁵ enquanto a versão definitiva, em grandes dimensões, realizada por encomenda para o Museu Paulista, foi concluída em 1888. Aparte as dimensões e pequenos detalhes, as composições são praticamente idênticas. Também conhecida como *Proclamação da Independência do Brasil* ou

Independência ou morte!,¹⁶ essas telas contêm a imagem mais difundida do fato histórico que representam. De tão divulgada, a imagem de *Independência ou morte!* enraizou-se no imaginário social como a versão mais “verdadeira” ou mais próxima da realidade histórica, “como se o passado pudesse ser recuperado tal como foi”.¹⁷ Apesar de realizada em ponto menor, a versão do Itamaraty não tem as características de um esboço, parece obra acabada.

Na representação de Pedro Américo do episódio do Ypiranga, não há dúvida quanto ao sentido afirmativo da condição do herdeiro bragantino, valorizado na composição como herói instituidor da soberania nacional.¹⁸ Em posição retórica, braço direito alçado com a espada em punho, montaria rija, a figura equestre de Pedro (1798-1834) condiciona toda a composição. De um lado, a elipse traçada pelo caminho de terra até o séquito civil, com o caipira do primeiro plano e seu carro-de-boi em paralelo, junto à lateral esquerda da tela; de outro, a elipse formada pela Guarda de Honra. Ambas as curvas conduzem o olhar para o herói, quase no centro da tela. Há um contraste entre a imobilidade solene de Pedro I e a agitação dos militares em veemente demonstração de fidelidade ao príncipe.

No *Grito do Ypiranga* o povo aparece representado pelo caipira que conduz o carro-de-boi e volta-se para o futuro imperador sem alcançar o significado do acontecimento. O ato fundador do novo Estado independente é atribuído ao herói que rompeu a unidade do Reino Unido, formalizando a autonomia política e a soberania da antiga colônia. Por um lado, a contradição entre estado dinástico e estado-nação – dilema que o império não superou, nem após a Guerra do Paraguai, nem após o fim da escravidão –, contradição manifesta, entre outras expressões, pela ausência de participação popular no rompimento com a antiga metrópole, parece referida pelo artista por meio daquele caboclo caipira, uma prefiguração do povo que assistiria “bestializado” a Proclamação da República. Por outro lado, a figura de Pedro I, o “defensor perpétuo do Brasil”, pretenderia preencher com alguma heroicidade, então faltante, o imaginário do império em crise terminal de legitimidade.

A representação visual do acontecimento, protagonizado por uma individualidade notável, expressaria a adesão do pintor a uma teoria da história segundo a qual os grandes agentes do processo histórico seriam os heróis nacionais, aqueles que protagonizam os “fatos históricos”, acontecimentos merecedores de registro pela historiografia e pela arte. Essa valorização do acontecimento e da ação individual para a

explicação da história caracterizou uma historiografia factual, que teve, entre os historiadores do século XIX, um cultor no barão do Rio Branco, que teria encontrado na chancelaria, quando assumiu o MRE, a versão reduzida do *Grito do Ypiranga*.

Para obter a encomenda da qual resultou a obra, o artista demonstrou o mesmo agudo senso de oportunidade que o levou a negociar e vender para órgãos públicos suas composições sobre a Guerra do Paraguai, como *Batalha de Campo Grande*, de 1871, e *Batalha do Avaí*, de 1877. Aproveitando a construção do monumento do Ypiranga, em dezembro de 1885, Pedro Américo viajou a São Paulo para oferecer à comissão encarregada do monumento a produção de uma pintura histórica comemorativa da proclamação da Independência. Pode-se especular que o artista tivesse sido incentivado a dar esse passo por amigos com influência política na corte.

A primeira reação foi negativa: o presidente da Comissão do Monumento, Joaquim Inácio de Ramalho (1809-1902), alegou como dificuldades para a aceitação do oferecimento a ausência de um projeto definitivo do edifício e a insuficiência de fundos para a construção. Pedro Américo não se deu por vencido e insistiu com Francisco Inácio Marcondes Homem de Melo (1837-1918), deputado por São Paulo, para que o recomendasse e o ajudasse a convencer os membros da Comissão. Ao mesmo tempo, a proposta de Pedro Américo e a negativa da Comissão, reforçada pela atitude inamistosa do arquiteto e engenheiro responsável pelo edifício, TommasoGaudenzio Bezzi (1844-1915),¹⁹ geraram polêmica e mereceram editoriais favoráveis ao artista na imprensa paulistana. A controvérsia inseria-se na disputa política local entre liberais, conservadores e republicanos em torno da própria construção do monumento.

Seja pela repercussão do caso na imprensa, seja pela intervenção de Homem de Melo, a comissão reviu sua decisão e, em 14 de janeiro de 1886, assinou contrato com o artista, que se comprometia a entregar, pela quantia de 30 contos de réis, no prazo de três anos, quadro comemorativo do Sete de Setembro, ficando responsável pelo fornecimento do material, moldura e colocação. No ato de assinatura, o artista recebeu o adiantamento de seis contos. Acertada a encomenda, Pedro Américo retornou à Florença, onde vivia, e trabalhou na tela durante dois anos. Assim como se passara com *Batalha do Avaí*, onze anos antes, Pedro Américo logrou fazer da primeira exibição da obra um acontecimento social. Na Academia Real das Belas Artes de Florença, em abril de 1888, o quadro foi inaugurado na presença de Pedro II, da rainha Vitória, da

Inglaterra, e da rainha da Sérvia, entre outros membros da aristocracia europeia, da monarquia italiana e representantes políticos locais.²⁰

