



Domínios da Imagem

**GEORGINA DE ALBUQUERQUE E AUGUSTO BRACET:
NARRATIVAS DE GÊNERO EM DISPUTA NA CONSTRUÇÃO
ARTÍSTICA DO CENTENÁRIO DA INDEPENDÊNCIA DO BRASIL**

***GEORGINA DE ALBUQUERQUE AND AUGUSTO BRACET: GENDER
NARRATIVES IN DISPUTE IN THE ARTISTIC CONSTRUCTION OF THE
CENTENARY OF BRAZILIAN INDEPENDENCE***

Giovanna Trevelin¹

História das imagens e as construções de gênero
Dezembro de 2024
Vol.18
DOI: 10.5433/2237-9126.2024.v18.50632

Submissão:
16/05/2024
Aceite:
02/02/2025



Resumo: O presente artigo transita entre questionamentos aos cânones artísticos masculinos que constroem nossa memória histórica nacional e as possibilidades de expandir referências acerca das representações que embasam as relações em sociedade. Sendo assim, considera-se as narrativas visuais da independência do Brasil um ponto de partida para a possível elaboração de outros discursos, estes podendo englobar também registros da atuação de mulheres no processo de emancipação. Para isso, podemos refletir criticamente sobre a pintura histórica de Georgina de Albuquerque, *Sessão do Conselho de Estado* (1922), realizada em razão da comemoração do Centenário da Independência do Brasil e que, junto com mais três obras, elaboradas por artistas homens, foram compradas pelo Governo Federal, com a intenção de vincular a data comemorativa à construção de símbolos nacionais associados ao novo regime político. Assim, intenciona-se discutir a respeito de como a narrativa construída na pintura de Georgina se relaciona com uma dessas três obras, especificamente. Busca-se uma análise comparativa entre as obras *Sessão do Conselho de Estado* (1922) e *Primeiros Sons do Hino da Independência* (1922), de Augusto Bracet, que, de certa forma, se distanciam e, ao mesmo tempo, complementam-se. Há, aqui, um convite para pensarmos, também, as dimensões extra-artísticas que permeiam a História da Arte, sobretudo considerando as relações de gênero.

Palavras-chave: Georgina de Albuquerque; Augusto Bracet; Independência do Brasil; Centenário da Independência; Mulheres artistas.

Abstract: This article moves between questioning the male artistic canons that build our national historical memory and the possibilities of expanding references about the representations that underpin relationships in society. In this way, we consider the visual narratives of Brazilian independence to be a starting point for the possible development of other discourses, which could also include records of women's actions in the process of emancipation. To this end, we can critically reflect on Georgina de Albuquerque's historical painting, *Session of the Council of State* (1922), which was made to commemorate the Centenary of Brazilian Independence and which, along with three other works by male artists, were bought by the federal government with the intention of linking the commemorative date to the construction of national symbols associated with the new political regime. The aim is to discuss how the narrative constructed in Georgina's painting relates to one of these three works in particular. It seeks a comparative analysis between the works *Sessão do Conselho de Estado* (1922) and *Primeiros Sons do Hino da Independência* (1922), by Augusto Bracet, which are somewhat distant from each other and, at the same time, complement each other. There is an invitation here to also think about the extra-artistic dimensions that permeate art history, especially considering gender relations.

Keywords: Georgina de Albuquerque; Augusto Bracet; Brazilian Independence; Independence Centenary; Women artists.

1 Doutoranda no Programa de História Global da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis/SC.
trevelingiovanna@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0003-0711-8522>



INTRODUÇÃO

A temática que será aqui desenvolvida encontra bases nas dimensões sociais que afetam a História da Arte, principalmente no que diz respeito às relações de gênero. Nesse sentido, o contexto de referência é o Brasil que transita entre finais do século XIX e primeira metade do século XX.

Assim, a ideia é percebermos a mobilização dos estereótipos de gênero que são evocados em um momento de rememoração e construção da identidade nacional na ocasião do Centenário da Independência, comemoração ocorrida em 1922, no ano que protagonizou momentos igualmente importantes como, por exemplo, a Semana da Arte Moderna.

Para isso, dois artistas são destacados em um gênero artístico muito próprio de grandes narrativas nacionais: a pintura histórica. Georgina de Albuquerque (1885-1962) e Augusto Bracet (1881-1960) são artistas que se consagraram com a ascendência da República, mas que, de certa forma, eram descendentes de uma arte acadêmica já desenvolvida no século XIX, uma vez que esta influenciava diretamente a prática artística formal da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA).

O presente artigo explora a produção das pinturas históricas de Georgina e Bracet, tipo de arte que não era exatamente o padrão de trabalho dos dois. Os artistas se encontram na produção de nus femininos, também explorando o trabalho com a anatomia dos corpos, muito próprio da formação recebida na ENBA. Bracet eventualmente realizava pintura histórica; porém, Georgina elaborou apenas uma do gênero em toda sua carreira, sendo a primeira mulher brasileira reconhecida (até o momento) a praticar este tipo de arte.

Sendo assim, guardadas as semelhanças na formação e nos referenciais, a pintora e o pintor se deparam com um momento específico de produção: o Centenário da Independência. Ambos realizaram obras de viés histórico com o intuito de abordar outras narrativas a respeito do processo emancipatório. Georgina e Bracet, junto dos artistas Pedro Bruno e Hélios Seelinger, foram selecionados por um edital do Estado para terem suas obras compradas na ocasião. Esse episódio é muito sintomático, uma vez que pretendia-se, através desses discursos imagéticos, não só rememorar um grande momento para o país, mas também ampliar a narrativa e atribuir, ao Rio de Janeiro, certa participação na construção de uma memória histórica a respeito do acontecimento, tanto que as quatro obras se encontram expostas no Museu Histórico Nacional, localizado na própria cidade do Rio de Janeiro.

Por fim, destaco que não pretendo me desdobrar nas quatro pinturas vencedoras, mas sim na obra de Georgina de Albuquerque, intitulada *Sessão do Conselho de Estado* (1922) (Imagen 1) e na tela de Augusto Bracet, *Primeiros Sons do Hino da Independência* (1922) (Imagen 2), pois elas, além de partirem de relatos específicos que trazem outros momentos do processo, permitem uma análise complementar voltada para a questão de gênero², de forma que dialogam diretamente a partir das escolhas e renúncias explícitas nas pinturas.

2 Aqui, refiro-me especificamente à questão de gênero em seu viés social. Porém, o estudo proposto também considera uma análise complementar voltada para a prática tradicional do gênero artístico (pintura histórica).



Imagen 1 - Sessão do Conselho de Estado (1922)



Georgina de Albuquerque. Óleo sobre tela, 210 x 265 cm. Acervo do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro. Fonte: Banco de imagens do Google.

