

# O Príncipe D. Pedro e Jorge de Avilez a bordo da Fragata *União*, de Oscar Pereira da Silva: a Independência em tons belicosos\*<sup>1</sup>

## Prince D. Pedro and Jorge de Avilez on board the Fragata *União*, by Oscar Pereira da Silva: the Independence in belone tones

**Carlos Lima Junior**

*Doutorando em Estética e História da Arte pelo MAC USP. Bolsista Fapesp. Coautor, ao lado de Lilia Moritz Schwarcz e Lúcia Klück Stumpf, do livro A Batalha do Avaí – a beleza da barbárie: a Guerra do Paraguai pintada por Pedro Américo (Sextante, 2013).*

### RESUMO

Este artigo visa a elucidar as intenções que presidiram a produção da pintura *O Príncipe D. Pedro e Jorge de Avilez a bordo da Fragata União*, de Oscar Pereira da Silva, destinado ao Museu Paulista, que estava em processo de remodelação para as festas centenárias da Independência em 1922. Atenta-se para as fontes visuais e textuais que nortearam a composição, sua afinidade ao programa decorativo empreendido por Afonso d'Escragnoille Taunay – encomendante do quadro e diretor do Museu na época. Busca-se, inclusive, demonstrar os empréstimos, as adaptações, as soluções e escolhas de modelos visuais que nortearam Pereira da Silva no momento de dar visualidade, “materialidade” a tal cena histórica retratada pelos seus pincéis, supervisionados pelo comitente Afonso Taunay.

**PALAVRAS-CHAVE:** Pintura de História; Fragata *União*; Oscar Pereira da Silva; Afonso d'Escragnoille Taunay; Museu Paulista

### ABSTRACT

This article aims to discuss the intentions that presided over the production of the painting *Prince D. Pedro and Jorge de Avilez on board the Fragata União*, by Oscar Pereira da Silva and destined for the Paulista Museum that was in the process of remodeling for the centenary celebrations of the Independence in 1922. It's seeks to attentive to the visual and textual sources that guided the composition, its affinity with the decorative program undertaken by Afonso d'Escragnoille Taunay – commissioner of the painting and director of the Museum at the time. It also seeks to demonstrate the loans, adaptations, solutions and choices of visual models that guided Pereira da Silva at the moment of giving visuality, “materiality” to such a historical scene portrayed by his brushes, supervised by the commander Afonso Taunay.

**KEYWORDS:** Historical Painting; Fragata *União*; Oscar Pereira da Silva. Afonso d'Escragnoille Taunay; Paulista Museum

---

\* Artigo recebido em 01 de maio de 2019 e aprovado para publicação em 21 de maio de 2019.

## AS NARRATIVAS VISUAIS ANTERIORES AO “GRITO”

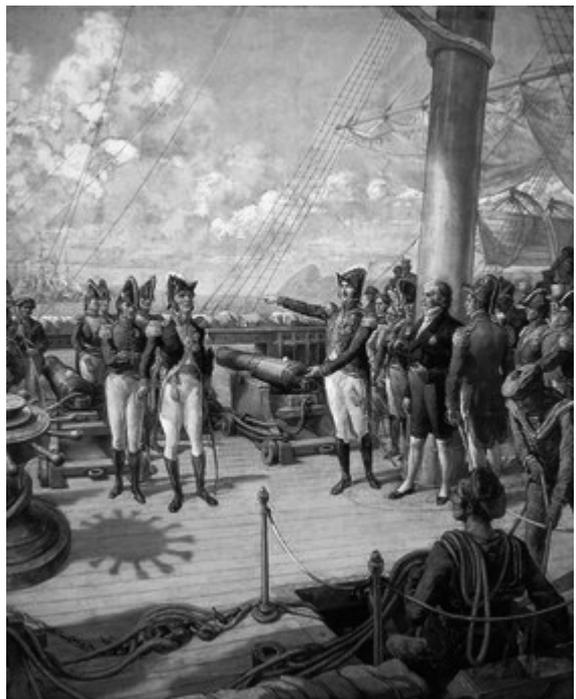
Com a reformulação da decoração interna do Museu Paulista, na década de 1920, visando às celebrações do Centenário da Independência, a serem realizadas em setembro de 1922, uma série de pinturas e esculturas foi encomendada pelo diretor da instituição Afonso d'Escragnoille Taunay (1876-1958) a diversos artistas, sejam eles residentes em São Paulo, no Rio de Janeiro ou mesmo estrangeiros, sobretudo de origem italiana, para apresentar vultos e episódios do passado brasileiro, e paulista em particular (BREFE, 2005). Dentre as muitas obras confiadas por Taunay a Oscar Pereira da Silva (1865-1939), pintor fluminense atuante em São Paulo desde o seu regresso de Paris em 1895 (TARASANTCHI, 2006), estava a tela *O Príncipe D. Pedro e Jorge de Avilez a bordo da Fragata União* [imagem 1].

Tal pintura, entregue pelo artista poucas semanas antes do Museu reabrir as suas portas, em setembro de 1922, complementava a decoração do Salão de Honra, já que depositada ao lado de “Sessão das Cortes de Lisboa”, igualmente produzida por Pereira da Silva, e que enfatizava a presença dos paulistas na suposta luta pela não “recolonização” do Brasil nos idos de 1822. E estava, por sua vez, situada diante o monumental quadro de Pedro Américo, *Independência ou Morte!*, que rememorava a Proclamação da Independência, ocorrida às margens do Riacho do Ipiranga, local onde fora erigido o Palácio Monumento na década de 1880, e que passou a abrigar o Museu Paulista, a partir de 1895, e cuja peça central do acervo, era o próprio quadro de Américo, datado de 1888.

O andar superior do Museu Paulista constitui o ponto culminante de uma narrativa edificante sobre a pungência paulista. Finaliza o “caminho, demarcado por ‘etapas’, supostamente percorridas pela história de São Paulo e do Brasil”, que se iniciava no Saguão de entrada, na ‘fase colonial’, e encontra seu desfecho na emergência da ‘nação’ (OLIVEIRA, 1999, p. 8). É ainda neste ponto

da decoração, empreendida por Taunay, que se encontra, como demonstrou Ulpiano Meneses, a “reencenação figurada de um gesto gerador de nacionalidade e que, pela evocação, permite a celebração, com seus efeitos pedagógicos” (MENESES, 1992, p. 29).

O próprio projeto arquitetônico de Tommaso Gaudenzio Bezzi previa para o Salão de Honra, como para as demais dependências do edifício, vazios emoldurados que foram aproveitados por Taunay para alocar as pinturas quando da implementação da decoração interna, a partir de 1920<sup>2</sup>. E coube, mais uma vez, aos artistas a incumbência de dar “materialidade” aos fatos que se desejava narrar. Pereira da Silva recebe, assim, a encomenda de duas pinturas históricas: *O Príncipe D. Pedro e Jorge de Avilez a bordo da Fragata União – 8 de fevereiro de 1822* [imagem 1] e *Sessão das Cortes de Lisboa – 9 de maio de 1822* [imagem 2], destinadas, justamente, a serem dispostas diante da tela *Independência ou Morte!*, de Pedro Américo, peça central do acervo, e que por lá figurava desde a abertura do Museu, em 1895 [imagem 4].



[imagem 1] Oscar Pereira da Silva. *O Príncipe D. Pedro e Jorge de Avilez a bordo da Fragata União*. 1922. Óleo sobre tela. 310 x 250. Museu Paulista da USP.



[imagem 2] Oscar Pereira da Silva. *Sessão das Cortes de Lisboa*. 1922. Óleo sobre tela. 310 x 250. Museu Paulista da USP.



[imagem 3] As duas pinturas de Oscar Pereira da Silva alocadas diante de *Independência ou Morte!*, de Pedro Américo. Destaque para as “serpes”, símbolo da Casa de Bragança, presentes nas duas molduras, além do P.I – Pedro I.

As pinturas de Pereira da Silva apresentavam, dentro do enredo proposto, dois episódios que procederam o 7 de setembro de 1822, efeméride interpretada diretamente pela pintura de Américo. A decoração foi ainda complementada pelos retratos de *Maria Quitéria de Jesus e Imperatriz Leopoldina e seus filhos*, datados de 1920 e 1921, de autoria do pintor italiano Domenico Failutti (SIMINONI & LIMA JÚNIOR, 2018). As demais obras alocadas acima da tela de Pedro Américo também foram feitas por Pereira da Silva, são retratos<sup>3</sup> de *D. Pedro I, José Bonifácio de Andrada e Silva, Padre Diogo Feijó e Gonçalves Ledo*<sup>4</sup>.

Outras pinturas também já foram dispostas neste espaço do edifício, possivelmente anos antes da realização das obras entregues em 1922. No “Inventário da Seção de História de 1925”, elaborado por Afonso Taunay, consta que os retratos de *José Bonifácio de Andrada e Silva* e *D. Pedro I*, realizados por Benedito Calixto e entregues pelo pintor ao Museu em 1902<sup>5</sup> foram “transferidos do Salão de Honra” para figurarem na “Sala A-10 de Cartographia Antiga, Retratos e Documentos”. Do mesmo modo, os retratos de *Antônio Feijó*, de autoria anônima, e de *D. Pedro II*, “velho, fardado de almirante”, do pintor Mallio, presentes, respectivamente,

na “Sala A-16 Mobiliário do Regente Feijó, Arte Religiosa Antiga” e na “Sala A-14 Mobiliário Antigos, Retratos Antigos”, também estavam expostos anteriormente no Salão de Honra<sup>6</sup>.

Os dois quadros históricos confeccionados por Pereira da Silva, diferentemente daqueles realizadas para a Sala B-12 da “Antiga Iconografia Paulista”, não constituem ampliações de gravuras ou desenhos cuja autoria devia a outros artistas como Florence, Debret ou



[imagem 4] Salão de Honra (Salão Nobre) do Museu Paulista da USP. As telas de Oscar Pereira da Silva se encontram ao lado esquerdo da fotografia. Foto: José Rosael

Kidder (LIMA& CARVALHO, 1993; LIMA JÚNIOR, 2015b; LIMA JÚNIOR, 2018). Muito pelo contrário. A composição das presentes telas para o Salão de Honra envolveu todo um exercício compositivo, em que Taunay e Pereira da Silva tiveram que acomodar e ajustar uma série de elementos iconográficos angariados, os quais permitiam “reconstituir” as cenas com “probidade”, segundo os ditames da “ciência do belo”. Naquele momento, já nas primeiras décadas do século XX, esse caso aponta aquilo que Ana Paula Simioni (2013) descreve como um *revival* tardio da pintura de história no Brasil.

