

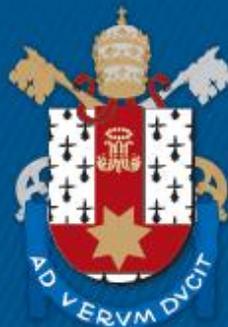
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DOUTORADO EM HISTÓRIA

MARLENE OURIQUE DO NASCIMENTO

**NAS TINTAS DA HISTÓRIA: A PRODUÇÃO DE PINTURAS HISTÓRICAS DE TEMÁTICA
FARROUPILHA NA REPÚBLICA VELHA GAÚCHA**

Porto Alegre
2019

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

MARLENE OURIQUE DO NASCIMENTO

**NAS TINTAS DA HISTÓRIA: A PRODUÇÃO DE PINTURAS HISTÓRICAS DE
TEMÁTICA FARROUPILHA NA REPÚBLICA VELHA GAÚCHA**

Porto Alegre

2019

Ficha Catalográfica

N244n Nascimento, Marlene Ourique

Nas tintas da História : A produção pinturas históricas de temática farroupilha na República Velha gaúcha / Marlene Ourique Nascimento . – 2019.

221.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, PUCRS.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Murari.

1. Revolução Farroupilha. 2. Pintura Histórica. 3. Partido Republicano Rio-Grandense. 4. República Velha. I. Murari, Luciana. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Salete Maria Sartori CRB-10/1363

MARLENE OURIQUE DO NASCIMENTO

NAS TINTAS DA HISTÓRIA: A PRODUÇÃO DE PINTURAS HISTÓRICAS DE
TEMÁTICA FARROUPILHA NA REPÚBLICA VELHA GAÚCHA

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do título de Doutor pelo Programa de
Pós-Graduação em História da Faculdade de
Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia
Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof. Dr^a. Luciana Murari

Porto Alegre

2019

MARLENE OURIQUE DO NASCIMENTO

NAS TINTAS DA HISTÓRIA: A PRODUÇÃO DE PINTURAS HISTÓRICAS DE
TEMÁTICA FARROUPILHA NA REPÚBLICA VELHA GAÚCHA

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do título de Doutor pelo programa de pós-
graduação em História da Faculdade de Filosofia e
Ciências Humanas da Pontifícia Universidade
Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: 18 de junho de 2019.

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a Carolina Etcheverry (PUCRS)

Prof.^a Dr.^a Elisabete Leal (UFPEL)

Prof.^a Dr.^a Zita Possamai (UFRGS)

Prof. Dr. Luciano Aronne de Abreu (PUCRS)

Prof.^a Dr.^a Luciana Murari (Orientadora)

Porto Alegre

2019

Ao meu pai.

AGRADECIMENTOS

Quando se chega ao fim de uma longa jornada é que conseguimos perceber quantos estiveram ao nosso lado para que o caminho fosse percorrido. Assim, acima de tudo, agradeço a Deus pela constante presença em todos os momentos da minha vida e pela força que me possibilitou concluir este trabalho.

Esta pesquisa contou com o fundamental apoio do CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico e do Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Obrigada a todos os funcionários e professores.

Especialmente, agradeço à Profa. Dra. Maria Lúcia Bastos Kern pela acolhida e pelos primeiros passos desta pesquisa. À Profa. Dra. Luciana Murari, por ter recebido este projeto e ter contribuído imensamente para a sua execução. Obrigada por ter sido uma orientadora atenta e paciente. Agradeço profundamente por todo o aprendizado que me foi possibilitado pela sua primorosa orientação. Agradeço de forma muito especial também aos professores membros da banca pela atenção dedicada a este trabalho. Aos amigos que o PPG me trouxe, especialmente à minha querida amiga Cláudia Damiani, obrigada pelo apoio e pelas longas conversas que certamente tornaram esta jornada mais leve e feliz.

Agradeço aos espaços de pesquisa e seus funcionários, sem os quais este trabalho não teria sido possível. Ao Museu Júlio de Castilhos, Museu Histórico Farroupilha, Núcleo de Restauração do Museu de Artes do Rio Grande do Sul, Palácio Piratini, Memorial do Legislativo do Estado do Rio Grande do Sul, Instituto de Educação General Flores da Cunha, Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul e ao setor de comunicação do 4º Regimento de Cavalaria Montada da Brigada Militar de Porto Alegre.

Finalmente, agradeço de forma muito especial à minha família, José, Marcello, Claudius, Lenara, Angélica, Lavínia e Joana. Vocês são a minha motivação e a minha fortaleza. Daniel, agradeço muito pelo teu amor, companheirismo e paciência. Obrigada por me acompanhar desde o início nesta longa e exaustiva trajetória acadêmica. Ronaldo, Eliana, Luciana, Leo e Luigi, vocês são parte muito importante da minha vida, obrigada pelo apoio, pela torcida e pela espera! Enfim, amo vocês e obrigada por tudo. Agradeço ainda às pessoas maravilhosas que estiveram comigo

durante os momentos mais difíceis deste processo, Carol, Larissa e Marjorie, obrigada por todo o apoio! Vocês foram peças fundamentais deste trabalho.

RESUMO

A presente tese tem como objetivo a análise de um conjunto de pinturas históricas temáticas da Revolução Farroupilha produzidas pelo governo do estado do Rio Grande do Sul, entre o final do século XIX e o início do século XX. A partir da organização dos documentos sobre a produção destas obras e sobre os pressupostos da História Cultural, este estudo visa elucidar a hipótese de apropriação do caráter republicano da revolução pelo Partido Republicano Rio-Grandense (PRR) no contexto da República Velha gaúcha. Neste sentido, foram organizados os elementos constitutivos deste cenário – como a construção do Palácio Piratini, a criação e atuação do Museu Júlio de Castilhos, a elaboração da gestão de cultural no estado gaúcho, assim como a constituição do ambiente artístico sulino da virada destes séculos – enquanto fios condutores dos processos de produção das obras aqui tomadas por objeto. A partir destes dados é possível apontar para as ações do PRR inseridas no contexto do debate historiográfico acerca da Farroupilha como determinante para a produção e para o percurso trilhado por estes objetos.

Palavras-chave: Revolução Farroupilha; Pintura Histórica; Partido Republicano Rio-Grandense; República Velha.

ABSTRACT

The present thesis aims at the analysis of a set of historical paintings about the Farroupilha Revolution produced by the government of the state of Rio Grande do Sul between the end of the 19th century and the beginning of the 20th century. From the organization of those works production documents and on the assumptions of Cultural History this study aims to elucidate the hypothesis of appropriation of the republican character of the revolution by the Rio Grande Republican Party in the context of the old gaúcho republic.

In this sense, the constitutive elements of this scenario were organized as means of the production processes of the paintings taken as subject of this study, such as the construction of the Piratini Palace, the creation and performance of the Júlio de Castilhos Museum, the elaboration of cultural management in the state of Rio Grande do Sul, as well as the constitution of the southern Brazilian artistic environment on the turn of these centuries. From these data it is possible to point to the PRR actions inserted in the context of the historiographic debate about the Farroupilha, as a determinant fact for the production and for the route traced by these objects.

Keywords: Farroupilha Revolution; Historical Painting; Rio-Grandense Republican Party; Old Republic.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Farrapo em posição de alerta</i> , José Lutzenberger (sem data).....	41
Figura 2 – <i>Combatentes em ação</i> , José Lutzenberger (sem data)	42
Figura 3 – <i>Carga de cavalaria</i> , Guilherme Litran (1893).....	46
Figura 4 – <i>Proclamação da República Rio-Grandense</i> , Antônio Parreiras (1911).....	47
Figura 5 – <i>Sem título</i> , retrato de Bento Gonçalves, Antônio Parreiras (1915).....	48
Figura 6 – <i>Anita Garibaldi</i> , Dakir Parreiras (1917, 1918)	49
Figura 7 – <i>Garibaldi e a esquadra Farrroupilha ou Expedição a Laguna</i> , Lucílio de Albuquerque (1916)	50
Figura 8 – <i>Tomada da Ponte da Azenha</i> , Augusto Luiz de Freitas (1922)	51
Figura 9 – <i>Alegoria do sentido e espírito da Revolução Farrroupilha</i> , Helios Seelinger (1925) ..	52
Figura 10 - <i>Ponte da Azenha</i> , Luiz Cúria (1929)	52
Figura 11 – Monumento a Júlio de Castilhos, Décio Vilares (1913)	74
Figura 12 – Monumento a Benjamim Constant, Décio Villares	80
Figura 13 – Monumento a Floriano Peixoto, Eduardo Sá (1910)	82
Figura 14 – Projeto do Palácio Piratini, Maurice Gras.....	92
Figura 15 – Fachada do Palácio Piratini.....	92
Figura 16 - Escudo Rio-Grandense em detalhe da fachada do Palácio Piratini	97
Figura 17 – Reprodução de detalhe da sala Negrinho do Pastoreio, Aldo Locatelli (1955)	99
Figura 18 – <i>Música, Poesia e Dança-teatro</i> , Aldo Locatelli (1955).....	100
Figura 19 – <i>Chegada dos casais açorianos</i> , Augusto Luiz de Freitas (1923).....	102
Figura 20 – <i>Combate Naval do Riachuelo</i> , Vitor Meirelles (1883)	112
Figura 21 – <i>Passagem do Humaitá</i> , Victor Meirelles (1872)	113
Figura 22 - A Batalha de Sinop, Ivan Aivazovsky (1853).....	113
Figura 23 - <i>Joseph Vernet preso a um mastro em uma tempestade</i> , Horace Vernet (1822)	114
Figura 24 - <i>Batalha de Wagram</i> , Horace Vernet (1836).....	116
Figura 25 – Detalhe de <i>Batalha do Avaí</i> , Pedro Américo (1877).....	116
Figura 26 – Retrato de Antônio de Souza Netto, Azevedo Dutra (sem data).....	137
Figura 27 - Detalhe de <i>Proclamação da República Rio-Grandense</i>	138
Figura 28 – <i>Proclamação da República de Piratini</i> , Antônio Parreiras (1915).....	140

Figura 29 – Detalhe de <i>Proclamação da República Rio-Grandense</i> (1911).....	141
Figura 30 – Detalhe de <i>Proclamação da República de Piratini</i> (1915).....	141
Figura 31 – Túmulo de Júlio de Castilhos.....	156
Figura 32 - Arquitetura Comemorativa da Exposição do Centenário Farroupilha.....	161
Figura 33 – Capa do Catálogo da Exposição do Pavilhão Cultural.....	162
Figura 34 – <i>Sem título</i> , retrato de Bento Gonçalves, Guilherme Litran, (1879)	179

LISTA DE SIGLAS

AIBA – Academia Imperial de Belas Artes

FUG – Frente Única Gaúcha

IE- Instituto de Educação General Flores da Cunha.

IHGB – Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

IHGRGS – Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul

MARGS – Museu de Artes do Rio Grande do Sul

MHF – Museu Histórico Farroupilha

MJC – Museu Júlio de Castilhos

PRL – Partido Republicano Liberal

PRR – Partido Republicano Rio-Grandense

SOP – Secretaria de Obras Públicas do Estado do Rio Grande do Sul.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
2 A HISTÓRIA EM IMAGENS: OS FARRAPOS E A CONSTITUIÇÃO DE UM PATRIMÔNIO VISUAL	25
2.1 DAS LETRAS À IMAGEM: A INSERÇÃO DO GAÚCHO NA LITERATURA.....	33
2.1.1 O gaúcho na literatura: o caso de <i>O Gaúcho</i> , de José de Alencar.....	36
2.2 O RIO GRANDE NA REPÚBLICA VELHA E A ELABORAÇÃO DE PINTURAS HISTÓRICAS DE TEMÁTICA FARROUPILHA.....	45
2.2.1 O protagonismo do Partido Republicano Rio-Grandense.....	53
2.2.2 A atuação do PRR na gestão de Borges de Medeiros.....	65
2.2.3 A Revolução Farroupilha e o PRR na historiografia gaúcha.....	68
2.2.4 As encomendas e os encomendantes: o mecenato do PRR	73
3 DO SÉCULO XIX PARA O SÉCULO XX: O HORIZONTE DAS ARTES NO RIO GRANDE DO SUL	84
3.1 O ENSINO DAS ARTES: PRIMEIROS PASSOS.....	86
3.1.1 O Palácio Piratini: da arquitetura eclética às imagens farroupilhas.....	89
3.1.2 A Sede do Governo e o Partido Republicano Rio-Grandense.....	96
3.1.3 O Palácio e a cidade: o PRR e o projeto urbanístico na virada do século.....	103
3.1.4 A pintura histórica na Primeira República: entre permanências e transformações .	107
3.1.5 Do século XIX para o século XX: a estética neoclássica na pintura e na arquitetura	109
3.2 A GUERRA COMO REPRESENTAÇÃO: A GUERRA NA PINTURA HISTÓRICA BRASILEIRA.....	111
3.2.1 As pinturas de guerra e a batalha da Azenha de Augusto de Freitas.....	120
3.3 GARIBALDI E A ESQUADRA FARROUPILHA	122

3.4 A ALEGORIA DE HÉLIOS SEELINGER	127
3.5 A FUGA DE ANITA, POR DAKIR PARREIRAS	131
3.6 ANTÔNIO PARREIRAS: DA PAISAGEM AOS HERÓIS	133
3.6.1 A República de Piratini de Antônio Parreiras	135
3.6.2 O Retrato de Bento Gonçalves	142
3.7 O PALÁCIO PIRATINI E O PROBLEMA FARROUPILHA	144
4 O MUSEU JÚLIO DE CASTILHOS E A GESTÃO CULTURAL REPUBLICANA ...	146
4.1 O MUSEU JÚLIO DE CASTILHOS E A MEMÓRIA FARROUPILHA	157
4.1.2 O IHGRGS e a historiografia Farroupilha	164
4.1.3 Por uma história Farroupilha	166
4.2 FARROUPILHA: UMA REVOLUÇÃO GAÚCHA E BRASILEIRA	170
4.3 A PONTE DE LUIZ CURIA.....	173
4.4 A CAVALARIA DE GUILHERME LITRAN	176
4.5 A PINTURA DE TEMÁTICA FARROUPILHA ENQUANTO UM <i>CORPUS</i> DOCUMENTAL	180
5 A REPÚBLICA VELHA GAÚCHA E O CASO DAS PINTURAS DE TEMÁTICA FARROUPILHA	183
5.1 OS POSITIVISTAS E A REPÚBLICA: UMA GUERRA DE IMAGENS.....	184
5.2 A PINTURA HISTÓRICA NA REPÚBLICA E SEUS ANTECEDENTES	190
5.2.1 A pintura histórica Farroupilha: caminhos e descaminhos	194
5.2.2 O PRR e a elaboração da iconografia Farroupilha em pintura histórica	196
5.2.3 As pinturas Farroupilhas: um elemento entre o nacional e regional.....	202
5.3 O FOLCLORE NO CENTRO DE UMA VIRADA HISTORIOGRÁFICA	204
5.4 AS PINTURAS FARROUPILHAS: UM LONGO CAMINHO.....	207
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	214
REFERÊNCIAS	221

1 INTRODUÇÃO

Compreendendo que as imagens se constituem em representações que se estendem para além de função artística, pois elas têm sido utilizadas também como dispositivos auxiliares na construção e na consolidação de memórias. As imagens são capazes de construir identificação entre grupos que não são totalmente homogêneos, mas que através de imagens e símbolos passam a se reconhecer como iguais. Desta forma, a presente tese toma como objeto de investigação um conjunto de obras em pintura histórica adquiridas pelo estado do Rio Grande do Sul que tem como temática a Revolução Farroupilha e cujas produções datam do final do século XIX até as primeiras décadas do século XX.

Um passado em comum seria capaz de transformar massas até então heterogêneas em um grupo mais coeso e com identidades e memórias comuns. É ainda característico das imagens da pintura histórica a consolidação e a promoção de determinados discursos e narrativas a elas relacionados. A historiografia tem demonstrado que este gênero artístico opera desta forma graças ao seu forte caráter pedagógico.

A consolidação das nações modernas demonstra muito bem esta função característica do gênero histórico como a criação de obras que representam grandes feitos do passado, auxiliando na construção de heróis e na identificação de determinados símbolos, pretendendo estabelecer unidade no presente com vistas ao futuro (OLIVEN, 1992). A relação, portanto, entre passado, presente e futuro figura na construção desta categoria de imagens que tiveram por função biografar visualmente as nações e a partir disso dar-lhes unidade e sentido.

Como Oliven (1992) aponta, a Nação surge na Europa no final do século XVIII por um processo de construção histórica estruturado na relação entre o velho e novo, o passado e o presente, a tradição e a modernidade. Esta relação entre o passado, o presente e o futuro perpassam as questões relativas a esta tese no que diz respeito à produção de obras de temática Farroupilha décadas após o fato histórico ter ocorrido e cujas intenções de produção dialogam com anseios de futuro. Portanto, as imagens que se constituem como símbolos nacionais ou regionais têm sua produção fortemente ligada à questão da elaboração do passado com vistas ao presente.

Deste modo, os processos de produção dessas imagens – especialmente das pinturas históricas – têm especificidades outras que dizem respeito a peculiaridades que vão desde gênero artístico, passando pelo contexto da produção, pelos encomendantes, até, e principalmente, a razão pelas quais foram produzidas. São estas questões que foram primeiramente lançadas a estes objetos.

Assim, esta tese contempla a produção de oito obras em pintura histórica, adquiridas pelo estado gaúcho, atentando ao contexto social, histórico e político da sua produção e reconhecendo que as sociedades produzem determinados conjuntos de imagens cuja existência interfere de alguma forma sobre elas em um complexo jogo de trocas simbólicas, dentro do que podemos chamar de uma “dimensão visual das sociedades”. Pensando no que Meneses (2005) chama de “iconosfera”, ou seja, um ambiente no qual as imagens de referência transitam e são acessíveis a sociedade, examina-se aqui a produção destas obras, especificamente relacionando-as ao contexto do Rio Grande do Sul na virada do século XIX para o XX. Tal abordagem dar-se-á através da análise dos aspectos que se relacionam com esta produção, tais como a significação atribuída à Revolução Farroupilha, a gestão do Partido Republicano Rio-Grandense, a construção do Palácio Piratini e o ambiente artístico no Rio Grande do Sul da República Velha.

Os primeiros passos desta tese remontam à documentação de uma pesquisa de mestrado que tratou da produção e da circulação de três grandes telas históricas, encomendadas por Borges de Medeiros no início do século XX para a ornamentação do Palácio Piratini, então ainda em construção. A organização e a catalogação dos documentos referentes às obras *Chegada dos casais açorianos* (ver Figura 19) e *Tomada da Ponte da Azenha* (ver Figura 8), de Augusto de Freitas e Garibaldi e *a Esquadra Farroupilha* (ver Figura 7), de Lucílio de Albuquerque, a análise de sua produção e de sua circulação resultaram na dissertação *Na pista das imagens: produção e circulação de pinturas históricas no Rio Grande do Sul de 1914 a 1935*, defendida em 2015 na Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Muitas outras obras, que se relacionavam com estas três, foram surgindo, mas acabaram ficando sem lugar na referida pesquisa. Eram pinturas e informações que ficaram soltas, à espera de uma oportunidade de resgate e, quem sabe, de organização sob uma mesma pesquisa que pudesse abarcar todas as pinturas históricas de temática Farroupilha, adquiridas pelo estado do Rio Grande do Sul, que tiveram maior visibilidade e que vinham sendo descobertas naquela ocasião.

Desta forma, muitas obras de pintura histórica foram emergindo de documentos, citações, espaços públicos, assim como de fichas catalográficas e dos relatórios da Secretaria de Obras

Públicas do Estado (SOP), onde eram mencionadas as mesmas intenções de encomenda ou aquisição. Assim, a pesquisa aqui apresentada surgiu a partir dos arquivos de compra de obras de arte pelo Estado e desta forma manteve-se comprometida às fontes documentais e à pesquisa histórica.

Chamou-me a atenção, desde o princípio, as semelhanças entre os históricos destas obras, tanto nas fichas catalográficas dos museus como nos próprios relatórios da SOP. Destas obras adquiridas pelo governo do Rio Grande do Sul, tive principal interesse por aquelas que tinham como temática a Revolução Farroupilha, visto que entre elas havia maiores aproximações, embora seja possível observar que as imagens produzidas na gestão do PRR dialogam entre si, conforme será demonstrado.

Dentre os principais pontos que ligavam estas obras umas às outras, observei a existência de um fio condutor relacionado à produção destas pinturas: a intenção da utilização destas obras no Palácio do Governo do Estado ou no então Museu do Estado, atual Museu Júlio de Castilhos (MJC). Assim, esta tese visa a uma análise acerca da produção das obras de temática farroupilha que constituem o acervo de maior relevância de obras desta temática no estado. Em função de ser um gênero artístico bastante suscetível a trâmites políticos e sociais, a produção de tais exemplares será capaz de revelar aspectos ainda pouco trabalhados na historiografia regional.

Através do exame deste conjunto de obras, dos documentos a ele referentes e da análise dos aspectos de produção, a presente tese levanta a hipótese de uma possível apropriação do discurso de caráter republicano contido nas obras de temática farroupilha pelo PRR que esteve à frente do governo do estado durante a aquisição destas obras. Interessou a esta pesquisa investigar os mecanismos de produção e aquisição destes artefatos que constituem hoje um patrimônio do estado, buscando compreender a forma como se pretendeu elaborar o episódio Farroupilha na pintura histórica de encomenda de Estado.

Esta forma de análise, partindo dos processos de produção, justifica-se pelo reconhecimento de que o PRR teve grande atuação na produção de imagens através de obras públicas ligadas as artes, arquitetura e estatuária. Ou seja, interessa-nos a compreensão, acerca da existência ou não, de um projeto político de elaboração e difusão de imagens históricas referenciais implementado pelo PRR durante a República Velha gaúcha.

A pintura de história foi importante forma de relato também no Brasil do início do século XIX. A trajetória deste gênero foi abarcada nesta pesquisa privilegiando a reflexão sobre o gênero

e seu papel na história do Brasil, assim como na do Rio Grande do Sul. A pintura histórica será abordada dentro do conjunto das principais obras de referência desta categoria no país, possibilitando, assim, um paralelo entre questões nacionais e regionais e dialogando ainda com as temáticas das obras que constituem objeto desta tese. Além do paralelo entre passado e presente, a tese debruça-se ainda no que se refere à utilização das pinturas históricas, tentando refletir sobre a forma como elaboramos o passado através da produção de imagens.

A história do Rio Grande do Sul na República Velha é tomada aqui como um caminho pelo qual as biografias destas obras se entrelaçam e de onde pode-se obter algumas das ideias que sustentam esta pesquisa. A construção da historiografia gaúcha, as peculiaridades do estado, como a sua localização geográfica e os inúmeros conflitos que aqui se deram, são forte influência para a produção de obras desta categoria. As guerras que se desenvolveram na região, que vêm desde o século XVI, dialogam fortemente com um imaginário de fundação do Rio Grande do Sul que será encontrado na elaboração destes objetos.

As guerras nas quais a região esteve envolvida funcionavam como uma característica biográfica bastante recorrente em elaborações que buscavam definir as origens do estado. A questão dos conflitos é também lembrada na historiografia gaúcha e ocupa lugar de destaque nas obras e narrativas que intencionam representar o estado e também em obras do gênero de pintura histórica.

Um dos elementos relevantes encontrados na historiografia sulina, e que é recolocado em destaque no campo iconográfico, é a questão da localização geográfica, que coloca o estado do Rio Grande do Sul em posição de fronteira com dois países diferentes enquanto faz fronteira com apenas um estado brasileiro. Sua localização de proximidade às Repúblicas do Prata teria dificultado tanto o estabelecimento do estado no contexto da unidade nacional como havia anteriormente comprometido a manutenção destas terras por parte da coroa portuguesa. A grande participação da província – visto seu posicionamento estratégico – em guerras e revoltas produziu, de certa forma, o mito do gaúcho como guerreiro, o que segundo Joseph Love (1975) pode ser explicado não só pelo número de tropas fixadas aqui como também pelo número de militares de alta patente provindos do estado. Conforme o autor menciona, “no declínio do Império, havia mais militares com patente de General de Brigada e outras mais graduadas provenientes do Rio Grande do que de qualquer outra província” (LOVE, 1975). Assim, é compreensível que a iconografia de batalha seja produzida e utilizada como agente causador de identificação.

Contemplando, então, a historiografia gaúcha e, principalmente, atentando a alguns pontos específicos, como a questão do gaúcho na virada do século XIX para o XX, a presente tese buscou compreender os processos sociais e históricos que resultaram nesta produção visual. Em seguida, buscou-se pensar sobre o papel que a imagem – particularmente em pintura histórica – tem nestes processos através de seus sistemas de produção, ou seja, na relação entre os produtores, as imagens e seu contexto. Foi a partir destas duas reflexões principais que a tese a seguir constituiu-se e organizou suas fontes e objetos.

Quando contemplamos as imagens no âmbito de produção, privilegamos também seu contexto histórico como um fator determinante da sua elaboração, assim como da sua circulação e funções sociais. Portanto, as obras que compõem o corpo de objetos desta pesquisa referem-se à história do Rio Grande do Sul, mas inserem-se também em um contexto para além da história, dialogando com a literatura, com as artes visuais e com os sistemas políticos desde o contexto nacional.

Assim, é pertinente apontar que este trabalho trata-se de um estudo em História Cultural e que, portanto, toma desta área o conceito de representação, não enquanto cópia do passado, mas enquanto construção a partir dele e sobre a qual recaem processos de percepção, identificação, reconhecimento, classificação, legitimação e exclusão. Ainda, conforme Pesavento (2012, p.41.), aponta-se a representação como portadora do simbólico carregando assim “sentidos ocultos, que construídos social e historicamente, se internalizam no inconsciente coletivo como naturais, dispensando reflexão” havendo, portanto, a necessidade de compreensão e reconhecimento destes códigos. Desta maneira, à história cultural importa a ação das representações em torno do imaginário que é tido como um conjunto de ideias e imagens coletivas constituídas pelas sociedades visando conferir sentido ao mundo.

Para Roger Chartier, os desafios postos à história pelas novas disciplinas, no contexto da história cultural francesa nos anos 60 e 70, puseram em questão também os seus objetos “desviando a atenção das hierarquias para as relações e das posições para as representações” (CHARTIER, 1990, p.14). Daí que novos objetos emergiram das questões históricas retomando, assim, a inspiração dos primeiros *Annales*, nos 30. Novas abordagens, utilizando técnicas e análises tomadas de outras disciplinas como a Semântica e a Linguística, já utilizadas pela sociologia e pela antropologia, foram aplicadas a novos objetos. Isto, ao que o autor chama de “estratégia de captação”, não deveria desvincular-se das bases da disciplina histórica.

Inscrevendo, desta forma, a história das mentalidades no âmbito da elaboração do campo científico no qual se estabeleceu, o autor aponta as características definidoras da História Cultural, como a conciliação entre os novos objetos e a fidelidade aos postulados da história social, enquanto “tradução da estratégia da própria disciplina que visava a apropriação de uma nova legitimidade científica” (CHARTIER, 1990, p.15). O conceito de representação toma então corpo no objetivo principal da História Cultural que busca “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada e dada a ler” (CHARTIER, 1990, p. 16). Assim, as representações do mundo estabelecem-se determinadas a partir dos grupos que as forjam. Deste modo, em se tratando de uma análise das representações, faz-se necessário, como aponta o autor, relacionar os discursos, por vezes contidos nas representações, com a posição de quem os utiliza.

Desta forma, a História Cultural toma por objeto as representações do mundo social. Para tanto, Chartier (1990) propõe o conceito e representação em sentido mais particular apontando que a antiga definição do termo, datada do século XVIII, demonstra tensão entre dois grupos de sentido: a representação como presentificação de algo ausente ou a exibição pública de uma presença. No primeiro exemplo, a representação, através de um conhecimento imediato, faz com que o ausente seja substituído por uma imagem capaz de o reconstituir tal como ele é, dando a ver o que não é mais visível e tomando o lugar do próprio fato. Sobre a aparência da representação, Chartier observa:

Por último, nota-se que a distinção fundamental entre representação e representado, entre signo e significado, é pervertida pelas formas de teatralização da vida social do Antigo Regime. Todas elas têm em vista fazer com que a identidade do ser não seja outra coisa senão a aparência da representação, isto é, que a coisa não exista a não ser no signo que a exhibe (CHARTIER, 1990, p. 21).

O conceito de representação assim tomado, permite articular três modalidades de relação com o mundo social: classificar e delimitar diferentes configurações intelectuais pelas quais a realidade é construída por diferentes grupos; analisar as práticas que visam ao reconhecimento de uma identidade social e, finalmente, examinar as formas institucionalizadas através das quais alguns representantes demarcam a existência de um grupo, de uma classe ou de uma comunidade.

A questão da apropriação, dentro de uma abordagem da História Cultural, afasta-se, segundo Chartier (1990), do conceito foucautiano que aponta a apropriação como confisco e submissão de conceitos. O autor aproxima, entretanto, o conceito de apropriação do trabalho de

refiguração da experiência fenomenológica. Ou seja, pode ser entendido como “apropriação” o trabalho empenhado em reconfigurar e ressignificar um determinado objeto. “A apropriação, tal como entendemos, tem por objetivo uma história social das interpretações, remetidas para as suas determinações fundamentais (que são sociais, institucionais, culturais) e inscritas nas práticas específicas que as produzem” (CHARTIER, 1990, p. 26). No âmbito desta tese, o conceito de apropriação elaborado por Chartier (1990) reflete a problemática que será, neste trabalho, tomada enquanto interpretação atribuída à temática farroupilha pelos republicanos em diferentes momentos. A apropriação, tomada enquanto interpretação do objeto através práticas específicas – neste caso pelas instituições culturais a serviço do Estado – coloca-se como ponto referencial neste estudo. Aponta-se, ainda, no que se refere à apropriação, que tal conceito, por vezes, concentra-se em disputa acerca das representações. Assim, serão pautados os procedimentos tomados pelo PRR na intenção de atribuir à Revolução Farroupilha as significações ora desejadas. Tal disputa abarcará tanto a esfera política como o terreno das letras e da historiografia, que atuarão como ferramentas nestas divergências.

No que diz respeito ao ambiente político do qual estas obras emergem e abarcando o período das grandes encomendas públicas, no qual insere-se esta pesquisa, observa-se que no estado do Rio Grande do Sul no início do século XX, a influência do pensamento positivista contribuiu grandemente na construção e na manutenção de heróis, assim como na elaboração de imagens e objetos relativos à construção histórica. Schlichta (2006), nomeia esta categoria de objetos – imagens que trazem um conjunto de elementos pictóricos cujos símbolos contribuem para a formação de um imaginário de nacionalidade e unidade e que constituem imagens de forte referencial para a história de um país – usando a expressão “patrimônio biográfico visual”.

Desta forma, pensando na elaboração deste patrimônio visual com possíveis intenções biográficas, analisar-se-á a produção destas obras, atribuindo-lhes, portanto, o devido valor, tomando por elemento principal o contexto histórico e os agentes políticos envolvidos na aquisição de tais exemplares e tomando-as, as obras, como parte significativa da historiografia gaúcha.

Finalmente, essa teia de informações sobre a produção de pinturas históricas possibilitaram a formulação de novas teorias acerca do patrimônio visual do Rio Grande do Sul e sua contribuição para a construção historiográfica, além da oportunidade de desbravar os caminhos da cultura visual. Desta forma, os estudos visuais relacionam-se com a memória, dispositivo que abrange lembranças e esquecimentos e que atua como um grande caleidoscópio de imagens que interagem umas com

as outras para, deste modo, constituir uma forma única sob a qual nos reconheçamos. As imagens que serão aqui tratadas operam neste sentido, como dispositivos capazes de nos fazer lembrar, ou até mesmo criar, um passado em comum ou ainda nos aproximar desta ou daquela visão de passado. Isto posto, tomar a produção destas obras como objeto de questionamento possibilita-nos compreender como as imagens da Revolução Farroupilha foram elaboradas para representar o fato histórico ou ainda para que delas emergissem determinadas ideias ou ideologias.

A partir dos pressupostos teóricos da cultura visual e da análise da historiografia do Rio Grande do Sul, esta tese seguiu um rastro de história e imagem intencionando estabelecer uma relação entre as pinturas e seu contexto de produção. Da análise destes processos, é possível reconhecer as nossas formas de elaboração do passado, através das quais as imagens ganham corpo e se consolidam como parte ativa do contexto histórico ao qual pertencem. Após a localização destas pinturas e organização dos documentos referentes a elas, passamos a vislumbrá-las já como um conjunto e a pensar sua produção dentro de uma perspectiva cada vez mais abrangente.

A simples possibilidade de um olhar que acolha estas obras como um só corpo de objetos, pela proximidade das suas biografias, é capaz de suscitar inúmeras questões. Portanto, a presente tese ocupou-se de, primeiramente, resgatar e organizar o conjunto de obras com temática farroupilha encomendadas pelo governo gaúcho sob o suporte de pintura histórica. A partir disto, coube, então, uma análise mais profunda sobre uma possível produção visual de temática farrapa, executada de forma ordenada pelo PRR, e que hoje constitui um patrimônio artístico do estado. Estas obras, hoje instaladas em diferentes espaços, iniciaram um longo percurso a partir de sua idealização. A partir da hipótese de uma possível tentativa de apropriação da temática farroupilha por parte do PRR, na esteira de um movimento por eles liderado de elaboração e escrita da história do estado entre o final do século XIX e início do século XX, a tese se organiza em quatro partes.