Imagen 2 - Primeiros Sons do Hino da Independência (1922)



Augusto Bracet. Óleo sobre tela, 190 x 250 cm. Acervo do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro. Fonte: Banco de imagens do Google.



A PINTURA HISTÓRICA ENTRE PROTAGONISMOS E ESQUECIMENTOS

No entresséculos, a trama da sociedade em transição fica evidente: há permanências do século XIX nas mudanças aspiradas no início do século XX e na intencionalidade de se construir uma identidade nacional. Nesse sentido, a arte – e sua mobilização – atua como instrumento principal. Exemplo disso foi a tentativa de retomar a pintura histórica, gênero artístico de grande destaque na antiga Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) que, naquele contexto, era alvo de críticas pelo seu academicismo; porém, ainda assim, moldava-se ao novo governo. Parecia ser necessário rememorar o passado para um projeto de futuro.

A chamada pintura histórica consolidou-se como um gênero artístico composto por etapas minuciosas de aprendizagem e treino que conduziam o artista³ à sua produção final. Uma destas etapas era a aula de nu artístico: um modelo homem ficava exposto no centro da roda de alunos enquanto eles praticavam o desenho, priorizando a perfeição das formas e se demorando nos detalhes. Este é o princípio da arte neoclássica, aclamada nas grandes pinturas de Estado da França de Napoleão, de pintores como Jacques-Louis David, Eugène Delacroix, Jean-Baptiste Debret (primeiro pintor-historiador do Brasil), que inspiraram nomes como Victor Meirelles e Pedro Américo, no Brasil. Com isso, considerando que estas aulas envolviam contato com um homem nu, as mulheres não tinham acesso a esse tipo de educação formal, uma vez que conflitava com a moral e posição social a elas destinadas. Apenas no final do século XIX, com o período republicano ascendente, tornou-se mais natural encontrar, na Escola Nacional de Belas Artes, alunas do gênero feminino que faziam parte desse ciclo, mas ainda com restrições (os modelos não ficavam inteiramente nus) e em um momento em que a pintura acadêmica – e o neoclássico – estava em crise⁴, já que o modernismo tomava corpo como uma crítica às formas metódicas da Academia.

A pintura histórica se desenvolveu no Brasil muito referenciada na arte francesa. Síntoma disso é o fato de que o primeiro pintor-historiador do território foi Jean-Baptiste Debret, artista francês que teve íntimo contato com o período revolucionário da França (1789-1799) e, assim, fez parte do grupo de artistas que havia se inserido na Revolução de alguma maneira. Sendo primo do grande pintor histórico Jacques-Louis David, Debret, em terras brasileiras, era considerado o pintor oficial da corte portuguesa. Com isso, utilizava-se de inúmeras referências às pinturas históricas napoleônicas geralmente realizadas por David.

Ainda assim, podemos dizer que muito de suas pinturas adaptaram-se ao contexto em que estava vivendo: chegou ao Brasil no ano de 1816, juntamente com a Missão Artística Francesa e, de forma intencional ou não, mudou totalmente os parâmetros estéticos do território, construindo também uma imagem específica da Corte Portuguesa, tendo em vista sua nova identidade.

Consequências importantes que resultaram da presença de artistas franceses no então território português, em seus mais variados ofícios, foi não só a criação de imagens específicas

3 Diz-se “o artista” pois era um tipo de pintura realizado apenas por homens.

4 Curioso pensar que as mulheres só puderam ter acesso a esse tipo de arte no momento em que ela estava sendo desvalorizada, como se elas só conseguissem este lugar proeminente quando ele já não tinha mais tanto valor na sociedade.



do Brasil para exportação⁵, mas, ainda, a construção de uma Academia Imperial de Belas Artes – mais uma vez, de referencial francês. A respeito do assunto, a pesquisadora Ana Paula Cavalcanti Simioni discorre sobre a História da Arte no Brasil:

A história da arte brasileira já possui seus recortes canonizados, rupturas construídas a partir de alguns eventos identificados como expressivos para sua organização e seu desenvolvimento. Nessa linha do tempo oficial, o ponto zero do academismo nacional deu-se com a chegada da Missão Artística Francesa, em 1816; a partir dos idos de 1850 teria início uma segunda fase do processo, durante a gestão de Manoel de Araújo Porto-Alegre; já o ápice desse quadro, evolutivo, teria ocorrido na década de 1870, com o apogeu da pintura de história. A partir de então viria a decadência: o fim do glorioso período da Academia estaria imbricado às questões políticas, com a queda do Império em 1889 (Simioni, 2019, p.27).

Apesar da instituição ter começado as suas atividades apenas 1826, dez anos após a chegada dos artistas, ela foi de extrema importância para a consolidação identitária do lugar, mas sempre por um viés norteador, aquele que conduziu para o delineamento de um imaginário específico.

Com isso, nesse contexto, a pintura histórica passa a ser o maior nível de formação dos artistas, muito aclamada no período. As imagens que provinham desse gênero artístico tomaram parte do século XIX, produzindo permanências e esquecimentos que seriam base da nossa memória histórica. Sendo esta realizada por homens, e para representar homens em seus grandes feitos, as mulheres foram excluídas dessa referência oficial, muitas vezes ocupando papéis sociais conduzidos imageticamente por certa fragilidade imputada ao seu sexo.⁶

Importante demarcar a instituição que foi responsável não só por permear o cânone europeu no Brasil, mas por se aliar ao contexto político de cada momento, o que denota a importância da formação artística na constituição nacional. O primeiro momento da academia, como Simioni retrata muito bem, é no período imperial. Com a República ascendente, a instituição troca de nome para negar não só o governo anterior, mas também o tipo de arte que era produzida, consumida e referenciada: a arte acadêmica. No início do século XX, com os parâmetros modernistas tomando forma juntamente com a República, a Academia Imperial de Belas Artes torna-se Escola Nacional de Belas Artes, o que não exclui o fato de ainda ser uma instituição cercada por um poder hegemônico baseado em um Norte Global. Ainda segundo Simioni:

A opção pela Academia Imperial de Belas Artes, e sua sucessora republicana,

a Escola Nacional de Belas Artes, derivou de sua preponderância no cenário artístico ao longo do século XIX e do período, grosso modo, identificado com

5 De certa maneira, a imagem que artistas estrangeiros construíram sobre o Brasil provocou uma ideia de subalternidade do território, o que acabava por justificar a empreitada colonial e o domínio por parte dos colonizadores europeus que buscavam civilizar as terras e gentes colonizadas.