Para aquela ocasião, o artista fez publicar um opúsculo de divulgação da obra – *O brado do Ipiranga ou a Proclamação da Independência do Brasil: algumas palavras acerca do fato histórico e do quadro que o comemora*—que é, ao mesmo tempo, uma síntese histórica, uma memória descritiva e uma justificativa sobre suas escolhas, contendo, ainda, observações teóricas sobre o ofício e a missão do pintor de história, que é assimilado ao historiador. Segundo Pedro Américo, para dar conta da reconstituição mental das particularidades de um acontecimento do passado, “revestida das aparências materiais do real”,

Um quadro de história deve, como síntese, ser baseado na verdade e reproduzir as faces essenciais do fato, e, como análise, em um grande número de raciocínios derivados, a um tempo, da ponderação das circunstâncias verossímeis e prováveis e do conhecimento das leis e das convenções da arte.

A realidade *inspira*, e não *escraviza* o pintor. Inspira-o naquilo que ela encerra digno de ser oferecido à contemplação pública, mas não o escraviza o quanto encobre, contrário aos desígnios da arte, os quais muitas vezes coincidem com os desígnios da história.

E se o historiador afasta dos seus quadros todos os incidentes perturbadores das suas lições e da magnitude dos seus fins, com muito mais razão o faz o artista, que procede dominado pela ideia da impressão estética que deverá produzir no espectador a sua obra.²¹

O artista afirma que cabe ao pintor de história realizar minuciosa pesquisa e ter a honestidade de não desfigurar o fato que representa: “restaurar com a linguagem da arte um acontecimento que ele não presenciou, e todos desejam contemplar revestido dos esplendores da imortalidade”.²² Baseado em pesquisa histórica, em depoimentos orais de testemunhos oculares e em cronistas (que não nomeia), Pedro Américo justifica as opções que fora levado a fazer sobre diferentes aspectos do quadro, como a aparência do regente, a representação do seu cavalo, o uniforme da Guarda de Honra, a quantidade de civis que integravam o séquito e sobre “o porte especial dos homens daquele tempo”. Além disso, o pintor menciona os estudos que realizou para a definição da farda do príncipe e de sua fisionomia, sobre as raças equinas do Brasil, a atmosfera e a luminosidade do local, as cores do laço português desfeito pelos militares ao comando de Pedro, os trajes burgueses e a deformação da topografia para que o riacho do Ypiranga pudesse ser representado.

Como registro visual da história, a pintura histórica é percebida como um documento cujo objetivo é perenizar em imagem o fato histórico e, dessa forma,

oferecer a possibilidade de sua permanente lembrança. O pintor de história opera como um historiador, selecionando fontes e referências, eliminando o que possa obscurecer o entendimento claro do significado do evento, ou melhor, do significado que se atribui ao evento. A narrativa visual contém, ao mesmo tempo, o resumo e a interpretação do fato, a síntese e a análise. Uma pesquisa histórica e arqueológica em fontes diversas e a observação das convenções da arte são os métodos que permitiriam ao pintor de história a reprodução visual que se considerava fidedigna do nascimento do Estado imperial brasileiro e garantiriam a verossimilhança da obra.

O pintor entregou a pintura em 14 de julho de 1888, dentro do prazo estipulado. Embora o palácio-monumento estivesse concluído desde 1890, sua inauguração como Museu Paulista somente ocorreu em 7 de setembro de 1895, com o *Grito do Ypiranga* exibido no Salão de Honra.

Em 1889, a Comissão Brasileira para a Exposição Universal de Paris não foi atendida no seu pleito de levar a tela para a capital francesa, apesar da discreta manifestação favorável do artista ao presidente da comissão por carta de 30 de agosto de 1888.²³ Em 1893, no entanto, o painel foi exibido no pavilhão brasileiro da Exposição Universal Colombiana de Chicago.²⁴

Até o momento, as pesquisas não puderam indicar nem quando nem como a versão menor passou a integrar o acervo do MRE. É possível que a obra integrasse a coleção da Presidência da República e que tenha permanecido no Itamaraty por ocasião da transferência da sede para o Catete, em 1897.

Na narrativa pictórica de Rio Branco, após a representação de um mito de origem da nação, de caráter anti-heroico, *Grito do Ypiranga*, de Pedro Américo, ocupa o lugar de um mito de origem do Estado. Nesse sentido, significa a “conquista” da soberania, proclamada por uma individualidade heroica que, ao mesmo tempo, garantia a continuidade do governo dinástico da casa de Bragança sobre a antiga colônia portuguesa na América.

2.3. Paz e Concórdia, de Pedro Américo: alegoria do ingresso da república na civilização

Após o “descobrimento” e a independência política, o evento que se segue na narrativa visual da História do Brasil concebida por Rio Branco é o advento da república, representado por uma pintura alegórica, subgênero vinculado ao gênero mais amplo da pintura de história. Utilizando a expressão latina *pax et concordia* como título,

Pedro Américo realizou sua última grande obra e, mais uma vez, foi bem sucedido em vendê-la para um órgão público. A expressão possui uma vocação universal, uma vez que poderia ser aplicada como divisa por qualquer governo de qualquer época, pois evoca o desejo de paz com os vizinhos e a harmonia e o entendimento internos.