Inicialmente, o primeiro capítulo aborda a constituição do patrimônio visual e literário gaúcho referente à Revolução Farroupilha, destacando o protagonismo deste conflito na literatura, na historiografia e posteriormente nas artes. Através da análise desta revolta na historiografia gaúcha e abrangendo ainda os agentes envolvidos nesta produção artística e historiográfica, a primeira parte deste estudo busca o estabelecimento e a análise das imagens de temática farroupilha e a investigação de sua relação com determinado grupo político.

O PRR coloca-se como principal envolvido na elaboração destas pinturas, tanto no que diz respeito à encomenda como na simples aquisição, tanto através do governo do estado como através

do MJC e dos intelectuais ligados a este partido. A elaboração destas obras insere-se, portanto, em um momento privilegiado de construção e uso das imagens públicas por parte dos positivistas do PRR. As principais instituições envolvidas na produção destas obras, e que se definem, posteriormente, como objetos de análise desta tese, são o Palácio Piratini e o MJC. Além destes espaços, surgem também como movimentos relevantes a fundação do IHGRGS e as comemorações do Centenário da Revolução Farroupilha.

Importa, entretanto, mencionar que esta tese não tem a pretensão de proceder a uma, análise sobre a historiografia do estado do Rio Grande do Sul nem efetuar um estudo aprofundado do pensamento político positivista, mas sim apresentar estes conteúdos enquanto fios condutores do processo de produção destas pinturas. Ou seja, esta tese pretende, na intenção de resolver a hipótese aqui levantada, inserir a produção destas imagens no contexto da República Velha gaúcha, haja vista que as pinturas históricas de temática farroupilha ainda contam com poucos trabalhos que as privilegiem.

Dito isto, o segundo capítulo contempla a construção do Palácio do Governo do Estado e a produção que seria destinada à sua ornamentação. Conforme estabeleceu-se a ordenação dos objetos desta pesquisa, com vistas a uma melhor apresentação das obras, foram elas divididas em duas partes de acordo com o local com o qual estas obras se relacionam desde sua produção, ou o local para onde foram adquiridas. O segundo capítulo abordará, portanto, o primeiro grupo mencionado, as obras que iriam para o Palácio Piratini.

Cinco das obras aqui analisadas têm sua produção relacionada ao Palácio do Governo do Estado, ou seja, a maioria das obras tinha como finalidade a ornamentação da sede do governo. Cada obra será contemplada com base no seu período de produção, abrangendo contexto e forma de aquisição, além de uma breve explanação sobre os processos de circulação. Cada obra é abordada de forma separada contemplando sua biografia desde a aquisição, passando pelos locais onde estão expostas atualmente e principalmente dando atenção ao momento da produção-aquisição e ao local de destino. Os artistas executores são também contemplados, assim como as relações destas obras com outras de mesma temática.

No que se refere às biografias das obras, buscou-se os documentos de encomenda e compra tanto nos arquivos da SOP, assim como nas instituições que têm a guarda destes patrimônios, levando em conta também suas fichas catalográficas. A partir desta documentação e de acordo com a biografia da obra, realizou-se a análise de cada uma delas, assim como uma análise comparativa

com a historiografia oficial e o possível diálogo destas imagens com outras de mesmo período, mesma temática ou que tenha a elas se relacionado durante suas produções ou circulação pública. O desenrolar da pesquisa se dará justamente a partir dos processos de produção das obras possibilitando que sejam desvendados os contextos e os trâmites políticos envolvidos na produção destas pinturas.

As pinturas desta categoria requerem, portanto, uma análise partindo do seu subgênero por tratarem-se de cenas de batalha, constituindo-se esta questão em um elemento a mais na forma de abordagem, já que as obras desta categoria têm entre si elementos comuns para além dos elementos do próprio gênero histórico. Não por acaso são estas imagens que constituem, de alguma maneira, o sentido de reconhecimento através das narrativas de formação do estado do Rio Grande do Sul.

A terceira parte deste estudo contempla os caminhos do MJC destacando a gestão cultural promovida pelo governo do estado. Neste momento temos a presença de alguns intelectuais ligados ao PRR no que se refere à organização do museu e à aquisição de obras de arte. Destaca-se, também, a fundação do IHGRS enquanto órgão ligado ao PRR e às ações do instituto na organização da grande exposição comemorativa do Centenário da Revolução Farroupilha. Todos estes processos foram sempre analisados sob o ponto de vista das encomendas destas obras históricas. As pinturas que tiveram sua produção ligadas à elaboração do museu, ou seja, que foram adquiridas por esta instituição, serão aqui analisadas da mesma forma do primeiro grupo, privilegiando os aspectos ligados à sua produção e ainda a função a elas destinada.

O quarto capítulo, finalmente, abarca uma análise mais aprofundada das questões de produção e elaboração de imagens através de um olhar sobre as investidas do PRR no campo das artes como um todo. Esta parte final aborda a função da pintura histórica no Brasil e suas possíveis aplicações ao caso gaúcho. As pinturas de guerra compõem o grupo de pinturas de maior volumetria e maior conhecimento público na pintura histórica nacional, desta forma, estas cenas têm funções e usos recorrentes na história da arte brasileira.

A tese demonstra, a partir do desencadeamento de informações acerca de toda uma produção visual encabeçada pelo PRR durante a República Velha gaúcha, que este conjunto de pinturas pode ser tomado enquanto parte de uma rede de produções visuais com fins políticos. Essa produção mencionada abarca casos relativos à arquitetura e estatuária, conforme já organizados e analisados em uma considerável produção de teses e livros. Este estudo, porém, abre lugar para a inserção pintura histórica neste grupo.

Não pode ser ignorado o fato de que, no final do século XIX e início do século XX – durante a execução de inúmeros prédios e estátuas públicas, de grande porte, cujas concepções são ligadas ao PRR – pinturas históricas de temática farrapa foram contempladas. Pinturas de grandes proporções, evidenciando o caráter republicano da Farroupilha fizeram, em algum momento e em alguma medida, parte da elaboração histórica empreendida pelos positivistas gaúchos.

O que se pretendeu, através do estabelecimento de uma rede de relações entre estas encomendas e o momento político e histórico, foi revelar a função não apenas da pintura histórica, mas da própria Revolução Farroupilha, na construção imagética da República Velha gaúcha levadas a cabo por um partido que pretendia alçar-se à política nacional. O jogo de imagens foi posto desde o âmbito nacional, pois é possível verificar o empreendimento de imagens relacionadas às ideias republicadas desde o final do segundo reinado.

Esta produção, no caso brasileiro, evidencia-se pela tentativa de produzir símbolos e representações de cunho nacional com vistas a um futuro republicano. Estes exemplares, conforme demonstra José Murilo de Carvalho (1990), tiveram pouco impacto social naquele momento, com algumas exceções, em enfrentamento aos ícones monárquicos. No caso gaúcho a intenção do PRR é oscilante na utilização da Farroupilha e na intenção de fazer emergir dela o caráter republicano e até mesmo brasileiro. Ora evidenciando o caráter bélico da história da região, enfatizando personagens e características locais já consagradas na literatura, por exemplo, ora elevando estas características ao âmbito nacional e ao sentimento republicano. A trajetória da execução deste singular grupo de imagens será posta lado a lado com as demais encomendas realizadas pelo PRR e suas articulações políticas, visando, principalmente, conceder a esses objetos o lugar de importância que ocuparam nas ações deste grupo político.

2 A HISTÓRIA EM IMAGENS: OS FARRAPOS E A CONSTITUIÇÃO DE UM PATRIMÔNIO VISUAL

Falar de Revolução Farroupilha dentro da produção historiográfica gaúcha é um desafio por muitos motivos, visto que muito se produziu a respeito deste episódio. A Revolta marca o calendário de comemorações do estado do Rio Grande do Sul, assim como é viva na memória da população gaúcha através de sua consagração pela produção cultural, pela historiografia e por sua difusão pelo sistema educacional e pela comunicação de massa. A cada 20 de setembro são debatidos temas farroupilhas, se questiona o caráter separatista dos Farrapos, se comemora ou não a Revolução, mas o fato é que ela é ainda debate frequente.

Em se tratando da continuidade deste debate, Letícia Nedel (2005), tentando verificar a construção da cultura local e o pertencimento territorial no Rio Grande do Sul através da análise da participação gaúcha no chamado “Movimento Folclórico Brasileiro”, aborda a questão relativa ao empenho de elaboração do caráter regional sulino que atendesse às especificidades locais e ao mesmo tempo buscasse aproximação com o restante do país. Neste debate de longo prazo, conforme demonstrado pela autora, a Revolução Farroupilha esteve envolvida enquanto elemento constituinte do caráter regional do estado. A elaboração, então, deste caráter regional, esteve presente em múltiplas investigações. Assim, estas contínuas elaborações compreendem o discurso dos republicanos positivistas na Primeira República, passando pelas tendências literárias e historiográficas entre o final do século XIX e, finalmente, pelo problema do espaço etnográfico no âmbito do tradicionalismo nos anos 80 (NEDEL, 2005).

Portanto, pode-se pensar na atuação dos republicanos positivistas como um dos primeiros esforços para a concepção do diálogo entre o Sul e o resto do país através de uma composição de medidas que fossem ao encontro do ideal político por eles empreendido. Além disso, a autora aponta como, através de outros grupos posteriores, este debate manteve-se em pauta por longo período utilizando de elaborações do passado para funções presentes:

A conformação da nação/região como sujeito da história, geralmente encarnado na figura do herói civilizador, constitui-se, portanto, em artifício indispensável à estabilidade do passado numa concepção de tempo contínuo, subjacente a narrativas orientadas para o futuro e o progresso. (NEDEL, 2005, p. 46)

Desta forma, é possível apontar estas produções e elaborações inseridas na teia das transformações ocorridas no século XIX, no que diz respeito tanto às representações quanto à concepção das histórias nacionais. Tais mudanças, ocorridas a partir da formação dos estados nacionais, resultam em uma transformação no âmbito das representações através da promoção e da elaboração de novos sistemas de identidades coletivas.

Ao abordar este aspecto, Anne-Marie Thiesse (2002) aponta para a elaboração de “ficções” que possibilitariam a sustentação destes novos sistemas. No contexto destas transformações, a nação é concebida enquanto uma comunidade de nascimento, prevendo ainda igualdade e fraternidade de princípios. Esta comunidade deve, assim, sustentar-se sob uma história em comum. Para a autora, a “criação das identidades nacionais consistirá em inventariar este patrimônio comum, isto é, de fato, inventá-lo” (THIESSE, 2002, p. 8).

Além de apontar para o trabalho pedagógico que deve suceder a elaboração deste patrimônio comum, Thiesse (2002) elabora o que chama de “*checklist* identitária”, demarcando alguns elementos que devem figurar nesta lista de produções, tendo em vista o estabelecimento de uma nação. Assim, fazem parte desta lista os ancestrais fundadores, uma sequência histórica que estabeleça a continuidade da nação, língua, monumentos culturais e históricos, lugares de memória, paisagem e folclore. Soma-se a essa lista também as identificações próprias, tais como modos de vestir ou características gastronômicas, por exemplo. Destes elementos citados, é possível observar, na virada do século XIX para o século XX, que estas transformações relativas à representação encontraram-se também em curso no Brasil no íterim da transição do regime monárquico para o republicano. Tal *checklist* pode ser observado também, embora em uma menor escala, no estabelecimento de uma historiografia fundadora para o estado do Rio Grande do Sul.

Assim, postas em prática estas construções, conforme veremos adiante, estabelece-se a atuação da literatura e das representações enquanto ferramentas da elaboração de determinados elementos constitutivos da nação, tais como a elaboração de uma história nacional, de monumentos, paisagens e heróis. Desta forma, Thiesse (2002) aponta o romance como o gênero literário que “servirá, ao mesmo tempo, de modelo narrativo para as primeiras elaborações eruditas de escrita nacional e de vetor de difusão de uma visão do passado” (THIESSE, 2002, p. 12). Paralelamente, dar-se-á a elaboração iconográfica destas narrativas. A autora aponta a pintura histórica e a gravura tratando-se do caso europeu. Também no Brasil a pintura histórica e a escultura, através dos monumentos públicos, serão ferramentas bastante utilizadas para estes fins, como veremos adiante.

Cabe ainda apontar que tais elementos serão também tomados no âmbito das identidades locais enquanto elaborações formadoras da nação:

Com efeito, de modo geral, a construção das identidades nacionais foi acompanhada da elaboração de identidades locais, concebidas segundo modalidades similares, mas elas foram colocadas como secundárias, subordinadas à identidade nacional e não contraditórias para ela. (THIESSE, 2002, p. 18)

Para Thiesse (2002), as identidades regionais, constituídas através das suas semelhanças com as identidades nacionais, poderiam ser ajustadas para a reivindicação de independência, entretanto, pode-se pensar que as identidades regionais podem adaptar-se às nações também com vistas ao pertencimento. Rapidamente e como parte introdutória, visto que a Revolução Farroupilha, enquanto acontecimento histórico, não se faz tema central desta tese, cabe ressaltar algumas informações sobre este conflito pertinentes às reflexões desta tese, mesmo que o tema tenha sido já tão discutido pela historiografia oficial.

O primeiro ponto a ser mencionado é o fato de que a Revolução Farroupilha se constitui como a forma mais incisiva de introdução do Rio Grande do Sul na história do Brasil (PESAVENTO, 1990). Este fato pode nos ajudar na compreensão da utilização deste conflito como importante elemento nos entraves políticos durante a República Velha. Deste episódio e da historiografia oficial acerca dele, emergem as representações da figura tipificada do gaúcho, do habitante do Rio Grande do Sul. O “centauro dos pampas” toma forma na historiografia da guerra e é por este episódio que revelará a sua face mais heroica. Assim, em momentos de crise, imagens como esta podem servir como elemento de identificação entre a população gaúcha, visto que promovem o reconhecimento de um passado em comum e digno de lembrança.

No que diz respeito ao conflito em si, importa lembrarmos que desde o começo do século XVII predominava o charque como principal produto de exportação do Rio Grande do Sul, vigorando um livre comércio com os saladeristas. Para incentivar o comércio platino operou-se a isenção do imposto sobre o sal e do direito de exportação da carne salgada. Tais medidas tornavam o charque platino mais barato que o rio-grandense, que era subsidiário da economia central. Este fato desagradou as charqueadas gaúchas e passou a representar um primeiro ponto de desentendimento entre a elite pecuarista gaúcha e o Império (PESAVENTO, 1990).

Com a anexação da Banda Oriental, reorganizou-se o comércio charqueadista, sendo o gado platino anexado aos rebanhos e às charqueadas gaúchas e tendo vários estancieiros gaúchos

estabelecendo-se e prosperando em território uruguaio. Com isso, fortaleceu-se uma elite no Rio Grande do Sul, mas que ainda permanecia descontente com a posição centralizadora do Império. Os pecuaristas, agora mais fortalecidos, passam a demonstrar de forma mais enfática a insatisfação com os representantes da coroa portuguesa (PESAVENTO, 1990).

Com a vinda da Família Real ao Brasil, em meio a uma evidente crise no Império Português, o café operava como o principal produto brasileiro. A província, porém, contava com o aparato militar dos gaúchos para questões de fronteira, o que acabava sendo uma moeda de troca entre a afastada província e os poderes centrais, e colocava o Sul em posição de negociação com o centro (PESAVENTO, 1990). Os conflitos, entretanto, se agravaram depois da Independência. Em suma, as políticas do poder central acabavam prejudicando o exercício político nas províncias que estavam submetidas política e economicamente ao poder central, limitando, portanto, o estabelecimento e a influência de uma elite local. A situação econômica se agrava após a independência do Uruguai em 1828, redirecionando o rebanho platino novamente ao comércio uruguaio e evidenciando uma derrota militar com relação a demarcação das fronteiras.

Neste período de efervescência política e de afloramento de antigos conflitos, organiza-se na província uma oposição mais efetiva ao governo central. A elite gaúcha demonstrava descontentamento com a pouca participação do estado nos aspectos econômico e governamentais, sendo os rio-grandenses apenas fornecedores de charque para o mercado interno e de militares para as defesas da fronteira. É, então, com a promulgação do Ato Adicional de 1834, que concedia poder legislativo aos Conselhos Provinciais, nomeados pelo centro, durante a inauguração da primeira Assembleia Legislativa Provincial, que o então presidente Fernandes Braga é deposto por um grupo de revoltosos liderados pelo estancieiro Bento Gonçalves, após este ter sido acusado de conspiração e divulgação de ideias republicanas. Desta forma, na madrugada de 20 de setembro de 1835 foi iniciada uma revolta que duraria 10 anos. A tomada de Porto Alegre por parte das tropas de Bento Gonçalves, resultam na conquista da província e na fuga do então presidente (PESAVENTO, 1990).

Os primeiros pronunciamentos após a tomada da capital por Bento Gonçalves revelam toda a insatisfação dos gaúchos somadas ao sentimento de injustiça devido à pouca valorização da contribuição militar sulina nos combates na fronteira, demonstrando assim, o descontentamento com a subordinação política do Rio Grande do Sul às forças centrais. Com grande número de batalhas, muitas delas bastante violentas e episódios memoráveis, tais como a travessia dos

lanchões e a proclamação de duas repúblicas, a Revolução Farroupilha estende-se por dez anos e insere-se na história do Brasil como a mais longa revolta do período imperial.

Os Farrapos foram inscritos na historiografia oficial como heróis típicos da região sul e muitos deles têm suas histórias e feitos narrados também na literatura regional, contribuindo para a formação de memórias acerca do conflito. Os rebeldes, mesmo após dez anos, não foram vencidos em batalha, tendo a guerra encontrado seu fim na assinatura de um tratado de paz em março de 1845, o Acordo ou Paz de Ponche Verde. Muitas das reivindicações farrapas foram atendidas nesta ocasião, como a anexação dos militares rebeldes ao exército brasileiro com a mesma patente que atuavam no exército Farroupilha. A partir destes acontecimentos, os Farrapos cercaram-se ainda mais do prestígio de heróis e de valentes que não foram derrotados pelo Império em uma década de conflito.

Porém, lembramos que ao longo do tempo a revolução foi revista e recontada em diferentes contextos dentro da historiografia Rio-Grandense. Além disso, e em se tratando do ponto de interesse desta tese, as imagens da Revolução Farroupilha constituem por si parte relevante do próprio fato, visto suas contribuições para a elaboração historiográfica, assim como para a manutenção da memória.

Com relação a inserção deste episódio na historiografia gaúcha, dois pontos são relevantes para demonstrarmos as discussões estabelecidas a partir disso: o caráter separatista a ela atribuído e as influências de diferentes correntes historiográficas no estabelecimento desta ou daquela abordagem na elaboração do acontecimento enquanto fato histórico. Cabe dizer que não apenas na República Velha a Revolução Farroupilha foi revisitada ou utilizada enquanto temática legitimadora de discursos, mas desde o fato histórico a revolta dos gaúchos está presente no transcorrer da escrita histórica e ficcional, tendo em cada época servido uma determinada corrente de pensamento, ou tendo sido objeto de embate.

A Revolução Farroupilha, enquanto meio de introduzir o Rio Grande do Sul na história do Brasil, ocorre no período temporal estudado nesta tese, entretanto, como demonstra Fabrício Antônio Antunes Soares (2016), desde o Império o Farroupilha figura como elemento várias vezes revisitado e reelaborado aos ventos do presente e sua narrativa se altera de geração para geração. Soares (2016) desenvolve sua tese em um esforço de análise sobre as distintas escritas acerca da Revolução Farroupilha, relacionando o processo historiográfico e ficcional em diferentes momentos. Assim, o autor aponta que, ainda no Brasil Império, através dos romances de Caldre

Fião, *A divina Pastora* e *O Corsário*, além das memórias de Saturnino de Souza e Oliveira Coutinho, ocorrem a defesa da integridade nacional e a desaprovação da Revolução Farroupilha.

Desta forma, no decorrer do Império e passando pelo auge e pela crise da monarquia, Soares (2016) aponta para uma produção de cunho monarquista. Embora mais ao final do século XIX, já com o declínio do poder monárquico, venham a aparecer obras como a de José de Alencar, que a despeito de valorizar o gaúcho enquanto tipo, não demonstram visão positiva da Revolução. Desta maneira, o autor enquadra estas produções em um contexto que tendia à manutenção da ordem então estabelecida. Nesta conjuntura, insere-se também a fundação do IHGB em 1838, momento de enfraquecimento do trono e de tensão em torno de D. Pedro I, provocada principalmente pelos liberais e republicanos.

Assim, pretendendo manter a ordem política, criam-se os elementos identitários, conforme apontados por Thiesse (2002), com a intenção de unir a nação em torno de uma história em comum. Para Soares (2016, p. 45), “a produção de um passado brasileiro, no segundo quartel do século XIX, iniciou a formação da identidade brasileira. Esta identidade nacional começou a ser construída pela elite letrada tanto na literatura quanto em torno do IHGB”. Portanto, nesta conjuntura de elaboração de escritas sobre o passado da nação, a Revolução insere-se neste conjunto de elementos cuja revisão agora serviria como um componente identitário para a nação. Desta maneira, enquanto a história vinha sendo escrita principalmente através da atuação do IHGB, “o desafio de instituir uma nação foi acolhido pelo Estado e pelos letrados” (SOARES, 2016, p. 48).

Após a independência, na urgência da composição das letras nacionais, o gênero romântico serviu ao processo de construção dessa ordem, ficando, portanto, a cargo dos literatos o desenvolvimento de uma literatura que representasse os aspectos característicos da nova nação, abarcando, desta forma, seus costumes, paisagens e fatos nacionais (SOARES, 2016). Conforme será observado neste estudo, neste papel compositor da nação envolvem-se também os pintores. Pincéis e penas serão incumbidos da tarefa de elaborar as representações do Brasil pós independência. Assim, enquanto a história vinha sendo escrita principalmente através da atuação do IHGB, “o desafio de instituir uma nação foi acolhido pelo Estado e pelos letrados” (SOARES, 2016, p. 48).

No que tange ao limite temporal considerado nesta tese, importa-nos o período que vai das últimas décadas do século XIX às primeiras do século XX, de maneira que neste momento atuam

de forma bastante incisiva, o Partenon Literário no campo da literatura e no âmbito das ações de Estado, destaca-se a preparação para a comemoração do Centenário Farroupilha. Entretanto, interessa-nos de forma mais objetiva o período pós Proclamação da República e a consolidação do castilhismo no Rio Grande do Sul nas primeiras décadas do século XX, onde encontra-se a maior transformação com relação à abordagem da temática farroupilha. A partir deste momento, o conflito não mais saudaria as peculiaridades do estado gaúcho, mas seria tomado enquanto elemento construtor da nação, de forma a inseri-la no momento nacionalista que abriria caminho para a chegada do gaúcho Getúlio Vargas ao poder. Assim, nas primeiras décadas do século XX e com os preparativos para o centenário da Revolta, estas narrativas partem do regional em direção ao nacional, como destaca Soares (2016, p. 116):

[...] a Farroupilha é escrita partindo-se do regionalismo local até sua afirmação de poder nacional, isto é, inicia-se indo da contestação à ordem imperial, passando a críticas ao modelo castilhistas continuado por Borges de Medeiros até a consagração dos rio-grandenses no poder nacional com Getúlio Vargas.

Soares (2016) aponta que a geração de literatos do Partenon voltava-se para os temas de interesse público e, embora não tomassem ainda parte, atuavam no processo político em curso através da produção literária, além da produção de jornais e revistas onde analisava-se a Farroupilha apartada do controle do imaginário monarquista, propagando as ideias liberais e republicanas, diferentemente da geração republicana seguinte sob o comando do PRR. Por ser uma instituição não ligada ao Império, o Partenon abriu espaço para opositores da monarquia e passava a transmitir uma narrativa da Revolta enquanto uma busca de autonomia para a província. Enquanto não havia o estabelecimento de uma historiografia oficial sobre a Farroupilha, novos grupos compostos por liberais e republicanos passam a buscar um outro imaginário que os represente socialmente.

A partir do Partenon Literário, os rio-grandenses iniciaram a conceber o seu pertencimento à nacionalidade brasileira. Na pena desses letrados surgiram tipos humanos e costumes rio-grandenses que começaram a integrar o painel nacional. A identidade riograndense e depois gaúcha começa a se formar. Se com IHGPSP o objetivo era nacionalizar política e historiograficamente a Província de São Pedro, com o Partenon a literatura toma a frente (SOARES, 2016, p. 119).

Entretanto, com o estabelecimento do PRR as narrativas sobre a Farroupilha passam a fazer parte do projeto político republicano. Sobre esta nova etapa, Soares (2016) aponta como principal mudança nesta conjuntura, a substituição dos literatos do Partenon pelos bacharéis do PRR, recém-saídos da academia. Estes últimos disputariam com o IHGB a legitimação do discurso farroupilha. Disto, importa a colocação de que a experiência republicana, vivida pelos Farroupilhas, proporcionava ao movimento republicano a possibilidade de instituir, através do passado, uma tradição que serviria enquanto momento fundador da sua causa política.

Cabe aqui apontar que dentro desta perspectiva insere-se a hipótese principal desta tese na medida em que aponta que, sob este mesmo contexto, o governo do estado punha os pincéis dos artistas à elaboração de pinturas de temática farroupilha que ornariam o Palácio do Governo, ou comporiam mais tarde o acervo do MJC, que juntamente com o IHGRGS seriam instituições divulgadoras da historiografia gaúcha sob a autoridade do PRR. Como aponta Soares a experiência republicana farrapa seria um aporte no passado sobre o qual os republicanos sustentariam suas ações no presente. Assim, o PRR tomaria também a utilização da pintura histórica, com seu caráter pedagógico, no sentido de produzir uma visualidade “oficial” para as suas aspirações políticas atuais.

O experimento da República Rio-Grandense proporcionava ao republicanismo uma baliza instituidora, uma história e uma tradição imaginada na qual se podia fundar a causa política. Foi preciso reinventar o passado republicano como ferramenta política. Afora a empreitada de tornar pública e espalhar a memória de heróis e seus ideais, os combatentes do partido, que se fundava nas décadas de 1870 e 1880, depararam-se com o repto de organizar uma história escrita e estabelecer uma narrativa crível de ser apregoada pela imprensa (SOARES, 2016, p.129).

Esta narrativa, porém, seria representada pela pintura e pela escultura através dos monumentos públicos. O que se deseja destacar aqui é a sincronia da utilização do caráter republicano da Farroupilha, enquanto evento legitimador do discurso do PRR, e a produção em pintura histórica do mesmo período. Ambas podem ser entendidas como faces de um mesmo projeto, muito embora mais adiante a Farroupilha venha a ser novamente revisitada e “utilizada” enquanto oposição ao castilhismo.

Com relação aos eventos do Centenário Farroupilha, cuja Exposição de 35 será tomada em separado mais adiante, cabe aqui, entretanto, adiantar que a comemoração de setembro insere-se também neste íterim de adequação da memória regional à memória nacional, enquanto produtora

de conteúdo histórico e iconográfico que viria a estabelecer o republicanismo enquanto uma tradição do estado. Importa mencionar também que algumas obras deste *corpus* foram expostas no pavilhão cultural da exposição, instalado no prédio recém construído da futura Escola Normal, hoje Instituto de Educação General Flores da Cunha (IE).

A criação da escola incorpora-se no projeto republicano positivista de valorização da educação pública e assim faz-se necessário atentarmos para o fato de que as obras de Lucílio de Albuquerque, *Garibaldi e a esquadra Farrroupilha* (ver Figura 7) e de Augusto de Freitas, *Tomada da Ponte da Azenha* (ver Figura 8) e *Chegada dos casais açorianos* (ver Figura 19), encomendadas para o pavimento térreo do Palácio do Governo, figuraram como elementos decorativos de tal pavilhão e, ao que tudo indica, lá permaneceram. Desta forma, observa-se a vertente lusitana de formação do estado, bem como a Revolução Farrroupilha, elaboradas em uma narrativa iconográfica pensada anteriormente para ser exposta na sede do governo.

Finalmente, ainda sobre a escrita da Farrroupilha, Soares (2016) aponta que mais a historiografia pautou o romance do que o romance teria problematizado a historiografia, e isto pode ser compreendido pelo fato de que cada época buscou a constituição de narrativas legitimadoras que auxiliassem nas suas demandas políticas do tempo presente. Desta forma, através da movimentação política, típica da transição de regimes, a Farrroupilha viu-se em meio a inúmeras elaborações, desde a produção historiográfica, passando pela constituição das letras e daí à elaboração iconográfica. Este processo será objeto de análise, bem como o diálogo entre a esfera política e as elaborações artísticas. Contudo, importa mencionar ainda que a constituição do próprio gaúcho – cuja concepção está fortemente ligada ao campo literário – integrará tais elaborações como elemento inseparável.

2.1 DAS LETRAS À IMAGEM: A INSERÇÃO DO GAÚCHO NA LITERATURA

Como nos interessa aqui a produção de imagens acerca da Revolução Farrroupilha, ocupar-nos-emos nesta análise, portanto, de um ponto crucial dentro desta temática: o próprio “gaúcho”, inicialmente enquanto vocábulo, depois convertido em gentílico e finalmente em tipo social. As características das quais este termo foi revestido com o passar do tempo e que compõem o gaúcho enquanto um tipo literário ou histórico serão as mesmas transpostas para a iconografia. Para

Augusto Meyer (1957) este vocábulo é uma expressão viva cuja ressonância é buscado no poço da memória. E é para esta memória que retrocederemos, acompanhando o autor, a fim de verificar a configuração histórica deste termo e finalmente sua representação iconográfica.

O termo remonta à chamada “idade do couro” e, segundo o mesmo autor, “o fato é que o nosso vocabulário reflete com eloquência aquele tipo de vida que floresceu na outra banda, durante o século XVIII, e se difundiu pela campanha rio-grandense” (MEYER, 1957, p. 9). Referia-se o autor à criação extensiva de gado bovino, da qual decorreu a utilização do couro para tudo o que fosse possível, dada a possibilidade do seu aproveitamento na forma de caixas, arcas, redes, embarcações, feitura de paredes internas das habitações, tiras no lugar de pregos, etc. Daí o termo “guasca” (tira de couro), usado para designar a população. Portanto, é a partir destes hábitos que começará esta expressão a ser relacionada ao homem: “tudo aí está contido no termo guasca, síntese daquela idade, alcunha um tanto crua com que se cognominaram os nossos campeiros, generalizada mais tarde entre os brasileiros do Norte para designar indistintamente os filhos do Rio Grande” (MEYER, 1957, p. 14).

Ainda no século XVII, aparece antes do vocábulo “gaúcho”, o termo “gaudério”, aplicado a aventureiros e desertores identificados ainda com o roubo de gado. Portanto, o termo “gaúcho” será relacionado a estas atividades marginais por um longo período e este sentido pejorativo, “de homens sem rei nem lei” (MEYER, 1957) acompanhará a palavra até o século XIX. A palavra “gaudério”, precedente ao termo “gaúcho” é encontrada em diários de viajantes ainda no século VIII, sempre relacionando-a à aventureiros, desertores e ladrões de gado.

É importante lembrar, neste ponto, que os homens designados por estes termos, eram também associados a um sentido de “liberdade”, de não serem submissos aos poderes e às regras estabelecidas. “Esses homens, sem lei nem rei, morando na sua camisa embaixo do seu chapéu” (MEYER, 1957, p 15.) se relacionavam livremente tanto com os brancos como os índios, valendo-se de um e outro, conforme a necessidade. Esse tipo, fortemente determinado pelo ambiente em que vive – ambiente que domina graças as suas peculiares habilidades – é dotado de características de homem errante, tais como a força física, a habilidade militar e o apego ao estilo de vida livre.

Entretanto, a carga pejorativa acompanhará esta expressão até o século XIX quando um determinado momento histórico estabelecerá um aspecto positivo ao termo, que dar-se-á a partir de uma orientação positiva das suas características. Tais atributos serviriam ao contexto histórico de organização e manutenção das fronteiras do Brasil. No momento em que se buscava uma mão

de obra especializada para lides de campo, assim como para os destacamentos militares, o gaúcho torna-se importante elemento desta nova estrutura, deixando para trás o caráter depreciativo das suas características, bem como como da palavra que o representa.

É este gaúcho que encontraremos na literatura. Um tipo valente, forte e fruto do ambiente de fronteira. Este tipo, agora dotado de características positivas, passa a existir na literatura, ganhando força e consolidando-se tanto na literatura regional como na nacional. Poderíamos trazer diversas obras para este cenário, mas nos deteremos em *O gaúcho* (1870), de José de Alencar pelo fato de que a escrita deste texto é realizada há apenas trinta e cinco anos da Revolução Farroupilha e utiliza fortemente este episódio na elaboração do gaúcho como um tipo regional.

A obra insere-se na esteira de um movimento pensado por José de Alencar cuja intenção era constituir uma literatura brasileira independente. As indagações sobre a possibilidade de uma literatura brasileira estavam em voga no período e a literatura nacional neste momento oscilava entre a cópia europeia ou a simples atenção aos temas mais locais, conforme indica Chaves (2011): “literaturas coloniais, isto é, literaturas dependentes e periféricas, em busca da própria identidade, oscilando entre a cópia dos modelos transplantados e a afirmação de uma temática nativista” (p. 10).

Disto, desta vontade de fundar uma literatura baseada na interpretação do país, viria o gênero dedicado à valorização do local: a literatura regionalista. É, portanto, através deste gênero que o gaúcho se insere como um tipo nas letras brasileiras. Particularmente as obras desta classe trabalharão na fixação de tipos locais, linguagens e costumes. Segundo Antônio Cândido (apud Chaves, 2011), o romance brasileiro nasceu regionalista e de costumes.