Como bem observou Ulpiano Meneses (1992), no Salão de Honra, “a arquitetura e a pintura se integram”<sup>7</sup>. Os quadros foram pensados para um lugar específico, destinados a produzir “um espaço qualificado”, em que a supremacia “cabia ao pictórico”, dentro daquele conjunto visual. As telas remetiam ao passado, mas com questões impostas pelo momento em que foram produzidas, e por sua vez, ao próprio futuro, na medida em que visavam às próximas gerações. Não se tratava de pinturas “efêmeras”, que logo depois seriam deslocadas quando se finalizasse as celebrações do Centenário em 1922; sua lógica de produção era, justamente, a permanência naquele espaço para os quais foram pensadas, e que integravam,

dentro do Salão, uma narrativa linear, evolutiva, que desembocaria no 7 de setembro de 1822, apresentada ali pela tela de Pedro Américo que se impunha pelas significativas dimensões<sup>8</sup>.

Aos moldes de outros museus históricos, sobretudo os franceses, Taunay fará largamente uso das imagens, com fins político-didáticos, visando, assim, legitimar o discurso que se pretendia com aquela exposição dentro do Museu. Cecília Helena de Salles Oliveira aproxima, por exemplo, a ini-

ciativa de Taunay, no Museu Paulista, com o *Musée Carnavalet*, – o museu da cidade de Paris –, criado em 1866, relação possível esta documentada, inclusive, em carta de Lídia Souza Queirós ao Diretor, em que afirma: “[...] O Primo foi bem inspirado e louvo a sua ideia de fazer a semelhança do Museu Carnavalet a exposição de documentos da história da Independência e o Museu do Ypiranga está talhado para isso [...]” (OLIVEIRA, 1999, pp. 83-85). Como afirma Cecília Helena, os retratos arredondados, amplamente utilizados no *Musée Carnavalet*, podem ter servido de inspiração a Taunay, quando ocupou os “óculos” – aqueles vazios circulares, dentro do Salão de Honra, previstos por Bezzi quando da construção do Palácio-Monumento –, com os retratos dos *Vultos da Independência*<sup>9</sup>.

Recorrer a modelos decorativos europeus que pudessem ser utilizados para solucionar determinada demanda pode ser exemplificado na carta remetida por Taunay a Arnolpho de Azevedo, Presidente da Câmara dos Deputados, quando consultado sobre o programa iconográfico a ser realizado no Palácio Tiradentes, que estava em construção, no Rio de Janeiro. Além de sugerir os temas da história do Brasil que preencheriam os espaços do edifício, ainda recomendou

É verdade que o edifício da Câmara deve ter uma decoração que lembre mais a história política do país do que qualquer outra, muito embora daí não se infira que as demais modalidades da história nacional sejam preteridas. Lembro-me de haver visto no salão magestoso das sessões da Câmara dos Deputados da República Helvética no seu magnífico palácio federal de Berna, uma enorme tela ocupando a parede por traz da mesa da assembléa, pintura essa que representa uma paisagem característica dos Alpes, no centro da Suíça com a sua geleira e seus lagos. Se bem me lembro mesmo, creio que se trata do Lago dos Quatro Cantões<sup>10</sup>.

Cláudia Valladão de Mattos (2003) e Ana Cláudia Fonseca Brefe (2005, p. 235) já assinalaram a importância da Galerie Historique de Versailles como um ciclo decorativo, a partir de imagens, que pudesse aliar a estética a fins pedagógicos. Para Laurent-Pierre, Jussieu, quem pensou o projeto do Musée Historique, ainda em 1816, a fidelidade histórica era uma condição indispensável para que um quadro de história fosse de serventia a informar<sup>11</sup>; entendia que era menos a estilização ou a idealização heroica, presente naqueles quadros produzidos durante a época napoleônica, que deveria provocar a mensagem ali inscrita – era preciso que as obras falassem ao espírito, mas também, ao coração.

Taunay foi, como podemos demonstrar, atento à fidelidade histórica das telas do Museu, mas não deixava de lado aquilo que Thomas Gaehtgens chamou de “idealização heroica”. Tanto para a composição dos bandeirantes – desejo expresso nas próprias cartas enviadas aos artistas<sup>12</sup> – como no salão de honra, o que se aspirava era uma composição correta quanto aos dados históricos, mas igualmente, uma “atitude heroica” aos episódios pintados.

A historiadora francesa Chantal Georgel (2005, p. 79) argumenta que a convicção que a arte pode fazer reviver os eventos históricos estava na base do projeto da Galeria

Histórica. Assim, a imagem, como um suporte pedagógico eficaz, adotado no Museu Histórico de Versailles, poderia não apenas ensinar, mas também tinha o suposto poder de “reviver”, “ressuscitar o passado” (GEORGEL, 2005, p. 120). Tais preceitos encontram paralelo com as intenções de Taunay com as pinturas confeccionadas para o Museu, que poderiam apresentar aos olhos do espectador, o passado redivivo no presente.

No documento enviado à Secretaria do Interior, no qual continha “um projeto de alargamento do Museu, atendendo-se às próximas comemorações centenárias”, Taunay esboçaria sua ideia para as dependências do edifício, para o Salão de Honra, ele dizia que:

Por sobre o bellissimo quadro de Pedro Americo, ha cinco medalhões deixados pelo architecto para a collocação dos retratos dos grandes vultos da Independência. Para elles proponho: Pedro I, Jose Bonifacio, Feijó, Ledo (symbolizando a acção da imprensa, em que incomparavel foi seu papel) e José Clemente Pereira, leader do *fico*. Em frente ao quadro de Pedro Américo ha espaço para quatro paineis. Acho que estes paineis devem ser occupados por composições historicas relativas ás acções de guerra para a conquista da Independência, os episodios tão patrioticos decorridos, sobretudo, na Bahia, na lucta com Madeira, a capitulação de Avilez no Rio de Janeiro, enfim scennas, a meu ver indispensaveis para que os menos sabedores da historia patria fiquem sabendo tendo conhecimento de que a nossa libertação não se fez por meio de conchavos e foi adquirida graças a effusão de sangue brasileiro (TAUNAY, 1920, p. 488).

A escolha por “scennas bellicas”, pensadas para o Salão de Honra, em 1919, parece remeter, novamente, ao exemplo francês, da Galeria de Batalhas, construída no Palácio de Versalhes, durante o reinado de Louis-Philippe, e aberta ao público em 1838. O monarca, cercado de profissionais com

o fim de colocar o seu projeto em prática, entre eles, Nepveu, o arquiteto, possibilitou reestruturar a asa sul do palácio, e alocar as 33 pinturas de batalhas (de Tolbiac, do tempo dos gauleses à Wagram, embate do período napoleônico, contra os alemães) que, de acordo com Thomas Gaehtgens (2017, p. 115), “*illustrent des batailles ou des événements qui on immédiatement précède ou souvi des hostilités*”. Nesses 33 quadros, o rei, a nobreza, a igreja, mas também a burguesia e o povo, bem como os generais, não são “diferenciados”; pois todos aqueles que se colocaram a serviço da pátria tinham o seu lugar assegurado no “tempo da glória” (GAEHTGENS, 2017, pp. 251-252). A Galeria buscava, assim, criar uma origem comum a todos os franceses (CHAUDONNERET, 1999, p. 193).

As propostas de Taunay, em 1919, parecem ir de encontro com os objetivos da Galeria de Batalha, na medida em que apresentava, a partir dessas “scennas bellicas”, os brasileiros na luta a favor da nação e de sua liberdade. As propostas pensadas para aquele espaço, como para os demais do Museu, podem ser acompanhadas nas diversas consultas feitas pelo Diretor a pessoas de sua rede de sociabilidade, durante o ano de 1919. Escrevendo a Basílio de Magalhães, ele nomearia os episódios a serem retratados dentro do Salão de Honra:

Lembrei-me dos seguintes: a) combate de Pirajá<sup>13</sup>; b) o episódio do assassinato da abadessa da Lapa (pela soldadesca de Madeira?)<sup>14</sup>; c) a retirada de Jorge de Avilez com sua tropa; d) os cachoeiranos atacando a [espaço em branco] portuguesa<sup>15</sup>.

Apesar do interesse do diretor em conseguir maiores informações sobre a luta que se travou na Bahia, em 1823, contra as tropas portuguesas chefiadas pelo General Luis Ignácio Madeira de Mello, chegando, inclusive, para isso, a escrever para Teodoro Sampaio<sup>16</sup>, em 15 de setembro de 1919, apenas uma, das quatro “scenas bellicas” aventadas, saiu do papel, e foi, de fato, passada para a tela: *A retirada de Jorge de Avilez com sua tropa*, realizada por Pereira da Sil-

va. Não se sabe ao certo o motivo que levou Taunay a desistir dos outros episódios, preferindo aqueles que enfatizavam os “grandes vultos”, em detrimento da participação do “povo” na luta pela Independência, como as ideias de 1919 possibilitariam.

É verdade que a Guerra de Independência na Bahia não deixou de ser lembrada, mas a partir do retrato de *Maria Quitéria de Jesus*, realizado a partir daquele presente no livro da inglesa Mary Graham, em que a “Heroína da Independência”, vestida com seus trajes militares, com destaque para a saia que foi adicionada ao uniforme; mas ainda assim, ela não está em ação, junto dos demais combatentes (SIMIONI & LIMA JÚNIOR, 2018). As outras “scennas bellicas” deram lugar ao retrato da Imperatriz Leopoldina cercada de suas filhas, com o futuro D. Pedro II ao colo<sup>17</sup>, e por fim, o momento da deputação brasileira nas Cortes de Lisboa, em maio de 1822, na qual Antonio Carlos de Andrade é o grande destaque.

Neste sentido, o conjunto figurativo, apresentado em 1922, difere daquele esboçado em 1919, em que “as lutas, por vezes sangrentas, marcariam a recuperação da Independência como conquista, cuja gênese deveria ser buscada em vários movimentos de resistência ao domínio português no período colonial” (OLIVEIRA, 1999, p. 89). Preservou-se ali, com as duas pinturas de Pereira da Silva, o esforço de se evidenciar a “colônia em luta contra a metrópole”, seja pela expulsão das tropas portuguesas, seja pelos embates travados entre “brasileiros” e “portugueses” contra a “recolonização” do Brasil – uma suposta consciência nacional que naquele momento é difícil de se atribuir<sup>18</sup>.