Em esplanada escalonada em frente à imponente arquitetura neoclássica de um templo, cujo pórtico ostenta as palavras “PAX” e “CONCORDIA”, a personificação feminina da república brasileira, descendo escalinata, é recebida por um cortejo de personificações das principais nações do mundo. Sobre a cena principal flutuam dois cortejos celestes: acima da alegoria da república brasileira, um grupo alegórico cercado de anjos representa a fé cristã e traz vários símbolos associados ao Cristianismo, como a cruz, a lâmpada, o cálice, a harpa e uma guirlanda de folhas de carvalho; acima das alegorias das nações, outro grupo alegórico representa a Civilização, as Ciências e as Artes, que portam emblemas como um livro, tochas acesas, uma lira, um raio, coroa de folhas de carvalho e a miniatura de uma locomotiva.

Atrás da cena principal, um coro de vestais entoia um cântico. No primeiro plano, entre folhas de louro, guirlandas e anjos, um friso de alegorias: a História, a Poesia, a Pintura, a Arquitetura e, abatido por flecha nas costas, estirado no chão, um demônio com sua espada quebrada, que pode representar a Guerra, a Discórdia ou ainda a Escravidão. A personificação da História, na extremidade esquerda da tela, tem às mãos seu livro sobre o qual aparece escrita a data de 1900, única alusão a fato contemporâneo: trata-se de referência ao laudo de Berna, pelo qual o árbitro suíço reconheceu como brasileiro o território contencioso na fronteira do Amapá com a Guiana francesa. À direita da escalinata, guardada por duas quimeras, grupo de três homens representa o povo, que saúda a alegoria da República; entre eles, distingue-se o barão do Rio Branco, com toga de magistrado, braço direito estendido na direção da homenageada, grã-cruz da ordem de Cristo no peito e o livro da Lei junto ao coração, expressando o apego ao Direito. Em frente ao pórtico que dá acesso ao templo, duas estátuas representam Cabral e Cristóvão Colombo (1451-1506). No interior do pórtico, reprodução da tela *Grito do Ypiranga*, uma autocitação do próprio artista.

Um possível significado da alegoria poderia ser assim resumido: a nação brasileira, identificada ao Estado na qualidade de República, ingressa na Civilização ou é recebida pelas nações civilizadas, sob a égide do Cristianismo, e assimila, como referências civilizacionais, não somente o passado imperial e a herança colonial

portuguesa, mas também a herança da Antiguidade clássica, matriz da cultura ocidental. A alegoria da República brasileira apresenta-se com atributos híbridos, pois, apesar de envergar o barrete frígio – que simboliza a conquista da liberdade e a república –, veste uma peça própria dos trajes majestáticos: um manto muito assemelhado ao manto imperial. Além dessa referência explícita ao império, o passado monárquico é reverenciado pela reprodução, no interior do pórtico, da tela do Ypiranga. Na narrativa de Rio Branco, *Paz e Concórdia*, uma alegoria/exaltação da República, representaria, enfim, a continuidade institucional de um Brasil civilizado, amante do Direito e pacifista.

O Museu de Arte de São Paulo (MASP) possui um estudo da obra em pequenas dimensões, datado de 1895.²⁵ Uma fotografia da obra inacabada, sob o título *Civilização*, foi reproduzida na biografia do artista escrita em 1898 por José Manoel Cardoso de Oliveira (1865-1962), seu genro.²⁶ A mesma fotografia aparece na edição de abril de 1899 da *Revista Moderna*, em matéria que divulga a biografia escrita por Cardoso de Oliveira. Uma versão finalizada da pintura, com data de 1898 no canto inferior direito, foi reproduzida na página central do semanário portenho *Caras y Caretas*, edição de 7 de outubro de 1900, integrando dossiê dedicado à visita do presidente Campos Salles (1841-1913) à capital argentina, primeira viagem ao exterior de um presidente do Brasil. Nota-se que essa vinculação não oficial da obra à política externa brasileira precede a gestão de Rio Branco à frente do MRE e sua aquisição pelo ministério.

Acredita-se que essa última foi a versão da pintura submetida, sem sucesso, ao salão de Belas Artes, organizado durante a Exposição Universal de Paris de 1900, sob o título *Pax et Concordia*, e apresentada como uma alegoria da República Francesa.²⁷ Com adaptações que visavam conferir ao trabalho um conteúdo nacional brasileiro, a obra foi vendida para o MRE, em 1903, com a intermediação do biógrafo e genro do artista, e de outros funcionários do ministério.²⁸ As modificações pontuais incluíram, entre outras, a figuração de Rio Branco, a inclusão da bandeira nacional, a reprodução do *Grito do Ypiranga* no interior do pórtico, a identificação das estátuas de Cabral e Colombo, a indumentária alusiva à bandeira dos Estados Unidos na personificação que lidera o cortejo de alegorias das nações civilizadas. Não se sabe se a ideia de representar Rio Branco na tela foi do artista, se foi sugerida pelo genro ou se atendeu à solicitação do próprio ministro.

A instalação do painel no Itamaraty contou com a mão de obra especializada de Aurélio de Figueiredo (1856-1916), irmão e ex-aluno do artista, que se correspondeu com Rio Branco para definir em que sala da chancelaria a obra ficaria exposta²⁹. Graças à fotografia reproduzida no livro para-oficial da jornalista estadunidense Marie-Robinson Wright, *The new Brazil*, sabe-se que *Paz e Concórdia* foi pendurada, pelo menos num primeiro momento, no salão de honra do Palácio Itamaraty.