6 As histórias que se escolhe esquecer também, de certa forma, produzem protagonistas, heróis. A imagem heroica é, então, masculina.



a Primeira República. Com efeito, era ela a principal responsável pela formação artística nacional, o que envolvia amplo processo de disseminação de certos valores estéticos e determinadas habilidades, além de promover e de

controlar seu mais importante evento: o salão anual. Enquanto não se consolidou um mercado artístico paralelo, a Academia monopolizou as poucas chances de carreira e de projeção disponíveis para as belas-artes nos maiores centros urbanos do país (Simioni, 2019, p. 24).

Quando mulheres artistas finalmente foram formalmente autorizadas a se desenvolverem nas obras históricas, chegaram a encontrar dificuldades práticas, ou até mesmo impedimentos que provinham da moralidade ou da imposição de valores; dessa forma, eram conduzidas para outros tipos de arte, consideradas próprias a elas por um poder centralizador masculino.⁷

Essas questões relacionam-se com a consagração da artista Georgina de Albuquerque, enquanto uma artista mulher nesse meio, e até mesmo podem influenciar no fato de sua obra ter conquistado críticas positivas no período em que exerceu sua profissão (Cremona⁸, 1923).

Georgina encontra destaque aqui pois, referenciada também por sua pintura histórica, conseguiu se consagrar em um âmbito profissional predominantemente masculino. Foi uma artista que, nascida em Taubaté-SP, profissionalizou-se na cidade do Rio de Janeiro, meio artístico consolidado principalmente pela Escola Nacional de Belas Artes. Casada com outro renomado artista, Lucílio de Albuquerque, formava a constituição familiar modelo do século (Nogueira, 2010). Com isso, podemos dizer que conseguiu se afastar dos estereótipos de uma arte amadora – geralmente referida às mulheres – por ocupar um lugar social bem estabelecido, aquele que moralmente era esperado de uma mulher artista. Em meio às tradições patriarcas de sua área de atuação, Georgina percorreu caminhos geralmente adversos para as artistas mulheres do período: construiu uma alternativa imagética para se pensar um grande momento do território brasileiro enquanto nação: a Independência. Agora teríamos uma pintura histórica narrada por uma mulher, e que colocava outra mulher, a Imperatriz Maria Leopoldina (Imagem 1), no centro do poder.

Esta explanação torna-se relevante na presente discussão visto que prepara as bases de entendimento a respeito de como a (im)possibilidade do desenvolvimento de mulheres na profissão artística, nesses períodos, se funda em uma instituição colonial e masculina, como um grande obstáculo a ser ultrapassado, uma vez que o tipo de arte construída reproduz subordinações e opressões que encontram, nas relações sociais, recursos para se desenvolverem. Com isso, compreendemos também a intencionalidade de um novo poder político no que se refere a constituições imagéticas responsáveis por representar a história nacional.

7 Precisamos considerar, também, as exposições que muitas vezes destinavam duras críticas e pouco estímulo às artes feitas por mulheres, desmotivando-as a seguir na profissão, assim como o posterior desenvolvimento de um mercado artístico que poderia guiar certos padrões estéticos com base na importância e no valor que destinava às produções de mulheres e homens.

8 Ercole Cremona é pseudônimo do crítico de arte Adalberto de Mattos.



(RE)FORMULAR IDENTIDADES: AS PERMANÊNCIAS NOS ROMPIMENTOS

A primeira parte do século XX, período que contextualiza a ocasião do Centenário da Independência do Brasil, encontra-se em um momento político e social conturbado. A política do Café com Leite, que durou até o ano de 1930, provocava a alternância de governo entre oligarquias de São Paulo e Minas Gerais, dinâmica muitas vezes criticada por uma parcela da população que se enxergava distante da participação no âmbito do poder político, principalmente considerando as constantes fraudes eleitorais.

Há, no sentido social desse tipo de governo vigente, o descaso direcionado a uma ampla parcela da população que, em um contexto de desenvolvimento industrial, convivia com as mazelas urbanas, principalmente quando existia a intenção de modernizar o país a fim de se aproximar da lógica de sociedade proveniente do Norte Global e, assim, inserir-se naquele sistema mundial. Muito da recente República ainda se equilibrava entre questões que deveriam atender ao ideal desse tipo de governo e as heranças inerentes ao século anterior, que, de certa maneira, se misturavam.⁹

Com isso, movidas por uma ânsia pela construção de símbolos pátrios do novo momento, até mesmo como artifício de distração às questões sociais, as elites políticas de São Paulo e Rio de Janeiro apostaram seus esforços na organização da comemoração dos cem anos de independência do território, com a finalidade não só de apropriar-se, cada uma das cidades, desse importante acontecimento nacional, mas de também construir uma identidade nacional, mesmo que, para isso, a coerência se encontrasse na colisão que propunha uma adoração aos parâmetros imperiais em moldes republicanos.

Na disputa pelo protagonismo do acontecimento, São Paulo e Rio de Janeiro elaboraram seus próprios programas. No Museu Paulista, Taunay, diretor da Instituição, encomendava obras específicas para contar um viés da história baseado na grande tela de Pedro Américo, *Independência ou Morte* (1888) (Imagem 3), fazendo com que todas as obras ali presentes convergissem para aquele discurso. Em contrapartida, o Rio de Janeiro se via na obrigação de destacar sua importância na comemoração. Para isso, cobrou-se da capital do país igual empenho na elaboração dos festejos em memória ao grande acontecimento:

9 Além desse cenário, em busca de contextualizar a temática deste artigo, encontro a necessidade de pontuar alguns eventos que ocorreram no mesmo ano do Centenário. Em fevereiro de 1922, temos a Semana da Arte Moderna em São Paulo, com o objetivo principal de romper com os cânones artísticos europeus que permaneciam até aquele momento, oferecendo uma contraproposta estética que valorizava elementos culturais e identitários do país. Temos ainda, em março do mesmo ano, a fundação do Partido Comunista Brasileiro, que representava a possibilidade de organizar a sociedade em um formato diverso da democracia republicana. Ainda houve, em julho, a Revolta dos 18 do Forte de Copacabana que, liderada por tenentes, buscava o fim do regime oligárquico. Com isso, não há como esquecer da ampla movimentação pelo voto feminino a partir do Movimento Feminista, que questionava o poder político hegemônico e propunha um sistema democrático que realmente contemplasse as demandas das mulheres através da participação política, principalmente.



Em meio a esse contexto conturbado e dividido é que o governo federal passou a preparar as comemorações do Centenário da Independência, como se fosse uma questão estratégica. E era. Desde 1916, pipocavam na imprensa brasileira artigos que provocavam as autoridades quanto à realização de festejos capazes de rememorar o “marco glorioso da existência nacional”. No início de 1920, porém, ainda não havia nada organizado, ao menos por parte dos políticos cariocas, e os jornais da capital federal incitavam a rivalidade com São Paulo, que, a essa altura, tinha um programa muito mais avançado, e basicamente capitaneado pelo Museu Paulista. A capital do estado corria para aprontar uma festa que projetasse, nacionalmente sua importância histórica como o lugar do Grito (Junior; Schwarcz; Stumpf, 2022, p. 128).