Sobre o pensamento de Alencar acerca da literatura nacional em formação, no prefácio de *Sonhos d'ouro* (1872), ele se refere a três etapas da literatura nacional. Uma primitiva (onde estaria inserida *Iracema*, por exemplo), uma fase histórica e uma terceira fase, ainda em formação, que advinha da independência política do Brasil, e que se deteria na valorização da “cor local”. Nesta terceira fase estaria inserida a obra *O Gaúcho*. É importante lembrar que o projeto para a formação desta literatura nacional relaciona-se decisivamente com as literaturas regionais. Estes romances regionais vieram na intenção de fundar o homem “americano” e assim elaborar uma nacionalidade brasileira. Sendo assim, tratar do regional não significa aqui o estabelecimento de uma separação entre nacional e regional, pelo contrário, como ressalta Chaves (2011, p. 26):

De fato, no âmbito da ficção alencariana, o regionalismo assume conotação específica, os romances regionais constituem uma parcela do projeto maior que contempla a definição da brasilidade, e deve-se entender que aí, “regionalizar” não significa fragmentar ou isolar paisagens e tipos humanos, atomizando-os, pelo contrário, tornou-se necessário particulariza-los e representa-los na sua identidade justamente para obter a integração no todo, e assim a visão da totalidade.

A partir deste projeto, elabora-se a forma idealizada do que seria o homem brasileiro, americano, para Alencar. Caracterizava-se este homem pelas virtudes de força, coragem e nobreza, configurando assim o típico herói romântico. Ainda segundo Chaves (2011), o gaúcho entra na ficção brasileira como um herói romântico bastante caricato, apesar do componente documental igualmente participante desse projeto. É, portanto, a partir deste modelo que o gaúcho se consolida na literatura nacional. Nasce aí o “centauro dos pampas” que mais tarde se verá na literatura regionalista gaúcha também oriunda desta matriz nacional baseada no romantismo e na ficção alencariana.

Assim, verificou-se aqui a construção do gaúcho ficcional, cujas características serão observadas também nas artes visuais. Refletirmos sobre o período de criação desta obra possibilita-nos entender a configuração da representação do gaúcho dentro de um projeto maior, relativo à história nacional. Com base nesta obra também é possível que reconheçamos as características do gaúcho que se constituirão nos principais símbolos no âmbito das imagens, principalmente nas pinturas e até mesmo, mais adiante, na fotografia, visto que a partir desta será construído um paradigma a ser mantido pela literatura regionalista nas décadas seguintes.

2.1.1 O gaúcho na literatura: o caso de *O Gaúcho*, de José de Alencar

A obra de Alencar traz importantes implicações para o tema tratado graças à sua contribuição para a elaboração do herói farroupilha na literatura que seguirá a passos firmes até às artes visuais. Segundo Murari (2010), “a conversão dos heróis Farroupilhas em personagens literárias é característica da literatura regionalista, desde a obra fundadora do gênero, *O gaúcho*, de José de Alencar”.

A narrativa demonstra o apego do gaúcho ao seu cavalo e à sua terra, em uma visão bastante romântica das lides do campo e da criação do gado. Manoel Canho envolve-se em diversas situações para ajudar seu padrinho Bento Gonçalves e vingar a morte do pai. Assim, Alencar,

através das vivências da personagem aborda vários temas que se constituirão em símbolos da cultura gaúcha, tais como a geografia local, o mate, a doma e a montaria, os jogos e as brigas de bolicho, além da cultura da guerra e da lealdade e do amor do gaúcho pela terra. Quem conhece a iconografia do estado, ao ler a obra de Alencar rememora símbolos e imagens bastante recorrentes em pinturas e ilustrações. Esta obra demonstra a relação entre identidade social e literatura regionalista. A literatura regionalista do início do século XX, a partir da divulgação e da exaltação dos tipos rurais, bem como de suas características e de seu estilo de vida, transformará tais elementos em símbolos e fixará nas letras a oralidade primitiva. Assim, são alguns dos elementos encontrados nesta obra, bem como em outros exemplares do gênero regionalista, que nos impulsionam a uma retomada desta imagem recém instituída pela literatura.

Para a análise deste texto, tomar-se-á com maior atenção os aspectos que são recorrentes na iconografia e não necessariamente as peripécias da personagem, embora alguns elementos da sua personalidade venham a ser privilegiados. A narrativa conta, então, uma parte da vida de Manuel Canho, um típico habitante do Sul. Manuel, que teve o pai morto injustamente, viaja para encontrar o padrinho, Bento Gonçalves, a fim de que este o autorize a fazer justiça e matar o assassino de João Canho. Ao descobrir que o assassino do pai encontra-se à beira da morte, o jovem desiste momentaneamente de seu intento. Durante este tempo, Manuel envolve-se em brigas, jogos, domas e duelos e demonstra ainda sua personalidade circunspecta e de grande devoção aos animais, seus amigos inseparáveis. O apreço que a personagem demonstra pelos animais não demonstra, no entanto, ter pelas pessoas. No decorrer dos acontecimentos, Manuel acaba por vingar a morte do pai e passa a ajudar o padrinho a gerenciar os conflitos da Revolução e as influências estrangeiras.

O que nos importa é atentar para as características e cenários mais marcantes da narrativa, pois através delas o típico gaúcho se estabelecerá. São determinados elementos, principalmente os hábitos e características da paisagem, que narrados e fixados através da estética romântica, que representarão a imagem do Sul e de seus habitantes a partir desse ponto.

Há antes, na visão do autor, uma formação de imagens estabelecidas na memória, que é produzida pelos hábitos e pela cultura local e que, mais tarde, toma forma e passa a causar reconhecimento por parte dos habitantes de cada local. A cultura é, portanto, algo a ser reconhecido por todos e partilhada.

Não há melhor arquivo para guardar as tradições e costumes de um povo, do que seja uma etimologia topográfica. Na página imensa do solo nacional, escreve a

imaginação popular a crônica íntima das gerações. Cada nome de localidade encerra uma recordação, quando não é uma lenda ou mito, que se vai transmitindo de idade em idade até perder-se nas obscuridades do tempo (ALENCAR, 1978, p. 52).

Assim como na iconografia, na literatura também a geografia se revela parte importante da constituição de símbolos. Mais uma vez na obra em questão, Alencar trata do pampa partindo da palavra, entendendo que a formação destes “símbolos-palavras” e destas imagens se dá antes nos hábitos dos habitantes destas terras. A questão do pampa e da sua vastidão, sempre revestida de um caráter poético, será mantida na literatura a partir de então.

Essa palavra originária da língua quíchua significa simplesmente o plano; mas sob a fria expressão do vocábulo está viva e palpitante a ideia. Pronunciai o nome como o povo o inventou. Não vedes no som cheio a voz, que reboa e se vai propagando expirar no vago, a imagem fiel a savana a dilatar-se por horizontes infindos? Não ouvis nessa majestosa onomatopeia repercutir a surdina profunda e merencória da vasta solidão? (ALENCAR, 1978, p. 14)

O escritor destaca a linguagem local como agente, no sentido de renomear e organizar o território com base no cotidiano, nos hábitos e nas formas de linguagem popular. Como vimos anteriormente, a formação destes vocábulos tão particulares vem do tipo de vida e dos hábitos locais. Assim, observa-se que os objetos e o próprio ambiente são nomeados pelos habitantes e tornam-se parte característica deles mesmos. O gaúcho é, desta forma, representado como fruto do pampa, da fronteira e do modo de vida local. Alencar, valendo-se da estética romântica, transporta o leitor para o ambiente do campo, começando a narrativa através da descrição geográfica, como é possível observar no trecho que segue:

Como são melancólicas e solenes, ao pino do sol, as vastas campinas que cingem as margens do Uruguai e seus afluentes! A savana se desfralda a perder de vista, ondulando pelas sangas e cochilhas que figuram as flutuações das vagas nesse verde oceano. Mais profunda parece aqui a solidão, e mais pavorosa, do que na imensidade dos mares (ALENCAR, 1978, p. 13).

O habitante do pampa aparece na narrativa romântica tendo destacadas as características singulares do herói, filho deste meio, e cujos hábitos e ações relacionam-se de alguma forma com domínio do ambiente. Ao traçar a personalidade de Manoel Canho, o escritor abarca, de certa

forma, toda a construção simbólica relativa às características que veremos adiante utilizadas no discurso político.

Não escapa, também, à narrativa de Alencar os trajes que representam esteticamente o habitante do pampa, sendo um dos elementos mais evidentes na descrição do gaúcho. Os trajes típicos eram descritos na narrativa de forma a definir o habitante local, de maneira que em algumas representações do gaúcho evidencia-se a indumentária de maneira tão forte que ecoa nela toda a representação simbólica do herói. São imagens sem rosto, mas que reconhecendo nelas o lenço, o poncho e o cavalo, já sabemos que se trata da figura do gaúcho. Isso implica no reconhecimento das peculiaridades do habitante do Sul através de suas roupas e destaca, assim, as diferenças mais evidentes entre os tipos regionais que estavam se desenhando naquele momento.

Pelo traje se reconhecia o gaúcho. O poncho de pano azul forrado de pelúcia escarlate caía-lhe dos ombros. A aba revirada sobre a espádua direita mostrava a cinta onde se cruzavam a longa faca de ponta e o amolador em forma de lima. (ALENCAR, 1978, p. 15)

Como já mencionado, pode-se observar nesta obra a reunião de diversos itens observados na iconografia rio-grandense e, neste contexto, o cavalo toma lugar de destaque. Animal bastante presente nas imagens de guerra e cenas de batalhas históricas, o cavalo é inseparável do habitante do pampa. O autor reforça, assim, a relação entre homem e animal: “mas nada separa um gaúcho de seu cavalo no momento do perigo: seria o mesmo que deceparem as pernas do centauro, e o reduzirem a um tronco mutilado”. (ALENCAR, 1978, p. 113)

Desde a etimologia e passando pela literatura, é possível reconhecer cenas que dialogam entre si e que constituem uma linha iconográfica que circula sob inúmeros suportes. A questão do gaúcho em seu ambiente, espaço que o constitui, é bastante recorrente. Estas questões relativas à elaboração da paisagem como componente constituinte de um lugar, são verificadas na lista de elementos apontados por Anne-Marie Thiesse (2002) para a elaboração do conceito de “nação”. Para a autora, é possível evocar uma nação através de sua paisagem e “o trabalho de elaboração da paisagem nacional é obra coletiva, conduzido tanto pelos poetas e romancistas como pelos pintores” (THIESSE, 2002, p. 14). No caso gaúcho, a paisagem aparece enquanto elemento formador, tanto na literatura regionalista como nas artes visuais. Ainda seguindo os apontamentos da autora, a iconografia gaúcha tomará também os trajes tradicionais, além de hábitos alimentares

como componentes que diferenciam os habitantes do pampa e contribuem para dar-lhe identidade (THIESSE, 2002).

Nas páginas de Alencar encontramos o gaúcho que vimos muitas vezes em textos e imagens e esta construção é ainda hoje forte referência no imaginário do Rio Grande do Sul. Conforme aponta Murari (2010), este trânsito dos símbolos advindos da literatura serão mais tarde revistos nas representações visuais.

Por sua vez, a paisagem emblemática do pampa parece ter sido consagrada antes pela representação literária que pela representação visual, uma vez que o paisagismo era um dos elementos característicos da prosa regionalista do início do século XX, em seu registro art-nouveau (PAES, 1985 apud MURARI, 2010).

Assim, é possível demonstrar estes elementos também na obra de artistas, como José Lutzemberger¹, cuja famosa série em aquarela denominada *Farrapos*, exemplifica alguns dos recursos mencionados, como se pode observar nos exemplares a seguir. Esta série esteve exposta no Pavilhão Cultural da Exposição do Centenário Farroupilha em 1935 em uma das poucas exposições que o artista participou. A obra destaca o guerreiro Farrapo – que através da indumentária e do cavalo compõe-se em representante típico da imagem do homem sulino – e revela a potência da indumentária na elaboração visual, bem como da paisagem de largo horizonte característica do pampa gaúcho.

Na obra *Farrapo em posição de alerta* (Ver Figura 1), o gaúcho a cavalo, centralizado, em primeiro plano, tomando praticamente toda a extensão do espaço, apresenta como um dos principais elementos a indumentária típica, destacando-se o lenço vermelho no pescoço e na lança. Na cena, o pampa pode ser reconhecido pela vegetação e pela planície do espaço, cujo céu toma grande parte no fundo da tela, demonstrando a vastidão do campo plano. A personagem não encara o observador, mantendo os olhos fixos no horizonte, como se demonstrasse a objetividade e a

¹ Joseph Franz Seraph Lutzemberger (1882-1951). Foi um engenheiro alemão, chegado ao Brasil no início da década de 20. No íterim da retomada de relações diplomáticas entre Brasil e Alemanha, chegou em Porto Alegre em agosto de 1920 como engenheiro contratado da construtora Weiss, Menning e Cia. Sua chegada coincide com a onda urbanística das primeiras décadas do século passado e Lutzemberger participa de importantes projetos na capital gaúcha. Enquanto trabalho individual, destacam-se o projeto para o Orfanato Santo Antônio do Pão dos Pobres (1925) e o Colégio Nossa Senhora das Dores (1926). Um de seus últimos trabalhos foi a elaboração do projeto para a Associação Comercial de Porto Alegre, o Palácio do Comércio, no centro da capital. Enquanto artista, lecionou, nos anos 30 no Instituto de Artes, ministrando as disciplinas de Perspectiva e Sombra e Geometria Descritiva. (BAPTISTA, 2007).

posição de alerta mencionada no título da obra. A tela se estabelece em cores claras e com uma leve luminosidade que se fixa no campo, fazendo destes traços da obra um belo exemplo de uso de luz e sombra.

Figura 1 – *Farrapo em posição de alerta*, José Lutzenberger (sem data)



Reprodução

Aquarela, sem informações de dimensão.

Fonte: http://www.lutzenberger.com.br/farrapos_04.htm

Na composição *Combatentes em ação* (ver Figura 2), o destacamento do exército Farrapo é privilegiado na centralidade do espaço e em primeiro plano, como uma linha horizontal que cruza a tela, dando uma perspectiva de movimento e ação. Além da indumentária, chama a atenção o movimento da tropa que também se elabora em uma linha horizontal, centralizada, formada pelas lanças em punho. Os soldados são representados em feições bravias, como de quem está prestes a enfrentar o inimigo. Destaca-se também a cavalaria, em um plano mais baixo da tela, mas que através das suas posições demonstram também ação e movimento. Esta obra, diferente da primeira apresentada, é elaborada em cores escuras, entre o azul, o verde e o vermelho dos lenços, dando-

nos uma sensação de urgência da situação representada. A série caracteriza-se também pelo aspecto bastante figurativo, expressão ainda em voga na academia brasileira.

Maria Teresa Baptista (2007) observa que, embora o artista pudesse ter tido contado com o expressionismo alemão ainda em seu país de origem, nas primeiras décadas do século XX, suas aquarelas estão bastante distantes deste movimento. Enquanto pintor, José Lutzenberger esteve inserido no ambiente artístico de Porto Alegre dos anos 20 e 30, embora dedicando-se a maior parte do tempo à engenharia, transportou para suas obras o desenvolvimento e a modernização pela qual a capital passava, bem como representou os hábitos do povo sulino, como o churrasco e o chimarrão, demonstrando sua inserção no cenário artístico do período cujas características assim se estabeleciam (KERN, 2007).

Figura 2 – *Combatentes em ação*, José Lutzenberger (sem data)



Reprodução

Aquarela, sem informações de dimensão.

Fonte: http://www.lutzenberger.com.br/farrapos_01.htm

Conforme posto, nesta obra, é possível aproximar ainda mais a construção literária da produção visual. Muitos episódios da Revolução foram transpostos para as telas, como os episódios da vida dos personagens mais célebres da Revolta, como no caso do duelo de Bento Gonçalves e

seu primo Onofre Pires. Tal episódio é tema de um dos *Contos Gauchescos*, de Simões Lopes Neto (1998)² e é também representado na obra de Guido Mondin, exposta hoje na Assembleia Legislativa gaúcha³. Também os episódios da travessia dos lanchões, da prisão de Bento Gonçalves e principalmente da Proclamação da República Rio-Grandense, foram utilizados pela literatura, pelas artes visuais e, mais tarde, até mesmo pelo cinema e séries televisivas. Tais aspectos poderão ser verificados tanto nas imagens inseridas no limite temporal pesquisado nesta tese quanto em períodos posteriores, inclusive atravessando a primeira metade do século XX, como no caso da fotografia.

Se a construção desta imagem do gaúcho tal qual a conhecemos, tomou força na literatura a partir de Alencar, a sua utilização pode ser observada em diversos momentos históricos. No Rio Grande do Sul, o regionalismo constituiu-se através da tradição romântica e da “intenção programática de documentar o espaço circundante através dos cenários típicos, da recuperação do acervo folclórico e lendário, da inclusão dos falares regionais na matéria de ficção” (CHAVES, 2011, p. 12). O autor aponta para um problema referente à literatura de tradição romântica e que pode-se também trazer para o âmbito das artes plásticas, que é o fato de que, sob a ótica do romantismo, a verossimilhança é deixada de lado e, em função disso, estas obras podem pecar pelo excesso de idealização, ainda que o valor documental, no sentido da produção e difusão de conhecimento sobre o país, fosse um componente bastante valorizado pelo programa romântico.

A inserção deste tipo regional na literatura nacional, dialoga ainda com o discurso político e social do período. Murari (2015) aponta também na direção de que o tipo gaúcho já se encontrava estabelecido na literatura, historiografia e ciências sociais no contexto nacional no século XX. Para analisar a elaboração e a importância deste tipo na literatura e sua relação com o discurso social brasileiro, a autora observa a utilização desta gênese social, dos costumes e características, na construção de uma nacionalidade através da relação entre literatura e discurso sócio-político do contexto. Nesta gênese formadora, os costumes e características que representam o gaúcho na

² *Contos gauchescos* foi escrito por Simões Lopes Neto em 1912 e é composto por 19 contos nos quais são privilegiadas as lendas, os símbolos e os costumes do sul através do narrador-personagem Blau Nunes.

³ Trata-se uma série de 14 pinturas a óleo executadas por Guido Mondin e que foram doadas pelo artista ao governo do estado em maio de 1987. Estas obras foram organizadas e expostas em 2005, na comemoração dos 170 anos da Revolução Farroupilha, em uma exposição itinerante chamada *Um olhar Farroupilha*. Encontra-se hoje em exposição permanente na antessala da presidência da Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul. (Memorial do Ministério Público do estado do rio Grande do Sul. Catálogo- Um olhar farroupilha, Porto Alegre, 2005)

literatura remontam, como dito, à obra de Alencar. Tais características são resultantes da visão romântica da obra alencariana e serão uma constante na representação do gaúcho por toda a composição da literatura regional, assim como na sua participação na formação da literatura brasileira.

A autora aponta ainda, através da análise da obra de Oliveira Viana⁴, autor que rejeitava uma abordagem homogênea do Brasil – atendo-se a chamada teoria organicista, nas qual as condições geográficas diferentes produzem, por consequência, tipos regionais diferentes – que os tipos rurais serão decisivos para a elaboração de um tipo nacional. Assim, a utilização romântica das características já mencionadas do gaúcho, que emergem na literatura em 1870, serão utilizadas com vistas à construção de um tipo nacional. (MURARI, 2015)

Sob influência de Alencar e dos demais autores românticos, a literatura rio-grandense se estabelecerá e manterá uma centralidade nas questões geográficas e nas características provenientes dela, como as questões da fronteira e do pampa. Estas questões estarão presentes na literatura regional e demonstrarão sua importância no contexto político nacional que elevará tais características a todos os habitantes, objetivando uma estruturação social para fins políticos.

É possível observamos, portanto, um diálogo entre a literatura regional e o discurso sócio-político das primeiras décadas do século XX na busca por demonstrar o papel do gaúcho na formação da nação, num momento em que o estado buscava consolidar-se na política nacional.

Não há elementos para afirmar com segurança a que serve esta idealização romântica do tipo gaúcho por Oliveira Viana, muito embora seja tentador associar o elogio da autoridade, da capacidade de liderança, do instinto solidário e da consciência do bem público ao processo político de centralização do poder

⁴ Oliveira Viana (Francisco José de Oliveira Viana), foi sociólogo e jurista, nasceu em Rio Seco de Saquarema, RJ, em 20 de junho de 1883, e faleceu em Niterói, RJ, em 28 de março de 1951. Filho de Francisco José de Oliveira Viana e D. Balbina Rosa de Azeredo Viana, bacharelou-se pela Faculdade de Direito de Niterói em 1906. Foi diretor do Instituto do Fomento do Estado do Rio de Janeiro (1926); membro do Conselho Consultivo do Estado; consultor jurídico do Ministério do Trabalho; membro da Comissão incumbida de elaborar o anteprojeto da Constituição (Comissão do Itamaraty) em 1932; membro da Comissão Revisora das Leis do Ministério da Justiça e Negócios Interiores e, finalmente, a partir de 1940, ministro do Tribunal de Contas da União. Escreveu a importante obra *Populações meridionais do Brasil* (1920) além de *Pequenos estudos de psicologia social* (1921) e *Evolução do povo brasileiro* (1923) entre outros. Como acadêmico publicou ainda *Instituições políticas brasileiras*, em dois volumes, obra considerada um dos trabalhos mais relevantes no Brasil sobre o tema. Membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e dos seus congêneres do Pará, Rio Grande do Norte, Paraíba e Ceará; da Academia Fluminense de Letras; da Societé des Américanistes, de Paris; do Instituto Internacional de Antropologia; da Academia de História de Portugal; da Academia Dominicana de História e da Sociedade de Antropologia e Etnologia do Porto. Membro da Academia Brasileira de Letras desde 1937, na sucessão de Alberto de Oliveira e recebido pelo acadêmico Afonso Taunay em 20 de julho de 1940. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/oliveira-viana/biografia>. Acesso em 20 de fevereiro de 2019.

iniciado no Brasil com a Revolução de 1930, com a ascensão do gaúcho Getúlio Vargas ao poder - anos mais tarde, Oliveira Viana tornava-se seu principal ideólogo. (MURARI, 2015)

Do mesmo modo, a elaboração da Farroupilha nas artes plásticas remete-se a este mesmo momento, do final do século XIX até as três primeiras décadas do século seguinte. As características consagradas na literatura regional serão vistas nas telas, mas principalmente serão representadas no episódio mais marcante da história do estado. Será na representação do herói Farrapo que serão fixadas estas características no século XX. Entretanto, todas estas demonstrações de peculiaridades e diferenças, fixadas através da literatura, mais tarde trarão alguns inconvenientes à historiografia gaúcha, pois as características específicas do gaúcho resultarão em uma interpretação que, ao invés de aproximá-lo do Brasil, afasta-o.

O que se pretendeu apontar aqui é que a construção da imagem do gaúcho constituiu-se a partir do século XIX na literatura e foi posteriormente absorvida pelo discurso sócio-político, que via nos tipos regionais uma possível formação do homem brasileiro. Tais características são presentes nas obras de gênero histórico, cujos discursos podem também ter servido a fins políticos durante a consolidação da política gaúcha no âmbito nacional. As representações contidas nas obras de gênero histórico não são imagens isoladas, mas frutos de uma complexa troca de informações relativas à produção historiográfica e ao seu contexto de produção.

2.2 O RIO GRANDE NA REPÚBLICA VELHA E A ELABORAÇÃO DE PINTURAS HISTÓRICAS DE TEMÁTICA FARROUPILHA

Esta pesquisa examina o conjunto de imagens em pinturas históricas de temática farroupilha, de encomenda do estado, que constituem um dos acervos de maior relevância neste gênero. Obviamente, existem outras obras de temática farroupilha sob este mesmo suporte, mas este conjunto específico tem peculiaridades que unem as obras e que as transformam em um grupo coeso e digno de investigação. Dentre estas características em comum entre as obras, tomarei aqui como principais o recorte temporal de suas encomendas, executadas pelo mesmo grupo político, e a intenção de sua utilização na ornamentação da sede do governo, o Palácio Piratini, ou para a formação do acervo do MJC.

Em seguida, ao longo do texto, estas produções serão expostas acompanhadas de brevíssimas informações acerca de sua biografia, visto que cada obra será retomada

individualmente no decorrer desta tese. É preciso ressaltar que cada obra será abordada de forma aprofundada dentro do recorte de temáticas desenvolvido neste estudo e que serão analisadas a partir das suas biografias e contextos de produção.

Lembramos ainda que os lugares que se relacionam com estas encomendas, ou seja, o Palácio Piratini e o MJC terão seus históricos abordados no decorrer da pesquisa de acordo com sua ligação com a produção destas obras. Será possível observar neste ponto, que estas obras podem ser vistas como separadas e sem ligação aparente, entretanto, se pensarmos sobre seus usos e funções, e sobre suas relações com o contexto de produção, poderão ser vistas claras aproximações entre elas, bem como será possível verificar a constituição de um interessante e rico *corpus* documental.

A obra de Guilherme Litran foi adquirida pelo MJC no ano de 1930. Em se tratando do ano de produção, esta obra foi a primeira deste corpo de objetos a ser executada.

Figura 3 – *Carga de cavalaria*, Guilherme Litran (1893)



Reprodução

Óleo sobre tela, sem informações de dimensão.

Fonte: imagem cedida via e-mail pelo Museu Júlio de Castilhos

A *Proclamação da República Rio-Grandense* (ver Figura 4) foi encomendada em 1911 para o artista Antônio Parreiras. A obra foi produzida para a ornamentação da sede do governo gaúcho. Na mesma ocasião foi encomendado, ao mesmo artista, um retrato em tamanho real de Bento Gonçalves, tendo ao fundo uma alegoria de sua prisão. A primeira obra encontra-se hoje no 4º Regimento de Cavalaria Montada – Regimento Bento Gonçalves em Porto Alegre. A segunda obra pertence ao acervo do Museu Histórico Farroupilha (MHF) e está atualmente em restauro no MARGS.

Figura 4 – *Proclamação da República Rio-Grandense*, Antônio Parreiras (1911)

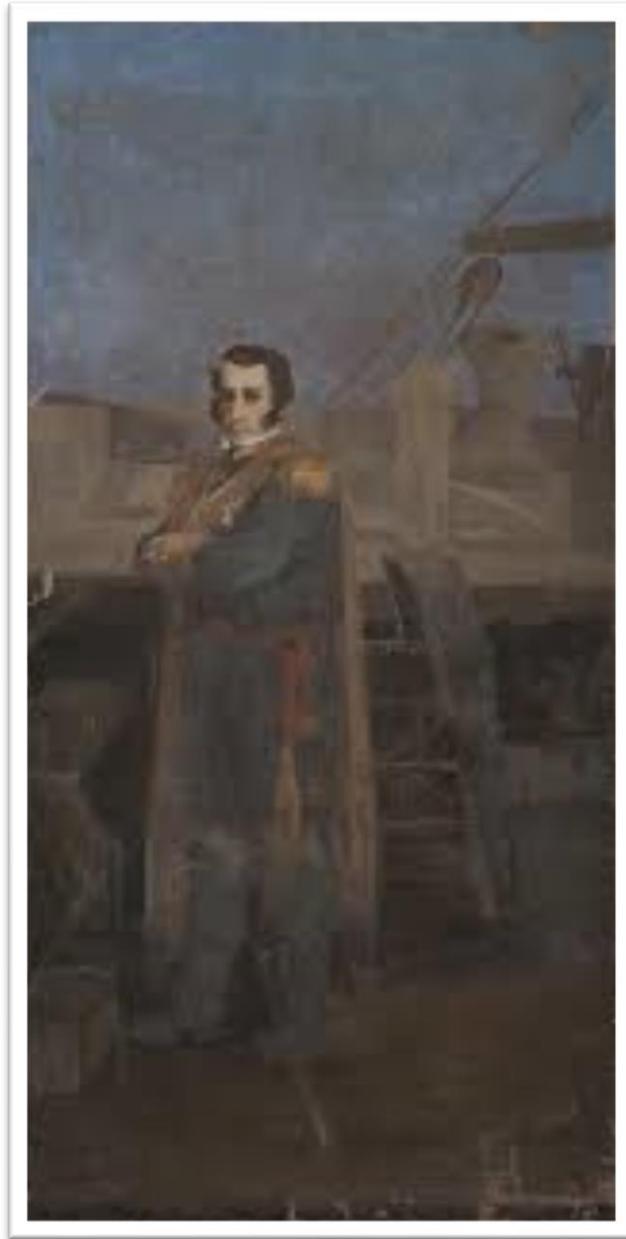


Reprodução

Óleo sobre madeira, sem informações de dimensão.

Fonte: imagem cedida via e-mail pelo Acervo do 4º Regimento de Cavalaria Montada – Porto Alegre

Figura 5 – *Sem título*, retrato de Bento Gonçalves, Antônio Parreiras (1915)



Reprodução

Óleo sobre tela, 2,70 m x 1,49 m

Fonte: Revista Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2014, p.18

A tela de Dakir Parreiras pertence ao acervo do MHF e chegou à instituição como uma doação do Palácio Piratini, local para o qual a obra foi encomendada.

Figura 6 – *Anita Garibaldi*, Dakir Parreiras (1917, 1918)



Reprodução

Óleo sobre tela, 2,16 m x 1,70 m

Fonte: Revista Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2014, p. 16

A obra apresentada a seguir, de Lucílio de Albuquerque, foi encomendada em 1914, no governo de Borges de Medeiros (SECRETARIA DE OBRAS PÚBLICAS DO ESTADO, 1914). O quadro pertence ao IE.

Figura 7 – *Garibaldi e a esquadra Farrroupilha ou Expedição a Laguna*, Lucílio de Albuquerque (1916)



Reprodução

Óleo sobre tela, 6,20 m x 3,95 m

Fonte: Folder de divulgação do Instituto de Educação General Flores da Cunha

A *Tomada da Ponte da Azenha* de Augusto Luiz de Freitas, foi encomendada a este pintor em 1919 juntamente com a tela a *Chegada dos casais açorianos* (ver Figura 19) para que fossem expostas no pavimento térreo do Palácio do Governo. (SOP-SECRETARIA DE OBRAS PÚBLICAS DO ESTADO, 1919).

Figura 8 – *Tomada da Ponte da Azenha*, Augusto Luiz de Freitas (1922)



Reprodução

Óleo sobre tela, 6,20 m x 3,90m

Fonte: Folder de divulgação do Instituto de Educação General Flores da Cunha

A tela de Hélio Seelinger, *Alegoria do sentido e espírito da Revolução Farroupilha* (ver Figura 9), foi adquirida em 1925 por Osvaldo Aranha, também com o objetivo de ornar o Palácio Piratini. A obra pertence ao MHF e esteve exposta no saguão da Prefeitura Municipal de Piratini. Está atualmente em restauro no Núcleo de conservação e restauro do MARGS.

Figura 9 – *Alegoria do sentido e espírito da Revolução Farroupilha*, Helios Seelinger (1925)



Reprodução
Óleo sobre tela, 3,80 m x 5,70 m
Acervo: Revista Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2014, p.17

Figura 10 - *Ponte da Azenha*, Luiz Cúria (1929)



Reprodução
Óleo sobre tela, sem informações de dimensão.
Fonte: imagem cedida via e-mail pelo Acervo Museu Júlio de Castilhos

Apresentado, assim, o *corpus* desta tese, serão feitos adiante alguns apontamentos no que diz respeito ao contexto das encomendas e aquisições, atentando principalmente aos seus patrocinadores, ou seja, à atuação do PRR neste cenário.

2.2.1 O protagonismo do Partido Republicano Rio-Grandense

Um das principais questões presentes nesta pesquisa durante sua elaboração e por grande parte do seu desenvolvimento, diz respeito aos motivos pelos quais Borges de Medeiros e demais membros do PRR, realizaram as encomendas ou compra destas obras. A existência destas encomendas naquele determinado período, sob determinada temática trazia consigo questões acerca da intenção de seus patrocinadores.

Se a pergunta que deu origem a esta pesquisa versava apenas sobre o que teria a nos dizer este patrimônio visual através do estudo das representações, ao longo do trajeto de estudo, porém, esta questão se ampliou e passou a exigir a contemplação do contexto de produção das pinturas, pois neste ponto encontrava-se a efetiva participação dos patrocinadores.

Destas questões se constituiu a hipótese aqui lançada, ou seja, de que houve uma tentativa de apropriação da temática farroupilha para fins políticos por parte do PRR, no tocante ao caráter republicano atribuído à Revolta. Esta hipótese coloca-se, portanto, em três elementos de análise, a saber, o PRR, a construção do Palácio Piratini – local para onde as imagens iriam – e, por fim, o Museu Júlio de Castilhos, como um dos agentes para divulgação de ideias vinculadas a este grupo político. Estes três elementos marcam fortemente a política gaúcha na República Velha; tomando-se, portanto, este contexto buscar-se-á reconstituir este cenário de produção dando destaque às obras e às demais encomendas do partido – no que se refere a obras de arte – e a esse grupo político como um grande agente executor destas encomendas. Para tanto, tratar-se-á da história do PRR entreposta na historiografia rio-grandense com o objetivo de encontrar pontos de ligação entre os caminhos políticos tomados por este grupo e a elaboração deste acervo.

Dentre as tantas guerras das quais o estado foi palco, a Revolução Federalista nos interessa, neste ponto do estudo, de forma mais específica, com a finalidade de lançar um olhar mais atento ao ambiente político que antecedeu a encomenda destas obras. A Federalista passa a se desenvolver ainda nos últimos anos do império e acaba eclodindo em meio a uma série de conflitos nos primeiros anos da República.