A exibição da obra na sede da chancelaria significou sua inserção no discurso diplomático como alegoria do ingresso do Brasil na civilização e como representação de seu respeito pelo Direito. Essa apropriação de *Paz e Concórdia* como peça decorativa e, ao mesmo tempo, como elemento constitutivo do discurso diplomático conheceu, em 1909, uma demonstração inequívoca, quando sua imagem foi veiculada na imprensa por ocasião da assinatura do Tratado Retificador da fronteira do Brasil com o Uruguai.³⁰ Na fotografia, a tela serve de fundo para retrato coletivo, onde aparecem Rio Branco, assessores, jornalistas e uma delegação uruguaia, que fora ao Rio de Janeiro para assinar o tratado. Rio Branco tivera a iniciativa de propor o acordo (embora já existisse uma antiga demanda uruguaia) como forma de corrigir uma injustiça cometida por ocasião das negociações de limites de 1851. Pelo tratado de 1909 ficava estabelecido o condomínio da Lagoa Mirim e do Rio Jaguarão. Era uma demonstração concreta do caráter não agressivo e não expansionista da política externa de Rio Branco. O ministro, homenageado na tela, não perdeu a oportunidade de se deixar fotografar como anfitrião junto aos convidados estrangeiros.

A fronteira com o Uruguai já estava juridicamente estabelecida e reconhecida desde 1851; o Tratado Retificador, como revisão do acordado, inseria-se na política territorial de Rio Branco de definir os limites do Brasil por meio de negociações. Para apreender seu significado político, deve-se contextualizar o tratado na conjuntura de crise na relação com a Argentina, decorrente do chamado caso do telegrama nº 9, uma deturpação da correspondência diplomática brasileira, forjada naquele país, que visava criar animosidades contra o Brasil. Com o tratado de 1909, o Brasil afirmava sua índole pacífica e conciliadora e o ministro “saía na foto” duas vezes: como anfitrião justo e generoso, amante do Direito, pois reparava uma injustiça histórica e, representado na tela, como notável coadjuvante do ingresso do Brasil na “civilização”.

Quanto à fotografia, merece registro que *Paz e Concórdia* está colocada em outra sala que já não é o salão de honra do Palácio Itamaraty. Na fotografia de *O Filhote*

da *Careta*, a tela parece instalada no gabinete de trabalho do ministro, atual sala Rio Branco do MHD.

É possível que a ideia original do artista fosse a representação de uma alegoria da república brasileira, conforme o estudo do MASP, de 1895, embora também nessa versão as referências à identidade nacional brasileira não sejam de fácil percepção. As mudanças de título e de detalhes da composição permitem atribuir a *Paz e Concórdia* o caráter de alegoria coringa, que se prestaria a representar qualquer estado-nação da cristandade ocidental, em consonância com a universalidade do título. Por essa característica, foi possível ao artista tentar expor a tela na Exposição Universal de 1900 em Paris como uma alegoria da França e, poucos anos depois, vender a obra para a chancelaria brasileira.

2.4. *Visita do presidente Roca ao presidente Campos Salles, de Beniamino Parlagreco: a aproximação Brasil-Argentina*

A narrativa visual da História do Brasil proposta por Rio Branco iniciava-se com a representação anti-heroica do “descobrimento” de 1500, por Belmiro de Almeida, protagonizada por degredados convertidos em colonizadores. Seguiu com a representação heroica da “conquista” da soberania, em 1822, proclamada pelo herdeiro dinástico da antiga metrópole, segundo a idealização de Pedro Américo. Na ordem cronológica seguia-se a glorificação da República com a representação alegórica do acolhimento do Brasil pelo conjunto das nações civilizadas, composição também de Pedro Américo. Para encerrar a série, o ministro selecionou uma pintura de história que reconstituiu um fato contemporâneo: a tela de Beniamino Parlagreco, de 1900, *Visita do presidente Roca ao presidente Campos Salles*, conforme o título que o Barão lhe atribuiu.

A pintura registra o momento em que o presidente argentino Julio A. Roca (1843-1914) é recebido a bordo do *Riachuelo* pelo presidente brasileiro Campos Salles (1841-1913), por ocasião de sua visita ao Rio de Janeiro, em agosto de 1899. Entre outras embarcações, estão representados, a galeota *D. João VI*, que conduziu o presidente argentino à nau capitânia da frota brasileira, o encouraçado *San Martin* e outra belonave argentina, e o próprio encouraçado *Riachuelo*, que ocupa o lado esquerdo da tela. Ao fundo, vê-se o Pão de Açúcar sob céu azul e a luz límpida de um dia ensolarado do inverno tropical.

Beniamino Parlagreco, nascido na Sicília, estudou pintura na academia de Nápoles. Já maduro, radicou-se no Rio de Janeiro em 1895. Participou das exposições gerais de belas artes de 1896 a 1902; em nenhuma delas apresentou pintura de história. Foi premiado com a medalha de ouro de terceira classe na Exposição Geral de 1896. Em sua obra predominam paisagens e cenas rurais, quase sempre telas de pequenas dimensões.³¹ É razoável supor que *Visita do presidente Roca* tenha sido fruto de encomenda; não se conhece outra pintura de história do artista.

Seguindo outra vertente da tradição da pintura histórica, diferentemente das demais telas descritas, alegórica ou que representam acontecimentos passados há décadas ou mesmo séculos, a tela de Parlagreco registra um acontecimento contemporâneo, considerado, por sua importância política, merecedor de ser fixado em tela para permanente lembrança: tratava-se da primeira visita de um chefe de Estado estrangeiro ao Rio de Janeiro, acontecimento que expressava a aproximação entre o Brasil e a Argentina, rivais históricos.