O modo que Pereira da Silva conquistou a encomenda desses dois “quadros históricos”, caso ele próprio tenha se oferecido para fazê-los, como os retratos da sanca, ou se – confiado pelo próprio diretor – não ficou registrado na documentação preservada no Museu, ainda que os bastidores, no tocante às buscas por materiais que pudessem conferir veracidade às cenas retratadas – uma preocupação constante na confecção das pinturas do Museu – são passíveis de serem acompanhados, e permitem, assim, elucidar os percursos de elaboração de cada pin-

tura, dispostas lado a lado dentro do Salão de Honra, como elucidar as suas inserções no programa decorativo como um todo.

**“SE NÃO PARTIREM LOGO, FAÇO-LHES FOGO, E O PRIMEIRO TIRO QUEM O DISPARA SOU EU!”: SOBRE UM ENFRENTAMENTO EMINENTE DENTRO DA FRAGATA UNIÃO.**

No quadro, o braço direito estendido do Príncipe D. Pedro a apontar para as outras embarcações posicionadas ao longe, e o esquerdo sob a base do canhão, são os dois gestos que sintetizam o episódio histórico que a pintura de Pereira da Silva narra: a expulsão das tropas portuguesas, do Rio de Janeiro, em 8 de fevereiro de 1822. Seu braço está na mesma posição horizontal do canhão, cuja mão direita, toca a base do armamento mirado para fora da embarcação, que, caso disparasse, dado a sua mira, atingiria os navios dispostos no alto-mar.

O jovem príncipe, acompanhado por diversas figuras, entre civis e oficiais, está trajado com a casaca azul, traz ao peito as condecorações nobiliárquicas, uma fita vermelha à cintura, a espada embainhada, e botas pretas de cano alto aos pés. No lado oposto, está Jorge de Avilez, o general português que o desafiou, junto de sua tropa, sinalizada na pintura pelos poucos oficiais dispostos em fila – um tanto desarmônica – próxima de outro canhão. Um deles, logo atrás do General, traz os braços cruzados e a cabeça rebaixada, parece recolhido diante da ação que se desenrola; Avilez, com os movimentos contidos, apenas com o braço esquerdo direito levemente despregado do corpo, olha para o príncipe, que lhe dá as ordens. A cena narrada se passa dentro de uma embarcação, a Fragata *União*, expressa no próprio título gravado na moldura do quadro. Os elementos náuticos, cuidadosamente inseridos na composição, como o leme, as cordas ao alto, assim como aquelas com os pesados ganchos nas pontas, dispostas ao chão criado por tábuas paralelas, e o grande mastro que se impõe (situado próximo do bote pendurado) ajudam a “recriar” a fragata onde ocorreu a “conhecida cena” (TAUNAY, 1937, p. 64).

A atenção do espectador é conduzida para a cena central pelo marinheiro situado à base da composição, vestido com seu uniforme azul, que carrega as grossas cordas no ombro esquerdo, e ascende ao convés pela abertura do chão da fragata. Este ainda tem por companhia outro marujo, absorto em seu trabalho, de costas, e com uma pequena parte do rosto desvelado. Esse marinheiro dirige a atenção para Avilez, forçando, igualmente, quem observa a tela, a lançar seus olhos para o general. O outro oficial, retratado de costas, próximo ao mastro, reforça essa dinâmica de condução do olhar: ele se dirige totalmente para a figura de D. Pedro, atitude acompanhada pelos demais, que observam atentamente o desentendimento entre o príncipe e o general português. A expulsão das tropas ocorre sob o céu tomado de bolsões de nuvens brancas, com o Pão de Açúcar especificando a paisagem do Rio de Janeiro, tendo a Baía de Guanabara ao fundo. O quadro, de colorido acentuado, remete ao momento do dia que aconteceu o episódio histórico, a manhã do dia 8 de fevereiro.

A respeito do quadro, Taunay explicaria no seu Relatório à Secretaria do Interior, de 1922, não somente a cena retratada pelo artista, como nomeou alguns dos personagens ali inseridos:

[tratava-se da] conhecida cena da fragata *União*: a 8 de fevereiro de 1822. Recebe o Príncipe D. Pedro a bordo Jorge de Avilez e seu estado-maior e intima ao General português que siga imediatamente para a Europa com toda a tropa lusitana. Apontando para um canhão brada-lhe: **Se não partirem logo, faço-lhes fogo, e o primeiro tiro quem o dispara sou eu!** (grifos meus)

Nesta tela, vêm-se numerosos retratos. Ao príncipe cercam **José Bonifácio**, os **marechaes Curado** e **Oliveira Alvares**, ministro da guerra, os futuros marqueses de Queluz e da Praia Grande, o almirante **De Lamare**, diversos generais conhecidos de terra e mar da época (RELATÓRIO, 1921, p. 733 – grifos meus).

O tema da pintura, como não poderia deixar de ser, estabelece correlações com os debates historiográficos, citado nas principais obras, escritas ainda durante o Império. Francisco Adolpho de Varnhagen (1916), Francisco Manuel Pereira da Silva (1864-1868) e Alexandre José de Melo Moraes (1982), para citar alguns dos exemplos, incluíram o episódio da “capitulação de Avilez” na agenda dos “fatos”, dentro da linha evolutiva que desembocaria na Independência. A contenda entre Jorge Avilez e o príncipe regente, à qual a pintura remete, iniciou-se em janeiro de 1822, com a decisão de D. Pedro de permanecer no Brasil, contrariando as decisões das Cortes de Lisboa, desejosas de seu retorno. O conhecido “Dia do Fico”, 9 de janeiro de 1822, liga-se, portanto, diretamente aos desentendimentos do dia 8 de fevereiro. Se o desejo das Cortes era o do retorno do príncipe à Lisboa, com o objetivo de complementação de sua formação visando um rei constitucional, a preferência de D. Pedro em ficar atemorizou o lado português, o que desencadeou uma série de conturbações na cidade do Rio de Janeiro, entre elas, o pedido de demissão do General Jorge Avilez do posto do comando maior das tropas portuguesas, como uma oposição declarada à decisão do príncipe de permanecer no Brasil<sup>19</sup>.

O episódio culminou na concentração de tropas aquarteladas no Campo de Santana, em situação de um eminente confronto em que estiveram, em cada lado do *front*, as tropas portuguesas da Divisão Auxiliadora de um lado e, do outro, as milícias e tropas brasileiras do Rio de Janeiro, Regimentos de Henriques e Pardos, além de uma população civil que incluía gente da elite, assim como negros, mulatos ou, como resumiu Mello Moraes, “em sem-número de cidadãos de todas as classes, cada qual armado como pôde, entrando neste número muitos eclesiásticos e até frades” (SOUZA, 1999, p. 138). De acordo com Lara Lis, em contraponto a esta violência, D. Pedro com sua presença e apoiados pelas tropas, nas milícias e na população civil brasileiras, conseguiu a saída da Divisão Auxiliadora para a Praia Grande (atual Niterói) até a sua partida em definitivo para Portugal, quando se deu a

sua expulsão pelo príncipe em 8 de fevereiro; episódio este, justamente, apresentado em tela por Oscar.

Entre as conferências realizadas dentro do IHGB, quando das Comemorações do Centenário da Independência, em 1922, relativas aos “factos mais importantes que succederam de perto á emancipação política de nossa amada pátria”, uma delas era dedicada a “notificação do Príncipe D. Pedro ao General Jorge de Avilez Juzarte de Sousa Tavares” (GUIMARÃES, 1922). O autor, General Dr. José Maria Moreira Guimarães, sócio efetivo do Instituto, carregava nas tintas, retomando muitos dos historiadores do século XIX que versaram sobre o assunto<sup>20</sup> com a intenção de inserir o episódio histórico no “índice [...] [de] acontecimentos notáveis” (GUIMARÃES, 1922, p. 105) que se atrelavam a setembro de 1822. Em tom bastante nacionalista, buscando identificar uma suposta luta da “colônia contra a metrópole”, Guimarães lançava a Avilez, o “extrangeiro audacioso”, a culpa pela ameaça à ordem pública (GUIMARÃES, 1922, p. 114), para qual a resposta dada foi a reunião de pessoas de todas as classes no Campo de Santana, demonstrando, assim, a “anciedade secular [do Brasil] de seu imenso amor à liberdade” (GUIMARÃES, 1922, p. 115). O autor ponderava que a luta que ali poderia se desenrolar não era entre Brasil e Portugal, “mas contra as Cortes portuguesas” e seu suposto desejo de “recolonização”.

O Dia do “Fico”, 9 de janeiro, quando da escolha da permanência do príncipe, e todos os eventos que dali se desenrolaram, entre eles as agitações das tropas fidelíssimas a Avilez, apenas seriam consumados, na visão de Guimarães, em 9 de fevereiro, quando da expulsão dessas mesmas tropas – “lidima expressão da ordem em uma sociedade agitada pelas suas aspirações e também pelas mesmas necessidades do século, ordem que é força confessa-lo sinceramente, esteve entre a anarchia e a retrogradação” (GUIMARÃES, 1922, p. 125).

Podemos relacionar essa escolha de se retratar a atitude de D. Pedro diante das tropas portuguesas em pintura para o Museu, com aquilo que a historiadora Lara Lis identificou, em seu estudo, como se as dispari-

dades entre Brasil e Portugal residissem na *persona* de D. Pedro; discurso este reiterado na historiografia oficial do século XIX, na qual a figura do príncipe é associada àquela que “promove a mudança na direção do bem público e sabe fundar atos e acontecimentos capitais para implementar a mudança em consonância com a aspiração social” (SOUZA, 1999, p. 133).