Estabelecia-se no final dos anos 1800, na política do Rio Grande, o Partido Liberal (PL). Neste momento, o conceito de liberalismo definia apenas como os ideais republicanos e se opunha ao Partido Conservador, que era a favor do Império. Estes eram os dois únicos partidos do Império e na província destacava-se o PL, na figura de Gaspar Silveira Martins⁵. Entre outros gaúchos que desempenhavam papéis importantes na vida política nacional Silveira Martins era o estereótipo do caudilho gaúcho, e a respeito do fascínio que exercia sobre os seus companheiros, escreveu Joaquim Nabuco: “Súbito e irresistível, natural e insensível, como a tromba de um ciclone” (LOVE, 1975)

A partir de uma ruptura no PL devido a um clima de reformas estabelecido na política, Silveira Martins funda o Partido Liberal Radical, embasando seu programa no Manifesto Liberal Radical de 1869, exigindo eleições diretas, responsabilidade ministerial e emancipação dos escravos (LOVE, 1975). A partir desta ruptura, uma geração de jovens políticos estava prestes a fundar o partido que se oporia a Silveira Martins e que marcaria para sempre a história do Rio Grande do Sul.

Em 1882, vindos dos seus Clubes Republicanos desde os anos 70 do século XIX, os republicanos gaúchos fundam o Partido Republicano Rio-Grandense (PRR). A principal característica deste partido era o federalismo radical, e um dos pontos mais marcantes deste partido era sua profunda afinidade com a filosofia de Augusto Comte, o Positivismo.

⁵ Gaspar Silveira Martins nasceu no Departamento de Cerro Largo, no Uruguai em 1835. É filho de pais brasileiros com propriedades tanto no Uruguai quanto no Brasil, garantindo-o assim, cidadania brasileira e uruguaia. Filho de Maria Joaquina das Dores Martins e Carlos Silveira. Em 1856, bacharelou-se em Direito pela Faculdade de Direito de São Paulo em 1856 e em novembro do mesmo ano, no Rio de Janeiro. Casou-se com a carioca D. Adelaide Augusta de Freitas Coutinho. Faleceu em 1901, em Montevideú, Uruguai. Gaspar Silveira Martins ocupou os cargos de Juiz Municipal no Rio de Janeiro, Deputado Provincial (1862-1889), Deputado Geral (1872- 1879), Ministro da Fazenda (de 13/02/1878 a 8/02/1879), Senador do Império (1880- 1889), Presidente da Província do Rio Grande do Sul (1889) e foi nomeado Conselheiro de Estado Extraordinário pelo Imperador (1889). Teve importante participação como Presidente do Partido Liberal, um dos fundadores do Partido Federalista, um dos líderes da Revolução Federalista (1893-1895) opondo-se ao castilhismo, também atou na maçonaria. Com a Proclamação da República, em 1889, exilou-se na Europa. E, no período final da Revolução Federalista, em 1895, na Argentina. (PADOIN; ROSSATO, 2013)

Através de seus membros, grande parte advinda da faculdade de direito de São Paulo, o partido articulou-se fazendo forte oposição ao Partido Liberal Radical, de Silveira Martins. Dentre estes jovens políticos destacam-se: Assis Brasil, Pinheiro Machado e Borges de Medeiros. Os clubes republicanos, assim como seu veículo de imprensa no Rio Grande do Sul, o jornal *A Federação* veiculava severas críticas ao monarquismo, ao centralismo e ao catolicismo e não escondiam a crença de que talvez houvesse uma guerra para a efetivação de seus ideais políticos (LOVE, 1975).

Não há dúvidas de que uma das principais características do PRR era o programa republicano que esteve presente na província do Rio Grande do Sul desde os tempos da Revolução Farroupilha. Embora para um positivista o conceito de república poderia vincular-se perfeitamente a um pensamento de cunho autoritário, segundo o próprio Castilhos, era precisamos mostrar que no Rio Grande, a situação republicana não aceitava a mínima transigência” (LOVE, 1975).

Importa salientar que, neste final de século XIX, o pensamento positivista influenciou fortemente os políticos e intelectuais na América Latina. Desta doutrina, Júlio de Castilhos concretizou a ideia de um governo republicano e ditatorial tomando a ordem como base para o progresso.

Comte forneceu a Castilhos e a sua geração uma aversão paternalista e altamente racionalista do Liberalismo do século XIX. Em particular Castilhos e outros positivistas adotaram do filósofo as ideias das liberdades individuais e a condenação da escravidão, e suas exigências o quanto a separação da Igreja e do estado, à educação primária universal e à intervenção estatal para proteger os operários industriais (LOVE, 1975, p. 39).

Observa-se, portanto, a leitura do PRR sobre a doutrina positivista e como estas questões podem ter se relacionado à utilização de mecanismos para a manutenção de poder, culto ao passado e afirmação do ideal republicano. Embora o PRR aparentasse demonstrar preocupação com as liberdades individuais e a educação universal, conforme constava em seu discurso, o partido lançou em 1902 o Imposto Territorial, que décadas antes teria sido invocado pelos Farroupilhas como uma das justificativas para o desencadear da Revolução.

Já com relação à educação, referida no texto demonstrativo das bases do PRR, o ensino deveria ser sempre considerado, segundo o próprio Júlio de Castilhos, como base intelectual para o cumprimento do dever social, e deveria, para este efeito, estar subordinado ao ideal do partido (LOVE, 1975). Gunter Axt (2011) também menciona o caráter autoritário da PRR com relação a

instrução pública. Para o autor, esta foi a principal área de intervenção estatal no estado do Rio Grande do Sul na República Velha, consumindo grande parte dos recursos orçamentários. Além da instrução pública como proposta para a melhoria dos padrões sociais, a educação era “ferramenta privilegiada de doutrinação política” e criava verdadeiros “exércitos de eleitores” (AXT, 2011, p.133), visto que a alfabetização era requisito para o exercício do voto, visando projetar assim o estado à política nacional. “A educação era, portanto, estratégia para sustentação política e inserção nacional da elite dirigente gaúcha.” (AXT, 2011, p. 134).

Com relação à contratação de professores, o autor aponta que tratava-se de uma relação entre poder central, coronéis e eleitorado, em um misto de função pública e privada. Através da contratação do professorado pelos diretores da Instrução Pública, eram distribuídos os quadros, bem como tratados os vencimentos e vantagens adicionais. Tais contratos eram, entretanto, firmados individualmente por meio de decretos oficiais. Estes professores eram divididos entre concursados e substitutos, embora os concursados não gozassem de maior independência, haja vista a provável manipulação dos concursos e o fato de que entre a aprovação e a convocação estabelecia-se longo período “cuja efetivação também se alcançava por interferência política.” (AXT, 2011, p. 135).

Estas observações demonstram, portanto, o forte teor autoritário do PRR e possibilitam-nos questionar o quanto esta tendência autoritária pode ter se revelado também em formas de aproximar ou afastar do partido determinadas narrativas e, além disso, se esta forma de ação, que pode ser considerada uma política do partido, pode ser também identificada no que diz respeito à encomenda de obras de arte ou na gestão de cultura destes governos. O que quero dizer com essas observações é que elas demonstram o uso de um determinado discurso desvinculado das ações do partido e sua propensão à manipulação destes discursos de acordo com seus interesses.

Para elaborarmos o que constitui o PRR em suas características próprias, tomemos a análise da autora Celi Regina J. Pinto (1986) que considerou três traços para caracterizar o movimento republicano no Rio Grande do Sul: o fato de ter sido um movimento tardio, datando de 1882; o fato de os fundadores terem instrução intelectual, mas não terem antecedentes partidários contrariamente aos demais membros das elites políticas do contexto; e, finalmente, a questão de não dividirem com os demais partidos republicanos a doutrina liberal, mas sim a filosofia positivista. Dentro do contexto da República Velha, a autora ainda enumera algumas hipóteses que caracterizavam os outros partidos republicanos do período com relação ao PRR que importam para

esta discussão. Conforme mencionado, o PRR não era formado pela elite agrária como os demais partidos republicanos e, por isso, teve de enfrentar dentro do estado uma oposição por parte da elite pecuária que dominava a região. Ainda assim, o partido conseguiu ser parte integrante da chamada política dos governadores⁶ (PINTO, 1986)

Com base no que foi dito, observa-se que o PRR dominou o cenário político do Rio Grande do Sul neste período com muita força e organização política. Ao fim deste período, devido à sua força política, o PRR teve ainda condições de liderar o processo que culminou na Revolução de 30. Essas considerações são levantadas apenas no sentido de observar as peculiaridades do pensamento do PRR, sem objetivo de se deter nos ideais republicanos, mas tomando este partido somente com base nas características que lhe são próprias. Salientamos essa questão porque é importante esclarecer alguns conceitos políticos do período, a forma como este partido se organizava e de que maneira defendia suas pautas. Neste sentido, interessa-nos demonstrar o forte desejo desta elite política em vincular o ideal republicano ao PRR.

Sendo assim, é importante destacar que a questão da associação das ideias republicanas ao PRR sempre esteve presente nas ações deste partido, e estas ações, por sua vez, sempre estiveram em consonância com a filosofia comtiana. Assim, importa-nos investigar as formas de manutenção de poder exercidas pelo PRR, principalmente nos últimos mandatos de Borges de Medeiros. Celi Pinto (1986) menciona que, apesar da facilidade com que Júlio de Castilhos passou o poder ao seu sucessor Borges de Medeiros, coube a este a consolidação das raízes do partido no estado, impondo alguns mecanismos para a manutenção da hegemonia republicana no Rio Grande do Sul. Este fato nos leva a pensar que este governo pode ter utilizado inúmeros artifícios para manter e difundir o seu discurso, inclusive a utilização das pinturas históricas, visto que já havia procedido desta forma no âmbito nacional.

Até o final do século XIX, o pensamento comtiano fez parte da vida intelectual da capital gaúcha. Em 1897 é fundado em Porto Alegre um grupo de estudos positivistas e logo mais a primeira Igreja Positivista - cujos membros não poderiam vincular-se a cargos públicos e políticos, mas mantinha com eles estreita relação. Destacou-se como membro ortodoxo da igreja positivista

⁶ Durante os primeiros anos da República, até 1930, estabeleceu-se, entre o governo Federal e os governos estaduais, uma política de trocas. O governo federal apoiava os governos estaduais em troca de que estes elegeassem bancadas governistas, assim ambos os poderes governavam praticamente sem oposição. (PINTO, 1986)

Antônio Pereira Prestes, pai de Luiz Carlos Prestes, famoso dirigente do Partido Comunista Brasileiro. (LOVE, 1975)

Porém, no restante do país a doutrina de Comte não era muito bem visto e sua doutrina não era tão praticada como no Rio Grande do Sul. Segundo Love (1975), entre seus principais críticos estavam os fundadores da Academia Brasileira de Letras, José Veríssimo e Sílvio Romero. Veríssimo dizia que o “tempo haveria de abolir a monstruosa obra de Júlio de Castilhos.” (LOVE, 1975, p.110). Portanto, é importante ressaltar agora que o pensamento positivista, já a fins do século XIX, detinha sua força mais no estado do Rio Grande do Sul e que de alguma maneira já marcava fortemente a obra de Júlio de Castilhos e do PRR. Joseph Love (1975) aborda este isolamento do estado, com relação aos partidos do centro do país, observando que o Rio Grande do Sul não forneceu nenhum membro do gabinete ministerial nas cinco administrações, de 1894 a 1910.

Muito embora a política nacional não tenha ficado imune as ideias do filósofo francês, pode-se observar o trânsito de ideias positivistas no Brasil desde os últimos anos do Império. Desta maneira, Alfredo Bosi (1992) apontará ainda o fluxo do pensamento positivista na política nacional até 1930 com a chegada dos gaúchos ao poder. E, segundo demonstra este autor, a fruição da filosofia comtiana inaugurada desde os militares brasileiros, se estabelecerá no estado gaúcho, e, ainda que com adaptações, a sua influência será observada na agenda política nacional até a década de 1930.

Bosi (1992), ao tratar da arqueologia do estado – providência aponta uma citação de Otto Maria Carpeaux que dizia que o “significado do positivismo na história do Brasil ultrapassa os limites de um sistema filosófico” (BOSI, 1992, p. 273). Isto posto para mencionar os apontamentos do autor de quanto a filosofia positivista é presente na constituição do Brasil República.

Conforme mencionamos, as ideias de Comte propunham um Estado empenhado no progresso industrial regido pelas ciências e que visava, a partir disso, um distributivismo baseado no “altruísmo”, tendo uma “economia planejada que regulasse o desenvolvimento da nação como um todo.” (BOSI, 1992, p. 274). Para o autor, nasce deste conjunto de ideias o “ideal reformista do Estado-Providência: um vasto e organizado aparelho público que ao mesmo tempo estimula a produção e corrige as desigualdades do Mercado.” (BOSI, 1992 p. 274).

Desta ortodoxia econômica, advinda de Saint Simon⁷ o autor aponta para a organização política brasileira na República Velha. Para Bosi (1992), é ainda observável que o caso do desenvolvimento dos países europeus, como Alemanha e França, não teria sido apenas um subproduto automático da Revolução Industrial, mas um acontecimento com influência também de fatores ideológicos e culturais e destaca que “desse jogo de forças modernizantes e tradicionais, situados no tempo e no espaço teriam resultado estilos nacionais de desenvolvimento.” (BOSI, 1992, p. 275).

Disto, apontar-se-ão aqui alguns aspectos da filosofia positivista no todo da política brasileira, conforme observado por Bosi (1992). Para o autor, pensou-se no encerramento ou diminuição da influência positivista no Brasil depois de 1900 quando os cadetes de Benjamin Constant perderam sua influência devido à consolidação dos governos liberais de Prudente de Moraes e Campos Salles. No entanto, Bosi (1992) chama a atenção para o modelo positivista no Rio Grande do Sul até 1930, conforme vem sendo desenvolvido pela atuação do PRR.

[...] essa rápida marginalização dos militantes comtianos mais ostensivos em plano nacional concorreu para que nossa historiografia de ideias tomasse por findo o ciclo da atuação positivista nos primeiros anos do século XX. Mas basta atentar para a ideologia difusa no *exército* republicano e nos *estratos dirigentes gaúchos* para verificar que os esquemas mentais não cessam abruptamente de funcionar, resistindo enquanto servirem como veículos úteis para racionalizar interesses e vontades. (BOSI, 1992, p. 280, grifos do autor)

Corroborando o comentário acima, é observável pelo autor ainda que, apesar de a historiografia ter, por um período, tomado a influência positivista finda no final do século XIX, tem-se em oposição a essa ideia a ocorrência da fundação do Centro Positivista de Porto Alegre em 1899, por Antônio Prestes.

⁷ (1760-1825) Filósofo Francês, considerado um dos precursores do socialismo utópico. Era considerado por Durkheim o fundador da sociologia. No século XIX, sua produção foi considerada política e tomada como instrumento intelectual compromissado com os conflitos sociais. Sua obra foi escrita entre 1802 e 1825 e esteve inserida na transformação de pensamento na Europa do século XIX, no qual o conhecimento do período das luzes abre espaço à novas ideias que colocavam o homem enquanto objeto de estudo científico. Dedicou seus estudos à sociedade industrial ao que chamava de “sistema industrial”. Em 1807 pregava uma ruptura radial nos métodos intelectuais que viria progressivamente a transformar as estruturas de pensamento, ao que denominava revolução científica. Essa revolução alcançaria todas as partes da sociedade e teria como objeto o homem e a sociedade. Após a sua morte seus discípulos organizaram-se em escolas e fundaram uma religião para divulgar o pensamento simoniano que invadiu os meios intelectuais da França e da Alemanha. Augusto Comte foi seu discípulo em 1817. Saint Simon é ainda citado por Karl Marx em *O Capital*, onde qual o tomou como “porta-voz das classes trabalhadoras” (ANSART, 2003).

Em se tratando do caso do Rio Grande do Sul, a ditadura republicana intentada pelos positivistas propunha “governar acima dos interesses egoístas de cada classe” e, ao mesmo tempo, “representar todos os grupos sociais” (BOSI, 1992, p. 284). Para isso, a economia deveria ser fortemente regulada e Bosi (1992) destaca alguns pontos que expressam o pensamento econômico do PRR: a defesa do imposto territorial, a isenção de imposto às manufaturas locais, a socialização dos serviços públicos e, finalmente, o projeto de valorização do ensino fundamental gratuito e leigo.

Finalmente, o autor aponta que dentre as ideologias participantes do século XIX brasileiro, a vertente positivista dos republicanos gaúchos, o castilhismo-borgismo, deveu suas adaptações às necessidades impostas pelo seu plano político. Porém, o que se observa neste caso é a vigência da doutrina comteana no Brasil pós proclamação da república e a atuação desta filosofia – que mais tarde seria alçada à política nacional – no estado gaúcho (BOSI, 1992).

Sobre o quadro historiográfico aqui exposto, com relação à influência da doutrina de Comte nas ações do PRR, tendo em vista a atuação deste grupo, para buscar responder à hipótese aqui levantada, é importante mencionar que há muito a historiografia ocupa-se da atuação dos republicanos e da colaboração que teria dado a República Velha gaúcha à política nacional, bem como das suas vias de atuação.

Assim, Gunther Axt (2011), através de sua análise da atuação da PRR, com vistas a responder sobre o alastramento da interferência da máquina estatal na República Velha sulina, tendo em vista as ações, principalmente no que se refere a política orçamentário dos governos de Júlio de Castilhos, Borges de Medeiros, Carlos Barbosa e Getúlio Vargas, demonstra um movimento significativo das abordagens historiográficas sobre o período. No que tange a esta tese, vale dizer que todos os elementos já expostos acerca da atividade política do PRR são tomados no sentido de compreender o papel da Farroupilha na gestão cultural assumida pelo partido – gestão essa pouco tomada por objeto de estudo até o momento, visto o grande número de componentes possíveis de análise da atuação deste grupo no estado, cuja atividade estendeu-se por longos 40 anos.

Axt (2011) inicia seu percurso tomando como objeto o papel do estado na sociedade e problematizando a sua atuação. Assim, o autor dedica um espaço ao estudo da institucionalização do regime republicano no Rio Grande do Sul, seu discurso e sua prática política, buscando analisar ainda o grau de influência da filosofia positivista nas ações do PRR, bem como observar o grau de

autonomia da política gaúcha frente ao poder central e suas problemáticas locais no âmbito de um sistema ao que chama de “coronelismo”⁸. Assim, as políticas estatais são tomadas pelo autor como objeto de estudo.

Segundo Axt (2011), através de uma análise historiográfica, diversas vertentes deram a sua contribuição, cada uma a seu modo, para a apresentação dos diferentes elementos atuantes no contexto da virada do século XX, apontando, primeiramente as obras de Raymundo Faoro e Alfredo Bosi. Adentrando já a década de 1970, aponta-se a introdução neste cenário de importantes teses acadêmicas, como as de Celi Regina J. Pinto e Sandra Pesavento, assim, como a análise da relação entre as práticas administrativas e políticas do PRR registradas no trabalho Margaret Bakos.

Desta forma, o autor aponta que diversos historiadores tomam como ponto inicial do intervencionismo estatal brasileiro, a conjuntura estabelecida pós Revolução de 30 até a instauração do Estado Novo em 1937 e têm na ideologia positivista um dos principais apoios para a análise política do período. Para Axt (2011), esta ideologia era tida até então como instrumento analítico e como explicação dos objetivos do PRR, mas não enquanto uma possível justificativa para suas ações. Assim, o autor aponta que o poder não pode ser fruto apenas de uma orientação ideológica e que, embora a questão da descontinuidade entre prática e discurso na política brasileira já tenha sido apontada por Faoro, a historiografia ainda não havia levado este dado em consideração. (AXT, 2011)

Axt (2011) propõe então que, desta forma, não seria possível empreender sobre o alcance que a filosofia positivista teria tido na República Velha gaúcha baseado apenas nos discursos dos republicanos, sem tomar em conta as ações públicas. O autor ressalta que até mesmo a Constituição castilista de 1891 fugia de alguns dos desígnios de Comte em muitos aspectos.

No que diz respeito a esta tese, reitero mais uma vez que este estudo não se pretende uma análise historiográfica do período, mas uma tentativa de, através de algumas questões apontadas pela historiografia, estabelecer relação com a gestão de cultura empreendida pelos republicanos gaúchos, bem como a inserção da Farroupilha neste projeto. Assim, dentro da perspectiva aqui

⁸ Axt, aponta o coronelismo “como um sistema político nacional tendo como base a barganha entre políticos e coronéis. “Trata-se de uma rede de compromissos” (Janotti, 1981), segundo o qual o governo estadual fortalecido pelo federalismo da República Velha “garante para baixo o poder do coronel sobre seus dependentes e seus rivais sobretudo cedendo-lhe o controle dos cargos públicos”, enquanto o coronel hipoteca seu apoio ao governo, sobretudo na forma de votos”. (AXT, 2011, p. 49)

posta, tomemos como relevante ao trabalho ora apresentado, as observações de Axt (2011) com relação à SOP.

Para o autor, os positivistas tornaram-se defensores do regime castilhistas ao mesmo em que receberam cargos na administração estatal e na Assembleia. Assim, para o autor, esses positivistas teriam atuado na administração pública estadual como “intelectuais orgânicos”. O conceito de “intelectual orgânico” empregado por Axt (2011) foi criado originalmente por Antônio Gramsci para qualificar os intelectuais que atuam na difusão da hegemonia, não sendo explicitamente vinculados aos grupos político-partidários. São aqueles que “Discretos, muitas vezes abasteciam os discursos dos demais membros do governo, parlamentares e até mesmo de algumas autoridades municipais.” (AXT, 2011, p. 70). Assim, os positivistas articulavam certos traços da ideologia do governo e apareciam frequentemente nos editoriais de *A Federação*, em mensagens governamentais e nos relatórios das secretarias. Mas, para Axt (2011), era a SOP que concentrava o reduto dos positivistas dentro da máquina estatal.

O autor aponta que a SOP foi criada pela Constituição de 1891 a partir de uma estrutura já existente do Império e que abarcava os setores de arquitetura civil, estradas, vias de comunicação, obras municipais, etc. Esta secretaria teve alguma inconstância e algumas retificações até agosto de 1891, quando passa a abrigar a execução e fiscalização de obras públicas, além da organização da viação e serviços de correios e telégrafos (AXT, 2011). Temos, assim, no cenário de encomenda das pinturas históricas aqui analisadas, um certo continuísmo que se refere à direção da SOP. Embora não seja mencionado nas demandas desta secretaria, ficava a cargo dela a ornamentação do Palácio Piratini, logo, também as encomendas de obras artísticas.

Entre 1895 e 1907, esteve à frente da SOPE o positivista João José Pereira Parobé, seguido por José Barbosa Gonçalves. Em seguida, em 1908, assume Cândido José Godoy que atuará paralelamente como secretário da fazenda de 1910 a 1913, quando Parobé retorna à SOP, permanecendo até 1916, seguido por Idelfonso Soares Pinto até 1924. Embora o autor aponte um enfraquecimento dos positivistas dentro desta secretaria a partir 1916 e de forma mais intensa em 1924, as pinturas de cunho farroupilha foram executadas nos mandatos destes intelectuais (AXT, 2011). Pode-se dizer que com relação às encomendas de pinturas históricas, os principais agentes estavam inseridos na administração de Borges de Medeiros e da SOPE durante suas gestões mais aproximadas do pensamento positivista. Importa apontar, entretanto, no caso da análise empreendida pelo autor, que esta deteve-se na atuação da SOPE com relação ao uso orçamentário

na elaboração de obras de infraestrutura e nas interferências do executivo estadual no âmbito dos municípios, por exemplo. De maneira que o investimento em obras de arte, monumentos e objetos decorativos para sede do governo, que eram também executados por esta secretaria, possivelmente, inseriam-se em uma mesma forma de atuação (AXT, 2011).

Sobre a questão da intervenção estatal na sociedade e da atuação do PRR, Axt (2011) apontará que mais do que a filosofia positivista, ou a atuação dos seus intelectuais, contará neste caso, a utilização do aparato estatal no que tange às questões econômicas. Para o autor, o Rio Grande do Sul castilhista-borgista estava, como o todo da nação, exposto ao sistema coronelista, mas não teve as características próprias desse sistema oligárquico em razão da máquina autoritária do PRR na luta contra seus opositores. Segundo Axt (2011, p.78), a “posse de instrumentos constitucionais privilegiados de controle e intervenção” resultou em tensão entre os poderes local e central, algo típico do sistema coronelista que se deu de forma mais acentuada no Rio Grande do Sul.

Assim, para Axt (2011), o PRR se utilizou de toda a estrutura do Estado, administrativa e jurídica, para intervenção até mesmo nos municípios, conforme vimos, com vistas ao alastramento de poder. Após a Revolução Federalista, o PRR impôs seu caráter autoritário e isto trouxe benefícios aos diversos setores do Estado que estavam enfraquecidos diante do poder central, estabelecendo-se uma relação paradoxal entre o poder executivo estadual e os poderes locais (AXT, 2011).

O autor ressalta ainda, finalmente, a impossibilidade de desligar as instituições de poder e burocracia estatal da economia, do meio social e das relações de poder que nelas se estruturam. Dessa maneira, pode-se pensar que, em que pese a SOPE tenha sido um espaço privilegiado de ação dos republicanos positivistas, e que tenham dali partido o maior número de obras de temática farroupilha, este projeto, ainda assim, estava submetido ao meio intelectual e ao debate acerca da Farroupilha, não tendo, portanto, vencido a visão republicana unanime para o uso da Farroupilha enquanto evento legitimador de seu projeto para o estado e para o país. Ou seja, em que pese o fato de o PRR fazer uso da máquina estatal para fins próprios, suas ações ainda se viam entrelaçadas à malha social e aos quadros intelectuais, por exemplo.

Ao que nos interessa, sobre a questão simbólica em torno desta facção política, Axt aponta que o partido enquanto representante da “síntese da vontade coletiva” apoia-se então em uma estrutura autoritária. (AXT, 2011, p.84) Impondo-se como o único representante legitimamente

republicano e mantendo então a sua hegemonia através de uma estrutura belicista e calcada na ameaça adversária. Assim, sendo, apoiava-se na unanimidade.

Não havia, portanto, no âmbito da representação simbólica do discurso legitimador do poder, chance para a verdadeira expressão democrática fora da unanimidade, produto da unidade partidária tendente a uma política total, cuja síntese se exprimia no comando do dirigente, aquilatado pelas suas qualidades incontestes e reiteradas de liderança moral, consubstanciada essa no limite entre a genialidade sociológica fundante, o sacerdócio político e a autoridade belicista do general em guerra. (AXT, 2011, p. 84)

A questão ritualística também é observada por Axt (2011). De acordo com o autor, os rituais cívicos serviam para dar legitimidade simbólica ao governo. Era utilizada uma “cadeia de cerimônias ritualísticas institucionalizadas” (AXT, 2011, p.94) que se materializavam nas vitórias eleitorais, transformadas em datas cívicas e festivas, nas sessões da Assembleia de Representantes, nas manifestações acadêmicas, bem como nos clubes republicanos e no aniversário de Júlio de Castilhos. Neste ínterim, a Farroupilha apresenta-se na celebração da data de 20 de setembro.

Borges costumava discursar aos cidadãos em ocasiões específicas e formais. A principal era quando apresentava a mensagem presidencial à Assembleia. Este fato tinha lugar em todo 20 de setembro, data máxima da comunhão republicana Sul Rio-grandense que registra o início da Revolução Farroupilha em 1835. (AXT, 2011, p. 94)

Assim, dentro dos rituais para fins de legitimação simbólica, figurava o 20 de setembro como data da fala de Medeiros, na qual eram apresentados os pareceres das secretarias, apontavam-se questões doutrinárias e se rememorava o patriarca do PRR. Enquanto elemento simbólico, é valioso observar o uso da data da Revolução, podendo-se, a partir disso, sugerir um possível desejo de associação entre o episódio simbólico e as ações do PRR. Desta forma, pode-se pensar que a Farroupilha, na condução do governo republicano, poderia atuar não apenas como a representação do seu discurso, mas enquanto meio legitimador de suas ações.

A gestão de Borges de Medeiros passa, então, a relacionar-se com o corpo de objetos desta pesquisa através da realização destas obras em pintura histórica que são, de certa forma, já bastante distanciadas temporalmente da produção brasileira. A primeira encomenda, feita em 1914, que tomo como marco inicial para a composição deste *corpus* documental, materializa-se em uma carta (IHGRGS, 1914) enviada a Borges de Medeiros pelo artista Lucílio de Albuquerque, datando de

janeiro de 1914, na qual o artista agradece a encomenda e aceita a definição da temática da obra, o que demonstra certa proximidade deste artista com o governo.

A história do PRR, com relação ao limite temporal estudado nesta tese, desenrola-se a partir das primeiras décadas do século XIX, porém o que nos interessa neste contexto é uma breve análise do pensamento borgista que se dá a partir de 1889, quando este sucede a Júlio de Castilhos, considerado o maior líder do PRR.

2.2.2 A atuação do PRR na gestão de Borges de Medeiros

A primeira fase do governo Borges, que se estende até 1913, se estabelece como uma gestão preocupada principalmente em manter a centralidade das instituições, em resguardar a independência do governo do estado e em estabelecer medidas que visavam ao progresso econômico. Dentro da trajetória do PRR, o que de fato se relaciona com as hipóteses propostas neste trabalho e que vão ao encontro das considerações até aqui tecidas é o fato também apontado por Celi Regina J. Pinto (1986) de que o partido tinha como característica a ideia de aproximar-se de todos os setores da sociedade: “Daí encontramos no PRR uma trajetória política que se caracterizava por não se opor frontalmente a pecuária e por buscar representatividade através de uma política que pretende atender aos diversos setores sociais do estado.” (PINTO, 1986, p. 105).

Assim, é possível relacionar os esforços de Borges de Medeiros e de seu partido com relação à produção das obras de arte aqui expostas. Através delas seriam trazidos à luz momentos que abarcassem quase a totalidade da população em um mesmo sentimento de pertencimento: os grandes feitos da história gaúcha e seus grandes heróis. O Palácio Piratini deveria ser, portanto, o ponto que uniria todo o estado em torno de um passado glorioso. No âmbito da política gaúcha, na primeira década da República, foi preciso uma organização política no sentido de derrubar a oposição já existente ao PRR. Destaca-se, então, que, para tanto, o PRR reforçava a sua tática de relacionar os integrantes do PL, seus opositores, ao regime imperial, mantendo-se apenas como o principal representante dos ideais republicanos no Rio Grande do Sul.

No primeiro governo de Borges de Medeiros (1898-1913), temos, portanto, esta conjuntura de luta para o fortalecimento do partido, reiterando o fato de que este é o período das primeiras encomendas. Importa, para esta tese, salientar algumas características do período apontadas por

Pinto (1986), tais como o empenho do partido em buscar identificação com as instituições do estado do Rio Grande do Sul, bem como com o regime republicano, além do o federalismo e do forte militarismo, sempre presentes no PRR. Destas características interessa-nos o desejo de vinculação ao ideário Farroupilha, pois é neste sentido que se elabora a hipótese desta pesquisa. A hipótese está associada às datas de encomendas e aquisições das obras de arte, somando-se o fato de que o PRR que foi um partido muito forte politicamente e dominou por um longo período o estado, podendo sua atuação ser abordada sob inúmeros aspectos.

De 1913 a 1921, o mandato de Borges de Medeiros pode ser mencionado como um dos mais difíceis do PRR, em função do ressurgimento da oposição nesse período. Nas eleições de 1922, na qual concorriam Assis Brasil e Borges de Medeiros, novamente apresentou-se a necessidade de ações de legitimação das ideias republicanas. Neste período temos as encomendas de obras mais tardias e que seriam utilizadas na exposição do Centenário Farroupilha na década seguinte. Não temos menções claras sobre as questões mais subjetivas das campanhas políticas de Borges de Medeiros no que se refere à utilização de obras de arte, mas pode-se pensar que as obras de arte integravam um esforço para a difusão de imagens com o intuito de legitimar o pensamento republicano e vinculá-lo ao PRR, pois as encomendas, ou os primeiros deslocamentos das obras desta pesquisa, datam deste governo.

Não se tratará, nesta pesquisa, de aprofundar o tema do positivismo na sua relação direta com as imagens, mas será observado, neste contexto, uma grande demanda por telas e esculturas sob o comando dos positivistas. Assim, passamos a algumas observações que podem demonstrar relação com as obras desta pesquisa.

Segundo Pinto (1986) e Leal (2006), o Positivismo é considerado uma filosofia da moda no Brasil dos séculos XIX e XX. Em se tratando de imagens positivistas, Leal (2006) aponta o fato de que algumas delas, entre esculturas e estatuária fúnebre, são tidas como positivistas partindo do fato de que foram encomendadas por positivistas e, seguindo a filosofia comteana, apontam para a construção e manutenção de personalidades heroicas. Com relação às telas aqui pesquisadas, observam-se algumas características que seguem na direção deste pensamento, principalmente o fato de as obras conservarem a memória e o culto aos heróis em forma de monumentos e obras públicas, assim, também toma-se o fato de o governo do estado ter tido a intenção de investir nessas formas de construção de imaginários. Desta maneira, ressalto que nesta pesquisa ocupamo-nos em analisar o elo entre este conjunto de obras e a atuação do governo do estado.

O acesso desse grupo político ao governo estadual e a consequente disponibilização de verba para investimentos em obras públicas permitiram o patrocínio de monumentos tumulares que reafirmassem “o princípio positivista de culto cívico ao líder e da conservação de sua memória, única imortalidade possível ao ser humano” (LEAL, 2006, p.17). Esta grande produção imagética advinda deste grupo demonstra que “foi na tipologia do herói político que a ideologia positivista do PRR pôde mais se manifestar.” (LEAL, 2006, p.18).

Para aprofundar o pensamento sobre esta questão, a autora questionará se o Positivismo é a única filosofia que aponta para o culto aos heróis e, se assim fosse, como poderíamos definir se uma obra de arte é ou não positivista. O fato de o encomendante ou o artista serem adeptos do Positivismo significa que a obra é positivista?