Neste sentido, a tela servia como um contraponto à *Paz e Concórdia*, onde não aparece nenhuma nação sul ou latino-americana no cortejo das nações que homenageiam a República do Brasil. Com efeito, entre as personificações das nações que acolhem a alegoria da república brasileira na tela de Pedro Américo, a única referência a países da América é aos Estados Unidos. Para contrabalançar esse desequilíbrio e trazer para a narrativa visual da chancelaria o eixo das relações simétricas da política exterior brasileira – isto é, o eixo das relações com países de peso internacional comparável ao brasileiro –, Rio Branco dispunha de um exemplo eloquente na pintura de Beniamino Parlagreco.³²

Ao longo do império, o Brasil enfrentou militarmente a Argentina em duas ocasiões. Entre 1825 e 1828, na Guerra da Cisplatina, da qual resultou a independência da República Oriental do Uruguai, mutuamente reconhecida pelo Brasil e pelas Províncias Unidas do Rio da Prata, antecessora da República Argentina. Em 1851-1852, aliado com a província platense de Entre Rios e com a facção uruguia dos colorados, o Império do Brasil combateu e venceu o caudilho portenho Juan Manuel de Rosas (1793-1877), que governava Buenos Aires desde 1829. A tríplice aliança – Brasil, Argentina e Uruguai – contra o Paraguai de Solano López (1826-1870) não evitou graves desentendimentos bilaterais após a vitória. A visita de Roca ao Brasil, em 1899, numa fase de estabilidade política e prosperidade econômica da Argentina, decorrentes, em

boa medida, da vantajosa inserção na economia mundial como exportadora de carne e lã, significava uma efetiva aproximação diplomática e sinalizava a superação de antigas prevenções e rivalidades.

Acredita-se que a tela de Parlagreco já estava na chancelaria quando Rio Branco assumiu o ministério. A obra pode ter sido um presente do governo argentino ou uma encomenda do governo brasileiro. Fotografia publicada no citado livro da jornalista Marie-Robinson Wright mostra a tela decorando uma sala de uso protocolar do Palácio Itamaraty. Era um fecho contemporâneo perfeito para um discurso diplomático pacifista e conciliador que a narrativa visual incorporava, reproduzia e ilustrava.

3. De olho no bicentenário: por uma narrativa visual crítica da História do Brasil

O arrolamento das quatro pinturas numa mesma folha de papel constitui indicação de que Rio Branco concebeu uma narrativa sobre a História do Brasil com as obras que estavam disponíveis no MRE e com aquelas cuja aquisição determinou. A ordem cronológica dos eventos representados indica uma trajetória que vai do “descobrimento”, passa pela independência política e chega aos tempos de Rio Branco, com a alegoria/exaltação da República e a representação da amizade entre o Brasil e a Argentina, superando uma rivalidade histórica.

A narrativa visual de Rio Branco oferece, portanto, uma síntese da história do Brasil. Constitui exemplo de apropriação da pintura de história para uso político por meio da sua integração ao discurso diplomático, pontuando valores que caracterizariam a História do Brasil e de sua política externa: a antiguidade, simbolizada pela origem nacional na “era dos descobrimentos”; a estabilidade institucional, simbolizada por um processo de independência protagonizado pelo herdeiro dinástico da antiga metrópole, que manteve a forma monárquica de governo e logrou preservar a integridade territorial da América portuguesa; o apego ao direito e aos valores da civilização ocidental simbolizados, respectivamente, pelas referências ao laudo de Berna e ao Cristianismo; e o pacifismo, representado pela aproximação diplomática com o antigo rival regional.

O início da longa decadência do gênero da pintura de história na Europa coincidiu com o advento do Realismo na pintura em meados do século XIX. Na passagem do século XIX para o XX, a emergência das vanguardas históricas e do Modernismo, tomado em sentido amplo, selaram o esgotamento do gênero. No Brasil, a pintura de história conviveu com a consagração do Modernismo e chegou até meados do século XX, graças a algumas encomendas oficiais e umas poucas empresariais. Na

segunda metade do século passado, porém, já não havia mais condições para que a pintura de história prosperasse. A proximidade do bicentenário da Independência, em 2022, e das comemorações oficiais oferece excelente oportunidade para se reconstituir, com espírito crítico, a narrativa da História do Brasil por meio de pinturas históricas concebida por Rio Branco no início do século XX e, até mesmo, para enriquecê-la com outras imagens disponíveis em várias coleções públicas.

Pinturas de história como discurso diplomático – imagens



Imagem 1: Belmiro de Almeida, *Os descobridores*, 1899, óleo sobre tela, 260 x 200 cm. Acervo: MHD/Palácio Itamaraty, Rio de Janeiro.



Imagem 2: Belmiro de Almeida, *Estudo de figura para Os descobridores*, 1898, em *Revista Moderna*, Paris, ano III, nº 28, fevereiro de 1899, p. 14.



Imagem 3: Belmiro de Almeida, *Estudo de cabeça para Os Descobridores*, 1898, em *Revista Moderna*, Paris, ano III, nº 28, fevereiro de 1899, p. 16.



Imagem 4: Pedro Américo, *Grito do Ipiranga*, 1886, óleo sobre tela, 109 x 201 cm. Acervo: Palácio Itamaraty, Brasília.



Imagem 5: Pedro Américo, *Independência ou morte*, 1888, óleo sobre tela, 415 x 760 cm, MP/USP, São Paulo.



Imagem 6: Pedro Américo, *Paz e Concórdia*, 1902, 300 x 431 cm, óleo sobre tela, assinado e datado no canto inferior direito. Acervo: MHD/Palácio Itamaraty, Rio de Janeiro.