Imagen 3 - Independência ou Morte (1888)



Pedro Américo de Figueiredo e Melo. Óleo sobre tela, 415 x 760 cm. Museu Paulista da USP, São Paulo.

Fonte: Banco de imagens do Google.

Tendo em vista a organização das comemorações em contextos distintos, o foco deste artigo é a Exposição Internacional de 1922, que ocorreu na capital, Rio de Janeiro. E ainda, especificamente, a seção organizada pela Escola Nacional de Belas Artes, a Exposição de Arte Contemporânea e Arte Retrospectiva do Centenário da Independência, responsável por trazer a narrativa do acontecimento a partir de pinturas históricas que seriam selecionadas e compradas pelo Estado.

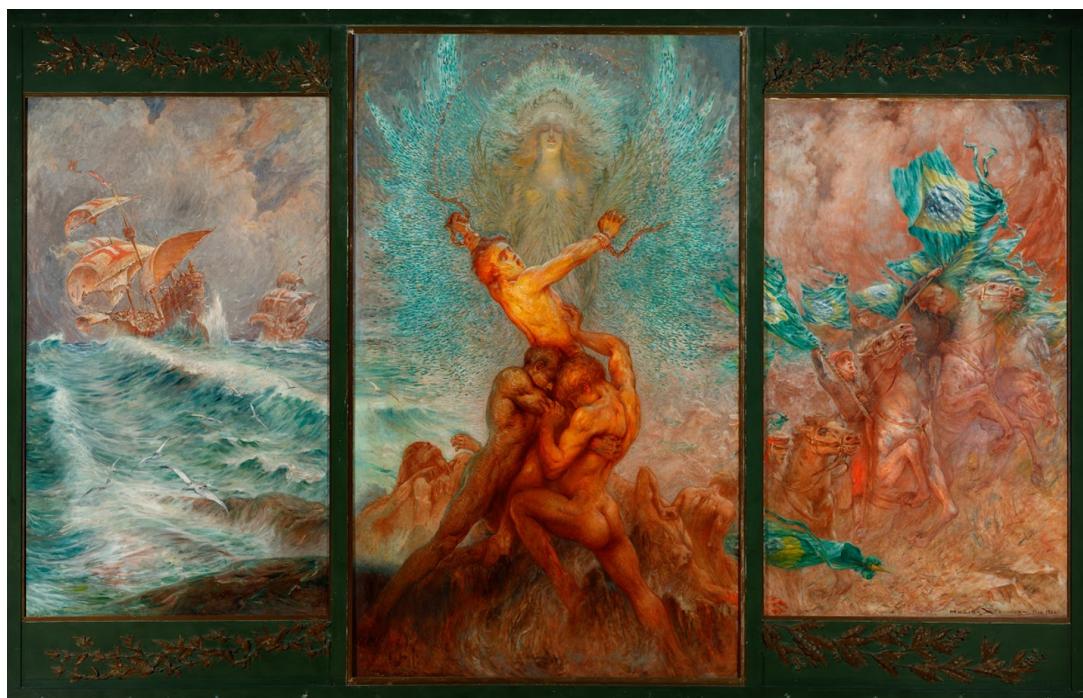
O Edital da Seção de Belas Artes, divulgado no *Diário Official da União* em 2 de julho de 1921, pontuava a aquisição, pelo Governo Federal, de quatro obras de temas históricos referentes à Independência do Brasil, podendo estas ser anteriores ou posteriores ao período, mas que dialogassem com o episódio. As obras ainda deveriam ter entre 2,5 metros e 5 metros de dimensão em seu lado maior, sendo necessariamente realizadas por artistas brasileiros. Por fim, o governo pagaria 30 contos de réis por obra adquirida (Brasil, 1921).



Dessa forma, quatro pinturas foram eleitas pelo júri. São elas: *Sessão do Conselho de Estado*, de Georgina de Albuquerque; *Primeiros Sons do Hino da Independência*, de Augusto Bracet; *Minha Terra*, de Hélios Seelinger; e *Tiradentes: o precursor*, de Pedro Bruno.

Para além das duas primeiras obras, que serão aqui analisadas posteriormente, Hélios Seelinger propõe um tríptico que traduz, em ordem, o momento do “descobrimento” do Brasil; a Independência, que ocupa o centro; e a Proclamação da República, no terceiro quadro, construindo, assim, um sentido narrativo de acontecimentos que, na perspectiva do pintor, relacionam-se diretamente (Imagen 4). A questão central da Independência, em sua obra, traz a problemática da miscigenação e do embranquecimento da população para alcançar a emancipação, o que pode caracterizar o discurso visual do período como construído em bases coloniais.

Imagen 4 - *Minha Terra* (1921)

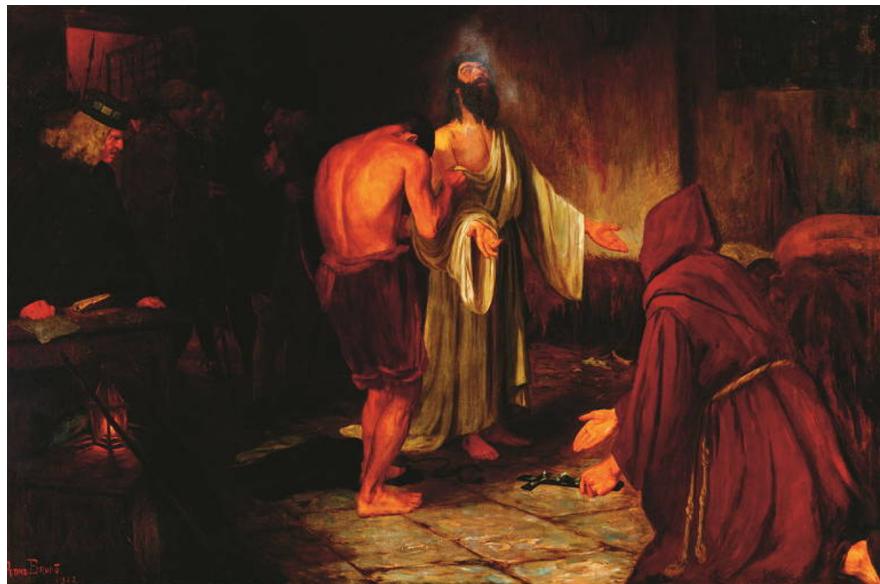


Hélios Seelinger. Óleo sobre tela, 300 x 600 cm. Acervo do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

Fonte: Banco de imagens do Google.