Quem define o sentido das obras de arte? Uma obra de arte é positivista porque seus encomendantes (o governo do estado) são positivistas? Ela é positivista porque homenageia políticos afinados com o positivismo? Ela é positivista porque seu conteúdo alude a termos do positivismo? (LEAL, 2006, p. 19)

Não se pretende aqui classificar tais imagens e nem a filosofia encontrada nelas, apenas trazer à luz informações acerca do governo do estado no transcorrer da sua produção. Das obras encomendadas, sabe-se através da documentação da SOP (1914), que deveriam ir para o Palácio Piratini demonstrando qual era a intenção do governo com relação às obras. No relatório da SOP (1914) apresentado ao governador Borges de Medeiros, pode-se observar o pagamento de encomendas feitas para Lucílio de Albuquerque, Antônio Parreiras e Décio Villares, sob a denominação “quadros para o Palácio” (SECRETARIA DE OBRAS PÚBLICAS DO ESTADO, 1914), demonstrando um possível esforço do governo no sentido de adquirir obras artísticas, o que reforça a ideia do culto aos heróis da pátria e de manutenção de suas memórias, enquanto uma forma de ação recorrente do PRR.

As encomendas feitas pelos governantes republicanos, influenciados em certa medida pelas doutrinas positivistas, se relacionam com as obras num sentido que vai além das imagens nelas representadas, nos levando a pensar que a intenção de uso destas imagens pode ser também atrelada a esta filosofia. Ou seja, não apenas as imagens elas mesmas são capazes de representar a filosofia comteana, mas também os usos que são feitos delas, a intenção por trás das suas encomendas, bem como os objetivos de sua futura circulação. Como destaca Leal (2006) “não é apenas no conteúdo

que uma obra é positivista, mas também nos usos e práticas que os encomendantes farão delas.” (p. 149).

2.2.3 A Revolução Farroupilha e o PRR na historiografia gaúcha

A historiografia, conforme aponta Gutfreind (1992), é integrada a um determinado momento histórico e fruto de um trabalho intelectual de grupos ou indivíduos. Assim, pensar acerca da construção historiográfica gaúcha auxiliará, de alguma maneira, na forma como poderemos abordar os objetos dessa pesquisa. As imagens que representam os fatos históricos, normalmente relacionam-se com determinadas correntes de pensamento e não são imunes às ideologias assim como a história escrita não o é.

Gutfreind (1992, p.10), em seu trabalho acerca da historiografia rio-grandense, no qual faz uma primorosa análise da produção historiográfica do final do século XIX e início do século XX, sustenta que as obras de história dos autores gaúchos parecem, em uma primeira análise, não relacionadas entre si, mas que com o decorrer do tempo revelam uma rede de aproximações, “uma relação solidária”. Desta historiografia, a autora aborda, então, duas correntes de pensamento, de grupos distintos, que influenciaram a escrita da história no Rio Grande do Sul, a saber: uma corrente de matriz lusitana e outra platina. A matriz lusitana estabelece uma interpretação histórica considerando a predominância da influência do Império Português na formação do estado; e a matriz de origem platina considera que a formação do estado possui fortes influências das repúblicas do Prata.

Desta análise historiográfica ainda é possível percebermos como a construção histórica, do período mencionado, deu-se a partir de necessidades políticas estabelecidas muitas vezes pelos grupos no poder. Ou seja, as “batalhas” historiográficas ocorrem, de certa forma, através do pensamento político. Desta forma, como esta tese propõe uma análise sobre as obras de arte de encomenda de um determinado grupo político, através da análise historiográfica é possível demonstrar que tais encomendas tinham fins políticos, bem como pensar na possibilidade de agenciamento de imagens com os mesmos fins.

Entre o final do século XIX e início do século XX, a historiografia gaúcha, segundo Gutfreind (1992) estava em período de mudanças, valorizando as relações do estado com o Prata e suas

singularidades, apontando para uma possível sobrevivência afastada do Império. Sobre essa questão, a autora refere as obras de *História Popular do Rio Grande do Sul* de Alcides Lima, *História da República Rio-Grandense* de Assis Brasil e *Rio Grande do Sul: descrição física, histórica e econômica* de Alfredo Varela. Tais obras, de acordo com Gutfreind (1992), defendiam as ideias republicanas e o federalismo entre as províncias. Segundo a autora:

É necessário afirmar que foi construído, neste final do século, um discurso historiográfico que descortinava um Rio Grande do Sul não mais voltado para o Brasil, mas para si mesmo, capaz de sobreviver, sem o concurso nacional, graças às suas potencialidades, a interesses econômico-financeiros específicos e a diversidade das demais províncias. (GUTFREIND, 1992, p. 17)

A defesa, portanto, de ideais republicanos e até positivistas, como observa-se na obra de Varela publicada após a Proclamação da República, trazia uma ideia de república positivista consonante com o pensamento político no estado. As matrizes historiográficas destes autores da virada do século dialogavam, ou seja, tanto admitiam o contato com o Prata quanto apresentavam pontos ligados a matriz luza. O que importa perceber, neste ponto, é que neste período a historiografia estrutura-se relacionando-se às questões políticas. Gutfreind (1992) menciona que estas obras foram até mesmo encomendadas pelo Clube 20 de Setembro, fundado por estudantes republicanos gaúchos oriundos da Faculdade de Direito de São Paulo, demonstrando a participação efetiva dos grupos políticos na elaboração do discurso histórico.

Suas obras respondiam a necessidades políticas conjunturais, abrangendo o período da propaganda e justificativa da implantação do regime republicano e do sistema federativo de governo no estado. Foi a defesa desse último – a Federação – que os levou a reorientar o discurso historiográfico, destacando a originalidade do Rio Grande do Sul. De forma clara, ocorria o uso da História pela política, em específico pelo Partido Republicano Rio-grandense (GUTFREIND, 1992, p. 20).

Passando as primeiras décadas da República, chega-se à década de 1920 com o discurso historiográfico alterando-se, no sentido de aproximar o Rio Grande do Sul do Brasil. Para a autora, a historiografia gaúcha se apresenta, então, em três fases, sendo que duas delas se colocam dentro do limite temporal investigado nesta tese. A fase que corresponde ao século XX transforma-se em uma elaboração histórica do estado atrelada às questões nacionais. As tendências historiográficas se constituem, conforme a autora, “em momentos importantes, pois criam e desconstruem representações acerca da história do Rio Grande do Sul e seus habitantes” (GUTFREIND, 1992,

p.20). Pode-se compreender que estas construções e desconstruções elaboram-se de diversas formas, desde o discurso social e histórico até à produção de imagens em pintura histórica que, devido ao seu forte carácter pedagógico, tem a capacidade de representar o passado histórico desejado. Este movimento estendeu-se durante toda a década de 1920 e culminou na Revolução de 30 e na chegada de Getúlio Vargas ao poder, o que deu origem a toda uma produção historiográfica de aproximação do estado sulino com o restante Brasil.

Outro ponto característico apontado na historiografia deste período, é o destaque aos aspectos físicos do Rio Grande do Sul, à sua geografia e mais fortemente à questão da fronteira. Estes aspectos da geografia física e os próprios hábitos da população desta região serão incorporados para a elaboração da imagem do típico gaúcho na literatura nacional, conforme já observado. As imagens do pampa e as peculiaridades dos seus habitantes se consolidarão e permanecerão por longo tempo como traços marcantes na literatura, como veremos adiante. Se antes a ideia era demarcar as peculiaridades do estado para demonstrar uma certa independência da nação, neste ponto estas peculiaridades seriam parte importante na condução da política nacional.

Os anos 1920 trazem ainda outro fato importante para a historiografia gaúcha com a criação do IHGRGS em 5 de agosto de 1920. Borges de Medeiros, então governador do estado demonstrou amplo apoio à constituição do instituto que teve como primeiro presidente Florêncio de Abreu e como orador Souza Docca. Com base nos discursos da ocasião de inauguração, Gutfreind (1992, p.24) aponta para a “interpretação da história com a ideia de nacionalidade”. Assim, através de publicações e com a fundação do instituto, os anos 1920 se estabelecem como um período em que a história “trabalhou” em função de um movimento que visava aproximar o Rio Grande do Brasil, para Gutfreid “sem dúvidas, os últimos anos da década de 20 marcaram o esforço político do Rio Grande do Sul para alçar-se à liderança nacional” (GUTFREIND, 1992, p.25), o que ocorrerá, de fato, na década seguinte.

Não nos interessa desenvolver detalhadamente a produção historiográfica gaúcha, mas sim apresentar as formas pelas quais a historiografia estabeleceu-se dentro deste espaço temporal e quais eram as visões políticas nela representadas. Aproximando-nos da temática desta tese, utilizar-se-ão algumas informações com respeito à produção histórica do período, relativa às opiniões acerca do carácter separatista da Revolução Farroupilha. Sobre esta questão, Gutfreind (1992) demonstra que a maioria dos autores não viam a Revolta, a princípio, como separatista. Para a maioria dos autores do período, a República Gaúcha foi uma medida circunstancial. O carácter

separatista da Revolta foi o que passou a colocar em xeque a identidade gaúcha desde a guerra, fato que em momentos mais nacionalistas poderia trazer certo incomodo às ambições políticas locais.

A virada da historiografia observada nas décadas de 1920 e 1930 do século XX, demonstra uma mudança nas ações do PRR devido às suas ambições políticas de âmbito nacional, que buscavam afastar de certa forma a Revolução Farroupilha de seu possível caráter separatista. Lembremos que já temos, nestas décadas, encomendadas e concluídas as obras que são objeto desta pesquisa. Podemos pensar que a produção destas obras se deu em meio a uma mudança de atitude do Sul com relação ao resto do país e, sem dúvida, já com a predominância do PRR na estrutura política local que vinha se estabelecendo desde o final da Revolução Federalista.

Almeida (1983) aponta também nesta direção em seus estudos relativos à institucionalização da prática historiográfica no Rio Grande do Sul. Sobre a historiografia do período, a autora aponta que nas décadas de 1920 e 1930 do século XX a tendência historiográfica era de aproximação entre a história regional e nacional.

Com relação ao século XX, Almeida (1983) aponta para dois principais momentos da historiografia gaúcha: na década de 1920, a criação do IHGRGS e do Partenon Literário e na década de 1940 a abertura de cursos de graduação e pós-graduação em História. Nos deteremos, a princípio, apenas no que se refere à década 1920, devido ao nosso período temporal estudado nesta tese. Nesse período, que antecedeu a comemoração de 1935, a historiografia regional organizou-se e institucionalizou-se sob a ordem do partido dominante.

Sobre a evolução desta historiografia, marcada pela oficialização das suas narrativas através do PRR, um acontecimento de grande relevância é o I Congresso de História e Geografia Sul Rio-Grandense, elaborado pelo IHRGS, que foi um dos eventos que marcaram as comemorações do Centenário. Através deste congresso, elaboraram-se teses a respeito do ofício dos historiadores e suas tarefas e objetos possíveis, bem como foi definido o papel do estado dentro da Federação. Eram privilegiadas, sob esta ótica, as temáticas que se alinhavam aos objetivos do grupo, tais como as qualidades naturais do estado e a importância estratégica do Rio Grande do Sul, reivindicando, assim, um espaço mais destacado na política nacional. Com relação ao tema por esta tese abordado, importa destacar que tal congresso teve particular atenção aos estudos relativos à Revolução Farroupilha visando afastar as teses separatistas e aproximar o Sul do resto do país.

Sobre as práticas historiográficas, Almeida (1983) destaca a evidente demonstração de que as produções ora apresentadas estavam inseridas dentro da estrutura ideológica do PRR. Destacam-se, neste sentido, as obras *O conceito de História* (BARCELOS, 1924), *O estudo da História* (DOCCA, 1928) e *História e o Instituto Histórico* (COLLOR, 1920), nas quais está bastante presente a marca do cientificismo, que revela, além da influência do positivismo comtiano, a presença de outras filosofias em voga naquele grupo. Assim, a autora aponta para o uso das instituições oficiais do Estado como meio utilizado pelo partido na divulgação de suas ideias (ALMEIDA, 1983).

Este grupo foi protagonista da história política gaúcha por um longo período e através de seu lugar de governo produziu uma série de imagens que de alguma forma dialogavam com suas orientações no momento, porém o grupo estava também dependente da forma como a política nacional via e se relacionava com a política do Sul. Assim, em alguns momentos o legado da Revolução Farroupilha – o grande episódio que colocou de certa forma o estado na História do Brasil – poderia ser agenciado de uma maneira ou de outra.

Se no século XIX buscou-se destacar as peculiaridades do Rio Grande do Sul, no século XX passou-se ao trabalho de aproximá-lo do Brasil, sendo a década de 1930 um marco para a elaboração da Farroupilha devido ao seu Centenário. Assim, este período foi privilegiado, tanto no que diz respeito à produção historiográfica, quanto em função da grande exposição comemorativa. Nas palavras de Gutfreind (1983) “aparentemente, preparava-se o centenário do movimento farroupilha; em essência, dava-se um passo adiante na tarefa de extirpar opiniões desabonadoras sobre o estado sulino, originárias do século XIX, provocadas por esta revolução.” (GUTFREIND, 1992, p.43).

As comemorações do Centenário culminaram em uma grande exposição⁹, organizada nos Campos da Redenção. Para esta exposição e visando abrigar o seu pavilhão cultural – local onde artistas exporiam suas obras mediante inscrição prévia – foi construído o atual prédio do IE. O

⁹ A comemoração do centenário da Revolução Farroupilha, constitui-se também um marco para a historiografia gaúcha, pois a partir de então, se revisou de inúmeras formas o acontecimento histórico. Os preparativos da mostra, que antecederam em alguns anos, foram um propulsor para novos estudos e publicações. A inauguração da Exposição do Centenário Farroupilha ocorreu às 10h do dia 20 de setembro de 1935, com a presença de presidente Getúlio Vargas e do governador do estado do Rio Grande do Sul, Flores da Cunha. A mostra idealizada pela Federação da Agricultura do Estado do Rio Grande do Sul, FARSUL com o apoio do governo do Estado e da Prefeitura de Porto Alegre. O IHGRGS também teve importante participação nos preparativos da mostra como principal organizador de eventos relativos à exposição e às demais comemorações do Centenário Farroupilha como, por exemplo, o 1º Congresso de História Sul rio-grandense. (NASCIMENTO, 2015)

prédio, obra de Fernando Corona, foi pensado já para abrigar a escola após a mostra, mas foi primeiramente cedido para abrigar o pavilhão cultural. As paredes, ornadas pela grande escadaria da edificação, abrigam hoje três das obras que foram encomendadas para o Palácio do Governo, sendo duas delas com temática Farroupilha. Essas obras, que serão analisadas mais adiante, são *Garibaldi e a esquadra Farroupilha* (ver Figura 7), de Lucílio de Albuquerque e *Tomada da Ponte da Azenha* (ver Figura 8) de Luiz Augusto Freitas. Não há meios de se comprovar que estas obras foram expostas durante a mostra, mas sabe-se que desde então estão alocadas nas paredes da instituição.

Contudo, a partir da análise historiográfica, podemos observar que apesar da preocupação em produzir grandes obras – das maiores em volumetria do país – alusivas à Revolução Farroupilha, algo freou as intenções dos encomendantes demonstradas nos registros de encomenda. Se observarmos as questões historiográficas veremos que este período foi de grande efervescência e mudanças de rumo nas ações políticas do estado, podendo isto ser um fator determinante para a circulação destas produções.

O PRR seguiu protagonizando muitas encomendas de obras de arte públicas a inúmeros artistas no período. Um olhar mais atento a estas encomendas podem demonstrar a forma de operar deste grupo no sentido de veicular ideias a partir de imagens. Porém, o processo historiográfico e o encaminhamento político do estado neste contexto será um fator de grande relevância na compreensão destas produções, como veremos adiante.

2.2.4 As encomendas e os encomendantes: o mecenato do PRR

É importante que pensemos mais profundamente neste contexto e nas demais formas de utilização da arte como mecanismos de divulgação de ideias políticas no Rio Grande do Sul. É possível chegarmos a isso se alargarmos a nossa visão para as demais formas de arte pública que decorreram deste período e cujo protagonista é o governo do estado. A estatuariedade pública pode ser tomada como um meio que nos possibilita uma aproximação com os objetos trabalhados nesta tese no que se refere ao contexto e a outros exemplares de encomendas do governo.

Elisabete Leal (2006) demonstra em sua tese – cuja temática aborda a arte positivista no Brasil no final do século XIX e nas três primeiras décadas do século XX – a relação entre os artistas

e os encomendantes, tendo como objeto de estudo a estatuária, as esculturas públicas e a estatuária fúnebre. Um dos apontamentos relevantes para esta tese e, principalmente, neste momento em que se busca esclarecer as fontes sobre estas pinturas, é o caráter informal destas encomendas, assim como o ideal positivista de culto e manutenção de heróis (LEAL, 2006).

Sobre a manutenção dos heróis, principalmente os relacionados ao PRR, pensamos, no caso de Porto Alegre, na imponente escultura em homenagem a Júlio de Castilhos, encomendada à Décio Villares, por Borges de Medeiros em 1903 e que figura de forma muito presente na Praça da Matriz.

Figura 11 – Monumento a Júlio de Castilhos, Décio Vilares (1913)



Fonte: urbsnava.wordpress.com

Temos, portanto, uma encomenda do PRR, na qual pode verificar-se a intenção de produzir um determinado discurso ou a manutenção de uma determinada memória, atrelada ao pensamento do partido, na figura de Júlio de Castilhos. Portanto, o PRR, enquanto governo, ocupou-se também de produzir bens artísticos públicos cujas formas demonstrassem as ideias caras ao grupo, como por exemplo a filosofia positivista.

O acesso desse grupo ao governo estadual e a consequente disponibilização de verba para investimentos em obras públicas permitiram o patrocínio de monumentos tumulares que reafirmassem “o princípio positivista de culto cívico ao líder e da conservação de sua memória, única imortalidade possível ao ser humano” (BELLOMO, 1988 *apud* LEAL, 2006) Foi na tipologia do herói político que a ideologia positivista do PRR pôde mais se manifestar (LEAL, 2006, p. 17 e 18).

O que se pretende, neste momento, é apenas fazer um esforço de reflexão sobre se há, de fato, elementos do pensamento positivista em voga no Rio Grande do Sul deste período. Conforme Leal (2006) discute, o que faz de uma obra uma arte positivista? Seus encomendantes? Seus executores? Não havendo para isso resposta e não se tratando dos objetivos desta tese, apenas busca-se, por enquanto, analisar a produção de imagens em obras de arte encomendadas pelo PRR, partido abertamente adepto das ideias positivistas.

Quando mencionamos os esforços do PRR no sentido de produção de obras deste gênero, tomamos como fonte os relatórios da SOP e, principalmente, alguns trechos como o relatório de agosto de 1914, onde constam encomendas para artistas como Décio Villares, Lucílio de Albuquerque e Antônio Parreiras, cujo título da ordem de compra é “quadros para o palácio” (SECRETARIA DE OBRAS PÚBLICAS DO ESTADO, 1914, p.22). Com base neste tipo de expressão, nos parece que as encomendas eram corriqueiras e, de alguma forma, marcadas por certa informalidade, conforme Leal (2006) também menciona. Tal informalidade pude também verificar durante a pesquisa para minha dissertação de mestrado (NASCIMENTO, 2015), onde observei que muitos dos trâmites de encomenda não eram nem mesmo considerados pelos artistas, que entregavam os quadros bastante modificados. Essas atitudes demonstram certa liberdade de execução ou ainda uma falta de controle por parte do encomendante, com apenas algumas exceções, em que se mencionava no ato contratual uma avaliação crítica da obra. De todo modo, observou-se que, de maneira geral, as relações de contratação davam-se de modo mais informal. Em algumas ocasiões, obras encomendadas para determinados locais tinham seus trajetos

modificados no decorrer dos governos e no decorrer da execução das obras, ou de outras encomendas, como no caso Palácio do Governo. Pelo fato de serem encomendas públicas, estavam sujeitas, portanto, aos trâmites dos governos, às suas burocracias e às suas mudanças de estratégias.

A informalidade nas encomendas por parte do governo gaúcho acarretava certos problemas ao artista: ele recebeu o pagamento pelo monumento a Floriano, estava executando o modelo quando Castilhos morreu, e o projeto foi engavetado. Borges informou a Villares que, em vez de um monumento a Floriano, preferia que fosse feito um Monumento aos Heróis de 35, que também foi chamado de Monumento a Bento Gonçalves, Monumento à República Rio-Grandense de 35 e de Panteon Rio-Grandense, e em 1913 encarregou o artista de apresentar um projeto; a maquete que foi enviada em 1915. (LEAL, 2006, p. 195)

Isto posto, podemos observar os dois aspectos que estamos discutindo, a saber: o foco nos heróis e a marca da informalidade, que dava muitas vezes o tom a estas negociações. Nos já mencionados relatórios de obras, é possível apenas encontrar as questões mais burocráticas das encomendas, tais como o tema, a data e o valor. Porém, em relação ao que acontecia depois da execução dos projetos não há documentos que deem conta deste tipo de detalhe. Observa-se que as telas históricas eram precedidas por longas pesquisas por parte dos artistas e mais tarde executadas nos ateliês, normalmente na Europa. O *corpus* desta pesquisa define-se, portanto, nessas características, o conjunto de imagens deste trabalho é formado por obras produzidas dentro destas condições.

As fichas catalográficas dos museus que hoje abrigam estas obras dão conta da forma como elas chegaram aos estabelecimentos e é através destas informações, cruzadas com os contextos, que se pode esclarecer a razão da existência destes artefatos. Todas as obras que compõem os objetos desta tese, foram adquiridas pelo PRR, sob encomenda ou compra, tendo em vista a temática dos heróis – os revolucionários Farrapos – e suas aquisições também estão envoltas em certa informalidade.

Arnoldo Doberstein (2011) analisa a estatutária e a arquitetura pública nas primeiras décadas dos anos 1900, trazendo informações sobre a relação da estatutária pública com as encomendas e encomendantes. Ao tratar de estatutária e ideologia, este autor aborda a hipótese de que “ao serem modeladas as representações da estatutária analisada, seus produtores estavam interpretando a ideologia de seus patrocinadores” (DOBERSTEIN, 2011, p.13).

Cabe mencionar aqui, que a utilização destes autores se dará na intenção de apontar para toda uma produção em estatutária pública efetuada na administração do PRR. Entretanto não se

abordará o posicionamento dos autores sobre a relação das encomendas e a ideologia de seus encomendantes. Esta tese toma, portanto, estas pesquisas no sentido de aponta-las, como relevantes na elaboração da análise sobre a inserção das pinturas de temática farroupilha neste contexto.

Assim, nestas primeiras décadas, Doberstein aponta para um surto imobiliário, de fachadismo e monumentos históricos que, segundo o autor, está relacionado ao acúmulo de capital das primeiras décadas do século XX, possibilitando assim o investimento em arte e a projeção política do Rio Grande do Sul em nível nacional a partir da consolidação do PRR (DOBERSTEIN, 2011).

Destaca-se o caráter eclético da arte de encomenda do período que em Porto Alegre teria convivido com estéticas bastante diferenciadas. Não se tem uma explicação para isto, mas para Doberstein (2011) acredita que isso se deve ao fato de os positivistas não terem tido um corpo de críticos capaz de vigiar pela estética nessas obras. Com relação à pintura acontece da mesma forma, ou seja, as aquisições não seguem um padrão estético definido. Não há nas telas elementos estéticos que permitam que elas sejam classificadas como obras positivistas ou que dialoguem de forma muito próxima entre si, à exceção apenas da temática.

Com relação à arquitetura o Doberstein (2011) faz uma análise dos prédios da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, da Biblioteca Pública, dos Correios e Telégrafos, atual Memorial do Rio Grande do Sul, da Delegacia Fiscal, atual Museu da Artes do Rio Grande do Sul e finalmente do Palácio Piratini, ao qual daremos atenção mais adiante. As análises são divididas entre encomendas públicas e privadas, ou oficiais e civis. Para nossos propósitos, nos interessa observar as encomendas públicas. Da análise o autor conclui que nas primeiras décadas do século XX, a arquitetura e o fachadismo de encomenda pública refletiam a ideologia de seus patrocinadores.

No tocante às motivações daqueles que encomendaram essa estatuária, o de comum é que ambos os grupos custearam-na para fins de propaganda. A diferença é que os positivistas tenderam a se utilizar da mesma para fins doutrinários e os homens de negócios para publicidade comercial. (DOBERSTEIN, 2011, p. 145)

Porém, o autor aponta novamente a não realização de um estilo estético rígido em razão de determinações históricas. Pode-se observar, então, que desde a subida do PRR ao poder, a partir da sangrenta Revolução Federalista e da ruptura, a partir disso, com importantes setores do estado, até a sua consolidação e ingresso na política nacional, que as formas de “propaganda” do partido

sofreram variações de acordo com o contexto. Isto reflete-se também nas diversas tentativas de elaboração de discursos através de obras de arte ou investimentos urbanísticos.

Importa agora darmos atenção a um ponto relativos a esta pesquisa a partir do qual podemos pensar em um diálogo com a hipótese desta tese. Diz respeito, novamente, ao monumento a Júlio de Castilhos (ver Figura 11), um dos exemplares de maior relevância entre os monumentos públicos de Porto Alegre e umas das grandes obras dos positivistas do PRR.

Este monumento, inaugurado em 1913, foi composto por Villares com inúmeras referências à política brasileira, que vão desde Tiradentes até José Bonifácio, em torno da figura de Júlio de Castilhos. De forma que durante a inauguração da obra foi distribuído um panfleto explicativo para que a população entendesse do que se tratava (DOBERSTEIN, 2011); (*A Federação*, 1913). Este dado vai ao encontro de uma possível política do PRR direcionada à utilização de obras de arte para divulgação de suas ideias, assim como da apropriação de determinados conceitos por parte deste grupo político. Esse fato demonstra o objetivo do PRR de fazer com que a população compreendesse a obra conforme aos ditames do partido. Com relação ao texto divulgado no panfleto, observa-se a divulgação das políticas e propostas do PRR entrelaçadas ao objeto simbólico do monumento.

Para esta discussão vale olharmos para o gaúcho pensado por Villares. Na parte sul do monumento o gaúcho é representado em uma imagem típica e já consagrada, que é facilmente reconhecida nas elaborações do gaúcho do final do século XIX. Segundo Doberstein, o “conjunto da estatuária fachadista e monumental de Porto Alegre, na República Velha, representa um dos raros momentos em que a temática regional do gaúcho, aparece representada” (DOBERSTEIN, 2011, p. 73).

Este fato não corrobora a tese da ligação do positivismo com a criação do mito do gaúcho, ao menos na estatuária e, além disso, durante o auge dos positivistas, a temática do gaúcho não teria sido explorada. A temática só entraria no conjunto de obras públicas mais tarde, na década de 1950, nos painéis folclóricos de Aldo Locatelli para o Palácio do Governo (DOBERSTEIN, 2011). Isto, porém, não se confirma com relação à pintura histórica pois neste mesmo período, no final do século XIX e início do século XX, o PRR adquiriu obras de cunho regional, como as pinturas relativas à Revolução Farroupilha, com as quais se pretendia ornar o Palácio do Governo, embora isso, de fato, não tenha ocorrido.

Podemos dizer que, com relação à pintura histórica, o aspecto do gaúcho foi contemplado pelos positivistas, embora estas obras não tenham tido uma existência pública naquele momento. Assim, não se pode relacionar a fixação da representação típica do gaúcho ao PRR, mas pode-se dizer que houve por parte deste grupo a produção de imagens desta categoria durante os anos da República Velha.

Ainda com relação ao referido monumento, consta também a figura de Júlio de Castilhos a cavalo, representando a imagem do gaúcho típico e cujo símbolo já tinha na época um grande poder evocativo. Segundo Doberstein (2011), esta imagem representa também uma face populista do movimento, pois os apoiadores do PRR advinham em grande parte dos centros urbanos, sendo a Campanha, o reduto do gaúcho típico, teoricamente aliado às elites tradicionais em oposição ao castilhismo.

O histórico do PRR no que tange à encomenda de monumentos desta categoria traz ainda outros elementos caros a esta pesquisa. Vejamos, portanto, os monumentos a Benjamim Constant e a Floriano Peixoto, ambos no estado do Rio de Janeiro. Elaborados por Décio Villares e Eduardo Sá, respectivamente e que dialogam de forma bastante aproximada com o monumento a Júlio de Castilhos (ver Figura 11), revelando, assim, um certo método na elaboração de monumentos públicos por parte do PRR.

O Monumento a Benjamim Constant (ver Figura 12) foi inaugurado em 1925 e proposto por Teixeira Mendes. Para Teixeira Mendes, Constant deveria ser representado com vistas a demonstrar a sua atuação no 15 de novembro, mas deveria ficar explícito “que agia sustentado moralmente pela família e impulsionado pela pátria, no serviço da humanidade.” (CARVALHO, 1990, p.45). Não faltou ainda a bandeira republicana com o lema *Ordem e Progresso*.

Figura 12 – Monumento a Benjamim Constant, Décio Villares



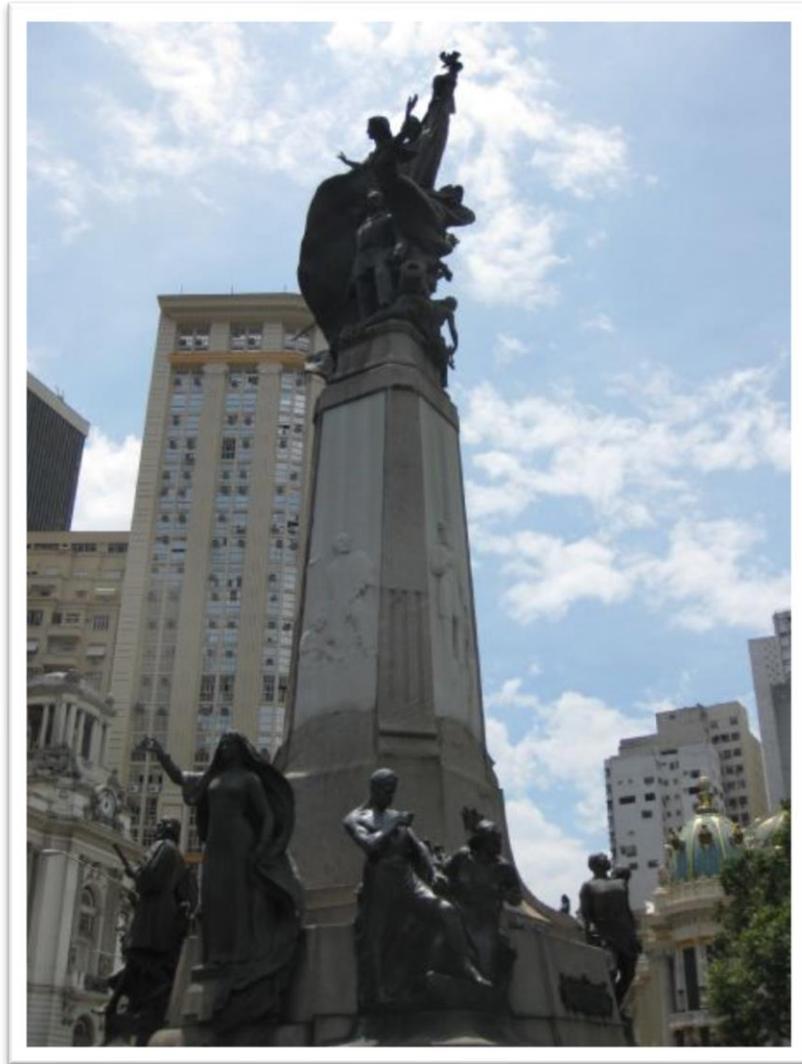
Fonte: Site da Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras¹⁰

¹⁰ Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6699/monumento-a-benjamim-constant-com-baixos-relevos-de-eduardo-de-sa>. Acesso em: mai. 2019.

Constant é posto no monumento em igualdade a Deodoro da Fonseca e constam também os medalhões com as figuras de Tiradentes e José Bonifácio. O monumento é cercado do pensamento positivista, com referências à Revolução Francesa e ao lema “a religião da humanidade é a minha religião” (CARVALHO, 1990, p. 47).

Embora Constant tenha se desligado em 1882 da Sociedade Positivista manteve até o fim da vida estreita relação com os positivistas ortodoxos. Foram estes grandes agentes da divulgação de ideias que colocavam Constant como um protagonista na Proclamação da República. Teixeira Mendes ao escrever a biografia de Constant coloca-o ao lado de Tiradentes e José Bonifácio, representando a vertente de pensamento positivista. Constant estaria para a República como Tiradentes para a Inconfidência e Bonifácio para a Independência. (CARVALHO, 1990, p.41) Observa-se a mesma menção no monumento a Júlio de Castilhos e a Floriano Peixoto.

Figura 13 – Monumento a Floriano Peixoto, Eduardo Sá (1910)



Fonte: Site do Inventário dos Monumentos RJ¹¹

O monumento a Floriano Peixoto (ver Figura 13), obra de Eduardo Sá, foi inaugurado em 1910 e tem como pano de fundo a bandeira republicana. Em relevo, as cabeças de Tiradentes, Bonifácio e um busto de Benjamim Constant, foi “executado aos moldes de um altar cívico, referência aos alteres arguidos em Paris após a revolução de 1789” (CARVALHO, 1990, p. 48).