Imagem 7: Pedro Américo, *Paz e Concórdia – estudo*, 1895, óleo sobre tela, 42 x 60 cm, assinado e datado no canto inferior direito. Acervo: MASP, São Paulo.



Imagem 8: Pedro Américo, *Paz e Concórdia*, 1898. Reprodução de imagem publicada em *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 27 de outubro de 1900, ano III, nº 108, p. 32 (imagem copiada da Hemeroteca Digital Hispânica da Biblioteca Nacional de Espanha).

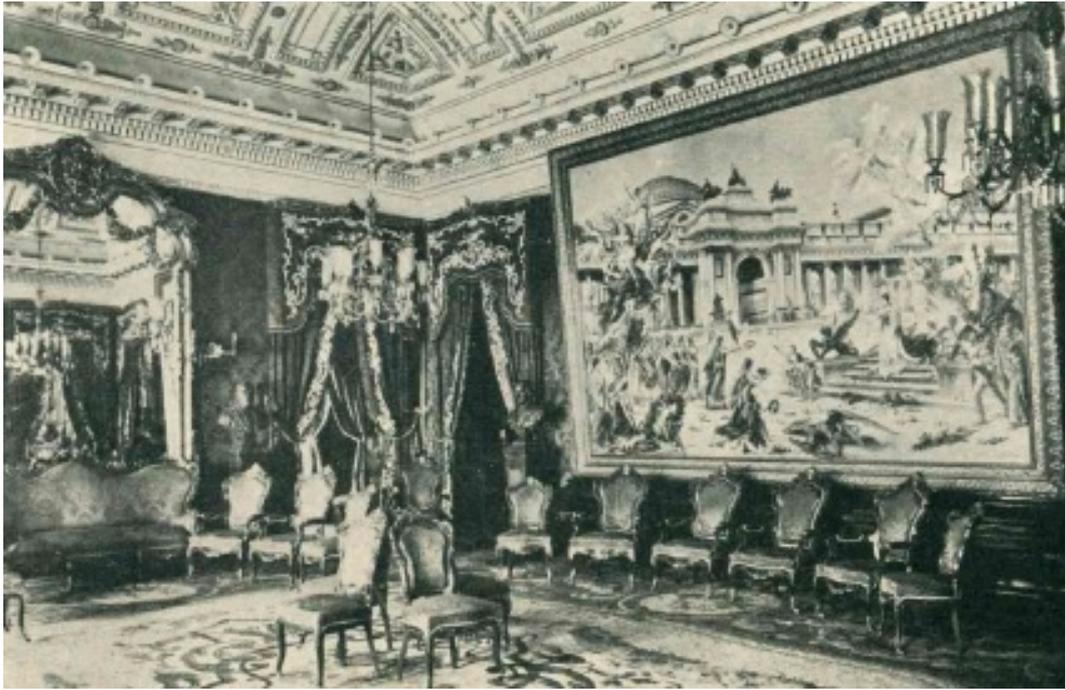


Imagem 9: Fotografia de *Paz e Concórdia*, de Pedro Américo, no Salão de Honra do Palácio Itamaraty, Rio de Janeiro, c. 1907, reproduzida em *The New Brazil*, de Marie-Robinson Wright, Filadélfia: George Barrie & sons, 1907. 2ª edição, p. 116.



Imagem 10: Fotografia do gabinete de trabalho do barão do Rio Branco no Palácio Itamaraty com a tela *Paz e Concórdia*, de Pedro Américo, no fundo, reproduzida em *O Filhote da Careta*, Rio de Janeiro, ano I, nº 9, edição de 11 de novembro de 1909, p. 5.



Imagem 11: Beniamino Parlagreco, *Visita do presidente Roca ao presidente Campos Salles*, 1900, óleo sobre tela, 115 x 200 cm.
Acervo: MHD/Palácio Itamaraty, Rio de Janeiro.