Já Pedro Bruno evoca a tradicional imagem de Tiradentes (Imagen 5). Protagonista de uma história heroica, fruto principalmente do período republicano, Tiradentes parece resumir mais o contexto em que a obra foi realizada do que propriamente a Independência do Brasil. O artista constrói esse fio condutor de bases imagéticas quase divinas, que acabam atendendo à apropriação do personagem.

Imagen 5 - Tiradentes: o precursor (1921)



Pedro Bruno. Óleo sobre tela, 265 x 372 cm. Acervo do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

Fonte: Banco de imagens do Google.

Diante dessas narrativas que perpassam pelo contexto da Independência, alguns símbolos são mobilizados: religiosos, raciais, alegóricos e, também, os de gênero.

Por acreditar que as semelhanças e diferenças presentes em Georgina e Bracet carregam um sentido que desemboca na percepção das relações entre homens e mulheres e, ainda, na apropriação destes nos espaços de poder e na memória histórica, análises que consideram esse viés podem contribuir para pensar não só o contexto, mas a construção identitária calcada em um sistema de significação específico.

Antes de adentrar aos detalhes que propõem pensar as pinturas, torna-se relevante compreender a personagem que destoa do padrão proposto de representação da pintura histórica: Leopoldina. No contexto, sua imagem não foi elaborada apenas através da atuação política, mas também a partir dos valores sociais de seu gênero, no âmbito da maternidade. Nesse sentido, em um dos discursos, esta parecia ser sua importância dentro do processo de independência.

LEOPOLDINA: DOIS LUGARES, DUAS NARRATIVAS

As narrativas sobre Leopoldina, durante a preparação para os eventos do Centenário da Independência, tomaram diferentes formatos. Em se tratando de São Paulo, que pontuava seu protagonismo referente ao dito acontecimento, Taunay, na sua elaboração a respeito do processo histórico, propõe um discurso imagético a partir do Museu Paulista. Nesse sentido, pouca importância dava à participação política da Imperatriz, uma vez que pensava as representações

femininas no Salão de Honra do Museu com a finalidade de balancear a narrativa do processo e, no caso de Leopoldina, atuar como um contraponto moral da Independência, principalmente considerando a obra que se opõe a ela no espaço do salão: a figura de Maria Quitéria, detentora de outras simbologias que acabam destoando da feminilidade esperada de uma mulher do século XIX, pertinentes apenas ao contexto retratado no quadro da heroína em batalha:

É interessante notar o quanto curiosa era a idéia de fidedignidade presente, pois o Taunay estabelecia as fontes a serem utilizadas com vistas a compor uma imagem precisa, “rigorosa”, mas que jamais existira, não fora sequer “posada” diante de nenhum artista. Trata-se, assim, de uma imagem inventada, a qual deveria responder a um programa iconográfico concebido pelo próprio diretor. Este pretendia representar Leopoldina junto a seus filhos, tendo ao colo o futuro monarca D. Pedro II, de sorte a reduzir a contribuição da Imperatriz para a história do Brasil à sua condição de progenitora (Junior; Simioni, 2018, p. 43).

A representação de Leopoldina em seu papel materno, na sala em que se expõe seu marido como herói nacional, inúmeros chefes (homens) de Estado, e outra representação feminina que perpassa diferente lugar social ocupado por uma mulher, parece reforçar o que deveria ser considerado sobre a atuação principal da Imperatriz no contexto, ou seja, sua figura enquanto mãe das crianças do herói nacional (Imagen 6).

Imagen 6 - Retrato de Dona Leopoldina de Habsburgo e Seus Filhos (1921)



Domenico Failutti. Óleo sobre tela, 253,5 x 155 cm. Museu Paulista da USP, São Paulo.

Fonte: Banco de imagens do Google.



Essa representação, construída por um homem (Domenico Failutti), encomendada por outro homem (Taunay), encarna o oposto da Leopoldina de Georgina de Albuquerque, realizada também na primeira metade do século XX, com uma igual finalidade, porém a partir da capital do país:

[...] em dois museus centrais para o campo nacional tem-se 2 representações absolutamente opostas acerca da Imperatriz, evidenciando o quanto as imagens constituem “discursos” sobre a história, perpassados pela dimensão do gênero (Junior; Simioni, 2018, p. 43).

Enquanto a obra *Retrato de Dona Leopoldina de Habsburgo e Seus Filhos* (1921), de Domenico Failutti, foi encomendada para compor a narrativa do Museu Paulista, *Sessão do Conselho de Estado* (1922), de Georgina de Albuquerque, fez parte de um edital que pretendia selecionar quatro obras de motivos históricos referentes a situações que desencadearam a ou resultaram da Independência do Brasil.

Interessante pensarmos, nesse sentido, o condicionamento da produção artística patrocinada por instituições de poder, sendo o Estado uma delas. Com isso, há uma intenção discursiva daquilo que hierarquicamente escolhe-se contar, um fazer história que parte de lugares específicos. A citação a seguir expõe a dinâmica do contexto de produção das obras para o Museu Paulista na ocasião da preparação para o Centenário da Independência. O então presidente do Estado, Washinton Luís, retomava o que podemos entender como um mecenato estatal ao financiar a empreitada da produção artística que faria parte do acervo do Museu Paulista. Taunay, então diretor do Museu, que mediava toda essa relação, acabava ele mesmo subordinando-se aos mandos e desmandos do poder político:

Washington Luís teve participação direta na contratação de Failutti, e na produção do retrato da Imperatriz cercada de seus filhos, destinado ao Salão de Honra. A troca de missivas entre o artista e Taunay, e também destes dois últimos a secretaria do interior, à qual o Museu estava diretamente subordinado, transparece os esforços na conquista da encomenda do quadro, por parte de Failutti, a partir da proteção do Presidente do Estado (Junior; Simioni, 2018, p. 40).

Compreender esse lugar de origem de uma arte estatal, que constrói a memória histórica de um país, pode trazer algumas reflexões: se temos o poder político constantemente centrado em homens (brancos), qual é a representação máxima que estes vão escolher para representar esse poder? Que lugar vão destinar às mulheres? Nesse sentido, há chances de uma mulher, ainda que imbuída de todos os aspectos de feminilidade que se colocam próprios de seu gênero, ocupar imageticamente um lugar de poder? O que isso diria a respeito de uma sociedade historicamente construída e guiada por homens?

Há, então, uma preocupação com a estética do poder. Como poderia Maria Leopoldina, intitulada Imperatriz por ser esposa de d. Pedro I, ocupar a centralidade de um acontecimento essencial para a história do país?



Quando Georgina escolhe se desvincilar da representação de Leopoldina enquanto mãe, ela também afirma um pertencimento – mesmo ainda corroborando com a narrativa de Pedro Américo em certo sentido, por preceder aquele acontecimento de sua obra e, assim, justificá-lo.