Ainda segundo Carvalho (1990, p. 48), o monumento, na época, chegou a provocar controvérsias e debates acerca do seu caráter partidário e da “tentativa de uma corrente de pensamento de se apossar indevidamente de figura que pertencia a todos os republicanos”. Isto

¹¹ Disponível em: <http://inventariodosmonumentosrj.com.br/index.asp?iMENU=catalogo&iiCOD=36&iMONU=Marechal%20Floriano%20Peixoto>. Acesso em mai. 2019.

ocorre pelo de fato de Floriano Peixoto não ter sido um positivista como Júlio de Castilhos e Benjamim Constant. O autor aponta o fato de o monumento ser uma tentativa dos positivistas de apropriação da memória de Peixoto, que inclusive é posto na obra guardando a bandeira republicana, de criação positivista, a mesma bandeira para a qual Peixoto, enquanto presidente, chegou a incentivar um projeto de alteração para remoção do lema positivista. (Carvalho, 1990)

Assim, ao olharmos para estes monumentos, é possível ter uma visão mais aproximada da forma como atuava o PRR dentro da questão iconográfica. É observável que tais elementos eram caros aos republicanos e que estes viam nestas obras ferramentas tanto de divulgação do seu ideário, como de legitimação do seu discurso. Neste alargamento de perspectiva, incluíram-se, portanto, obras de grandes vultos, como é o caso dos monumentos. Estas obras foram encomendadas e executadas no período temporal do qual ocupa-se esta pesquisa, de modo que estas imagens se constituem em exemplares de um objetivo em comum: a divulgação das ideias republicanas aos moldes do pensamento positivista por meio de imagens. De pinturas a óleo até monumentos públicos, passando pela arquitetura, é possível constatar que o PRR deixou, através obras, uma marca visual.

Assim, os próximos capítulos seguem privilegiando as pinturas, seus históricos, seus trâmites de produção e suas relações com os aspectos relativos ao gênero histórico. Para que sejam possíveis estas aproximações, as obras serão separadas por seu período de encomenda.

3 DO SÉCULO XIX PARA O SÉCULO XX: O HORIZONTE DAS ARTES NO RIO GRANDE DO SUL

As últimas décadas do século XIX e as primeiras décadas do século XX que estão contempladas no período temporal estudado nesta tese correspondem, no que diz respeito ao ambiente artístico no Rio Grande do Sul, a um período de transformações decorrentes do ambiente político. A forma como as artes plásticas se estabeleceram na virada do século revela que, de certa forma, a relação entre os artistas e o governo estava em vias de concretização, assim como o próprio cenário artístico.

Para melhor apresentação desta tese, faz-se necessário o estabelecimento de um panorama inicial sobre o ambiente no qual as encomendas das pinturas aqui analisadas inserem-se. Importa, portanto, demonstrar aqui o contexto de um ambiente em desenvolvimento no qual o anseio de modernidade dava o tom aos investimentos do governo do estado. O ambiente político que se concretizava, os anseios de modernidade e as ondas migratórias para o povoamento do estado contribuíram para a formação de uma classe de pintores na capital, conforme veremos adiante.

Esta tese investiga a produção de um conjunto de imagens em pintura histórica cujo objetivo, na maior parte dos casos, era a ornamentação do Palácio do Governo. Procura-se compreender como a sociedade que se constrói naquele momento, suas características e transformações, pesam sobre as escolhas dos artistas e sobre a temática das obras, assim como sobre as intenções do principal grupo político do estado. A sociedade gaúcha do século XIX encontrava-se em constituição, visto que as terras mais ao sul do Brasil tiveram um povoamento lento e tardio. Assim, o estabelecimento de um sistema de artes plásticas neste contexto pode ser observado, segundo Susana Gastal (2007) através da distinção de dois momentos que abarcam o período aqui analisado, o período ente 1890 e 1920 e a seguir as décadas compreendidas entre 1920 e 1970.

O século XIX é marcado pela chegada dos imigrantes europeus, italianos e alemães, que culminaria consequentemente no crescimento econômico da região e assim também no desenvolvimento da cidade de Porto Alegre. O período compreendido entre as décadas de 1890 e 1920, foram marcados pela constituição de uma sociedade burguesa com pretensões de modernidade. Neste momento, estabelecem-se mudanças sociais e políticas que definiriam também os rumos da pintura no estado do Rio Grande do Sul e a constituição de um mercado para as artes.

Para Gastal (2007), pode-se dizer que o período dos anos 1800 foi marcado pela presença de artistas vindos do exterior, enquanto o início do século XX já demarca a primeira geração de artistas nascidos na região ou que aqui se estabeleceram. Entretanto, através das encomendas realizadas nesta virada de século é possível observar a presença de um academicismo ainda em voga na Europa, fato este compreendido pela contratação de artistas estabelecidos no velho continente ou cuja formação deva-se aos bancos europeus.

Os anos 20 e 70 do século XIX, com a chegada dos italianos e alemães, respectivamente, estabelece-se como um período de demasiado trabalho para os imigrantes com vistas à construção das colônias. Todavia, dentre estes imigrantes já tínhamos alguns artistas sendo empregados para a pintura de igrejas ou até mesmo como retratistas para as famílias que já dispunham de certa condição financeira. Gastal (2007) aponta estes primeiros pintores como os mestres daquela primeira geração de artistas nascidos na região.

Para Damasceno (1971), embora tenha havido algum movimento na província com relação às artes plásticas no final do século XVIII, nas últimas décadas do século seguinte, entretanto, era ainda evidente a precariedade do meio artístico no sul do país. O Rio Grande do Sul do século XIX não contava com uma sociedade tão próspera que estivesse disposta a acumular bens artísticos. Apesar das grandes exposições realizadas em Porto Alegre em 1875, 1881 e 1901, que possibilitaram a alguns artistas a exibição de seus trabalhos, as amostras não foram “mais que simples acidentes no curso normal dos acontecimentos” (DAMASCENO, 1971, p. 245). Nos estabelecimentos de ensino existentes na Província não havia cadeiras dedicadas exclusivamente às técnicas de desenho e pintura. Em maio do ano de 1846 foi criado o Liceu D. Afonso, que teria permanentemente uma disciplina de desenho. Porém, este liceu só entra em funcionamento efetivo no ano de 1852, sendo brevemente suspensa a cadeira de desenho, logo, não se tem notícia de nenhum curso oficial de desenho na Província até o ano de 1859 (DAMASCENO, 1974).

A partir disso, em outubro de 1857, sabe-se de um projeto de cunho educacional do deputado José Cândido Gomes que disponibilizava recursos para pensionistas e previa duas vagas para o curso de Engenharia, uma para Jurisprudência, uma para Medicina e uma para as Belas-Artes. O projeto determinava uma quantia em dinheiro para aqueles que, após terminarem seus cursos, decidissem retornar à Província. Tais pensões seriam oportunizadas mediante concurso, entretanto, não se tem notícia da aprovação deste projeto, sabe-se apenas que não chegou a ser posto em execução. Observa-se então algumas iniciativas, como a citada, que demonstram um

momento de transição no qual despontaram os primeiros anseios de um futuro cenário artístico local.

No ano de 1858 tem-se a inauguração do Teatro São Pedro em uma Porto Alegre que contava com 18.465 habitantes. Já no final do século, a capital contaria com uma população de 70 mil pessoas. Deste impulso de crescimento e de suas consequências econômicas e sociais que se estabelece o campo das artes, que se mostrará fértil no que diz respeito a encomendas de obras pelo governo do estado, estendendo-se até quase a metade do século XX.

[...] novas forças econômicas permitiram o surgimento, nas cidades, de uma burguesia local: uma classe social formada por profissionais liberais, comerciantes e industriais e profissionais do sistema financeiro, que teria seus próprios padrões de comportamento e um novo partido político a representá-la o PRR – o partido republicano Rio-Grandense, de ideologia positivista. Há uma nova sensibilidade, ou seja, uma nova maneira de ser e estar no mundo, uma sensibilidade moderna. Esta modernidade irá valorizar os padrões clássicos, as cores e as linhas suaves, os gestos contidos.” (GASTAL, 2007, p. 37)

Nos primeiros anos do século XX, porém, artistas tanto amadores quanto profissionais radicados na província tiveram algumas oportunidades de exposição de trabalhos nas vitrines de alguns estabelecimentos como livrarias e lojas de comércio geral. Assim, “das vitrines destes estabelecimentos se utilizaram, com efeito, todos os profissionais e diletantes da pintura, na Província, durante o século XX” (DAMASCENO, 1971, p. 246). Segundo o autor, Augusto Luiz de Freitas, executor das obras *Tomada da Ponte da Azenha* (ver Figura 8) e *Chegada dos casais açorianos* (ver Figura 19) aqui mencionadas, também expunha seus trabalhos nas vitrines locais. Conforme observou-se, inúmeros fatores contribuíram para que a cena das artes visuais na capital desse seus primeiros passos até a constituição de uma rede de profissionais e de um profícuo espaço cultural. Entretanto, é apenas no final do século XIX que os estabelecimentos de ensino passarão a desempenhar um papel mais efetivo para a concretização deste cenário.

3.1 O ENSINO DAS ARTES: PRIMEIROS PASSOS

Em 1869 era inaugurada em Porto Alegre a Escola Normal e em 1871 o Ateneu Rio-Grandense. Ambos os estabelecimentos de ensino tiveram em seu currículo permanente a cadeira de desenho geométrico, embora com poucos alunos matriculados. Importa mencionar o fato de que neste período a pintura e o desenho não eram vistos como profissões e sim como passatempos de

luxo. Ainda, conforme salienta Damasceno (1971), em nenhuma das instituições citadas as cadeiras de desenho eram ministradas por mestres e nenhuma era, de fato, uma Academia de Belas-Artes, o que atesta o lento estabelecimento de um espaço para as artes plásticas ao sul do país.

Ainda no final do século XIX com a Revolução Federalista¹² diminuem-se os incentivos educacionais com relação às belas-artes. O então presidente do estado Dr. Carlos Barbosa Gonçalves irá propor somente em 1908 a ideia de fundar um Instituto de Belas-Artes em Porto Alegre. Em 1910 cria-se, assim, a Escola de Belas-Artes sob a direção do pintor Libindo Ferraz¹³.

Damasceno (1971) aponta, no que se refere ao ensino privado, para a manutenção de bons cursos de desenho anteriormente aos cursos públicos. Entre os anos de 1861 e 1870 inúmeras instituições privadas de ensino mantiveram cursos cujos mestres contavam com certa reputação na sociedade em razão do talento artístico.

Anualmente, ao término das atividades escolares, estes estabelecimentos, com raras exceções, realizam atraentes exposições de trabalhos manuais, ao lado de cujas vitrinas, numerosas e variadas, se exibem desenhos e pinturas a óleo e a aquarela, sobretudo a óleo, executadas sobre tela, seda, veludo e vidro - labores, evidentemente, de valores artísticos muito relativos, meros ensaios e experiências que, se não revelam vocações excepcionais para o ofício, denotam, contudo inegável habilidade de seus autores e – o que se deve realçar – constante empenho dos mestres em cultivar no espírito dos seus alunos o gosto pelas artes. (DAMASCENO, 1971, p. 257)

Segundo o autor, outras instituições mantinham também cursos de desenho e pintura em Porto Alegre neste período, como a Sociedade Brasileira União e a Loja Maçônica Progresso e Humanidade. Até o final dos anos de 1800 mais três instituições manteriam aulas regulares de desenho: o Liceu Nacional, o Instituto de Artífices e a Escola Benjamim Constant.

¹² Conflito político que ocorreu no Rio Grande do Sul entre os anos de 1893 e 1895 e que atingiu também Santa Catarina e Paraná. Ao lado de Júlio de Castilhos estavam os chamados Chimangos ou pica-paus, favoráveis à centralização política, ao presidencialismo e à teoria positivista. Do outro lado do conflito estavam os Maragatos, federalistas que pretendiam tirar Júlio de Castilhos do poder e implantar um regime parlamentarista. Os federalistas foram derrotados no conflito e a paz foi assinada em 23 de agosto de 1895 na cidade de Pelotas. Para Pesavento, este foi o mais significativo conflito pós- proclamação da República e deu-se a partir de divergências com relação ao processo econômico e político que viriam a ser adotados no novo regime, além de questões regionais com relação ao centro e a periferia. Este conflito ficou bastante conhecido pela violência empreendida, chamado também da “Revolução da degola”. (PESAVENTO, 1983)

¹³ Libindo Ferraz (1877: Porto Alegre, RS – 1951: Rio de Janeiro, RJ). Começou seus estudos de pintura ainda no Rio Grande do Sul. Em 1897, muda-se para o Rio de Janeiro de onde parte para estudar em Paris. A partir de 1899, já retornado a Porto Alegre participa de algumas exposições e trona-se um dos fundadores do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre. Libindo Ferraz lecionaria nesta instituição até 1936. (DAMASCENO, 1971)

Sobre este contexto é observável que, de fato, a instalação de um ambiente cultural propício ao desenvolvimento de artistas e ao estabelecimento de um mercado de arte passa pela formação de escolas de artes e pela existência de um mercado consumidor capaz de manter estes profissionais. Outro fator relativo ao ensino das artes e ao estabelecimento de um campo artístico, é o fato de que inúmeros artistas profissionais ou amadores que estiveram no período, entre os séculos XIX e início do século XX, estabelecidos em Porto Alegre apenas conseguiam manter-se através da docência. A grande maioria lecionava tanto nas instituições de ensino privadas quanto a domicílio, em aulas particulares, apontando assim, para a inexistência de um mercado de arte.

Porém, o fato de haver algum movimento com relação à produção de arte e ao estabelecimento de locais para o ensino do desenho e da pintura na capital não corresponderia propriamente a um movimento de constituição de um campo artístico na capital gaúcha. Para Neiva Maria Fonseca Bohns (2005) o contexto propício ao estabelecimento de um cenário para as artes não existiria no estado do Rio Grande do Sul até 1950, principalmente devido à condição de periferia da Província Rio-Grandense em relação aos poderes mais centrais.

Evidentemente, a condição periférica da Província rio-grandense em relação aos poderes centrais não se dava apenas no campo político e econômico, mas igualmente nos campos social e cultural. A precariedade do campo artístico não permitia a formação de profissionais e tampouco de público consumidor e apesar dos desmedidos esforços de alguns indivíduos para estimular a vida cultural do lugar, o ambiente artístico mantinha-se inalterado. (BOHNS, 2005, p. 7)

Em oposição às precárias exposições no comércio do centro da capital demonstradas por Damasceno (1971), Bohns (2005) traz algumas informações sobre as primeiras exposições coletivas de arte em Porto Alegre. Ocorrem as primeiras exposições no século XIX nos anos de 1860 e 1866, já como parte das grandes exposições comerciais, prática já bem estabelecida na Europa. A estas exposições seguiram-se outras em 1875, 1881 e 1901. Para Bohns (2005), algumas das mudanças no cenário do estado que contribuíram para o início de um ambiente favorável às artes visuais no século XX estão ligadas ao surgimento de novos segmentos sociais e à possibilidade de acúmulo de bens de diversas formas. Assim, através da movimentação de mercado, a população passou a consumir bens simbólicos. Para Gastal (2007), se no século XIX ainda não se estabeleceu de forma mais sólida um mercado de artes, foi a segunda metade deste século que fez despontar os primeiros artistas gaúchos, dentre os quais estão Pedro Weingärtner, (1856), Augusto Luiz de Freitas (1868) e Libindo Ferraz (1897) dentre os mais atuantes. Além

desses, aqui nascidos, estabelecem-se ainda artistas de outros estados, tais como Helios Seelinger, vindo do Rio de Janeiro. Segundo Gastal, a formação destes pintores dar-se-á neste momento, entretanto, suas obras virão a público apenas em um segundo período que corresponde ao final do XIX e início do século XX. O século XX será, portanto, marcado pela contraposição entre tradição e modernidade no que se refere ao pensamento artístico. O que se pode pensar é que o ambiente onde se deu a produção das obras tomadas por esta tese foi de grandes transformações, tanto na esfera política quanto no ambiente cultural. O contraponto que se estabelecerá no cenário artístico gaúcho do século XX entre tradição e modernidade forjará, de certa maneira, tanto a produção quanto a circulação de imagens de temática regional e influenciará ainda a produção da imagem do gaúcho no que se refere à pintura, como veremos adiante.

3.1.1 O Palácio Piratini: da arquitetura eclética às imagens farroupilhas

Conforme visto até o momento, as obras aqui analisadas são constituídas de características específicas capazes de transformá-las, a partir de um conjunto a princípio disperso, em um grupo de obras formado com certa lógica. Estas características dizem respeito à sua produção inserida no contexto da República Velha. É, portanto, a produção destas imagens, que será analisada com vistas a responder as questões levantadas nesta tese. Cabe reforçar, mais uma vez, que o que une estas obras, que a princípio parecem dispersas, é justamente a sua produção. Estas pinturas se aproximam pelas suas biografias, tendo sido encomendadas por um mesmo grupo político e para um mesmo fim.

A questão da não realização do projeto em torno de algumas destas obras, ou seja, a não fixação destas na sede do governo, é um dado que ultrapassa o limite temporal estabelecido neste estudo, mas que em nada nos afasta do fato de que o PRR, na virada do século XIX para XX, dentre as tantas obras públicas realizadas, privilegiou também, por alguma razão, a temática farroupilha. Pensarmos a importância que teria para este grupo político a elaboração de uma sede de governo dentro da grandiosidade com que foi pensado o Palácio Piratini, ornado com temática farroupilha, indica-nos uma interessante abordagem sobre essa produção.

Atentarmos à produção destas obras enquanto objetos de pesquisa impõe retomarmos as questões que foram tecidas acerca dos objetos. O que justifica a existência de um conjunto de pinturas históricas, de encomenda pública, já no final do século XIX e início do século XX com

temática da revolução farroupilha? Que elementos do contexto social e político que, se questionados, podem nos trazer informações acerca deste patrimônio? Dentre estes elementos, coloca-se à frente os agentes políticos do PRR, autores destas encomendas, nos permitindo pensar que em algum momento a Farroupilha pode ter sido tomada como ferramenta de captação de apoio político auxiliando na legitimação do PRR em meio a um estado ainda dividido politicamente. Assim, o caráter republicano da Farroupilha poderia, através de seu uso político, associar aos integrantes deste partido a imagem de defensores da República enquanto uma vocação do estado, em um momento de necessidade de unidade e legitimação em torno das ideias republicanas.

O primeiro momento que determina a produção deste conjunto de objetos é a construção do Palácio do Governo, já que estas obras haviam sido encomendadas para este fim. Desta forma, os fatores que relacionam estas obras umas às outras, são o PRR na qualidade de encomendante e o Palácio do Governo para onde seriam destinadas as primeiras encomendas. Um segundo momento de produção dá-se durante a aquisição de obras com vistas à organização do MJC enquanto estabelecia-se como um museu histórico e instituição ligada ao governo estadual.

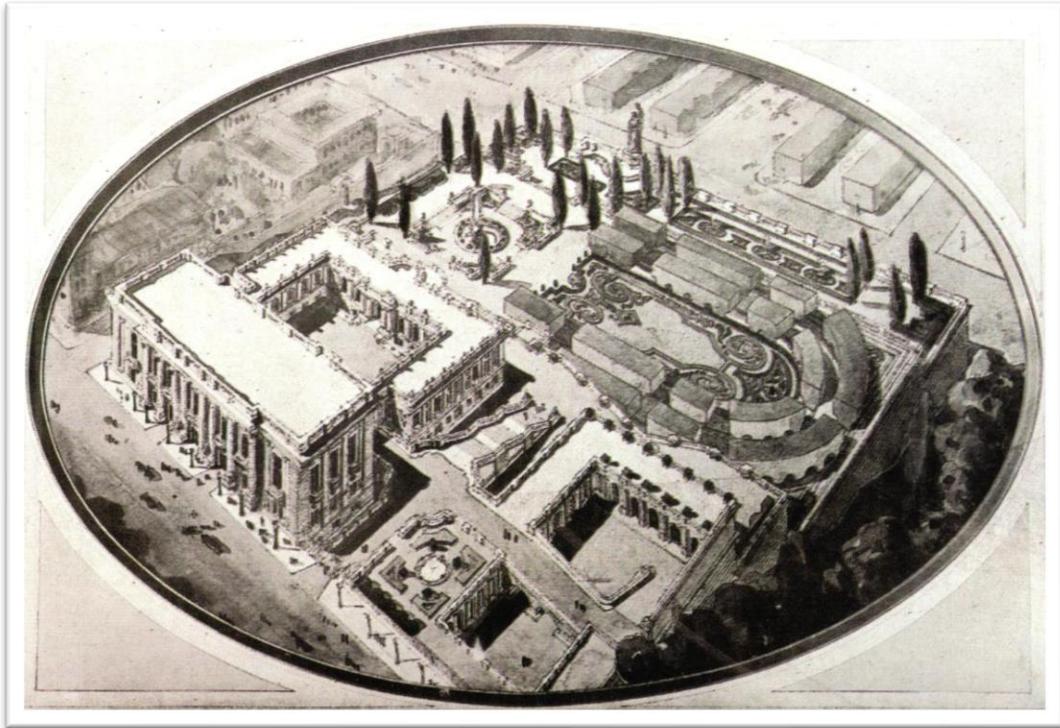
O histórico do Palácio, funde-se, portanto, neste período, com a execução destas pinturas. É importante observar que cinco das obras aqui investigadas foram encomendadas para serem parte do acervo do Palácio do Governo, sob as circunstâncias que serão demonstradas a seguir. Destas obras, nenhuma encontra-se no Palácio ou foi exposta permanentemente no local. Assim, no ano de 1955, uma comissão foi elaborada pelo governador Ildo Meneghetti para que fossem distribuídas as obras que estavam sem uso na sede do governo. Algumas dessas obras, com exceção das pinturas de Augusto de Freitas e de Lucílio de Albuquerque, que encontram-se no IE e da obra de Antônio Parreiras que encontra-se no 4º Regimento de Cavalaria Montada – Regimento Bento Gonçalves em Porto Alegre, as demais foram enviadas ao MHF e encontraram-se hoje em restauro no Museu de Artes do Rio Grande do Sul (MARGS).

O primeiro edifício destinado a abrigar a sede do governo provincial teve sua construção iniciada em 1773, por ordem do governador José Marcelino de Figueiredo. Júlio de Castilhos, em 1894, decidiu pela demolição daquela construção, que já se encontrava praticamente inabitável (FRANCO, 2006, p.303). Em outubro de 1896, lançou-se a pedra fundamental da nova edificação, cujo projeto foi assinado pelo engenheiro estadual Affonso Herbert. A construção do Palácio foi lenta devido à escassez de recursos, tendo havido inúmeras interrupções até 1908, quando o governador Carlos Barbosa Gonçalves decidiu, juntamente com seu secretário de obras Cândido

José de Godoy, reavaliar o projeto de Herbert. O atual governador julgou necessário abandonar a inacabada construção e repensar um novo projeto para o Palácio, aproveitando o máximo já existente. A intenção de Cândido Godoy era que a sede do governo gaúcho fosse o mais belo e majestoso edifício público do país e que refletisse o momento econômico e o desenvolvimento cultural do estado (FRANCO, 2006, p. 304). Observa-se aqui uma relação entre a grandiosidade que o poder político pretendia demonstrar através da sede do governo e a execução das obras Farroupilhas. Sabe-se ainda, que um grande número de encomendas entre pinturas e esculturas e objetos decorativos foi realizado para a futura sede do governo.

A segunda tentativa de construção da sede do governo gaúcho deu-se a partir de 20 de setembro de 1909, com novo projeto, do arquiteto francês Maurice Gras. Embora tenha havido um concurso público, na França, para a execução da obra com a vitória de outros dois arquitetos também franceses, o projeto europeu, entretanto, não caiu nos gostos da liderança do governo. Quando Carlos Barbosa deixou o governo, em 1913, a obra seguia inacabada. O então governador Borges de Medeiros, mantém a construção do Palácio de forma lenta devido às dificuldades trazidas pela primeira Grande Guerra. O edifício passou a ser de fato utilizado apenas em 1921, sem inauguração oficial.

Figura 14 – Projeto do Palácio Piratini, Maurice Gras



Fonte: LAGEMANN; LICHT, 2010

Figura 15 – Fachada do Palácio Piratini



Fonte: imagem cedida via e-mail pelo Acervo do Palácio Piratini

Ainda durante os inúmeros expedientes aqui citados da construção da sede do governo, é relevante lembrar, portanto, que em paralelo às questões de construção, ocorriam as encomendas das pinturas de temática farroupilha. O que importa apontarmos, é que este prédio preparava-se para receber em suas paredes, algumas com grande destaque, como as da sala de recepções, imagens alusivas à Revolução Farroupilha. Reforço que o prédio do Palácio do Governo era um ambicioso projeto, de grande relevância para seus executores e que deveria, conforme já mencionado, representar o estado do Rio Grande do Sul, pelas lentes do PRR.

Ao término da primeira metade do século XX, a organização política e social do Rio Grande do Sul já era bastante distinta do período abordado anteriormente, conforme demonstrado no início deste capítulo. A sede do governo passa a chamar-se Palácio Piratini apenas a partir do Decreto 6.109 de 29 de junho de 1955, assinado pelo governador Ildo Meneghetti, não havendo, portanto, nenhuma associação do nome da atual sede do governo gaúcho à encomenda destas obras décadas antes. Assim, estas obras de temática farroupilha jamais foram utilizadas na ornamentação do prédio e a sede do governo passa a homenagear a república farrapa somente mais de meio século depois das encomendas, em uma conjuntura já bastante distinta do contexto que originou tais pinturas.

O Palácio Piratini foi importante ponto de pesquisa para a elaboração desta tese, embora pouco tenha ficado no prédio no que se refere à passagem destas obras e até mesmo às suas encomendas. Os relatórios da SOP encontram-se no Arquivo do Estado, no prédio do Memorial do Rio Grande do Sul. A respeito de algumas destas obras, principalmente as de maior porte, ocorre frequentemente em meio aos pesquisadores e aos museus que receberam estas pinturas, uma hipótese de que as telas não foram utilizadas por serem grandes demais para serem acomodadas todas no Palácio Piratini. Esta informação é bastante vinculada às obras de Parreiras e Luiz Augusto Freitas, que se encontram atualmente no IE. Este fato, embora seja mencionado de maneira bastante recorrente, é de difícil comprovação. Esta hipótese foi pesquisada por mim mais profundamente durante minha pesquisa de mestrado (NASCIMENTO, 2015), que tratou da produção e circulação

de três das principais obras de encomenda para o Palácio do Governo e que se encontram hoje como patrimônio do IE¹⁴.

Não há, entretanto, meios de atestar a inadequação das obras ao Palácio, porém, pode-se observar a ausência e a não circulação destas obras por um longo período. A utilização de algumas delas deu-se mais efetivamente durante as comemorações do Centenário já em 1935 e posteriormente nos anos de 1950 na realocação delas em outras instituições do estado. Portanto, o fato de não terem sido expostas após serem adquiridas nos impõe uma análise profunda sobre a questão da encomenda destas pinturas realizadas pelo PRR.

Mais uma vez, as lacunas que se intenciona preencher nesta pesquisa nos levam às questões de produção e encomenda destas pinturas, à historiografia gaúcha e à atuação do PRR enquanto encomendante de obras de arte. Com relação às fontes primárias, o que foi possível verificar são os registros de encomenda encontrados nos relatórios da SOP, além da biografia das obras a partir das instituições que as abrigam hoje. Como já mencionado, eram comuns alterações ocorridas entre o período de encomenda e a execução de artefatos desta categoria. Uma pista sobre a possível ausência de documentação, principalmente no que se refere a encomendas públicas, é mencionada por Leal (2006), quando a autora observa as encomendas de obras públicas realizada no governo republicano no que diz respeito a estatutária. Tal fato recai novamente sobre a relação informal que havia entre Borges de Medeiros, além de alguns membros do partido, e os pintores mais requisitados à época. Alguns artistas executaram inúmeras obras para o governo do estado gaúcho nos mandatos republicanos, sendo recorrentes os nomes de Antônio Parreiras e Décio Villares, por exemplo. Já Augusto Luiz de Freitas e Lucílio de Albuquerque não gozavam da mesma influência.

Leal (2006) apresenta alguns fatos com relação a estas informalidades, como a relação de proximidade que havia entre Décio Villares e Eduardo Sá com funcionários da SOP e a forma como os trabalhos iam sendo encomendados, muitas vezes por indicações, e no decorrer do processo encontravam barreiras e alterações.

¹⁴ Com arquitetura inspirada na linguagem clássica aos moldes gregos e com influência da *artnoveau* (que pode ser vista nos prédios do centro de Porto Alegre, como o antigo Correios e Telégrafos, atual Memorial do Rio Grande do Sul e do atual edifício do Santander Cultural, antigo Banco Nacional do Comércio, construído entre 1927 e 1932) ergue-se o prédio do Instituto de Educação General Flores da Cunha. Em agosto de 1934 começavam as obras de construção do prédio sob o comando da Construtora Azevedo Moura e Gertum, que contava com o arquiteto Fernando Corona. O prédio do Instituto de Educação constitui hoje uma das poucas memórias edificadas das comemorações do Centenário da Revolução Farroupilha, na qual foi utilizado como Pavilhão cultural. Durante a minha dissertação de mestrado pensou-se na hipótese de uma relação mais profunda entre a escola e as obras de Lucílio de Albuquerque e Augusto de Freitas. (NASCIMENTO, 2015)

A vantagem inicial de Villares com relação a seus outros colegas artistas é que já era conhecido por membros do governo estadual e tinha acesso aos gabinetes de Castilhos e Borges para oferecimento de obras, mas isto não significava facilidade nas encomendas. Villares desenvolveu vários projetos que acabaram malogrados. Assim ocorreu com monumento a Floriano, que depois foi substituído por um Panteon Rio-Grandense, com o monumento fúnebre a Pinheiro Machado e com painéis decorativos para o Palácio Presidencial Piratini (LEAL, 2006, p. 195).

Esses impasses pelos quais as obras trocavam de espaço não são mencionados em documentos oficiais, dificultando a constituição de uma rede de informações precisas sobre a utilização destas obras. O que temos nos relatórios da SOP são as documentações de encomenda e pagamento. Feito isso, as decisões a serem tomadas no decorrer dos processos não eram, na maioria das vezes, relatadas em documentos oficiais, determinando assim a principal dificuldade encontrada por aqueles que desejam um mapeamento mais preciso da produção e circulação de obras de encomenda do estado.

Conforme já mencionado, Leal (2006) sugere esta informalidade no caso dos painéis e quadros que teriam sido encomendados para o Palácio do Governo. Tal informação vem ao encontro do que foi observado nesta pesquisa: o fato de que nem sempre as obras encomendadas seguiriam o caminho determinado na ocasião da encomenda, haja vista que estas obras foram, no ato da encomenda, detalhadamente mencionadas, com informações que vão desde o tamanho, passando pelas temáticas, bem como o local ao qual se destinariam dentro do Palácio Piratini.

A informalidade pauta a pintura dos painéis decorativos para o Palácio do Governo; Villares recebeu pagamento para executá-los e acabou impossibilitado de realizá-los devido à Primeira Guerra (possivelmente estava na Europa e não pode retornar). O governo gaúcho acabou contratando Antônio Parreiras em 1911, que executou a *Proclamação da República Rio-Grandense* (ver Figura 4); Lucílio de Albuquerque, que pintou *Garibaldi e a esquadra Farroupilha* (ver Figura 7), em 1914; e Luiz de Freitas em 1923, que produziu *O Combate da Ponte da Azenha*; todas as telas encomendadas para ornarem o Palácio do Governo (LEAL, 2006, p. 196).

A situação de informalidade é observada também acerca da obra de Lucílio de Albuquerque, que será tratada adiante. O caráter informal destes trâmites de compra e venda de obras de arte pode ser demonstrado através dos fundos de correspondência de Borges de Medeiros. Sobre a pintura *Garibaldi e a esquadra Farroupilha* (ver Figura 7) há nas correspondências do então governador

um pequeno bilhete do artista em agradecimento ao governador do estado em razão da encomenda da obra. O pintor agradece a indicação do amigo Rivadávia Correia, que o teria indicado para a feitura do quadro. Rivadávia Correia era membro do partido republicano e amigo de Lucílio, portanto, estas relações pessoais parecem ser correntes à época o que pode ter determinado o caráter de informalidade destas produções.

Sobre a importância da casa sede do governo, revela-se, através do relato do secretário de obras, que o Palácio Piratini foi pensado para que representasse a grandeza do estado gaúcho e, nestas tentativas de representação, incluem-se as obras que viriam a ornamentá-lo. Segundo Oliveira (2011) é verificável nestes objetos a representação das ideias republicanas.

Afora as questões relacionadas especificamente à arquitetura, é de extrema relevância apontar, ainda, os planos elaborados para a decoração do Palácio Piratini. Esta, que não englobava apenas o conjunto escultórico de autoria do escultor francês Paul Landowski, visava, igualmente, à aquisição de pinturas a óleo de grande porte, executadas em telas, cuja temática centrava-se em fatos históricos que alicerçavam, no conjunto, os ideais republicanos. (OLIVEIRA, 2011, p. 40)

Portanto, dentre as imagens em pintura histórica de maiores vultos encomendadas pelo estado com o objetivo de ornar a sede do governo estão as pinturas de temática farroupilha. Embora não tivessem sido utilizadas para este fim, esta temática esteve presente nas intenções do governo, para através delas, consolidar as ideias republicanas no estado em um momento de necessidade de legitimação deste discurso.

3.1.2 A Sede do Governo e o Partido Republicano Rio-Grandense

Sobre a edificação do Palácio, Arnoldo Doberstein (2011) aponta que logo após findar a Revolução Federalista, em 1896, com a consolidação do PRR e com a “eliminação da suposta restauração monárquica” (p.63) planejada pelos Federalistas, o governo de Júlio de Castilhos “talvez para celebrar a sua auto consagração” (p.63) decide pela construção de um novo Palácio de governo sede do governo republicano. A construção desta sede insere-se, portanto, em uma teia de intenções com vistas a consolidar a força e o protagonismo deste grupo na política rio-grandense. Este dado, talvez, dado possa elucidar a questão relativa às razões pelas quais a construção do Palácio teve tantas interrupções e recomeços.