O episódio da expulsão das tropas portuguesas chefiadas por Jorge Avilez que aparece de maneira reiterada na historiografia, e que fora, igualmente, lembrado por Taunay com a encomenda da pintura dedicada ao tema, parece remeter ao registro feito pelo próprio D. Pedro, em carta endereçada a seu pai, o Rei D. João VI, a respeito da conduta do General Avilez e seus comandantes em fevereiro de 1822:

Cartas do Príncipe Real  
Nº 1  
Rio 18 12<sub>2</sub> 1822

Meu Pay e Meu Senhor. – Cansado de aturar dezaforos á Divisão Auxiliadora, e falta de palavras, assim como a de no dia 5 deste me prometerem ficarem embarcados **no dia 8; fui no dia nove abordo da União**, e mandei um Official dizer da minha parte á Divisão que eu determinava que o dia 10 ao romper do Sol ella começaria a embarcar, e que assim o não fazendo eu lhe não dava quartel, e os reputava inimigos; **a resposta foi virem todos os Commandantes a bordo representar inconvenientes, e representarem com bastante Soberba; respondi-lhe que já Ordenei, e se não executarem amanhã, começo-lhe a fazer fogo**, elles partirão, e com effeito fazendo nelles maior effeito o medo, que ahonra que elles disem ter, começarão a embarcar no dia que lhe determinei, e hontem às 3 ½ da tarde já estavam abordo dos Navios, mansos como uns Cordeiros, e Ordenei que no dia 15 ou 15 sahisse fora acompanhados das duas Corvetas Liberal, e Maria da Gloria, que os hão-de acompanhar sómente até ao Cabo de S. Agostinho, ou pouco

mais adiante. Deos guarde a preciosa vida, e Saude de V. Magestade como todos os portuguezes ohão mister, e igualmente – Este subdito fiel, e filho obedientissimo que lhe Beija a Sua Real Maõ – Pedro (CARTAS, 1822 – Grifos meus).

Curiosamente, Taunay prefere à expulsão das tropas portuguesas pelo príncipe dentro da fragata do que retratar o eminente confronto que poderia acontecer no Campo de Santana em que um “sem-numero de cidadãos de todas as classes” se reuniram pela “causa do Brasil”. Podemos desconfiar, se esta não foi a primeira ideia do diretor, tendo em vista “as scennas bellicas” que constam no seu Plano de 1919, em que aparece, de modo muito vago, a ideia de se retratar a “capitulação de Avilez”.

A tela de Oscar Pereira da Silva, entregue em 1922, concentra-se na atitude do príncipe, cercado do alto oficialato, e de seu primeiro-ministro, José Bonifácio de Andrada e Silva; o “povo” é excluído do evento, talvez apenas representados pelos marinheiros, que realizam as tarefas, pouco concentrados no evento. A escolha de Taunay resultou em celebrar a atitude “heroica” de D. Pedro, à sua escolha pela “causa do Brasil”, revestindo o episódio com roupagens grandiloquentes - uma cena que permitiria remeter, dentro do enredo evolutivo proposto para o Salão de Honra, à imagem do Príncipe D. Pedro, montado a cavalo, bradando “Independência ou Morte!”, na tela de Pedro Américo situada à frente.

Possivelmente, Taunay apoiou-se nas obras historiográficas, que chegaram a reproduzir trechos da carta de Pedro ao pai, já que elementos desta são reiterados: o nome do navio, *União*, está registrado no próprio título da tela, gravado na legenda feita em madeira, disposta abaixo do quadro que acusa, igualmente, a data do ocorrido: o de 8 de fevereiro de 1822. A frase de ordem “e se não executarem amanhã, começo-lhe a fazer fogo”, proferida pelo Príncipe – sobre a qual gira a ação central da tela de Pereira da Silva – aparece citada no pequeno excerto, escrito por Taunay a respeito da pintura, no seu Relatório de 1922, citada anteriormente, ainda que com alguns floreios.

Se comparada a carta redigida pelo príncipe ao rei, e o relato do diretor Taunay, observa-se que na primeira o príncipe vai a bordo em *9 de fevereiro*, ainda que a promessa de embarque das tropas tenha sido mesmo realizada no dia anterior; já no escrito de Taunay, a data que aparece é 8 de fevereiro. Se os debates historiográficos nortearam a escolha do tema a ser retratado para “recriá-lo” em tela, Taunay, por sua vez, recorreu a fontes variadas com o intuito de informar-se melhor sobre os detalhes que pudessem informar a Pereira da Silva, o artista confiado para a realização da pintura.

O primeiro registro localizado sobre a produção do quadro está na carta trocada entre o artista e o diretor, datada de inícios de 1920. Apesar do tom de despedida, já que Pereira da Silva, dentro de poucos dias, embarcaria para a Europa, a missiva era finalizada com o pedido de informações que pudessem orientar a produção de tal tela que, naquele momento, estava nas etapas iniciais, ainda no *croquis*:

São Paulo, 4 de janeiro de 1920  
Ex<sup>mo</sup> Snr Dr. Affonso Taunay D'  
Escragnolle  
Saudações  
[...] Rogo o especial obsequio se fosse possível me enviasse pelo corrêo os costumes de vestimentas sobre à época de 1820 dos oficiais e marinheiros, para que pudesse corrigir o croquis referentes a Pedro 1<sup>a</sup> sendo apenas isto, um trabalho de minha propriedade.  
Seu amigo,  
Oscar P. da Silva<sup>21</sup>

Conforme a carta, o artista esperava as recomendações do diretor antes de prosseguir com seus pincéis. A preocupação com os dados históricos era partilhada por ambos. Se o primeiro buscava se informar, ficava a cargo do segundo, a responsabilidade de corrigir os detalhes da composição conforme o material de época, pesquisado pelo próprio Taunay. No pequeno trecho, transparece não apenas as etapas de preparação de um quadro histórico - os vários estudos antes de passá-la para o ponto maior - como a preocupação, novamente, com os elemen-

tos relativos à documentação, que atestasse a verossimilhança daquilo que seria retratado. Mas a resposta do diretor ao artista, entretanto, levaria um tempo para chegar.

Atento aos detalhes da composição e das dúvidas do pintor, Taunay recorreu a Henrique Boiteux<sup>22</sup>, almirante da Marinha do Brasil, residente no Rio de Janeiro, certamente com o objetivo de sanar algumas das dúvidas a respeito dos elementos a serem incluídos nessa pintura, ocorrida dentro de uma fragata. Com a carta do almirante em mãos, Taunay seria informado não apenas sobre os personagens que ali estiveram junto ao futuro primeiro imperador do Brasil, mas também sobre as vestimentas, o nome da nau que abrigou o episódio; dados que possivelmente foram remetidos pelo diretor a Oscar quando da produção do quadro.

Rio de Janeiro, 4 de setembro de 1920

Presadíssimo Dr. A. de Taunay  
De posse de sua estimada carta ultima venho com a presteza possível ver cumprimento ao pedido nella feito.

Nos dous numeros da *Revista da Liga Maritima* que envio, encontrará o illustre patricio, o typo do navio desejado; era a *União*, que depois da independência chamou-se *Ypyranga* (que coincidencial!), sob o commando do então chefe de Divisão Rodrigo de Lamare (pag 18 do 1<sup>a</sup> vol. *Nossos almirantes*: retrato pag 248 do 2 vol appenso), o navio onde se deu o facto citado. Compareceram (?) Luis da Cunha Moreira, Visconde de Cabo Frio, pag 155, 1<sup>a</sup> vol; Diogo Jorge de Brito, pag 78 2<sup>a</sup> vol; Francisco Bilbiano (?) de Castro, pag 200, 2<sup>a</sup> vol; Joaquim Inacio Maria, pag 130 3<sup>a</sup> vol; João Baptista Lourenço e Silva, pag 53, 3<sup>a</sup> vol. *Nossos almirantes* e outros.

Quanto aos uniformes então usados, prevaleciam os da Marinha portugueza, pois a mudança (pequenas alterações, deu-se em 27 de abril de 1823). Em vez de calças justas, usavam os portuguezes de calções e sapatos baixos como os fidalgos. Farda (aliás) casaca azul.

Infelizmente na Biblioteca da Marinha e no Archivo da mesma

não encontrei senão o modelo que junto envio.

Talvez no Archivo Nacional ou na Biblioteca Publica se possa encontrar algo de mais preciso.

[...]

Felicito pela ideia de mandar pintar o quadro de que me falla: é episódio saliente de nossa história que ficaremos a dever a seu patriotismo.

[...]

Sempre ao suprir, aqui fica quem, apreciando o seu labor paciente e continuo.

[...]

Henrique Boiteux<sup>23</sup>

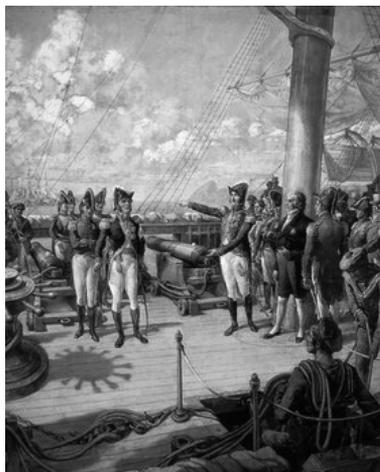
O modelo do navio encontra-se, como afirmou Boiteux, estampado no número indicado da *Revista da Liga Marítima*, que ilustra o artigo “Os feitos da nossa Marinha de Guerra” [imagem 5]. Pereira da Silva retrata o interior da fragata e não o seu lado exterior, como permite visualizar a estampa enviada por Boiteux.



[imagem 5] “Os feitos da nossa Marinha de Guerra”. In: (LIGA MARÍTIMA, Jun. 1907). Biblioteca da Marinha do Brasil, Rio de Janeiro. Foto Carlos Lima Junior.