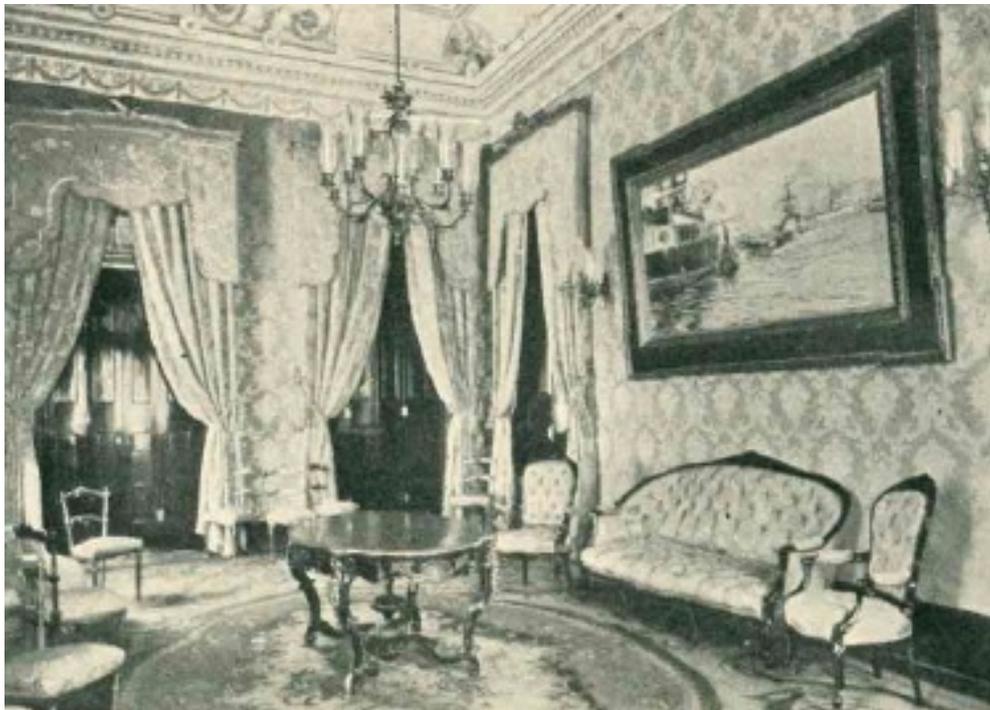


Imagem 12: Fotografia, de c. 1907, de sala protocolar do Palácio Itamaraty com a tela de Beniamino Parlagreco, *Visita do presidente Roca ao presidente Campos Salles*, reproduzida em *The New Brazil*, de Marie-Robinson Wright, Filadélfia: George Barrie & sons, 1907, 2ª edição, p. 115.

Notas

¹ O *Grito do Ypiranga* foi transferido para Brasília no início da década de 1960, ainda antes da construção do Palácio Itamaraty. Decorou o gabinete do ministro das Relações Exteriores, então instalado no bloco do Ministério da Saúde, na Esplanada dos Ministérios.

² “Os dois eixos, o da desigualdade e o da relativa simetria, em torno dos quais se desdobraram as nossas relações internacionais, haviam tido momentos de articulação em que o segundo se subordinou ao primeiro. (...) a diplomacia imperial manteve separadas as duas dimensões da política externa brasileira (...). No momento oportuno, Rio Branco iria conceber um desígnio mais amplo a fim de unificar, em certa medida, ou de articular em complementaridade funcional esses dois eixos, nem sempre fáceis de harmonizar”. Cf. Rubens Ricupero, *Rio Branco: o Brasil no mundo*. Rio de Janeiro: Contraponto/Petrobrás, 2000, p. 35.

³ Para referências sobre o Palácio Itamaraty ver BARROSO, Gustavo. *História do Palácio Itamaraty*, Rio de Janeiro: MRE/MHD, 2ª ed., 1968; e CONDURU, Guilherme Frazão. *O Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty: história e revitalização*. Brasília, FUNAG, 2013, p. 190-197.

⁴ Sobre a pintura decorativa com a cronologia, as alegorias femininas e os grotescos pintados por Rodolfo Amoedo no Palácio Itamaraty do Rio de Janeiro, ver CONDURU, Guilherme Frazão. “Cronologia e história oficial: a galeria Amoedo do Itamaraty”. *Estudos Históricos*, vol. 23, nº 46, jul.-dez. 2010, p. 281-300.

⁵ Arquivo Histórico do Itamaraty, lata 880/maço 2/pasta 7, doravante referências seguirão o padrão AHI, 880/2/7.

⁶ “(...) e, impelidos pelos fados, andavam errantes, há longos anos, ao redor de todos os mares”, em VIRGÍLIO, *Eneida* (tradução, textos introdutórios e notas de Tassilo Orpheu Spalding). São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 19-20.

⁷ Cf. CORTESÃO, Jaime. *A carta de Pêro Vaz de Caminha*. Lisboa: Portugalia, 1967 [1943]; e AMADO, Janaína & FIGUEIREDO, L. C. Figueiredo (orgs.). *Brasil 1500: quarenta documentos*. Brasília: UnB/São Paulo: Imprensa Oficial, 2001, p. 131-141.

⁸ Sobre o degredado Afonso Ribeiro, ver o verbete correspondente de Ronaldo Vainfas em VAINFAS, R. (org.). *Dicionário do Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000, p. 19-20.

⁹ Cf. *Minas Geraes, órgão oficial dos poderes do estado*, 10 de novembro de 1899, p. 2: “O esboço que representa Afonso Ribeiro no meio de uma vegetação opulenta cercado de gentílicos que se sentem maravilhados com os objetos que o mesmo lhes apresenta, foi justamente apreciado por todos quantos ontem estiveram no edifício do Senado”. O jornal informa ainda que Belmiro de Almeida extraiu o tema de trecho da carta de Pero Vaz de Caminha.

¹⁰ “Abandonados por Cabral na terra recém-descoberta, dois portugueses, condenados anônimos (sic), são os anti-heróis perdidos desse paraíso de refinada e desesperada crueldade, no qual todos os lugares-comuns aplicados aos trópicos parecem invertidos”. Cf. MIGLIACCIO, Luciano. “A recepção dos gêneros europeus na pintura brasileira, em Cavalcanti”. In: DAZZI, A. C. e VALLE, A. (orgs.). *Oitocentos: arte brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ/DezenoveVinte, 2008, p. 26-31.

¹¹ OLIVEIRA LIMA, Manuel de. *O movimento da Independência: 1821-1822*. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: Edusp, 1989, p. 29.

¹² Parafrazeando Darcy Ribeiro, que intitulou um ensaio de cronologia geral da História do Brasil como *Aos trancos e barrancos – como o Brasil deu no que deu*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1985.

¹³ Cf. GAMA, Domicio da. “Belmiro de Almeida”. *Revista Moderna – Ilustração Brasileira*. Paris: fevereiro de 1899, nº 28, ano III, p. 13-16.

¹⁴ Carta de Belmiro de Almeida para o barão do Rio Branco, do Rio de Janeiro, em 17 de abril de 1903, AHI, 812/1/7, Arquivo particular do barão do Rio Branco, pasta Belmiro de Almeida.