Com relação ao pensamento positivista, observa-se também na edificação, no que diz respeito às questões de arquitetura e fachada. Percebe-se aqui, novamente, elementos visuais recorrentes, relativos ao ideal positivista e republicano. As figuras de Paul Landowski, que chegaram em 1912, apontam dois elementos segundo Doberstein (2011): um deles é a inclinação do positivismo gaúcho na utilização de elementos de representação de atividades econômicas na estatuária de fachada e outro – que nos agrega importante informação – é que a estética positivista não teve uma forma rígida no caso gaúcho, as obras, desde que servissem para divulgar a sua ideologia, não precisariam obedecer rigorosamente a uma determinada estética.

Figura 16 - Escudo Rio-Grandense em detalhe da fachada do Palácio Piratini



Fonte: DOBERSTEIN, 2011, p. 6.

Doberstein (2011) observa, através das suas análises da arquitetura fachadista e de monumentos, que esta flexibilidade pode ser pensada também com relação as pinturas históricas. Esta tolerância e flexibilidade reflete-se nas obras trabalhadas nesta pesquisa tanto no que diz respeito à variação da estética como na própria função a elas atribuída. As intenções e funções poderiam ser mudadas facilmente dentro do contexto das relações políticas.

Atualmente, um conjunto de murais adorna as paredes do Palácio Piratini. A temática, então vitoriosa, rende homenagem ao folclore gaúcho. Tais obras foram encomendadas na administração de Ernesto Dornelles, em contrato feito com o artista Aldo Locatelli¹⁵. O contrato foi firmado em 1951 e as obras foram executadas entre os anos de 1951 e 1955. Os murais encontram-se no Salão de Audiências, no Salão de Honras – hoje conhecido como salão Negrinho do Pastoreio – e na antessala do gabinete do governador. Esta opção pela temática do folclore insere-se em um contexto específico dos anos de 1950 e será abordada mais adiante. Cabe mencionar aqui, entretanto, que é também neste contexto de elaboração dos painéis que as obras de temática farroupilha que ainda se encontravam guardadas no Palácio serão realocadas em outras instituições do estado.

¹⁵ Aldo Daniele Locatelli (Villa d'Almè, Lombardia, Itália, 1915 - Porto Alegre RS 1962). Foi pintor, muralista e professor. Em 1931 ingressou no curso de decoração da Escola de Cursos Livres de Instrução Técnica Andrea Fantoni. Entre 1932 e 1935, estudou na Accademia Carrara di Belle Arti, em Bérgamo, Itália e posteriormente na Escola de Belas Artes de Roma. Locatelli chegou ao Brasil em 1948 e mudou-se para Porto Alegre em 1951 quando assinou os contratos para a execução dos murais do Palácio Piratini e da Igreja São Pelegrino em Caxias do Sul. Realizou anteriormente pinturas na Catedral de Pelotas a convite de Dom Antônio Zattera. Em 1949, ano em que termina seu trabalho na Catedral, Locatelli torna-se um dos fundadores da Escola de Belas Artes de Pelotas. Locatelli foi um artista bastante atuante do circuito de artes e na sociedade Rio-grandense, atuando como professor no Instituto de Belas Artes bem como membro do Rotary Club de Porto Alegre (OLIVEIRA, 2001). Ver mais em: OLIVEIRA, 2011.

Figura 17 – Reprodução de detalhe da sala Negrinho do Pastoreio, Aldo Locatelli (1955)



Reprodução
Mural

Fonte: LAGEMANN; LICHT, 2010, p. 96

Figura 18 – *Música, Poesia e Dança-teatro*, Aldo Locatelli (1955)



Reprodução
Mural

Fonte: LAGEMANN; LICHT, 2010, p. 96

Ao mencionar a atual decoração do Palácio, Simon (2010) também se refere às encomendas em pintura histórica, como sendo todas estas imagens tentativas de expressar o pensamento do partido no poder através da sede do governo. Se estas obras não se encontram expostas hoje no Palácio Piratini, não se pode, todavia, esquecer que anteriormente existiu outro conjunto de imagens que também foi pensado para tal fim, demonstrando certo cuidado no que se refere a seleção de imagens, além da intenção em expressar ideias através da iconografia. Desta maneira, é possível pensarmos que este zelo se imponha pelo fato de que as ideias expressas através da exposição destas obras na sede do governo seriam, por consequência, ligadas a este grupo político.

Os murais do Palácio Piratini, assinados por Aldo Locatelli (1915-1962), representam uma das tentativas de expressar, por meio do muralismo, o

pensamento da soberania do Estado. As tentativas que deixaram maiores vestígios são as obras de Antônio Parreiras (1860-1937), anteriores a I Guerra Mundial e as obras de Lucílio de Albuquerque Augusto Luiz de Freitas, realizadas ao longo e após esta guerra (SIMON apud LAGEMANN; LICHT, 2010, p. 91).

Sobre as obras para o Palácio Piratini, importa aqui mencionar a tela *Chegada dos casais açorianos*¹⁶ (ver Figura 19), de Augusto de Freitas, encomendada na mesma ocasião. Esta obra foge da temática farrapa, pois aborda a vinda dos casais do arquipélago dos Açores para o povoamento da Província. Esta obra também pertence hoje ao IE. Observa-se, portanto, que a temática farroupilha não foi unicamente privilegiada, embora neste período a Farroupilha corresponda à maioria das encomendas destinadas ao Palácio. O que pode ser observado no caso desta obra é a vigência do pensamento acerca da origem lusitana na formação do estado, outra questão historiográfica bastante cara aos republicanos neste período, conforme será posto.

¹⁶ Segundo consta nos relatórios da Secretaria de Obras Públicas do Estado do Rio Grande do Sul (SOPE), no livro referente ao ano de 1919, a encomenda feita a Augusto Luiz de Freitas é mencionada em detalhes. Esse relatório foi executado por Idelfonso Soares Pinto, então Secretário de Estado dos Negócios e Obras Públicas e nele consta a encomenda de três obras a esse artista. As obras mencionadas são *Chegada dos casais açorianos*, *Tomada da Ponte da Azenha* e uma representação do poema *O Urugway*, de Basílio da Gama. (SECRETARIA DE OBRAS PÚBLICAS DO ESTADO, 1919). Ver mais em: NASCIMENTO, 2015.

Figura 19 – *Chegada dos casais açorianos*, Augusto Luiz de Freitas (1923)



Reprodução

Óleo sobre tela, 6,65 m x 5,50 m

Fonte: folder de divulgação do Instituto de Educação General Flores da Cunha.

Finalmente, o esforço até aqui empreendido consistiu em abordar os principais fatores envolvidos no processo de produção dessas pinturas, assim como o contexto e a historiografia da época. Os agentes deste processo, no caso os líderes do PRR, em suas ações, já apontam para algumas elaborações. Evidenciou-se o protagonismo do partido republicano na política do período e seus esforços no sentido de construir uma narrativa tanto de acordo com suas ambições políticas como com seu pensamento ideológico. A historiografia do período também se mostrou dinâmica e não homogênea, sendo que linhas de pensamentos diversas mediam forças entre si, o que contribuiu para que não houvesse uma unanimidade com relação às questões referentes à Revolução Farroupilha. Assim, as elaborações acerca da Farroupilha estiveram por algumas décadas no centro do debate político e historiográfico, principalmente do contexto de elaboração destas obras.

3.1.3 O Palácio e a cidade: o PRR e o projeto urbanístico na virada do século

Entre os fins do século XIX e até as primeiras décadas do século XX¹⁷ o Palácio do Governo foi alvo da atenção dos dirigentes republicanos, então, no poder. A investida arquitetônica deste grupo político dá os contornos a importantes pontos da cidade, tais como a Praça da Matriz e a Praça da Alfândega.

Para Pesavento (2002), a cidade compõe-se em um grande desafio, haja vista ser o espaço urbano tomado também enquanto representação simbólica com base em mitos fundadores. Para a autora “da nação à cidade, o mito das origens articula os cacos da passeidade numa representação convincente e desejável” (PESAVENTO, 2002, p. 245). Desta maneira, as origens de Porto Alegre são representadas pelo pampa, pela sua geografia e por seu caráter fronteiriço, como ocorre com a base da formação da identidade regional. Na transformação da cidade rural em cidade desejada, no que diz respeito aos ímpetus modernizantes da virada do século passado, a imagem do campo e do pampa ainda se sobrepõem à cena urbana. Desta maneira, a elaboração proposta à capital passa pelas construções simbólicas mesmas do estado, assim como pela Farroupilha enquanto evento símbolo.

[...] na obra "Os Farrapos", de Oliveira Belo, publicada em 1877, que o gaúcho aparecera — pela primeira vez na literatura — identificado como o símbolo do Rio Grande do Sul e a Revolução Farroupilha, como a Idade de Ouro na qual a Província fora capaz de opor-se a tirania do Império. Ora, estamos diante da articulação de um núcleo simbólico de formulação identitária para o Rio Grande que passa antes pelo campo opondo-se à cidade. (PESAVENTO, 2002, p. 259)

Para a autora, no século XIX estas forças simbólicas atuam enquanto representações identitárias, entretanto, com o projeto republicano, a cidade passaria então a simbolizar o progresso e a primar pelo desenvolvimento da indústria, dessa forma, a cidade transforma-se inserida neste projeto político. Segundo a autora “pode-se dizer que a república gaúcha de inspiração positivista, de uma certa forma, colocou a capital do estado como uma peça central do seu programa de

¹⁷ Desde 1883 que se desenvolvem projetos com a finalidade de construção da sede do governo gaúcho. Pode-se citar o projeto de Álvaro Nunes Pereira (1883), Hebert Alphons Dins (1896), Augustin Rey (1908) e ainda finalmente o projeto executado de Maurice Gras (1909). Disto ainda entre estes anos, ocorreram as encomendas de ornamentação do palácio e serviços de decoração até os anos 50 com a contratação dos murais de Aldo Locatelli. Depois disto já nos anos 1970 o palácio passa por significativa reforma nos jardins. (FACHEL, 2011, p. 72)

governo.” (PESAVENTO, 2002, p. 263). Assim, a cidade é espaço no qual tal projeto será desenhado e dado a ver. Sobre a atuação efetiva do governo estadual, suas intenções passariam também pela padronização da vida e pela reorganização dos espaços, de modo a regulamentar padrões na construção civil tentando dar à cidade um ar de ordem e civilidade. Assim, o alinhamento das casas, a obrigatoriedade de arejamento e a obrigatoriedade de possuir latrina eram algumas das novas exigências para construção de residências (PESAVENTO, 2002). Dito isto, é necessário apontar que as medidas administradas realizadas pelos republicanos visavam a modernidade e o desenvolvimento, embora, sem perder-se da configuração simbólica de culto ao passado e aos heróis, sustentando tais elaborações sob os símbolos já constituídos.

Sobre a questão urbanística, importa mencionar que o planejamento municipal esteve nesta virada de século submetido e entrelaçado ao poder estadual e seu projeto político. Margaret Bakos (2013) objetivando dar respostas ao “fenômeno continuísta” da intendência municipal de Porto Alegre entre 1897 e 1937 aponta neste sentido. Tal apontamento sugere, assim, o quem vem sendo aqui exposto, que a capital era um espaço visado pelos republicanos para a constituição e demonstração de sua agenda política. Isto, conforme demonstrado, observa-se ainda no trato com as políticas municipais e de forma mais evidente na elaboração de uma visualidade urbana representativa e legitimadora de tal projeto.

As reformas urbanas mencionadas, assim como a utilização de determinados elementos estéticos na elaboração da arquitetura da cidade estão inseridas em um período de quatro décadas em que Porto Alegre foi administrada por apenas três intendentes: José Montaury de Aguiar Leitão (1897-1924), Otávio Rocha (1924- 28) e Alberto Bins (1928-37), todos ligados ao PRR. Para avaliar este fato, a autora buscou analisar tal peculiaridade sob dois pontos de vista. Primeiro observando se este tratava-se de um aspecto geral no Brasil, o que foi feito comparando o número de intendentes de outras capitais com o número de intendentes de Porto Alegre no mesmo período. Bakos (2013) observou, entretanto, que cidades como São Paulo, Belo Horizonte e Rio de Janeiro tiveram um número de intendentes até cinco vezes maior que a capital gaúcha. O segundo ponto de observação, consistiu em tomar tal fenômeno enquanto um caso regional. A autora aponta que o projeto urbanístico de Porto Alegre está relacionado não apenas ao poder municipal, mas também ao poder estadual, representado pelo grupo republicano, classificando assim o planejamento urbanístico da capital enquanto estratégia e projeto do PRR (BAKOS, 2013).

Cabe mencionar, no contexto desta tese, que a cidade de Porto Alegre se viu como elemento caro às elaborações do partido republicano, no qual a capital seria a “sala de visitas” do estado. Isto demonstra o empenho do partido em manter controle sobre a intendência municipal. Já a partir de 1893, o PRR luta para consolidar a sua hegemonia no estado delegando postos chave no aparelho de Estado aos seus correligionários. Portanto, pode-se afirmar que “os intendentess municipais são elementos de proa na consecução deste projeto” (BAKOS, 2013 p. 43).

A constituição estadual de 1891 fornece os meios necessários para o governo do estado controlar os municípios, apesar de que, em leitura menos avisada, parece assegurar a autonomia municipal. Na realidade, à guisa de reciprocidade entre governo do estado e município, o que de fato ocorre é uma liberdade vigiada do intendente pelo governador. A este cabe anular todas as resoluções e atos do primeiro, uma vez infringidas leis federais e estaduais. Visto que as leis estaduais, à exceção das orçamentárias, são feitas por decreto, do governador, o Estado adquire plenos poderes nos municípios. (BAKOS, 2013, p. 43)

Assim, para atenuar os traços autoritários, opta-se pelos intendentess simpáticos à política castilhista. Com relação à cidade de Porto Alegre dentro do projeto republicano, observa-se, após o advento da República, que a cidade torna-se um dos mais importantes redutos para a captação de forças que consolidariam o projeto político dos republicanos positivistas, tornando-a inclusive vulnerável às divergências políticas bastante frequentes neste contexto (BAKOS, 2013).

Esta perspectiva sobre o projeto urbanístico de Porto Alegre, embora não seja o foco desta tese, traz algumas questões que podem estar relacionadas à hipótese aqui empreendida. A cidade aparece no projeto do PRR enquanto elemento visual a ser posto em evidência, demonstrando pujança e progresso. Assim, pode ser observada, dentro do projeto urbano, a questão dos monumentos públicos enquanto esforços organizados com vistas à consolidação e manutenção de poder, tomando os elementos visuais enquanto ferramentas legitimadoras e divulgadoras deste discurso.

A autora menciona ainda, no que diz respeito ao desejo de demonstração de riqueza e modernidade, a questão da organização de eventos e exposições como o I Primeiro Congresso das Municipalidades em 1929 e a Exposição de 35. Sobre esta última, considera-se uma expressão da manutenção do culto ao passado e seus heróis, elementos caros ao pensamento positivista. (BAKOS, 2013).

A arquitetura torna-se, neste momento, uma das chaves de leitura para pensarmos o contexto político de então através da reorganização do espaço público e da construção civil, com

edificações e monumentos enquanto instrumentos capazes de transmitir os valores, ideais e projetos de um determinado grupo. Neste sentido, a arquitetura eclética encontrada na sede no governo demonstra uma das características da arquitetura do século XIX no Brasil que, com anseios de modernidade, inspirava-se nos modelos europeus pretendendo rechaçar os vestígios coloniais ainda existentes. Argan (1992) observa tal característica, de tomar o antigo em detrimento do novo, como uma característica própria ainda da escola Neoclássica. O ecletismo arquitetônico, entretanto, insere-se em toda uma orientação para os planos urbanísticos que se enquadram na tramitação de ideias republicanas. A utilização da arquitetura e do urbanismo como formas representativas utilizadas para tais fins é percebida nas ações do PRR – tanto na construção do Palácio do Governo como nas obras de arte públicas, e nos monumentos e estatuária. Tal constatação vai ao encontro da colocação de Annateresa Fabris (1993, p.135) que vê a “concepção particular do espaço urbano, que deita raízes em ideais como magnificência, expressividade e monumentalidade, como a intenção de glorificar uma ideologia ou uma classe”. O ecletismo, que proporciona a “teatralização e representação da vida”, esteve em pauta, enquanto modelo arquitetônico no Rio Grande do Sul da Primeira República, sendo possível observar tal escolha no sentido de elaboração e transmissão de ideias, em concordância ao que vem sendo aqui posto. Conforme esta tese tem apontado, o fator de encomenda, vinculado à transmissão de uma narrativa previamente elaborada, encontra-se no cerne deste tipo de empreendimento.

Não é por acaso que sua manifestação mais importante se concentra na fachada. A ideia dominante do século XIX é de que a arquitetura deve ser representativa, de que deve evidenciar através da forma exterior e da estrutura o status de seu ocupante, seja ele o Estado, seja ele o indivíduo particular. (FABRIS, 1993, p. 134)

O trânsito de informações proporcionada pela modernização do século XX, assim como a movimentação de imigrantes europeus tem também sua cota de contribuição, porém, o desejo de uma nova classe que agora emerge é definitivo nesta concepção. O Brasil, com vistas a consolidação do sistema republicano, com os olhos voltados à modernidade europeia e desejando o rompimento dos laços com o passado colonial, passa a transmitir tais concepções através de uma construção representativa pública, por meio da arquitetura e do estilo eclético, cujas características prestam-se a tais motivações.

Se tal como na Europa o ecletismo é o estilo próprio de uma modernidade que lida sem problemas com o passado não se pode esquecer que no nosso caso específico o passado para o qual os arquitetos se voltam não é nacional. A afirmação do ecletismo no Brasil não implica em conhecimento da tradição anterior e sim o rechaço radical dos vestígios coloniais que persistiam no país apesar do neoclassicismo da Missão Artística Francesa. Esse fato não pode ser imputado apenas à presença maciça de imigrantes no país nas últimas décadas do século XIX que portadores de outras concepções e de outros costumes acabam por impô-los ao novo habitat. (FABRIS, 1993, pg.134).

O caso da arquitetura eclética no Brasil, conforme demonstra a autora, é resultado de fatores múltiplos e deve ser observada ainda de forma multidisciplinar. O contexto social e político é determinante dos primeiros momentos da república no Brasil, que se voltava ao exterior e que projetava seus desejos de progresso e modernização também nas ações de cunho arquitetônico e urbanístico. Os investimentos culturais tornam-se neste momento parte de um cenário de ação e de demonstração de desejo. Este olhar do Brasil voltado para o exterior, também se revela nas questões relativas à escolha dos pintores, cujas carreiras tinham já se estabelecido na Europa. Algumas obras foram por lá executadas, assim como do Velho Continente vieram os materiais exigidos por Maurice Gras para o Palácio Piratini. (FABRIS, 1993).

A relação, porém, entre passado e o futuro é posta em evidência com a encomenda das obras com temática farroupilha. Se por um lado o Rio Grande do Sul voltava-se para o Brasil, para a república e para as experiências de modernidade europeia, por outro lado, em algum momento, para os dirigentes do PRR esse futuro seria representado pelo passado através da Revolução Farroupilha, extraindo do episódio o caráter republicano tão necessário àquele contexto.

3.1.4 A pintura histórica na Primeira República: entre permanências e transformações

Com relação à divulgação de ideias a pintura histórica exerceu papel fundamental no período republicano. O gênero foi uma alternativa bastante utilizada de divulgação e propaganda. Alguns artistas como Antônio Parreiras tiveram grande participação neste projeto. Entretanto, além dos elementos relacionados à arte e à arquitetura, as encomendas analisadas nesta tese referem-se a um subgênero dentro do âmbito da pintura histórica: o das imagens de guerra. As pinturas com temática da Revolução Farroupilha foram escolhidas pelos encomendantes por alguns dos fatores

abordados nesta pesquisa, e mesmo que estas pinturas não tenham cumprido definitivamente a função a elas determinada nas encomendas, importa que as imagens desta categoria sejam tomadas de forma mais detalhada.

O caminho trilhado pelo gênero histórico no Brasil da Primeira República demonstra algumas relações com as imagens farroupilhas executadas para o governo do estado do Rio Grande do Sul no referido período. Porém, a principal delas é a permanência ainda do gênero histórico como gênero a serviço do Estado. O século XIX viu os gêneros artísticos bem estabelecidos e o século XX colocou o gênero histórico em destaque com a prestação de seus serviços aos estados nacionais. No Brasil, a virada destes séculos foi campo fértil para a produção iconográfica da jovem república brasileira, principalmente em grandes pinturas a óleo. Vale lembrar ainda, que as primeiras décadas do século XX ainda abalariam as estruturas dos gêneros artísticos com a consolidação dos movimentos modernistas nas artes visuais.

Neste contexto não somente a pintura histórica, intensamente associada à institucionalização das artes à serviço do Estado, mas mesmo os gêneros da Paisagem e do Retrato seriam de tal modo transformados pela experiência modernista que o próprio conceito de gênero acabaria perdendo sua significação específica, pois ao longo do século XX tudo o que parecesse significar a permanência ou retorno de seu antigo sistema (com seu manancial de recursos, modelos e técnicas apropriadas) seria visto como uma espécie de ameaça ou ataque anacrônico ao projeto modernista – ou mesmo como atraso ou ‘falha’ de determinados artistas e ambientes em compreender e absorver os novos paradigmas e modelos propostos. (DÓRIA, 2008, p. 515).

Se nas primeiras décadas do século XX a pintura vinha sofrendo as primeiras transformações modernistas, a pintura de gênero histórico permaneceria ainda, por mais tempo como ferramenta de representação histórica a serviço do Estado. As encomendas, objetos desta tese, foram finalizadas nas primeiras décadas do século XX e a sua execução insere-se em grande parte no padrão estético demarcado no período das primeiras transformações decorrentes da estética moderna, em que pese a manutenção de seu vínculo com o poder estatal. Conforme aponta Sônia Gomes Pereira (2011, p.70), a arte do século XX é marcada por uma “ânsia de atualização” e, sobretudo na pintura, passa a absorver os movimentos artísticos estabelecidos na Europa ao decorrer do século XIX e início do século XX, determinando assim um padrão bastante heterogêneo, conforme pode-se observar nas obras que compõem este corpo de objetos. Para a autora, a função maior da pintura era de “contar uma história” (PEREIRA, 2011, p.70), ter uma

função narrativa. Assim, cada temática deveria ser representada de acordo com determinadas exigências iconográficas e tal fato determinaria também a escolha dos artistas.

Assim, do ponto de vista da prática artística – e o ensino acadêmico estava particularmente atento a este fato – as escolhas dos artistas eram muito mais tipológicas do que estilísticas. Isto explicaria por que os artistas dessa geração apresentam esse comportamento eclético: o estilo seria escolhido em função da sua adequação ao tema e à função, apoiando-se num repertório de tipologias compositivas sugeridas pela tradição pictórica europeia. (PEREIRA, 2011, p. 70).

Os contratos de execução previam, algumas vezes, a avaliação de críticos de arte antes da entrega e aceite da obra, como no caso das pinturas de Antônio Parreiras, por exemplo (SECRETARIA DE OBRAS PÚBLICAS DO ESTADO, 1912), conforme consta na elaboração do contrato, referido nas páginas 17 e 18 do relatório, nos artigos 7º e 8º:

Os quadros deverão ser expostos e sujeitos a crítica de arte no Rio de Janeiro, e não serão aceitos pelo Governo do Estado se a crítica lhes for desfavorável. E caso de não ser uma das telas, ou ambas, aceitas, deverá o pintor restituir a quantia adiantada proporcional. Quaisquer questões que se possam suscitar quanto a execução do presente contrato, serão resolvidos pelos tribunais de Estado, sem direito a recurso de sua decisão. (SECRETARIA DE OBRAS PÚBLICAS DO ESTADO, 1911-1912, p. 17-18)

Desta forma, observa-se que a pintura, estava também exposta às influências da arte europeia tanto no que diz respeito à adequação do tema e da forma, como também às novas escolas estéticas que se estabeleciam, mas, ao mesmo tempo, deveria permanecer fiel a determinados critérios já estabelecidos. Importa reforçar aqui que tal cláusula de exibição prévia só foi constada no caso das pinturas de Parreiras.

3.1.5 Do século XIX para o século XX: a estética neoclássica na pintura e na arquitetura

Para fazermos alguns apontamentos para a compreensão destes objetos inseridos em um cenário mais amplo, consideramos Giulio Argan (1992) em sua observação de que a arte neoclássica e a arte romântica aparecem em um mesmo ciclo de pensamento, diferenciadas, no entanto, através da postura que o artista assume frente a história e a realidade. Do século XVIII até a metade do XIX, o autor aponta três fases de localização deste processo: uma fase pré-romântica

evidenciando a poética do sublime e do horror; uma fase neoclássica, que coincide com a Revolução Francesa e o Império Napoleônico; e uma terceira fase, na qual o autor aponta uma reação já romântica coincidindo com a contrariedade às monarquias e com os movimentos de independência nacional. Assim, o segundo grupo compõe as características que mais pesam nas pinturas desta tese, principalmente com relação às temáticas e às formas.

A pintura no Brasil do século XIX ainda seguia o modelo elaborado principalmente pelos pintores de Napoleão – conforme veremos adiante nos casos de Horace Vernet – e obedeciam na sua maioria à estética neoclássica, advinda das academias de arte, já contribuindo para a formação dos panteões dos estados nacionais. Sobre tudo isso, ainda soma-se a questão abordada por Pereira (2011) da influência da pintura nacional pelas novas escolas estéticas que estavam se estabelecendo na Europa. Assim, estas pinturas parecem estar localizadas em um meio tempo entre estas fases, possuindo características um tanto diversas. Assim como foi apontada a presença do ecletismo arquitetônico na elaboração do espaço urbano e como uma das principais características da arquitetura do século XIX, dentro de um espectro mais amplo busca-se apontar a forte presença da escola Neoclássica nas artes deste período na atuação das acadêmicas de arte, principais responsáveis pela formação do corpo artístico do período. Para Carvalho (1990), embora o contexto republicano tenha tentado algumas inovações, os artistas que representaram este período tiveram sua formação bastante atrelada ao Império. O campo artístico havia sido formado pelo Império através de patrocínios e da atuação da Acadêmica Imperial de Belas Artes. Dessa forma, assinala-se a estética neoclássica como um dos principais modelos aqui seguidos.

Argan (1992) observa que as chamadas poéticas do sublime – as quais veem a natureza enquanto um ambiente hostil e misterioso capaz de desenvolver no homem o sentido de solidão e, assim, da individualidade e da tragicidade da existência – adotam as formas clássicas na sua elaboração e assim constituem os componentes fundamentais do Neoclassicismo. Dessa forma, o autor aponta que o Neoclassicismo Histórico tem como tema a crítica a movimentos anteriores, fato ainda reforçado pelo desenvolvimento tecnológico do período que facilitava ver o passado como antigo. Enquanto forma, esta escola adota a arte greco-romana como modelo, optando por formas equilibradas, claras e proporcionais. Argan (1992), em relação a esse ponto, destaca a questão arquitetônica, assim como também pontuado nesta tese, como um exemplo do pensamento neoclássico. A arquitetura não deveria mais refletir as fantasias dos soberanos, mas sim estar a serviço da sociedade e das suas necessidades. Dessa forma, observa-se, portanto, no contexto deste

movimento, a elaboração dos prédios públicos, como os bancos, as escolas e os hospitais, seguindo uma ordem de proporção e equilíbrio das formas.

[...] começa a surgir a ideia de que a cidade, não sendo mais patrimônio do Clero e das grandes famílias, mas instrumento pelo qual uma sociedade realiza e expressa seu ideal de progresso, deve ter um asseio e um aspecto racionais. A técnica dos arquitetos e engenheiros deve estar a serviço da coletividade para realizar grandes obras públicas. Os pintores, também eles com os olhos na perfeição do antigo, parecem preocupados sobretudo em demonstrar a sua modernidade: dão preferência ao retrato, com o qual procuram definir simultaneamente a individualidade e a socialidade da pessoa; aos quadros mitológicos, em que projetam na evocação do antigo a “sensibilidade” moderna, e aos quadros históricos, que refletem os seus ideias civis. (ARGAN, 1992, p. 22)

Conforme posto, no que diz respeito à estética neoclássica, pretendeu-se destacar, neste ponto, os elementos abordados enquanto componentes deste estudo. As relações apresentadas pelo autor, entre o desenvolvimento da arquitetura com vistas à demonstração do progresso e a utilização dos quadros históricos enquanto representações dos novos sentimentos civis, são elementos que se entrelaçam na constituição do cenário de produção das obras aqui estudadas. O antigo, enquanto modelo evocado para a elaboração da sensibilidade moderna, e as histórias nacionais, que através da pintura participariam na constituição das novas representações e elementos nacionais.

3.2 A GUERRA COMO REPRESENTAÇÃO: A GUERRA NA PINTURA HISTÓRICA BRASILEIRA

No que diz respeito ao momento histórico no qual a pintura atuava nesta virada de século, atenta-se ao fato de que se tratam aqui de obras representativas de um conflito e que, portanto, constituem um subgênero ou categoria dentro da pintura histórica. Embora as obras aqui analisadas não constituam em sua totalidade cenas de batalha, estas pinturas referem-se ao conflito e são constituídas por traços e citações elementares do gênero histórico. Algumas obras representam a guerra em seus lugares consagrados ou ainda os personagens e eventos marcantes, e, sendo assim, os elementos representativos da imagem de guerra estão ali expostos. A pintura de batalha é recorrente neste gênero desde sua constituição e pode ser observada bastante representada na escola francesa, principalmente em pintores dedicados às batalhas de Napoleão Bonaparte.

A pintura histórica e, especificamente, a pintura de batalha, tem algumas estruturas que podem ser identificadas. As pinturas abaixo tratam-se de pinturas de batalhas navais, de diferentes momentos. As pinturas *Combate Naval do Riachuelo* (ver Figura 20) e a *Passagem do Humaitá* (ver Figura 21), foram executadas no final do século XIX e ambas tratam de episódios da Guerra do Paraguai¹⁸. Porém, visualmente são muito próximas às pinturas de cenas de mar, executadas por Horace Vernet, tanto nas imagens de batalha naval quanto nas de estudos sobre este tipo de pintura, conforme pode-se observar na obra *Joseph Vernet preso a um mastro em uma tempestade* (ver Figura 23).

Figura 20 – *Combate Naval do Riachuelo*, Vitor Meirelles (1883)



Reprodução
Óleo sobre tela, 4 m x 8 m
Fonte: SCHWARCZ, 2013.

¹⁸ Conhecida na época como a grande guerra, foi um conflito armado que ocorreu entre 1864 e 1870 e representou o maior conflito militar da história brasileira. O embate ocorreu entre a Tríplice Aliança, formada por Brasil, Argentina e Uruguai contra o Paraguai. Iniciada a partir de tensões sobre fronteira e comércio entre estes países, a guerra teve início em dezembro de 1864 quando o Paraguai sob o comando de Francisco Solano López invadiu o território brasileiro pela província de Mato Grosso. A guerra deixou mais de 200 mil mortos. O conflito rendeu ainda importantes obras da pintura histórica brasileira como a célebre *Batalha do Avaí* e a *Batalha naval do Riachuelo*. (SCHWARCZ, Lilian. 2013)

Figura 21 – *Passagem do Humaitá*, Victor Meirelles (1872)



Reprodução
Óleo sobre tela, 2,68 m x 4,35 m
Fonte: SCHWARCZ, 2013.

Figura 22 – *Batalha de Sinop*, Ivan Aivazovsky, 1853



Reprodução
Óleo sobre tela, 220X331cm

Figura 22 - *Joseph Vernet preso a um mastro em uma tempestade*, Horace Vernet (1822)



Reprodução

Óleo sobre tela, sem indicação de dimensão

Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/1087>

Observa-se, nas três obras que o céu se confunde com as chamas da batalha ou com as ondas do mar, dificultando a visão do horizonte, efeitos que são facilmente encontrados em cenas desta natureza. Os barcos têm papel importante em tais batalhas, mesmo quando colocados em segundo plano, portanto, seus estudos estão sempre presentes no repertório destes artistas.

Não podemos ver os combatentes claramente, pois as pinturas das batalhas navais retratam a guerra de uma forma panorâmica, sem grandes detalhes, proporcionando ao observador uma visão mais geral da cena. Esta visão é bastante romantizada, dado os recursos de luz e sombra que promovem uma visualidade bastante densa e misteriosa. Esta é uma recorrência facilmente identificável nas pinturas de batalha naval, tanto dos pintores brasileiros quanto dos franceses.

O crítico Gonzaga Duque, ao tecer elogios a Meirelles acerca de *A primeira Missa do Brasil*, evidencia através de sua crítica a visão que o artista utiliza em suas cenas de guerra. Diz ele que Meirelles não deveria aceitar encomendas de cenas de guerra, ao contrário de Américo, devido à sua natureza tímida, que o impediria de ver o lado trágico da luta. (ARCZ, 2013). Talvez o crítico estivesse se referindo às cenas de batalha naval que não evidenciam a tragédia da guerra.

Vale lembrar que a *Passagem do Humaitá* (ver Figura 21), em razão desta característica, não teve boa recepção na crítica do período, justamente por tratar-se de uma pintura histórica que

beira o abstrato e uma cena de guerra sem a representação da violência. Segundo Maraliz Christo (2007, p. 170) “a descrição de Gonzaga Duque é precisa, os navios são quase imperceptíveis, a tela se resume a massas negras e vermelhas. Outros críticos tornaram mais explícita a surpresa de um quadro de História não expor o acontecimento por meio de personagens”.