Com essas considerações, podemos também nos intrigar com o fato da narrativa de Georgina ter sido escolhida pelo Estado patriarcal como representação. Poderíamos dizer, talvez, que essa é uma consequência do lugar social da artista ou de sua própria consagração no mundo das artes a partir de um aspecto moral, ou igualmente de uma ânsia contextual por novos parâmetros estéticos em um contexto no qual o modernismo se consolidava, principalmente com a Semana da Arte Moderna. Pode ser, ainda, uma junção desses dois fatores. Mas não podemos recair na ingenuidade de uma absorção desse padrão de representação política na vida real. A partir daquele momento, as coisas não se alterariam para as mulheres no âmbito da participação enquanto representantes do poder. De certa forma, a participação política ganharia novos formatos por conta do movimento sufragista muito ativo no período, e a obra de Georgina poderia (em alguma dimensão) ser considerada uma representação desse momento. Mas, mesmo assim, haveria uma resistência em aceitar as mulheres nesses lugares, causando até mesmo um estranhamento visual, principalmente baseado em um imaginário coletivo constantemente alimentado por imagens de poder unicamente masculinas. Afinal, a narrativa oficial da Independência, tomada não como uma das representações de um acontecimento, mas um fato histórico (ou seja, uma verdade), foi feita e conduzida por homens.

Nesse sentido, a obra de Bracet é mais familiar aos olhos, como se tudo estivesse em seu lugar. Existe ali uma naturalização do homem político que, quando rodeado por mulheres, não desencadearia nenhum julgamento ou questionamento a respeito de ser um homem casado. É como se fosse autorizado, pelo seu gênero, a ocupar esse lugar. E isso ainda o legitima enquanto chefe de Estado.

Essa dupla moral masculina, muito guiada também por valores cristãos que reforçam desigualdades entre homens e mulheres, principalmente pensando em um território colonizado, tornou-se algo quase intrínseco à sociedade. O âmbito público reservava aos homens suas múltiplas possibilidades de existência, automaticamente negadas às mulheres. Enxergamos, no d. Pedro de Bracet, essa dupla moral inquestionável, o que evidencia e demarca lugares sociais de gênero. Podemos compreender isso ao inverter os papéis: e se fosse Leopoldina no lugar do regente?

CONTRAPONTOS: GEORGINA DE ALBUQUERQUE E AUGUSTO BRACET EM DIÁLOGO

[...] durante a Primeira República brasileira, as memórias em torno da Independência estimulavam uma batalha visual cujos sentidos políticos inscreviam-se nos corpos dos heróis e das heroínas representados nas telas. [...] tais telas, compostas com bases em corpos generificados, muito mais do que representa-



rem fatos, criaram representações sobre o passado a partir de um certo presente, no qual estava em jogo definir quais seriam os lugares das mulheres numa ordem pública nova, a República, em construção (Junior; Simioni, 2018, p.50).

As pinturas históricas aqui abordadas chamam a atenção por seu caráter contextual e narrativo. Elas partem de um mesmo período, com a mesma intenção, mas de lugares distintos. E, o mais importante, mobilizam estereótipos de gênero de diferentes formas.

A Independência do Brasil guarda diversas representações nas pinturas, esculturas, oralidade, e até mesmo em instituições. Há uma imagem principal (Imagem 3) à qual nos remetemos ao pensar na Independência, e esta foi retomada por anos ao longo da nossa história, em diferentes momentos políticos, incansavelmente.

Tratando-se do âmbito das artes, a pintura histórica se consagrou como o melhor gênero artístico para representar esse processo de emancipação, principalmente por seu caráter idealizado (aquilo que deveria ter sido). Georgina e Bracet não passam despercebidos por essa tendência, mas destacam outros momentos da narrativa considerada principal.

Em comum, podemos dizer que as duas pinturas são realizadas através de fontes históricas: o episódio escolhido por Georgina de Albuquerque é narrado, primeiramente, pelo historiador Rocha Pombo, responsável por caracterizar o papel de Leopoldina na ocasião do processo de emancipação do território. A artista escolhe representar um momento anterior ao *Grito do Ipiranga*; aliás, prioriza a circunstância conhecida por conduzir a ação encabeçada por d. Pedro às margens do rio. Compõe uma cena estatal, que sugere trâmites de um governo em crise e que precisa de decisões imediatas. A cena reproduz a ocasião em que a Princesa Regente toma ciência das cartas provenientes das cortes de Lisboa que ordenavam o retorno imediato de d. Pedro a Portugal. Assim, Leopoldina, na ausência de seu marido, tornava-se responsável pela reunião que deliberaria, junto a José Bonifácio e outros membros do Conselho de Estado do Reino, sobre o comunicado que deveria ser enviado ao príncipe, aquele que foi favorável à Independência (Junior; Schwarcz; Stumpf, 2022, p. 133).

Já Augusto Bracet optou por registrar uma cena imediatamente posterior à ação emancipatória, onde criava-se, em um primeiro momento descontraído, um dos grandes símbolos nacionais: o Hino da Independência. O artista se baseia na memória de Francisco de Castro do Canto e Melo que, publicada pela primeira vez em 1864, relata os acontecimentos de 7 de setembro de 1822. A composição do Hino é uma das cenas que consta no relato, e o trecho referente ao momento foi reproduzido no catálogo da Exposição de Arte Contemporânea e Arte Retrospectiva do Centenário (Vicentis, 2015, p. 75). Interessante pensar nesses dois processos que englobam anterioridade e posteridade, responsáveis por conduzir um fio narrativo norteado pelo referencial pontual de Pedro Américo na obra *Independência ou Morte*.

A partir disso, podemos pensar as elaborações de cada uma dessas duas pinturas. Segundo Simioni, há uma quebra de expectativas na pintura histórica de Georgina. Para isso, ela se utiliza da noção de *contextos mentais* que, ao ser trazida por Gombrich, pontua que a pessoa observadora de uma obra já se referencia em uma tradição de representações e significados anteriores àquela pintura. Estas esperam, assim, receber algo que já reconhecem a partir desses contextos. Porém, quando entram em contato com uma perspectiva que difere



daquele padrão, há um rompimento dessas formas preestabelecidas, podendo até mesmo levar a um estranhamento do(a) observador(a).

A pesquisadora, então, coloca a obra em questão como aquela que desafia um contexto mental sobre o padrão de pinturas históricas e, no presente caso, de narrativas sobre a Independência do Brasil.