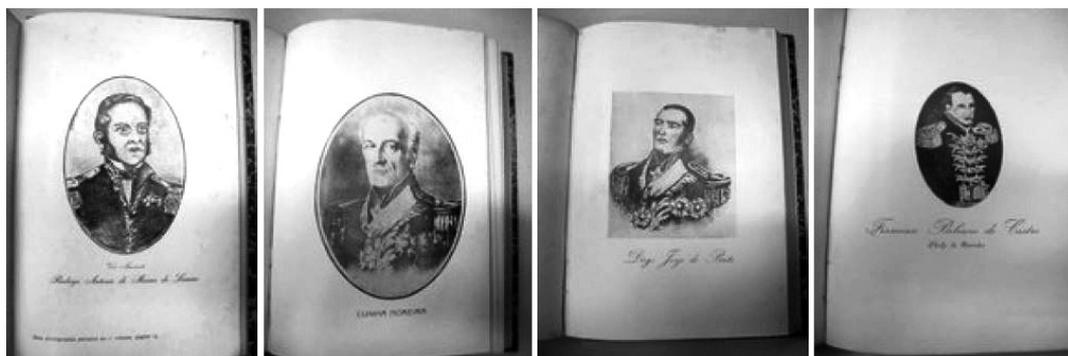
Para apresentar o interior da Fragata *União*, Oscar Pereira da Silva pode ter se inspirado em uma ilustração assinada por Roque Gameiro, cujo conteúdo retoma a passagem de “D. Miguel na presença de seu pae a bordo da *Windsor Castle*” [imagem 6], incluída no mesmo livro citado por Taunay na carta a Fiúza Guimarães de 1925<sup>24</sup>. A presença do bote ao fundo, em suspense, pendurado por dois acessórios, encontra alguma ressonância naquele localizado ao

fundo da tela de Oscar, do qual se vê apenas a metade. Além do chão, formado por um tablado disposto em paralelo, com as sombras das figuras espalhadas, como as cordas que se estendem ao alto, e os panos brancos torcidos dispostos na beira da embarcação, são outros pontos de contato entre as embarcações dos dois artistas. Além destes, a insinuação de um mastro no canto extremo direito da ilustração de Gameiro, um pouco reclinado para a direita, estabelece algum diálogo com aquele de tamanho superior, de posição análoga, que se impõe na tela do pintor brasileiro.



[imagem 6] GAMEIRO, Alfredo Roque. D. Miguel na presença de seu pae a bordo da *Windsor Castle* In: (CHAGAS, 1900, p. 225), ilustração nº 29, vol. VIII. Foto: Carlos Lima Junior.

[imagem 1] Oscar Pereira da Silva. O Príncipe D. Pedro e Jorge de Avilez a bordo da Fragata *União*. 1922. 330 x 277 m. Óleo sobre tela. Museu Paulista da Universidade de São Paulo.



[imagem 7] Rodrigo de Lamare (BOITEUX, 1917, p. 248).

[imagem 8] Luís da Cunha Moreira (BOITEUX, 1915, p. 155).

[imagem 9] Diogo Jorge de Brito (BOITEUX, 1917, p. 78).

[imagem 10] Francisco Bibiano de Castro (BOITEUX, 1917, p. 200).

O livro de autoria de Boiteux (1915; 1917; 1920; 1921), *Os Nossos Almirantes*, mencionado na carta acima, ainda preservado na Biblioteca do Museu Paulista, dedicado “ao illustrado patricio e amigo Dr. Affonso de Taunay como carinhosa lembrança”, orientou na confecção dos retratos [imagens 7; 8; 9; 10] dos almirantes que estiveram com o príncipe naquele episódio.

O agradecimento de Taunay a Boiteux seria remetido em questão de dias:

Museu Paulista  
Directoria  
São Paulo, 8 de setembro de  
1920

Illustre amigo e Snr. Almirante  
Com muito prazer li a sua bondosa carta como sempre cheia de maior erudicção e traduzindo enorme servicalismo. Muito obrigado pelas informações tão completas que me dá acerca dos pormenores pedidos para a confecção do nosso quadro. Registrei-as cuidadosamente [...]

Reiterando-lhe os meus agradecimentos assigno-me mt<sup>a</sup> aff<sup>a</sup> am<sup>a</sup> e conterraneo adm<sup>dor</sup> 25.

Quando se compara o conteúdo da missiva redigida pelo almirante, datada de 4 de setembro, e o resultado final entregue por Pereira da Silva, alguns elementos da primeira aparecem de maneira reiterada na composição. O nome da fragata está expresso no título da pintura, dado fornecido

pelo almirante; a cor azul está igualmente nos casacos dos portugueses, ainda que as calças destes foram “ajustadas”, na contração do que salientava Boiteux, que afirmou serem elas “largas”; e, por fim, estão todos calçando botas, ao invés dos “sapatos baixos”, conforme ainda lembrou o almirante.

*O Príncipe D. Pedro e Jorge Avilez a bordo da Fragata União* parece ter sido elaborado dentro de um grande espaço de tempo por Oscar. O silêncio contido nas cartas a respeito de sua elaboração no correr do ano de 1920 e 1921, é rompido com outra missiva de Boiteux, que ainda respondia ao diretor, a poucos meses das celebrações em 1922, sobre os personagens a serem incluídos na composição.

Rio, 15 de abril de 1922  
Prezadíssimo Am<sup>a</sup> Dr. Affonso  
Taunay

Meus cordiaes cumprimentos,  
Procurando satisfazer seu pedido constante o seu cartao postal sobre o Conde de Louzel, não consegui até agora o retrato. Penso que deveria estar com D. Pedro I naquela ocasião, do mesmo modo Cabo Frio, Lamare, Diogo de Brito, [ilegível] Pedro da Cunha, Pedro de Carvalho, [ilegível] Pereira, illustres e [ilegível] official, fieis ao Brasil, de quem infelizmente não possui o retrato.

Fazendo votos para que o quadro consubstancie plenamente a sua ideia, apresento meus conhecimentos.

H. B [Henrique Boiteux]<sup>26</sup>

Oscar, certamente, acomoda na composição elementos idealizados, com aqueles mais próximos da “verossimilhança”, com o objetivo de atender às intenções do Diretor. Taunay, por sua vez, recorre a informantes que poderão sanar as dúvidas, ainda que na tela as “distorções” sejam feitas por uma “verdade maior”. É possível de se observar a presença de José Bonifácio, próximo do mastro, vestido de preto, o que vai na contramão das afirmações de Oliveira Lima, que afirmou:

Este [José Bonifácio] estava ausente no episódio do Fico e na transferência da Divisão Auxiliadora, nem sequer espiritualmente se achava presente como no Ipiranga, quando a natural impetuosidade do príncipe concordou num repente feliz com a decisão suprema e necessária que fora demorada e avisadamente preparada (LIMA, 1997, p. 217).

A inserção da figura de José Bonifácio na cena possibilitava enfatizar mais uma vez a importância dos Andradas no processo da Independência. Isso porque seu irmão Antônio Carlos seria a figura de destaque na tela disposta ao lado, a qual retrata o episódio dos embates tensos nas Cortes portuguesas. A aparição de Bonifácio, dentro do Salão, ocorre ainda no retrato alocado ao alto, próximo de D. Pedro, centralizado<sup>27</sup>. Assim, do *hall* de entrada ao Salão de Honra, o que se pôs em evidência foi a atuação dos paulistas ao longo da história do País. Dentro dessa chave interpretativa, se nos tempos da colônia os bandeirantes desbravaram os sertões e foram os responsáveis pela expansão e povoamento do território, no processo de Independência novamente os “bravos paulistas” teriam papel decisivo, pois seriam aqueles que, diante dos deputados portugueses, lutaram pela não “recolonização” do Brasil. Dentro daquele panteão apresentado (parcialmente completo) em 1922, a Independência teria, portanto, São Paulo como cenário, e os paulistas como protagonistas, imortalizados nas pinturas que celebrariam seus atos tidos por heroicos na conquista pela separação de Portugal.

Meses antes da entrega da tela, o diretor recorria, mais uma vez, a outras pessoas de seu círculo, para angariar os elementos corretos para a pintura. A carta enviada pelo artista Wasth Rodrigues, possivelmente, estava relacionada à produção desse quadro:

7. 3. 1922

Sr. Taunay

Os cadernos com os uniformes do Exército so posso emprestar-lhe d'aqui ha quinze dias pois estou escrevendo o texto para o Ministério da Guerra e é-me impossível ceder-lhe agora.

[...]

Wasth Rodrigues<sup>28</sup>

O objetivo do diretor, expresso em seu Relatório destinado ao Secretário do Interior referente ao ano de 1920, era o de “preencher estes claros como já tive a honra de submeter a apreciação de V. Excia.” (*Revista do Museu Paulista*, 1922, p. 1305); Taunay, se referia aqui, sobre os dois espaços vagos “em face ao quadro de Pedro Américo e destinados a quadros históricos” (*Revista do Museu Paulista*, 1926, p. 735). Se o desejo era o de vê-los prontos ainda em 1921, o depósito no lugar destinado, no entanto, tardaria a ser feito. *Sessão das Cortes e O Príncipe D. Pedro e Jorge de Avilez a bordo da Fragata União* foram alocados somente uma semana antes da reabertura do Museu, a poucos dias das celebrações do Centenário da Independência, comemorado em 7 de setembro de 1922:

Exmo Snr. Dr. Alarico Silveira

D. D. Secretario do Interior

22. 08. 1922

Havendo o Prof. Oscar Pereira da Silva terminado e já entregue dous grandes quadros a oleo que contractou a executar para o Museu Paulista, venho pedir a V. Ex. que se digne mandar providenciar para a disposição deste pintor no Thesouro do Estado seja posta a quantia de 4:000\$000 (quatro contos de reis) pagamento por saldo e por conta da verba aberta a esta Directoria sob o titulo “Commemoração do Centenario”

A V. Ex. tenho a honra de apresentar a expressão de minha alta consideração.

Director, em Comissão, do Museu<sup>29</sup>

Oscar Pereira da Silva parece solucionar o tema central de sua encomenda – a expulsão das tropas portuguesas por D. Pedro –, posicionando a mão do Príncipe sob a base do canhão, como já observado, mas também retomando o gestual do braço esquerdo estendido [imagem 11], como que a apontar firmemente para um ponto distante no horizonte. Esse gesto era recorrente nas pinturas de batalhas francesas do século XIX, que sugere um pedido de ordem de comando, transplantado para a atitude análoga do Príncipe, conferindo-lhe altivez.



[imagem 11] Príncipe D. Pedro com o gesto do braço em riste. Detalhe – Oscar Pereira da Silva

O braço, estendido em riste, aparece nas imagens de Napoleão Bonaparte, seja naquelas em que o general está inserido em meio aos combates, montado a cavalo, ou mesmo, quando estava apartado da peleja, como no caso de *Le general Bonaparte et son chef d'état major le general Berthier à la bataille de Marengo 14 juin 1800*, elaborado pelos pincéis de Joseph Boze, Robert Lefèvre e Carl Vernet. Em outras “cenas bélicas”, podemos encontrar o mesmo recurso para

sinalizar um pedido de ordem, como na tela *Le Siège de Yorktown*, de Auguste Couder, pertencente à Galeria de Batalhas, do Palácio de Versailles.



[imagem 12] Oscar Pereira da Silva. *Cena de Batalha no Sul do Brasil*, s.d. 56 x 74 cm. Coleção particular.