¹⁵ Cf. MRE/Coordenação de Divulgação, *Palácio Itamaraty*, MRE, 2009, p. 64-65.

¹⁶ Não se pretende discutir a questão da atribuição de títulos às obras de arte. Pode-se dizer que, de uma maneira geral, o título atribuído pelo autor tende a prevalecer. Uma constatação que merece referência, porém, é a de que os proprietários ou guardiães de uma obra ou mesmo curadores de exposição e críticos de arte sentem-se, muitas vezes, à vontade para intitular-las como lhes pareça apropriado. No caso sob exame, o Museu Paulista da Universidade de São Paulo (MP-USP) intitula a obra *Independência ou morte!*, enquanto o MRE, que guarda a versão em ponto menor, a designa por *Grito do Ypiranga*. No opúsculo publicado pelo artista para a divulgação da obra (ver adiante), Pedro Américo a nomeava *Proclamação da Independência do Brasil* ou *O brado do Ypiranga*. Rio Branco, na folha manuscrita avulsa referida acima, a intitulou *Ypiranga: 7 de setembro de 1822*.

¹⁷ “(...) foi a criação de Pedro Américo, talvez por força de sua difusão sob diferentes formatos e nuances, a que mais profundamente enraizou-se no imaginário social, tornando-se parte integrante de nossas heranças culturais tanto quanto o episódio que procurou perpetuar”. Cf. OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. “Nos bastidores da cena: *O brado do Ipiranga*, apontamentos sobre a obra de Pedro Américo e a configuração da memória da Independência”. In: OLIVEIRA, C. H. S. & MATTOS, Claudia Valladão (orgs.). *O brado do Ipiranga*. São Paulo: Edusp/MP-USP, 1999, p. 64-65.

¹⁸ Cf. CHRISTO, Maraliz de C. V. *Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Américo e Tiradentes esquarterado*. Tese de doutoramento apresentada no Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP sob a orientação do prof. dr. Jorge Coli, 2005, p. 167.

¹⁹ Bezzi teria manifestado a Pedro II sua inconformidade com a iniciativa de Pedro Américo, de acordo com relato do artista em carta a Homem de Melo, *apud* OLIVEIRA, Op. cit., p. 70-71. Curiosamente, durante a gestão de Rio Branco, de quem era amigo íntimo, no MRE, Bezzi foi contratado para projetar e construir prédio anexo ao Palácio Itamaraty, em estilo neorrenascentista de inspiração italiana, ainda hoje de pé. Cf. CONDURU, Op. cit., p. 197-199.

²⁰ Sobre o debate na imprensa, a obtenção da encomenda e a realização da obra ver OLIVEIRA, Op. cit., p. 63-76.

²¹ Cf. AMÉRICO, Pedro. *O brado do Ipiranga ou a Proclamação da Independência do Brasil*, reproduzido em OLIVEIRA & MATTOS, 1999 [1888], Op. cit., p. 11-27; p. 19.

²² Idem, p. 27.

²³ Reprodução fac-similar da carta aparece em OLIVEIRA & MATTOS, Op. cit., p. 57-59. Cf. OLIVEIRA, Op. cit., p. 66-68.

²⁴ Após a reformulação da Academia Imperial, renomeada Escola Nacional de Belas Artes, as disputas em torno da direção do ensino artístico oficial se refletiam nas negociações sobre a definição dos artistas cujas obras seriam selecionadas para representar o Brasil nas feiras internacionais. Na Exposição Universal Colombiana de Chicago, em 1893, alguns artistas, como Rodolfo Bernardelli (1852-1831), Henrique Bernardelli (1858-1936), Modesto Brocos (1852-1936) e Pedro Weingartner (1853-1929), mais próximos de posições de poder, tiveram suas obras exibidas no palácio reservado para a exposição de belas artes, enquanto outro grupo teve seus trabalhos exibidos apenas no pavilhão do Brasil, de menor visibilidade; como os casos de Pedro Américo, Victor Meireles (1832-1902), Pedro Peres (1841-1923), Antônio Parreiras (1860-1937) e Aurélio de Figueiredo (1854-1916). Cf. CHRISTO, Op. cit., p. 151-154.

²⁵ *Paz e Concórdia - estudo*, de Pedro Américo, 1895, óleo sobre tela, 42 x 60 cm, assinado no canto inferior direito, MASP, São Paulo.

²⁶ Cf. OLIVEIRA, José Manoel Cardoso de. *Pedro Américo, sua vida e suas obras: biografia documentada do ilustre pintor e literato brasileiro*. Paris: Guillard, Aillaud & Cie., 1898. Fotomontagem reproduzida entre as páginas 192 e 193.

²⁷ Correspondências de Pedro Américo endereçadas ao responsável pela Direção de Belas Artes da Exposição Universal de 1900 conservadas no arquivo nacional da França. República Francesa, *Archives Nationales*, F/21/4066.

²⁸ AHI, 812/4/14.

²⁹ Cf. cartas de Aurélio de Figueiredo para o barão do Rio Branco, do Rio de Janeiro, em abril de 1904, AHI, 823/2/05, Arquivo particular do barão do Rio Branco, pasta Aurélio de Figueiredo.

³⁰ Cf. *O Filhote da Careta*, Rio de Janeiro, ano I, nº 9, edição de 11 de novembro de 1909, p. 5.

³¹ Cf. verbetes dedicados a Beniamino Parlagreco em PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1969, p. 406; e LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988, p. 386.

³² Cf. PREUSS, Ori. *Bridging the island: Brazilian's views of Spanish America and themselves (1865-1912)*. Madri: Iberoamericana, 2011.