Mas, neste artigo, podemos nos perguntar: há uma quebra de expectativas quando também comparamos a pintura histórica de Georgina de Albuquerque a de Augusto Bracet no contexto em que foram realizadas? Em certo sentido, sim. Se formos considerar os motivos extra-artísticos que atuavam na elaboração tradicional de pinturas históricas, a obra de Georgina se contrapõe às quatro pinturas vencedoras do edital, pois foi realizada por uma artista mulher. Ainda, principalmente em relação a *Primeiros Sons do Hino da Independência*, temos uma divergência da figura heroica. Em uma delas, há um reconhecimento mental proveniente do padrão próprio do gênero artístico: o personagem masculino – d. Pedro – como representante principal do acontecimento se repete, encontrando um lugar comum. Porém, como um contraponto, Georgina traz certa centralização daquela que, pensando na historiografia do Brasil, não era comumente referenciada em um papel central, Leopoldina. Em relação às duas obras, poderíamos talvez pensar em um oposto complementar, que elabora uma contraposição a partir de um meio em comum, familiar, intrincado.

Para além desses fatores, há algo interessante que destoa das pinturas históricas e está presente nas duas obras. Enquanto Pedro Américo realiza sua tela como uma citação a 1807, *Friedland* (Imagem 7), de Jean-Louis Ernest Meissonier – esta responsável pela iconografia de Napoleão –, onde coloca o príncipe regente basicamente em um campo de “batalha”, lugar externo, explorando a virilidade do homem herói que tomava as rédeas da nação agora *livre*, Georgina de Albuquerque e Augusto Bracet exploraram o íntimo, o ambiente privado, uma sala com poucas pessoas.

Imagen 7 - 1807, Friedland (c. 1861-75)



Jean-Louis Ernest Meissonier. Óleo sobre Tela, 135,9 x 242,6 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque. Fonte: Banco de imagens do Google.



É interessante pensar nesses espaços pois, apesar de trazer o domínio interior, ele é trabalhado de formas diferentes nas obras aqui destacadas. Leopoldina está em um contexto diretamente político, formal, decisivo. Georgina a coloca em uma reunião, momento decisório para o território, e ali tomam-se medidas cruciais, norteadoras. Esse é, também, um papel adverso de ser representado por uma mulher¹⁰.

Essa foi uma atitude realmente desafiadora de Georgina, visto que altera uma percepção prévia a respeito das performances de gênero, do que se espera de uma mulher naquela sociedade do século XIX.

Pensando na figura de d. Pedro, aquela elaborada por Bracet, encontramos também adversidades no papel do Imperador. A primeira, já citada aqui, é que ele não está no meio público explorando um aspecto militar; pelo contrário, está tocando um possível Hino da Independência em um cravo. Podemos compreender melhor os detalhes dessa obra a partir da seguinte citação:

Ao chegar ao local de pouso da comitiva, durante sua viagem pelo estado de São Paulo, inspirado pelo gesto de ruptura com Portugal recém-deferido, o príncipe compõe o Hino da Independência, dedilhando um cravo, sob a audiência de alguns poucos membros da corte; todos encantados com a função. Na tela de Bracet, há uma maioria de mulheres – sentadas, em pé ou recostadas – e d. Pedro veste a farda de honra, numa citação ao célebre quadro de Pedro Américo. As botas de cano longo lhe esticam a figura e remetem ao cavaleiro exímio, ainda que aqui ele esteja domando não um cavalo, mas um instrumento delicado e comumente relacionado a uma prática feminina, como era o cravo. O episódio eleito por Bracet se baseia nas memórias de Francisco de Castro do Canto e Melo, publicadas pela primeira vez em 1864, e retoma, de forma menos direta, o sucesso do príncipe com as mulheres (Junior; Schwarcz; Stumpf, 2022, p. 135).

Há, também aqui, o trabalho com os simbolismos referentes aos papéis de gênero. Firma-se o papel do Imperador como líder militar, pelos seus trajes em citação à obra de Pedro Américo. Constrói-se, dessa forma, uma ligação com a performance da masculinidade. Ainda, a presença expressiva de mulheres que rodeiam o regente traz a virilidade explorada em outro formato, o que igualmente nos leva a pensar nas relações de gênero e como d. Pedro está centralizado na obra em seu papel enquanto homem, onde evoca-se sua sexualidade e, ao mesmo tempo, reafirma seu espaço de poder – uma vez que ele compõe um Hino da Independência, assim se responsabilizando por ela.

Em relação às duas obras, fato curioso são os lados opostos que cada personagem principal assume, um voltado para o outro, remetendo, novamente, à esfera da complementaridade (Imagen 8)¹¹. Com tudo isso, a partir das questões aqui já exploradas, é possível pensar que,

10 Mas, vejam, não é como se esse papel nunca tivesse existido na história; só não era colocado a público. Afinal, era preciso construir esse lugar imaticamente masculino, no âmbito do imaginário social, para firmar uma ideia de pertencimento/poder aos homens, ao mesmo tempo negando-o às mulheres.

11 Esse artigo foi escrito antes da minha pesquisa de campo no Museu Histórico Nacional-RJ. Na ocasião da minha visita, percebi que as obras estão dispostas em formato diferente da Imagem 8: elas realmente se opõem, como se a Leopoldina de Georgina estivesse de costas para d. Pedro de Bracet (posição inversa da montagem). Isso me colocou a refletir sobre a maleabilidade da história que se pretende contar. A própria disposição dos quadros pode passar uma mensagem e



apesar de d. Pedro estar representado, na tela, de maneira diferente do que se espera de uma pintura histórica sobre a Independência, ou seja, tocando um instrumento que remete à feminilidade, de certa forma ele tem seu papel social enquanto homem reafirmado, até mesmo pelo significado que é destinado às mulheres na obra (sua masculinidade é pontuada pela presença delas). Nesse sentido, a narrativa artística de Georgina nos traz algumas transgressões, e esse é um grande diferencial. Logo, é possível considerar que Leopoldina tem seu papel enquanto mulher reafirmado? Podemos dizer que não. Aquela função que exerce na obra não deveria ser, naquela sociedade, parte do escopo dela, principalmente quando a imagem registra historicamente um momento tão relevante para a nação, com a intenção de se construir uma identidade nacional.

Imagem 8 - Sessão do Conselho de Estado e Primeiros Sons do Hino da Independência



Montagem feita digitalmente pela autora. Fonte: Banco de imagens do Google.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensando em toda a discussão desenvolvida até aqui, é preciso pontuar que as pinturas pretendem ser representações de um momento de emancipação do território brasileiro, porém elas atestam uma continuidade. As telas foram elaboradas no período republicano e rememoram

induzir discursos – foi o que acabei fazendo no presente artigo. Porém, pensando nas fontes históricas que embasam as pinturas, faz sentido que o quadro de Georgina esteja em posição primeira (assim que entramos na sala ela é a primeira a ser vista), pois a cena retratada diz respeito a anterioridade do acontecimento, momento inicial do evento, como havia mencionado acima. A cena de Bracet ocorre posteriormente ao Grito do Ipiranga, ou seja, também após a Sessão de Georgina. Para além desses aspectos que alteram a percepção de análise, ainda é possível dizer que o discurso presente no Museu traz a ideia de um oposto-complementar, não apenas pela disposição que as pinturas se encontram, mas também pelo encaixe narrativo e visual que parecem transmitir em suas formas, na disposição dos personagens, através da própria cena que cada obra constrói e por fazerem parte de momentos distintos de um mesmo evento.

um momento que envolve a, até então, renegada monarquia portuguesa. Interessante observar essa relação, uma vez que se busca comemorar a Independência construindo, assim, novas simbologias nacionais, mas também sob a imagem daquela e daquele que representariam um Império e a continuação do domínio português. Podemos dizer que essa questão segue a mesma lógica da pintura histórica, retomada nesse momento de ampla crítica ao academicismo, quando seus próprios princípios eram questionados.