O mesmo gesto aparece ainda em outra tela do próprio Pereira da Silva, *Cena de Batalha no Sul do Brasil* [imagem 12]. O oficial, disposto ao centro da composição, vestido de uniforme azul, aponta com a espada em punho para o local onde se desenrola um possível confronto, com os vários canhões dispostos ao longe. Tal atitude parece incitar o avanço daqueles outros que chegam, localizados no canto esquerdo do quadro<sup>30</sup>.

Na tela de Pereira da Silva para o Salão de Honra, o príncipe aparece fardado, com a espada embainhada, e o par de botas de cano alto aos pés, seguindo, assim, a convenção estabelecida, desde inícios do século XIX, nas pinturas realizadas por Jean-Baptiste Debret e Henrique José da Silva, e que podemos observar, igualmente, na tela de Pedro Américo, feita muitas décadas depois. Elaine Dias, ao analisar a concepção do *Retrato de D. João VI* e do *Retrato de D. Pedro* [imagem 13], produzidos por Debret, e identificar as divergências entre eles, por exemplo, ressaltou que a presença das botas no retrato de D. Pedro, produzido pelo artista francês, remetia ao militarismo, em que a fonte iconográfica mais direta era a imagem do próprio Napoleão em suas campanhas ainda como General Bonaparte,



[imagem 13] Jean-Baptiste Debret. *Coroação de D. Pedro I*. Gravura In: (DIAS, 2006, p. 254).

pintado também por Debret, em diversas ocasiões antes da migração para o Brasil. A iconografia dos grandes líderes latino-americano do mesmo período, que igualmente a Bonaparte eram militares, como Simon Bolívar, poderiam ter servido de modelo a Debret quando pensou na imagem do jovem Imperador que se desejava construir, muito distante daquela de seu pai D. João VI, ligada ao Antigo Regime (DIAS, 2006).

Fardado, de botas e com a espada embainhada, em consonância ainda com a figuração de D. Pedro na tela *Independência ou Morte!*, de Pedro Américo, Pereira da Silva difere daquela do primeiro imperador do Brasil, realizada sob encomenda pela diretoria do Museu Paulista ao pintor Benedito Calixto



[imagem 14] Benedito Calixto, *Retrato de Pedro I*, 1902, Óleo sobre tela. 140 x 100 cm, Museu Paulista.

[imagem 14], em 1902, cuja efígie fora tirada de uma pequena obra de Simplício de Sá<sup>31</sup>. No retrato de Calixto, D. Pedro está vestido à paisana, portando ao peito apenas uma distinção nobiliárquica, posicionado diante de uma varanda de balaústres, tendo ao fundo a paisagem da cidade de São Paulo.

Pereira da Silva parece desejoso de revestir a figura do então príncipe regente, naquele episódio da expulsão das tropas portuguesas, da imagem de um “príncipe militar”, que se não fosse as diversas condecorações que o ligam a Casa de Bragança, se confundiria com os demais oficiais que o cercam. Na tela de Pereira da Silva, a atitude do futuro primeiro imperador parece enfatizar a sua adesão ao Brasil, e por sua vez, a sua suposta posição contrária a Portugal, reforçada pela presença da figura de Avilez e de suas tropas, fiéis às Cortes de Lisboa, desejosas da “recolonização do Brasil” – tema este retratado, igualmente, por Pereira da Silva e disposto entre os quadros do Salão de Honra.

Se Taunay informava (e supervisionava) com os dados históricos aquilo que deveria ser narrado em tintas, é Pereira da Silva, por sua vez, que sintetiza plasticamente o evento a ser pintado ensejando visualidade ao evento que o diretor desejava retratar. É na mobilização de seu repertório visual, próprio de seu *metier* de artista, que gestualidades, posições de corpos, movimentos dos membros, tomados de empréstimo de outras obras, são (re)significadas para a “(re)construção” das cenas do passado. Portanto, aquilo que o artista entrega como resultado final é o somatório de uma negociação intensa, marcado por um lado pela presença do comitente, atento à verossimilhança do que se é narrado, à harmonia da apresentação ao seu programa iconográfico, mas, por outro, às mediações proporcionadas pelo próprio artista, que para a elaboração do *constructo* visual deve à tradição da história da arte, em que obras do passado e do presente eram acionadas para solucionar as demandas que impunham aquelas encomendas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

*Às margens do Ipiranga: 1890-1990.* (Catálogo de exposição). São Paulo: Museu Paulista da USP, 1990.

ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano.* São Paulo: Educ, 2003.

ARAUJO, Karina Maria Anhezini. Museu Paulista e as trocas intelectuais na escrita da história de Afonso Taunay. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 10, n. 1, p. 37-60, 2003.

\_\_\_\_\_. *Um metódico a brasileira: a história da historiografia de Afonso Taunay (1911-1939).* São Paulo: Editora Unesp, 2011.

\_\_\_\_\_. A construção de Afonso Taunay como historiador e objeto de estudo. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles (Coord.). *O Museu Paulista e a gestão de Afonso Taunay: escrita da história e historiografia, séculos XIX e XX.* São Paulo: Museu Paulista da USP, 2017.

BOITEUX, Henrique. *Os Nossos Almirantes* pelo Contra-Almirante Henrique Boiteux. Imprensa Naval: Rio de Janeiro. 4 Vols. (Vol I publicado em 1915; Vol. II publicado em 1917, Vol. III publicado em 1920 e o Vol. 4 publicado em 1921.)

BREFE, Ana Claudia Fonseca. *O Museu Paulista: Afonso de Taunay e a memória nacional.* São Paulo: Editora da Unesp; Museu Paulista, 2005.

BRUSON, Jean-Marie; CHADYCH, Danielle; FORRAY-CARLIER, Anne; LERI, Jean Marc & MEUNIER, Florian. *Musée Carnavalet: history of Paris.* (English Edition). Paris: Roger-villet. 2007.

CHASTEL, Andre. *Le geste dans l'Art.* Paris: Editions Liana Levi, 2001.

CHAUDONNERET, Marie-Claude. *L'État & les Artistes: de la restauration à la monarchie de Juillet. 1815 - 1833.* Paris: Flammarion, 1999.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Bandeirantes ao chão. *Revista de Estudos Históricos, Arte e História.* Rio de Janeiro: CPDOC/ FGV, n. 30, 2002a.

\_\_\_\_\_. Bandeirantes na contramão da história: um estudo iconográfico. *Projeto História.* São Paulo, v. 24, p. 307-335, 2002b.

\_\_\_\_\_. *Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Américo e Tiradentes Esquartejado.* Tese (Doutorado em História da Arte). Campinas: IFCH: Unicamp, 2005a.

\_\_\_\_\_. Introdução. In: Dossiê Pintura de História. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 39, 2007.

COLI, Jorge. Introdução à pintura de História In: CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira.(org.). Dossiê Pintura de História. *Anais do Museu Histórico Nacional.* Vol 39, 2007.

DIAS, Elaine. *A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I,* de Jean-Baptiste Debret. *Anais do Museu Paulista.* Junho, Vol. 14, nº 1, 2006.

\_\_\_\_\_. Os retratos de D. Pedro II no acervo do Museu Paulista. In: *XXXII Anais do Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA).* Outubro de 2012.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *A interiorização da metrópole e outros estudos.* (1972). São Paulo: Alameda, 2005.

DOLCI, Mariana de Carvalho. *Personagem imortal: a construção da memória de Tiradentes no Museu Paulista e no Museu da Inconfidência*. Dissertação (Mestrado em História Social). PUC-SP, 2014.

GAEHTGENS, Thomas W. *Versailles: de la résidence royale au musée historique. Le galerie des batailles dans le musée historique de Louis-Philippe*. Paris: Albin Michel.

GEORGEL, Chantal. L'histoire au musée. In: AMALVI, Christian (org.). *Les lieux de l'histoire*. Paris: Armand Colin, 2005.

GUIMARÃES, José Maria Moreira. Terceira sessão especial, em 9 de fevereiro de 1922, comemorativa do centenario da notificação do Príncipe D. Pedro ao General Jorge de Avilez Juzarte de Souza Tavares (9 de fevereiro de 1822) – Prelecção do General Dr. José Maria Moreira Guimarães, socio effectivo do Instituto. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. O Anno da Independência. Tomo Especial. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1922.

IHERING, Hermann von. Relatório apresentado ao Digno Secretário do Interior Dr. Cesario Motta Junior pelo Director do Museu Dr. H. Von Ihering. 20 de dezembro de 1894.

LÉPINAY, François Macé de. *Peintures et sculptures du Panthéon*. Paris: Éditions du Patrimoine, 1997.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vania Solange de. São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, n. 1, p. 147-178, 1993.

LIMA JUNIOR, Carlos. Apressados pincéis: uma das primeiras pinturas a retratar a República ficou desconhecida por mais de um século, e tem agora seu paradeiro desvendado. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, ano 10, n. 112, p. 60-65. jan. 2015a.

\_\_\_\_\_. *Um artista às margens do Ipiranga: Oscar Pereira da Silva, o Museu Paulista e a reelaboração do passado nacional*. 2015. 251 f. Mestrado (Dissertação em Culturas e Identidades Brasileiras) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015b.

\_\_\_\_\_. Salão de Honra do Museu Paulista: projetos e narrativas. In: PICCOLI, Valeria; PITTA, Fernanda. *Coleções em diálogo: Museu Paulista e Pinacoteca do Estado*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2016.

\_\_\_\_\_. LIMA JUNIOR, Carlos. Da pena ao pincel: o passado paulista (re)criado nas encomendas de Afonso Taunay a Oscar Pereira da Silva. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*. N. 26, e. 34. 2018.

\_\_\_\_\_. Morto pelo desejo de Liberdade: a imagem de Tiradentes reabilitada em tempos de República. In: ALVEAL, Carmen Margarida Oliveira et al. (Orgs.). *Anais do VII Encontro Internacional de História Colonial*. Mossoró. RN: EDUERN, 2018. p. 1221-1233.

LYRA, Maria de Lourdes Viana. *A Utopia do Poderoso Império - Portugal e Brasil: bastidores da política. 1798 - 1822*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.

MARINS, Paulo Cesar Garcez. Nas matas com pose de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica europeia. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da USP*, São Paulo, n. 14, p. 77-104, 2007.