Ainda assim, é possível considerar que a aliança entre Georgina e Leopoldina rompe com padrões e, ao mesmo tempo, traduz muito das aspirações do período em que a obra foi feita (ela não seria possível no século XIX, após o 7 de setembro de 1822). A recepção positiva da obra provavelmente só poderia ocorrer a partir do contexto em que foi realizada, em uma ampla movimentação de mulheres pelo sufrágio feminino, no momento em que também se procurava arduamente por novas representações identitárias, principalmente a partir da Escola Nacional de Belas Artes, que foi a mais influenciada pelos cânones europeus desde sua fundação.

Além dessas considerações, não podemos ignorar a posição social da artista que realizou a obra. Georgina de Albuquerque havia construído, até aquele momento, uma trajetória muito consistente, embasada incontestavelmente no seu talento, mas também em seu lugar enquanto mulher branca, em um casamento considerado bem-sucedido com um renomado pintor, ocupando a posição de mãe e mulher de família – o que era muito cobrado no período. Essa sociedade funcionava de maneira que, se as mulheres cumprissem todo o papel referente ao seu gênero, elas poderiam também ser reconhecidas como grandes pintoras. Podemos dizer que a artista conseguiu consolidar estratégias – conscientes ou não – a partir de sua imagem, que a colocaram em um lugar positivo dentro do âmbito das belas artes (Oliveira, 2022). Não podemos ignorar esses fatos pois, apesar de parecerem absurdos no momento atual, eles realmente se faziam presentes naquele início de século. Mas comprehende-se também que nada disso apaga ou diminui a qualidade de sua arte, nem mesmo a sua dedicação e importância pessoal enquanto profissional.

Ainda, referente às duas obras aqui em análise comparativa, há uma disputa de narrativas, porque trabalham com a mesma temática de forma oposta. Neste estudo, considera-se muito do aspecto social que, impreterivelmente, as afeta. Além disso, foram compradas pelo Estado brasileiro na ocasião de comemoração do Centenário da Independência para representar outras narrativas do processo, e toda essa dinâmica é dotada de intenção. Nesse contexto, por diferentes vieses discursivos, elas foram vencedoras. Sendo as duas obras consideradas pertinentes, na quebra de expectativas podemos encontrar oportunidade de semear uma nova memória histórica – que não precisa excluir a anterior, mas ser uma alternativa a ela.

Este artigo também pretendeu pontuar que, a partir de uma análise artística movida pelo viés dos estudos de gênero, é importante pensar na expansão de narrativas que a pintura histórica de Georgina pode proporcionar, e o quanto ela é revolucionária em um meio construído pelo viés patriarcal. Com isso, torna-se necessário refletirmos a respeito do lugar das mulheres na arte ou, especificamente, na pintura histórica:

O tema “imagens de mulher” é um dos temas mais recorrentes nos estudos feministas ligados à arte, à mídia, ao cinema e à cultura visual em geral. Algunmas artistas (...) a partir de suas obras deslocam nosso olhar já moldado aos modos masculinos dominantes de ver, abrindo a possibilidade de pensar a



experiência feminina através da arte de outra forma (Laponte, 2008, p. 152).

Ainda que possa conter algumas permanências estruturais que precisam ser consideradas e repensadas na obra da artista, este pode ser um começo até mesmo para outros questionamentos. Incorporar esse horizonte que passa a existir com a obra *Sessão do Conselho de Estado* é ainda refletir sobre a possibilidade de novas representatividades, outros lugares de poder e pertencimento, ou seja, de uma história imagética do Brasil mais democrática, mesmo que ainda tenhamos muito a debater sobre isso a partir da elaboração de outras categorias sociais essenciais a serem incluídas no debate.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Comissão Executiva do Centenário: Programa da Secção de Belas Artes. *Diário Oficial da União*, de 03.07.1921. Distrito Federal, 3 de julho de 1921. Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br/diarios/1940365/dou-secao-103-07-1921-pg-4/pdfView>>. Acesso em 01/05/2024.

CREMONA, Ercole. *O malho*, Rio de Janeiro, edição 1060, 1923. Bellas Artes: a mulher no Salão de Bellas Artes do Centenário. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/O-malho/116300>>. Acesso em 20/09/2023.

JUNIOR, Carlos Lima; SCHWARCZ, Lilia Moritz; STUMPF, Lúcia Klück. *O sequestro da Independência: Uma história da construção do mito do Sete de Setembro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

JUNIOR, Carlos Lima; SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Heroínas em batalha: figurações femininas em museus em tempos de centenário* (Museu Paulista e Museu Histórico Nacional, 1922). *Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 7, nº 13, p. 31-54, Jan/Jun. de 2018.

LAPONTE, Luciana Gruppelli. *Pedagogias visuais do feminino: arte, imagens e docência*. Currículo sem Fronteiras, v.8, n.2, p.148-164, Jul/Dez 2008.

NOGUEIRA, Manuela Henrique. Georgina de Albuquerque: imagens de uma artista enquanto mãe. In: DAZZI, Camilla & VALLE, Arthur (Orgs.). *Oitocentos. Arte Brasileira do Império à República*. Tomo II. 1 ed. Rio de Janeiro: EDUR-UFRJ/DezenoveVinte, v.1, p.153-160, 2010.

OLIVEIRA, Cláudia de. *Georgina de Albuquerque e suas estratégias de consagração: encontros e divergências*. 19&20, Rio de Janeiro, v. XVII, n. 1-2, p. 1-33, jan.-dez. 2022.

PELLEGRINO, Antonia; STARLING, Heloisa. *Independência do Brasil: as mulheres que estavam lá*. 1ª ed. – Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2022.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil*. Revista Brasileira de Ciências Sociais (RBCS), v. 17, n. 50, p.143-185, outubro/2002.



SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*. 1^a ed., 1. reimpr. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2019.

VICENTIS, Paulo de. *Pintura histórica no Salão do Centenário da Independência do Brasil*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