\_\_\_\_\_. O museu da paz: sobre a pintura histórica no Museu Paulista durante a gestão Taunay. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles (Coord.). *O Museu Paulista e a gestão de Afonso Taunay: escrita da história e historiografia, séculos XIX e XX*. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2017.



MATTOS, Claudia Valladão de. Da palavra à imagem: sobre o programa decorativo de Affonso Taunay para o Museu Paulista. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 6, n. 7, p. 123-145, 2003.

MENESES, Ulpiano Beserra Toledo de. O Salão Nobre do Museu Paulista e o teatro da história. In: *Como estudar um museu histórico?* São Paulo: Museu Paulista da USP, 1992.

\_\_\_\_\_. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 2, p. 9-42, jan./dez. 1994.

MONTEIRO, Michelli Cristine Scapol. *Fundação de São Paulo, de Oscar Pereira da Silva: trajetórias de uma imagem urbana*. 2012. 175 f. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2012.

\_\_\_\_\_. *São Paulo na disputa pelo passado: o Monumento à Independência*, de Ettore Ximenes. Tese Doutorado (Fundamentos da Arte e da Arquitetura). FAU USP, 2018.

MORAES, Fábio Rodrigo de. Uma coleção de história em um museu de ciências naturais: o Museu Paulista de Hermann von Ihering. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 203-233, 2008.

MIYOSHI, Alexander Gaiotto. Os primórdios de uma galeria de arte em São Paulo: relações entre o Museu Paulista e a Pinacoteca do Estado no início do século XX. In: MALTA, Marize et al. *Novas perspectivas para o estudo da arte no Brasil de entresséculos (XIX/XX)*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2012.

NASCIMENTO, Ana Paula. *Um artista “travestido” de historiador: as relações entre José Wash Rodrigues e Affonso de E. Taunay nas obras para o eixo monumental do Museu Paulista*. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2017. (Relatório de pesquisa).

NEVES, Lucia Bastos. *Corcundas, constitucionais e pés de chumbo: a cultura política da Independência, 1820 - 1822*. Tese (Doutorado em História). FFLCH - USP, 1999.

NERY, Pedro. *Arte, pátria e civilização: a formação dos acervos artísticos do Museu Paulista e da Pinacoteca do Estado de São Paulo (1893-1912)*. 2015. 192 f. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 2015.

MORAES, Alexandre José de Melo. *História do Brasil-Reino e do Brasil-Império. (1871-1873)*. 2ª Edição. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1982, 2 t.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. *A Astúcia liberal – relações de mercado e projetos políticos no Rio de Janeiro*. Tese (Doutorado em História). FFLCH - USP, 1987.

\_\_\_\_\_. O espetáculo do Ipiranga: reflexões preliminares sobre o imaginário da Independência. *Anais do Museu Paulista*. v. 3, 1995.

\_\_\_\_\_. O Museu Paulista e o imaginário da Independência. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. (Org.). *Museu Paulista: novas leituras*. São Paulo: Museu Paulista da USP/ Imprensa Oficial, 1999.

\_\_\_\_\_. & MATTOS, Claudia Valladão de. *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: Edusp, 1999.

\_\_\_\_\_. *“O espetáculo do Ypiranga”*: mediações entre história e memória. Tese (Livre-Docência). Museu Paulista da USP, 1999.

\_\_\_\_\_. O Museu Paulista e o imaginário da Independência. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. (Org.). *Museu Paulista: novas leituras*. São Paulo: Museu Paulista da USP/ Imprensa Oficial, 1999.



\_\_\_\_\_. Retrato ficcional e implicações historiográficas: a figura de Gonçalves Ledo na decoração interna do Museu Paulista. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles (Org.). *O Museu Paulista e a gestão de Afonso Taunay: escrita da História e Historiografia, séculos XIX e XX*. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2017.

PITTA, Fernanda. *Os pincéis escrevem a história no "Teatro da Memória"* – O trabalho artístico, intelectual e político de Benedito Calixto nas encomendas de retratos históricos do Museu Paulista (1900-1906). Relatório de Pós-Doutorado, Programa de Auxílio à Pesquisa, Pró-Reitoria de Pesquisa e Extensão da Universidade de São Paulo, 2014, manuscrito.

SCHWARCZ, Lili Moritz; STUMPF, Lucia Kluck; LIMA JUNIOR, Carlos. *A Batalha do Avaí: a beleza da barbárie. A Guerra do Paraguai pintada por Pedro Américo*. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

SÉRIE, Pierre. *La peinture d'histoire en France: 1860-1900*. Paris: Arthena, 2014.

SILVA, Francisco Manuel Pereira da. *História da fundação do império brasileiro*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1864 - 1868, 7 v.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Les portraits de l'Imperatrice*. Genre et politique dans la peinture d'histoire du Brésil. In: Les femmes dans les Amériques: Féminismes, études de genre et identités de genre dans les Amériques, XIX et XXe siècles. Actes du colloque international à Aix-en-Provence, décembre, 2013. Disponível em <http://nuevomundo.revues.org>. Acesso em novembro de 2014.

\_\_\_\_\_; LIMA JUNIOR, Carlos. Heroínas em batalha: figurações femininas em museus em tempos de centenário: Museu Paulista e Museu Histórico Nacional, 1922. *Museologia & Interdisciplinaridade*. Volume 7, Ano 13, p. 31-54, 2018.

SOUZA, Iara Lis Carvalho. *Pátria coroada: o Brasil como corpo político autônomo 1780-1831*. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Oscar Pereira da Silva*. São Paulo: Empresa das Artes, 2006.

TAUNAY, Affonso d' Escragnolle. Reposta a consulta do Governo do Estado sobre um projecto de alargamento do Museu, attendendo-se ás próximas comemorações centenarias. In: RELATÓRIO referente ao anno de 1919, apresentado, a 28 de fevereiro de 1920, ao Excellentissimo Senhor Secretario do Interior, Doutor Oscar Rodrigues Alves, pelo Director, em Comissão, do Museu Paulista, Affonso d' Escragnolle Taunay. *Revista do Museu Paulista*. Tomo XII. São Paulo: Typ. do Diario Official, 1920.

\_\_\_\_\_. RELATORIO referente ao anno de 1920 apresentado a 18 de Janeiro de 1921, ao Ex.<sup>mo</sup> Snr. Secretario do Interior, dr. Alarico Silveira, pelo Director, em comissão, do Museu Paulista, Affonso d' Escragnolle Taunay. In: *Revista do Museu Paulista*. Tomo XIII, São Paulo: Officinas do "Diario Official", 1922.

\_\_\_\_\_. *Grandes vultos da Independência brasileira*. Publicação commemorativa do Primeiro Centenário da Independência nacional. São Paulo – Cayeiras – Rio de Janeiro: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1922b.

\_\_\_\_\_. RELATÓRIO Referente ao anno de 1922 apresentado a 23 de janeiro de 1923, ao Ex.<sup>mo</sup> Snr. Secretário do Interior, dr. Alarico Silveira, pelo Director, em comissão, do Museu Paulista, Afonso d'Escragnolle Taunay. *Revista do Museu Paulista*, Tomo XIV, 1926.

\_\_\_\_\_. Guia da Secção Histórica do Museu Paulista. São Paulo: Imprensa Oficial, 1937.

TAVARES, Luís Henrique Dias. *História da Bahia*. São Paulo: Editora da Unesp/Salvador: Edu-fba, 11ª edição, 2008.

VARNHAGEN, Francisco Adolpho de. História da Independência do Brasil. 2ª edição. Rio de Janeiro. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 1916.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> O presente artigo é uma versão ligeiramente modificada e reduzida do terceiro capítulo de minha dissertação de mestrado, intitulada *Um artista às margens do Ipiranga: Oscar Pereira da Silva, o Museu Paulista e a reelaboração do passado nacional* (Lima Junior, 2015b). Agradeço aos funcionários do Museu Paulista, em especial Anna Laura de Andrade, Flavia Urzua, Tatiana Vasconcelos, Shirley Ribeiro e Rodrigo Irponi (Serviço de Documentação Histórica e Iconografia), e também a Kátia Maria Bruno Ferreira, Helton Wanderlei, Márcia Regina Pires Ribeiro e Simone Kruth (Biblioteca) pelo acesso a todos os documentos consultados e imprescindíveis para a escrita deste artigo. Um agradecimento especial à Prof.a Dr.a Ana Paula Cavalcanti Simioni, quem orientou essa pesquisa. Observo que os erros porventura existentes são todos meus.

<sup>2</sup> Sobre a formação dessa primeira coleção de quadros do Museu Paulista: (MIYOSHI, 2012; NERY, 2015).

<sup>3</sup> Em 1922, ano das Celebrações do Centenário da Independência, Taunay publicou uma obra intitulada *Grandes Vultos da Independência Brasileira*, na qual eram biografados os 29 "personagens da Independência" que foram retratados para o Museu Paulista por Oscar Pereira da Silva e Domenico Failutti (TAUNAY, 1922b). Sobre esses retratos, vide *Salão de Honra do Museu Paulista: projetos e narrativas* (PICCOLI & PITTA, 2016).

<sup>4</sup> Além das telas, Taunay reuniu uma série de documentos e objetos pessoais de D. Pedro I e sua família, como também relacionados a eventos da Independência. Sobre a organização do Salão e o seu caráter celebrativo em relação ao 7 de Setembro de 1822, cf (MENESES, 1992). A respeito das problemáticas em torno da produção desse retrato, cf (OLIVEIRA, 2017).

<sup>5</sup> Inventário da Secção de História – Salas de Exposição. 1925. Original escrito pelo Dr. Affonso Taunay. Pasta 215. APMP/ FMP. Organização e descrição do acervo. Observação: As Salas de letra "A" estavam localizadas no pavimento térreo do Edifício.

<sup>6</sup> Esses retratos foram talvez alocados pelo próprio Taunay antes da confecção das telas e retratos encomendados somente em 1922. Vale destacar que de acordo com as fotografias das salas feitas ainda durante a gestão de Ihering preservados no Setor de Documentação Textual e Iconográfica do Museu Paulista, os retratos de Pedro I e José Bonifácio aparecem na Sala B8 – Objetos históricos (andar superior). Um retrato disposto abaixo ao do primeiro imperador do Brasil, se assemelha à feição de Antonio Feijó; possivelmente aquele citado por Taunay em seu inventário de 1925. Vale lembrar de que as duas telas de Almeida Junior, *Caipira picando fumo* e *Amolação interrompida* já constavam quando da abertura do Museu em 1895.

<sup>7</sup> As serpes ladeadas do "PI" (Pedro I), aparecem no alto das molduras, remetendo à Casa de Bragança da qual D. Pedro era descendente direto. O mesmo emblema foi distribuído no alto das janelas, e na base de cada retrato dispostos acima da tela de Pedro Américo. Se, com a República, a ideia era afastar o caráter celebrativo do Monumento que associava o nascimento da Nação a um feito da Monarquia, no Projeto de Taunay, os membros da Família Imperial ganham novamente destaque. O Príncipe D. Pedro é retratado opondo-se às tropas portuguesas, logo depois do Fico, insinuam a sua aderência ao Brasil e a sua oposição à metrópole. A futura Imperatriz é rodeada por seus filhos, tendo ao colo o futuro segundo imperador que conduziria o Império por mais de 49 anos. Vale notar que, em 1921, os descendentes dos Orleans e Bragança, banidos em 1889, eram permitidos de regressar ao Brasil, o que permitiria, assistir, inclusive, os festejos de 1922. Os ânimos exaltados dos radicais da República em relação às lembranças do regime anterior, quando se deu a abertura do Museu, na década de 1890, tornaram-se mais amenos na direção de Afonso Taunay, que parece propor uma conciliação com o Império, onde vultos e episódios foram retomados em telas, mas também em objetos pessoais dos próprios ex-monarcas.

<sup>8</sup> Diferentemente do que aconteceu com as outras pinturas realizadas por Pereira da Silva para a Sala B-12, sobretudo às relacionadas ao tema das Monções, que transitaram pelo Museu, conforme novas exposições foram sendo criadas durante os anos.

<sup>9</sup> As relações, como demonstrou a autora, vão além das similaridades entre os retratos acoplados nos "óculos" da arquitetura. A missão deste museu francês era o de preservar os vestígios de uma Paris que não existia mais, a partir da coleta de pinturas, desenhos e impressos, mas também documentar os eventos memoráveis e a vida do dia a dia da capital da França. Os objetivos do museu, neste sentido, parecem encaixar-se bem, como um modelo possível, aos princípios e procedimentos historiográficos de Taunay, ainda que, para o Museu Paulista, o diretor prefira, não expor diretamente os desenhos, os impressos, que restaram sobre a antiga cidade de São Paulo, e sim, reproduzi-los em óleo sobre tela, em dimensões ampliadas (BRUSON et al, 2007 p. 4).

- <sup>10</sup> Carta de Afonso d' Escragnoille Taunay a Arnolpho de Azevedo. 21 de março de 1924. APMP/ FMP. Série: Correspondências. Pasta 121.
- <sup>11</sup> Como bem sintetizou Coli sobre essa questão: "Na verdade, todas as telas da Galeria das Batalhas, mesmo Taillebourg, querem-se como ilustrações, dentro das quais um temperamento individual pode mais ou menos eclodir. Horace Vernet exprime a quintessência dessa arte, que tende para a crônica, que esvazia as emoções, na qual o soldado é menos o herói que o militar e na qual o Exército vira tropa" e mais "O que o público e o mecenas queriam era uma crônica contando os acontecimentos" (COLI, 2007. p. 55).
- <sup>12</sup> Sobre essas correspondências, cf. (CHRISTO, 2002b; MARINS, 2007).
- <sup>13</sup> Esse episódio figura no *Monumento do Ipiranga*, de Ettore Ximenes. Cf. (MONTEIRO, 2018).
- <sup>14</sup> Podemos arriscar se a ideia de se representar o martírio da Abadessa da Lapa pelos portugueses não pode ter vindo de inspiração das cenas da vida de Saint Geneviève e Joana D'Arc, sobretudo aquelas dedicadas às ações dessas mulheres em prol da França e do povo, retratadas por Puvis de Chavannes, Alexandre Cabanel, e entre outros, dentro do Panthéon, em Paris, no último quartel do século XIX. A respeito dessas pinturas, Cf. (LÉPINAY, 1997).
- <sup>15</sup> Carta de Afonso d'Escragnoille Taunay a Basílio de Magalhães. 30 de julho de 1919. APMP/ FMP. Série: Correspondências. Pasta 109. Consta no topo da carta a seguinte inscrição "Primeiras ideias sobre a decoração da escadaria; inteiramente modificadas com o correr do tempo".
- <sup>16</sup> Carta de Teodoro Sampaio a Afonso d'Escragnoille Taunay. 30 de setembro de 1919. APMP/ FMP. Série: Correspondências. Pasta 110. Sampaio, nesta carta, apresenta ainda mais dados sobre a "representação bahiana" na coleção de vultos que seriam retratados na Sanca do Museu, como também, a respeito dos episódios relativos aos "ataques na Vila de Cachoeira pelos portugueses", "o Combate de Pirajá", a "Morte da abadessa Soror Joana Angélica" "que se sacrifica corajosamente, vedando com o seu corpo, braços abertos, a entrada da soldadesca lusitana desenfreada naquele estabelecimento religioso", e por fim, indicava um momento a ser recordado em pintura: "A entrada do Exército libertador na cidade no acto de ser coroada a bandeira nacional vencedora, na Soledade, pelo capelão do convento á frente das religiosas é também episodio digno de tela. As tropas brasileiras na sua variedade de tipos, de raças e maneira de vestir são para um estudo muito consciencioso do artista, pintor de história. Levas de sertanejos encoirados davam-lhes um aspecto deveras interessante. [...] O assumpto oferece ao pintor de história os mais variados aspectos como referencia a população nacional". Sobre esses episódios cf. (TAVARES, 2008).
- <sup>17</sup> É preciso lembrar que, na carta endereçada a Basílio de Magalhães, Taunay pensava colocar essas duas figuras entre os espaços da "Galeria de Homens da Independência": "Nos painéis rectangulares a Imperatriz Leopoldina e a heroína D. Maria Quitéria de Jesus (estas duas figuras femininas farão excellentes efeitos esthetico na galeria de homens, além de tudo)". Carta de Afonso d' Escragnoille Taunay a Basílio de Magalhães. 30 de julho de 1919. APMP/ FMP. Série: Correspondências. Pasta 109. Vale notar que na carta ao diretor, Basílio de Magalhães já expressara sua opinião a respeito da inserção da imagem da Imperatriz Leopoldina no projeto decorativo: "Não considero a Imperatriz, então Princesa Leopoldina, como agente notavel do movimento separatista, sinão ao aspecto meramente moral". Carta de Basílio de Magalhães a Afonso d'Escragnoille Taunay. APMP/ FMP. Série: Correspondências: Pasta 109. O quadro, de acordo com Taunay, foi ofertado ao Museu pelo próprio Washington Luís, naquela altura, Presidente do Estado, cf. (RELATÓRIO referente ao ano de 1922, 1926, p. 733).
- <sup>18</sup> São vários os estudos que apresentam leituras renovadas, ampliando as discussões, fugindo da reduzida discussão polarizada entre "colônia versus metrópole", quando se discute a Independência, para citar alguns exemplos: (DIAS, 2005; OLIVEIRA, 1987; LYRA, 1994; NEVES, 1999; SOUZA, 1999).
- <sup>19</sup> Na noite de 11 de janeiro houve quebra de vidraças nas ruas, soldados rasgando os editais do "Fico" pregados nas esquinas (SOUZA, 1999).
- <sup>20</sup> Entre os autores citados pelo autor estão: Manuel Joaquim de Meneses, *Exposição Histórica da Maçonaria no Brasil*; Adolfo de Varnhagen (Visconde de Porto Seguro) *História da Independência do Brasil*; João Manuel Pereira da Silva *História da Fundação do Império Brasileiro*; Mello Moraes *História do Brasil-Reino e do Brasil Império*.
- <sup>21</sup> Carta de Oscar Pereira da Silva a Afonso Taunay. 4. 01. 1920. APMP/ FMP. Série: Correspondências. Pasta 110.
- <sup>22</sup> Henrique Boiteux era contra-almirante, sócio-correspondente dos Institutos Históricos e Geográficos do Ceará, de Sergipe, da Bahia, de São Paulo, do Paraná, de Santa Catarina e do Instituto Arqueológico de Pernambuco.
- <sup>23</sup> Carta de Henrique Boiteux a Afonso Taunay. 4. 09. 1920. Pasta 112. SVDHICO – FMP.
- <sup>24</sup> Outras obras do português Alfredo Roque Gameiro serviram de modelo para as composições de Oscar Pereira da Silva destinadas ao Museu. Sobre esses diálogos, Cf. (LIMA JUNIOR, 2015b).
- <sup>25</sup> Carta de Afonso Taunay a Henrique Boiteux. 8. 09. 1920. APMP/ FMP. Série: Correspondências. Pasta 112.
- <sup>26</sup> Carta de Henrique Boiteux a Afonso Taunay. 15. 04. 1922. APMP/ FMP. Série: Correspondências. Pasta 116.
- <sup>27</sup> Taunay irá alçar o nome de José Bonifácio não apenas como "orgulho de nossa terra e de nossa gente", mas como um dos maiores "vultos da Humanidade" pelas suas ações empreendidas na causa da Independência, ombreando-o aos grandes líderes, e que figurava, inclusive, na "galeria dos grandes vultos da União Pan Americana [...] ao lado de Washington e Franklin, Bolivar e San Martin". Era, portanto, um "cidadão do mundo". (TAUNAY, 1922b. pp. 87-88; LIMA JUNIOR, 2016).
- <sup>28</sup> Carta de Washth Rodrigues a Afonso Taunay. 7. 03. 1922. Pasta 116. SVDHICO – FMP.
- <sup>29</sup> Carta de Afonso Taunay a Alarico Silveira. 22. 08. 1922. Pasta 117. SVDHICO – FMP.
- <sup>30</sup> Na história da arte brasileira, por exemplo, o gesto semelhante aparece em Osório, na *Batalha do Avahy* (1877), de Pedro Américo, apontando; mas neste caso, muito mais relacionado ao avançar das tropas, e diretamente relacionado à imagem de Carlos Magno (CHRISTO, 2005a).
- <sup>31</sup> A respeito dos retratos do acervo do Museu Paulista, cf. (ALVES, 2003; MARINS, 2007; DIAS, 2012; PITTA, Relatório de Pesquisa – inédito).