Podemos observar aqui a tentativa do artista brasileiro de ir além da representação da cena, propondo um aspecto mais subjetivo da batalha. Observa-se, assim, que o público espera da pintura de história uma narrativa linear e ordenada, de forma ela que conte uma história e faça algum sentido, deixando em um segundo plano as questões estéticas e subjetivas. As telas de Meirelles acima citadas eternizam dois momentos decisivos da Guerra do Paraguai protagonizados pela Marinha Brasileira. A pintura *Combate Naval do Riachuelo* (ver Figura 20) marca uma das primeiras grandes batalhas do conflito e a Passagem do Canal de Humaitá pode ser considerada a batalha determinante para a vitória dos países aliados.

As duas telas que retratam cenas de batalha, trazem uma das obras mais emblemáticas da pintura histórica brasileira e a maior em volumetria, a saber, *Batalha do Avaí* (ver Figura 25), mais um importante episódio da guerra do Paraguai. A pintura de Horace Vernet retrata também uma importante batalha de Napoleão Bonaparte, neste caso sua vitória contra os austríacos na Batalha de Wagram, na Áustria em 1809.

Batalha do Avaí (ver Figura 25) é certamente uma das pinturas históricas mais conhecidas do país, sobre a qual foi feito primoroso estudo por Lilian Schwarcz (2013) em *A Beleza da Barbárie*. O estudo foi desenvolvido por meio da utilização de inúmeros documentos, tanto acerca do quadro como da própria batalha, que foi bastante documentada. A encomenda é feita a Pedro Américo em meio a um período de grande valorização da pintura histórica e de acalorados debates sobre a Guerra do Paraguai em agosto de 1872.

Figura 24 – *A Batalha de Wagram*, Horece Vernet



Reprodução
Óleo sobre tela, 465X543 cm
Fonte: www.alamy.com/stock-photo/wagram-1809.html

Figura 23 – Detalhe de *Batalha do Avaí*, Pedro Américo (1877)



Reprodução
Óleo sobre tela, 9 m x 5 m
Fonte: SCHWARCZ, 2013.

O Ministro do Império encomenda uma obra de história na qual se exaltasse um feito da pátria, acertando que a obra seria, então, sobre a Batalha de Guararapes – batalha que determina a

expulsão dos Holandeses do Brasil no século XVII. Porém, o pintor muda de ideia e decide pintar um evento da história recente do país, a batalha travada em dezembro de 1868, em território uruguaio, que sob a liderança de Duque de Caxias define os rumos da Guerra do Paraguai. A grande tela foi pintada em Florença entre 1874 e 1877 e teve a ajuda de outros artistas para a execução, entre eles Décio Villares. A obra passou ainda por temporada na Itália, tendo sido posta para avaliação pela Accademia Delle Belle Arti di Firenze para a definição do preço que seria pago pelo governo brasileiro. Como o Império julgou o valor alto demais, pagou a metade. Pedro Américo cobrou o restante, alegando ter direito, por alguns anos. A tela foi exposta na Academia de Artes em Florença antes mesmo de ser exposta no Brasil. (SCHWARCZ, 2013).

Para a elaboração do trabalho, o artista manteve correspondência com Duque de Caxias, importante personagem da guerra, e para seus estudos sobre a batalha e recebeu todo tipo material do exército brasileiro, tais como anotações de militares, desenhos e mapas. Cabe ressaltar que Pedro Américo era nesse momento um pintor oficial do Império, tendo sido acolhido desde cedo pelo mecenato de Dom Pedro II. Isto dava a Américo, assim como aos demais pintores do império, acesso a documentações oficiais das batalhas e dos departamentos de guerra.

Pedro Américo não esteve no local da batalha como faziam os pintores da época. Utilizou-se de farta documentação e ouviu relatos para compor a tela, sempre buscando relacionar a questão da verossimilhança, tão cara aos pintores de história, com as questões estéticas. Apropriava-se da noção aristotélica de narrativa, retratando em suas telas uma organização linear de espaço, tempo e ação. A utilização de documentos, textos e depoimentos oficiais sobre os momentos a serem retratados, sempre buscando vestir a obra com informações que pudessem legitimar a esfera de verdade contida em tais trabalhos, é característica marcante deste gênero. Porém, artistas como Américo eram influenciados por suas próprias preferências estéticas e buscavam a conjugação entre verdade e beleza. Conforme André Félibien (apud SCHWARCZ, 2013, p.42): “A pintura de uma história não deveria reproduzir a história propriamente dita, mas sim extrair dela seu caráter perene e, portanto, ideal”.

Inúmeros elementos destas imagens podem ser considerados recorrências visuais e constituem frequentes citações entre os artistas do gênero. Porém, o primeiro ponto a chamar a atenção é o posicionamento das personagens na batalha e as formas de organização do espaço na tela. Os cavalos de Horace Vernet constituem outro elemento contumaz nas cenas de batalha dos

pintores brasileiros. É facilmente observável a semelhança dos traços dos artistas, embora para cada tela os pintores tenham se dedicado a estudos bem específicos.

As cores e os detalhes dos uniformes também chamam a atenção. Nestas obras é recorrente o fato de que os uniformes dos generais do exército que deveriam ser enaltecidos na pintura estão sempre completos e impecáveis. Um exemplo típico é a tela o *Independência ou Morte*, na qual o destacamento que acompanha Dom Pedro na cena do grito às margens do Riacho do Ipiranga, vestem o uniforme de gala do exército, o que provavelmente não era o caso. Mas, como a intenção era buscar uma estética para tela, assim como a exaltação dos homens em cena, o pintor optou por vesti-los de maneira mais adequada para compor a cena que entraria para a história do Brasil.

Como já mencionado, na intenção de legitimação das obras históricas, principalmente junto ao público, e também para compor o repertório da narrativa dos próprios pintores, estes artistas de história costumavam ir aos locais das batalhas para melhor investigação dos terrenos e da geografia local. Pedro Américo e Vitor Meirelles incluem-se neste grupo, assim como Vernet.

Porém, para o quadro em questão, *Batalha do Avaí* (ver Figura 25), Américo retorna a Europa logo após a encomenda do quadro, sem ter ido ao local da batalha. No caso de *Batalha do Avaí* (ver Figura 25), Schwarcz (2013, p. 46) observa que Pedro Américo teve acesso ao mapa do local para estudo e execução do trabalho: “Sabe-se que no lugar onde se travou a disputa havia uma colina, conforme está registrado no mapa *Esboço da Batalha do Avaí* preservado hoje no Arquivo Nacional do Paraguai”. A partir desta colocação também verificamos o quanto de detalhes se sabe sobre a batalha em razão da vasta documentação da Guerra do Paraguai. Também podemos pensar em que medida este tipo de recurso de representação sempre corresponde à verdade. Algumas vezes este recurso visual pode ter sido utilizado simplesmente para dar destaque a determinados personagens.

Ambas as telas retratam as personagens principais, como nos casos de Duque de Caxias e Napoleão, em cavalos brancos e em momento de discussão e transmissão das instruções ao comando de batalha. O fato de os generais estarem, na maioria destas cenas, afastados da batalha demonstra ainda o conhecimento dos artistas das táticas militares. A vida destes oficiais devia ser preservada para além da vida dos soldados, pois com a morte de um general a guerra provavelmente estaria vencida.

Nas telas de Vernet, Napoleão normalmente encontra-se também em meio à organização tática da batalha, afastado do confronto e em posição de comando: “artistas que possivelmente

faziam parte do repertório de Pedro Américo, como Ernest Meissonier e Horace Vernet, ao elaborarem suas telas sobre Napoleão nas batalhas oficiais, utilizaram-se de expedientes semelhantes, elevando o comandante e dispendo-o sobre uma colina, afastado do combate.” (SCHWARCZ, 2013, p. 47).

Schwarcz (2013) menciona ainda, a partir da pesquisadora Claudia Mattos, que Américo desenvolveu um sistema visual para estas cenas de batalha que definia a hierarquia militar das personagens. De forma que os soldados de liderança, como comandantes e generais, apareciam sempre estáticos demonstrando seu papel mais de estratégia, enquanto os demais personagens eram retratados em movimento, demonstrando sua participação mais ativa no conflito.

Observa-se, portanto, que as recorrências visuais são uma mescla entre informação histórica e preocupação estética. De forma que, apesar de presas a um acontecimento, estas imagens também refletem um trânsito de tempos e contextos passados no momento em se apoiam em outras imagens, além de serem resultado também da própria memória dos pintores. Esse aspecto da pintura histórica importa para a pesquisa por tratar-se de um fenômeno recorrente neste gênero e que pode explicar determinadas escolhas dos artistas, possibilitando a nossa compreensão acerca de determinados símbolos visuais. Importa ainda, na medida em que nos revela as formas de trabalhos dos pintores e seus objetivos. As redes de contatos, o conhecimento da história e das pinturas de outras nações fazem parte do processo de formação destes profissionais e determinam a construção de suas próprias imagens. Observa-se assim, no que tange à pintura histórica nacional o forte aspecto neoclássico e acadêmico, através do uso de elementos que induzem a uma idealização da cena representada, além da elaboração dos ideais cívicos. As formas e as elaborações harmônicas e equilibradas, além da atenção à formação intelectual do artista, que se dava agora através das academias de arte, apontam também para estética neoclássica. No entanto, conforme mencionado, esta virada de século viu algumas transformações neste gênero artístico, sendo possível observar algumas características a respeito do romantismo histórico, que coloca em contraposição o universalismo dos impérios e a autonomia das nações, já atentando aos sentimentos individuais e as identidades regionais e históricas, por exemplo. (ARGAN, 1992). Desta forma, observa-se nestas obras a questão da formação dos artistas nos bancos europeus e sua inserção na vida intelectual, assim como construções narrativas que dão conta de novas estéticas, tais como a utilização de elementos subjetivos para elaboração das cenas.

Conforme posto, o período de execução das obras está inserido na esteira de transformações no ambiente artístico fazendo com que a pintura histórica, embora mantenha alguns traços fundamentais, imponha certa dificuldade para classificar todas as pinturas sob uma mesma estética. A maioria destes pintores esteve em formação na Europa, de forma que todas as escolas estéticas que circulavam naquele contexto eram por eles absorvidas, resultando em um conjunto de imagens bastante distintas entre si.

3.2.1 As pinturas de guerra e a batalha da Azenha de Augusto de Freitas

A historiografia rio-grandense é composta de um expressivo número de episódios militares. Desde o século XVIII, a região esteve envolvida em batalhas em função de sua localização geográfica e da prestação de serviços militares ao Império, passando pelas guerras do período regencial e depois já entrando nos primeiros anos da República, manteve-se ainda envolvida em questões bélicas. Por dois séculos adiante, o Rio Grande estaria permanentemente em trânsito pelas suas fronteiras com Argentina e Uruguai, passando por tempos de paz e de guerra. Não é, portanto, de se admirar a vinculação de imagens de batalhas na elaboração de um grupo de obras de encomenda do estado dentro de uma região cujo aspecto militar é fortemente rememorado.

As pinturas relativas a cenas de batalhas, dentro deste *corpus* documental, são as já mencionadas *Carga de cavalaria* (ver Figura 3) e *Tomada da Ponte da Azenha*. Estas telas, somadas à *Ponte da Azenha* (ver Figura 10), de Luiz Cúria, fazem referência ao episódio inicial da Revolução Farroupilha, a batalha da Azenha que antecedeu a tomada de Porto Alegre em 19 de setembro de 1835. A obra de Luiz Cúria, não se trata de uma cena de batalha, mas a ponte representada na paisagem é rememorada em razão da guerra. Assim, desde a dificuldade encontrada em organizar as obras em grupos que tivessem ligação entre si para que as informações de pesquisa pudessem ser demonstradas de forma mais objetiva, optei pela inclusão desta paisagem, visto que as imagens tratam de um mesmo episódio. A Farroupilha teve muitas batalhas que ficaram registradas na historiografia e no imaginário popular, umas mais lembradas do que outras. A Batalha da Azenha, por exemplo, por representar o episódio inicial da revolução, é uma das mais representadas.

A questão da Batalha da Azenha enquanto acontecimento histórico é deficitário de documentação. Não se tratou de uma batalha de grandes proporções e não temos nenhum grande

estudo acerca dela capaz de trazer maiores informação além da data e do local. A força desta representação é, portanto, de cunho simbólico pois foi o primeiro embate dos longos dez anos da Revolta. A *Tomada da Ponte da Azenha*, executada por Augusto de Freitas, foi uma encomenda de Borges de Medeiros e sua administração. Para este pintor e nesta mesma ocasião, encomendaram-se mais duas obras, uma tratando da chegada dos açorianos e outra tratando da obra o Uruguay de Basílio da Gama.

A 31 de Agosto do ano findo foi contratado com o pintor rio-grandense Augusto Luiz de Freitas a execução de três telas que devem ser aplicadas aos plafonds de três salas do pavimento térreo. A primeira, medindo aproximadamente 5m23 X 4m96, deve ser colada no plafond da sala de recepções representa os primeiros povoados de origem açoriana, que aportaram ao nosso Estado. A segunda, medindo 5m46 X 3m76 deve ser colada no plafond da sala contigua precedente. Representa o combate inicial da revolução de 1835, ferido na ponta da Azenha, nesta capital. A terceira com 4m80 X 3m80, será colada no plafond do gabinete de trabalho do Presidente. Representa o episódio de Lindoya, do poema Uruguay de Basílio da Gama. (SECRETARIA DE OBRAS PÚBLICAS DO ESTADO, 1919, p 17.)

O documento em questão aponta ainda que as telas deveriam ser de boa qualidade, sem remendos, que seriam executadas no ateliê do artista em Roma, no prazo de três anos e meio. O valor mencionado pelas três obras é de 60.000\$000 (sessenta contos de reis). Ao analisarmos os relatórios percebemos que cada detalhe da intenção do secretário foi contemplado no texto. As medidas das telas foram solicitadas detalhadamente, da mesma forma em que foram mencionadas as paredes do Palácio para onde se destinavam. Fato é que as obras jamais chegaram a este destino. É mencionado no parecer técnico dos documentos de tombamento destas obras como patrimônio do Estado do Rio Grande do Sul – realizado pela Coordenadoria do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado (CPHAE), no ano de 1986 – o fato de elas terem sido expostas no Palácio Piratini em razão do quinto mandato de Borges de Medeiros, da mesma forma que relata que as obras foram levadas ao prédio da Escola Normal na década de 1940. O relatório é assinado pela responsável pelo parecer, Mariza Simon dos Santos.

À direita da escadaria do saguão do IE temos a *Tomada da Ponte da Azenha* (ver Figura 8) que é, dentre as três, a que mais sofreu as agressões do tempo e encontrava-se em avançado estado de deterioração quando foi submetida ao processo de restauro. A imagem desta tela e o episódio que retrata estão intimamente ligados à cidade de Porto Alegre. Trata-se da primeira batalha da Revolução Farroupilha, que segundo Franco foi uma pequena batalha, com apenas um morto, visto

que as tropas imperiais, em desvantagem numérica, logo bateram em retirada permitindo desta forma que os rebeldes tomassem Porto Alegre. (FRANCO, 2006)

A Ponte da Azenha constitui-se um patrimônio arquitetônico de Porto Alegre e esteve presente nas comemorações do Centenário Farroupilha. A ponte, localizada próxima às avenidas Azenha e Ipiranga, foi totalmente refeita para as comemorações do centenário e reformada em 2008.

A tela, com predominância de tons verdes e amarelos, retrata um embate entre tropas imperiais e farrapas. As cores desta pintura podem ter sido alteradas durante a restauração devido ao fato de que era, sem dúvida, a mais danificada. Hoje, mesmo após o restauro, ainda se tem dificuldade em apreciar seus contornos. A isso soma-se o fato da pouca iluminação do local onde está exposta e o pequeno espaço que sobra ao observador, dificultando que este se posicione à boa distância da tela. Vemos na imagem a ponte de pedra, tomada por uma área verde no centro. Ao lado esquerdo, temos as tropas Farroupilhas identificadas pelas bandeiras e à direita, as tropas do Império que podem ser identificadas pela indumentária. Do lado dos imperiais é possível ver apenas um soldado à cavalo, da mesma forma que do lado Farrapo pode-se ver melhor dois cavaleiros e a silhueta de outro cavalo. O que predomina na imagem é o verde da vegetação. Sem dúvida, esta tela é a que melhor retrata o caso de abandono ao qual estas obras foram submetidas no decorrer dos anos.

3.3 GARIBALDI E A ESQUADRA FARROUPILHA

Garibaldi e a esquadra Farroupilha (ver Figura 7), de Lucílio de Albuquerque executada em 1916, é uma tela de grandes dimensões alocada também no IE em Porto Alegre. A obra foi encomendada em 1914 no governo de Borges de Medeiros conforme consta nos arquivos. (SECRETARIA DE OBRAS PÚBLICAS DO ESTADO, 1914). A obra seria posta, conforme documentação, na sala de recepções do Palácio Piratini. Tal obra, juntamente *Tomada da Ponte da Azenha* (ver Figura 8) e *Chegada dos casais açorianos* (ver Figura 19), de Augusto de Freitas, ficaram sem utilização até 1935. Após findar a exposição do Centenário da Revolução Farroupilha, estas obras foram doadas ao IE cujo prédio recém construído por Fernando Corona serviu de sede para o pavilhão cultural da exposição do centenário farroupilha. Esta tela, junto com *Tomada da*

Ponte da Azenha (ver Figura 8) e *Chegada dos casais açorianos* (ver Figura 19) são tombadas pelo patrimônio histórico do estado.

“Não sei se eram os frutos da minha imaginação ou tão somente uma das prerrogativas dos meus vinte e seis anos, mas tudo aos meus olhos parecia resplandecer e posso asseverar que nenhuma outra época da minha vida está mais presente em meus pensamentos nem exhibe maiores fascínios do que esta sobre a qual escrevo agora.” (DUMAS, 2011, p.73).

Assim Giuseppe Garibaldi refere-se ao episódio da Revolução e à celebre travessia dos lanchões. As memórias de Garibaldi foram transcritas de seus diários pelo seu amigo Alexandre Dumas. Nesses diários, o revolucionário lembra episódios como a travessia dos lanchões e a chegada das suas tropas à casa dos familiares de Bento no Camaquã.

A obra em questão trata de um dos mais célebres episódios da Revolução, a travessia dos lanchões por terra, sob o comando de Garibaldi. A tela de Lucílio de Albuquerque foi contratada diretamente pelo governador Borges de Medeiros conforme carta enviada pelo próprio artista em agradecimento pela contratação. O artista esteve em Porto Alegre algumas vezes para as pesquisas e negociação sobre a encomenda. Os trâmites de contratação e encomenda estão referidos nos relatórios da SOP (1914), sob a gestão do secretário João José Pereira Parobé.

O episódio retratado nesta obra deu-se devido à ocupação da cidade de Rio Grande por parte dos imperiais, colocando aos Farroupilhas a necessidade de ocupar Laguna para ali estabelecer um novo porto. Em 5 de julho de 1839, Garibaldi e seus homens deslocaram-se da foz do Rio Capivari, levando sobre rodas dois grandes lanchões, e cruzaram uma distância de 54 milhas ou 18 léguas. Em 11 de julho chegou à Lagoa Tomás José e, no dia 13, seguiram para a Barra do Tramandaí, lançando-se ao mar no dia 15 de julho. Durante esta travessia, o Farroupilha naufragou, matando um grande número de farrapos. Segundo Sant’ana (2002), quem pega um mapa da região a ser atravessada não tem condições de localizar nenhuma baía, nenhuma barra de rio. A barra do Rio Tramandaí é tão pequena que escapou aos primeiros cartógrafos, porém, Giuseppe Garibaldi e David Canabarro estiveram no local fazendo uma averiguação e decidiram que era possível atravessá-lo. Neste percurso os legalistas seguiam de perto as tropas Farroupilhas.

Garibaldi penetrou pela foz do Capivari, remontou o arroio duas léguas para fugir a vigilância dos imperiais abrigando-se por detrás de uma volta propícia e mascarando os mastros por meio de folhagens. Foi daí que começou o percurso terrestre, primeiro através de estrada aberta do mato, depois por vasta superfície nua de pastios, quase toda coberta de areias, que da bacia interna se estende até o

Tramandaí, a barra nunca antes praticada, por onde os farrapos pretendiam ganhar o atlântico. (SANT'ANA, 2002, p. 46).

Nas memórias de Garibaldi, ficam visíveis tanto sua paixão pelas revoluções das quais fez parte, quanto a emoção que o próprio Dumas confere às narrativas. Em suas memórias, o revolucionário traz sua impressão sobre o momento retratado na tela e relata a missão que foi dada de armar dois lanchões que se encontravam em Camaquã, sendo construídos sob a supervisão do americano John Girggs, que morava na fazenda de Bento Gonçalves. Podemos perceber o tamanho da empreitada desde a construção das naus até sua chegada por terra ao Atlântico.

Ia-se buscar a madeira de um lado e o ferro de outro. Dois ou três carpinteiros talhavam a madeira, enquanto um mulato forjava o ferro. As duas chulapas foram assim fabricadas, desde os pregos até as argolas dos mastros. (DUMAS, 2011, p. 70).

Depois de prontos, os lanchões foram batizados de “Rio Pardo” e “O republicano”. Foram equipados com dois pequenos canhões, quarenta homens negros e mulatos e cerca de trinta europeus recrutados por Garibaldi. Logo no início da jornada os Farroupilhas foram surpreendidos por uma emboscada e tiveram a perda de oito homens, porém venceram a batalha contra o coronel Francisco Pedro de Abreu e passado o ocorrido começaram a construção de dois novos lanchões. Podemos perceber que já haviam tomado uma boa forma para construí-los e nessa empreitada, contaram ainda com a ajuda da população próxima. Para seguir adiante com os barcos, Garibaldi narra a ideia que tivera.

[...] propus a construção de duas carretas – grandes o suficiente e resistentes o bastante para que se colocasse um lanchão sobre cada uma delas – e a atrelagem de bois e de cavalos na quantidade necessária para puxá-las. Minha proposta foi aceita e fui incumbido de levá-la a efeito. (DUMAS, 2011, p. 80)

E assim deu-se a famosa travessia por um pequeno arroio que, da Lagoa dos Patos, deságua no Lago Tramandaí e este, por sua vez, desemboca no Atlântico. Embora uma das embarcações tenha naufragado levando consigo dezesseis homens, o segundo navio, batizado “Seival”, de uma construção diferente dos demais, prosseguiu a sua rota auxiliando assim a tomada de Laguna e a constituição da República Juliana.

A tela representa a travessia dos barcos retratando, provavelmente, o Seival em primeiro plano, que foi uma embarcação de grande prestígio e fama. Seu nome faz alusão à Batalha do Arroio Seival, no município de Bagé, uma das batalhas mais sangrentas da Revolução Farroupilha.

Deu-se a 10 de setembro de 1836 ocasionando no dia seguinte à Proclamação da República Rio-Grandense. O quadro se apresenta em uma linha horizontal em primeiro plano, na qual é representada uma grande embarcação e um destacamento de homens a cavalo que a conduz por terra. O barco toma quase todo o espaço central da tela, em tons de vermelho, branco e azul, predominando, porém, o vermelho. A embarcação aparece puxada por uma junta de bois e acompanhada, possivelmente pela da tropa de Garibaldi a cavalo. Um grande número de Farroupilhas acompanha a travessia pelas laterais e à frente do barco. Podemos ver ao fundo um enorme destacamento e o segundo barco, vindo mais atrás. Sob um céu nublado, em tons de azul e cinza, Garibaldi à frente, ao lado da principal embarcação, tem o braço direito erguido em uma posição de avante. Embora apareçam dois personagens em destaque na cena, não é possível reconhecer seus traços e apontar alguma identificação precisa.

Lucílio de Albuquerque nasceu em Barras, no estado do Piauí, em 1877. Em 1896 passa a frequentar a Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro. Sua primeira exposição ocorreu ainda em 1902. Em 1906 viaja à Europa como prêmio pela obra intitulada *Anchieta Escrevendo o Poema da Viagem*. Durante esta viagem de estudo, o artista viu o primeiro voo de Santos Dumont, sob o céu da capital francesa, abordo do 14 Bis e desta experiência pintou a bela tela *O Despertar de Ícaro* em homenagem ao aviador brasileiro. Após sua morte, em 1939, sua esposa, a também artista Georgina de Albuquerque, organizou na residência do casal, em Laranjeiras, o Museu Lucílio de Albuquerque. O acervo do museu atualmente se encontra dividido entre o Museu do Ingá e o Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.¹⁹

Na ocasião de sua viagem à Europa em 1906, o crítico Gonzaga Duque assim define o jovem artista:

[...] reúne a essa proveitosa disposição excelentes qualidades de uma fina organização de artista. É um temperamento delicado, sensível, admiravelmente tramado por componentes privativos para a receptividade artística. Tem a imaginação fogaosa, a alma emocional, o olhar observador [...] está o moço artista entregue à sua arte: agora tudo depende de seu esforço, porque, para chegar a ser

¹⁹Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Disponível em: rio.rj.gov.br/guiadefundosluciliodealbuquerque. Acesso em 24 de maio de 2019.

o que almeja, terá a lição dos grandes mestres, o excitamento dos célebres centros artísticos e os museus da Europa.” (DUQUE, 2006 apud GRINBERG, 2008, on-line).

Tal observação do crítico leva-nos a pensar sobre importância dada à formação dos artistas brasileiros nos ateliês europeus. Lucílio esteve em Paris até 1911 onde realizou estudos na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts na Academia Julian²⁰. Lucílio cumpriu rigorosamente as exigências implicadas aos artistas em viagem ao exterior. Em Paris observou os impressionistas e simbolistas. Já no ano de 1907 recebe a medalha de prata na 14ª Exposição Geral de Belas Artes pelo quadro *Agnus Dei*. (GRINBERG, 2008).

Em Paris, trabalhou diretamente com grandes mestres da escola francesa e aproximou-se das tendências em voga na França daquele período, como o movimento impressionista e simbolista, que se destacam em algumas das suas pinturas realizadas entre 1906 e 1911. Por quatro vezes, de 1908 a 1911, expôs no Salão de Artistas Franceses, sendo que nesse último ano exibiu sua pintura talvez mais conhecida, *O Despertar de Ícaro*.

Lucílio de Albuquerque participou da iniciação de grandes nomes da pintura brasileira como, por exemplo, Cândido Portinari. Participou da exposição de Turim em 1911 e ainda executou os vitrais para o Pavilhão Brasileiro desta mostra tendo, possivelmente, trabalhado ao lado de Augusto Luiz de Freitas. Morreu em 19 de abril de 1929.

O catálogo da exposição *Retrospectiva* de Lucílio de Albuquerque, realizada no Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro em 1940, traz algumas notas sobre estes artistas, porém, são escassas fontes bibliográficas ou de cunho acadêmico que abordem a biografia destes artistas. O texto em questão trata das obras do artista relacionando-as com suas influências artísticas e pessoais, retratando uma pessoa sensível, afetuosa e apaixonada pelas artes. “Não era apenas um

²⁰ Escola inaugurada em Paris, em 1867 por Rudolf Julian (1839-1907) que consagrou-se oferecendo Ensino artístico aos moldes da Academia de Belas Artes de Paris. Tornou-se instituição privada de ensino central no ambiente artístico parisiense da virada do século XIX para o XX, colocando-se como alternativa a Academia de Belas Artes. Atraiu artistas de diversas nacionalidades e foi referência também para os artistas brasileiros em viagem à Europa, principalmente artistas mulheres, já que a academia contava com turmas mistas e chegou a acolher 600 alunas do sexo feminino. Segundo Sinioni, a Julian tornou-se um império contado com 9 ateliês espalhados por Paris e destacava-se ainda pelo qualificado corpo docente e pela utilização de modelos vivos. Para dimensionarmos a importância da Academia Julian na arte brasileira a autora aponta que em fins do século XIX e início do século XX, em documentação consultada em Paris aponta para cinco artistas brasileiros na École de Beaux Arts (Almeida Jr., em 1878; Pedro Américo de Figueiredo e Melo em 1863; Rodolfo Amoedo em 1899; Lucílio e Georgina de Albuquerque, em 1910) enquanto que a Académie Julian demonstrou, segundo as listas disponíveis concernentes aos artistas homens, a passagem de 79 brasileiros pela escola. (SIMIONI, 2010)

artista sensível: era, por igual, um imaginoso, um criador, um simbolista, que não escondia em suas obras a cultura de humanidades que havia conseguido fazer” (KELLY, 1940).

Lucílio dedicava-se à arte em vários gêneros, como a paisagem, o retrato e a figura. Porém, mesmo tendo estado por muitos anos longe do seu país, os temas brasileiros constituem marca na sua obra. Estando em Paris pintou célebres quadros referentes à sua pátria como *Morte de Anchieta* (1909), *Cruzeiro do Sul* (1911), *As Amazonas* (1911), e *Iara*, inspirado em José de Alencar. Lecionou vinte e sete anos na Escola Nacional de Belas Artes.

3.4 A ALEGORIA DE HÉLIOS SEELINGER

A obra *Alegoria do sentido e espírito da Revolução Farroupilha* (ver Figura 9), de grandes dimensões, esteve no Palácio juntamente com as demais que fazem parte desta pesquisa e igualmente, nunca esteve nas paredes do pavimento térreo para onde foi encomendada. A obra chegou ao MHF em 1959.

Alegoria do sentido e espírito da Revolução Farroupilha, de Helios Seelinger, trata-se de uma das mais complexas deste grupo por trazer inúmeros símbolos e representações que se misturam as questões republicanas. A tela foi pintada em 1925 por encomenda de Osvaldo Aranha, também para ornar o Palácio Piratini. O artista esteve por longa temporada no sul do país do para a contratação da obra. Após a comissão organizada por Ildo Meneguetti em 1955, decidiu-se que a obra seria enviada ao MHF, criado em 11 de fevereiro de 1953 por Ernesto Dorneles. O município foi escolhido para sediar o museu, segundo a secretaria de turismo, por ser o município a concentrar o maior conjunto arquitetônico tombado pelo Estado. Este estabelecimento recebeu na ocasião a doação da maioria das pinturas históricas de temática farroupilha que haviam sido encomendadas para o Palácio do Governo. O quadro, porém, chegaria ao museu apenas em 1959 e lá permaneceria escorado na parede central térrea por ser maior que pé direito do prédio do museu. Nestas condições a obra ficaria até 2005, quando após restauro seria encaminhado ao hall de entrada da Prefeitura Municipal de Piratini²¹, onde finalmente seria exposto em melhores condições (ROBE, 2011). Esta

²¹ Piratini. Município gaúcho, fundado em 1789. Foi a sede oficial da República de Rio Grande ou República de Piratini. Abriga considerável acervo arquitetônico referente à Revolução Farroupilha como o Museu Histórico Farroupilha.

obra atualmente encontra-se no núcleo de restauro do MARGS. Embora o relatório de encomenda da obra não tenha sido localizado e, portanto, não saibamos em que medida o governo havia decidido sobre a temática, a obra enquadra-se no mesmo panorama das demais aqui discutidas. A pintura deveria ser exposta no pavimento térreo do Palácio e insere-se ainda no mesmo período temporal das obras de temática farroupilha para a ornamentação da sede do governo.

O pintor da obra, Helios Seelinger, nasceu no Rio de Janeiro em 4 de agosto de 1878, filho de imigrantes alemães. Com a perda precoce dos pais, teve sua formação a cargo de uma tia, que logo cedo descobriria a inclinação artística de Helios. Frequentou desde cedo a Escola Nacional de Belas Artes tendo especial passagem pela instituição. Sabe-se através dos arquivos da ENBA, que já de 1891, quando se encontra Helios com apenas 13 anos, sua matrícula aponta-o como um dos primeiros alunos e “digno de louvor” (VALLE, 2006, on-line). Mais tarde o artista seria ainda funcionário da instituição, nos anos de 1930.

Seelinger destacou-se na cena nacional no início do século XX com sua singularidade estética e pelo seu aparente descompromisso com movimentos artísticos. Esse caráter rebelde de Helios acompanharia sua formação e sua biografia. Arthur Valle (2006) menciona sobre a formação do artista um aspecto importante, que seria a diferença de sua formação em comparação com os demais artistas da Primeira República. Neste sentido, destaca-se sua primeira experiência europeia de formação, na Alemanha. Tal acontecimento decorre de bolsa de estudos obtida através de um prêmio para os alunos do artista José Fiuza Guimarães. O artista parte, então, em 1896 para Munique onde teria contato e seria influenciado pelo alemão Franz Von Stuck, artista de tendência simbolista, estética em voga na Alemanha do período. É, portanto, desta experiência simbolista que o artista traria importantes aspectos da sua obra, como o caráter alegórico, os tons escuros e o aspecto pesado de suas telas, além da tendência de temas místicos.

porque em sua produção pictórica já se insinuavam os primeiros indícios daquela veia mística e imaginativa que viria a caracterizar seus trabalhos futuros e que, nos países de língua alemã, como bem sabiam os Bernardelli, encontrava naquele final de século XIX um dos seus mais férteis campos de expansão. (VALLE, 2006, on-line.).

Após seu retorno ao Brasil em 1901, é premiado na Exposição Geral de Belas Artes do referido ano com a obra *Bohemia*, cujo prêmio levaria Helios novamente à Europa, sendo agora Paris seu destino. Desses dois espaços de formação na Europa da virada do século XIX para o

século XX que o artista obtém a formação que Valle (2006) chamará de híbrida. O próprio artista observa tais influências na sua concepção artística.

[Em Paris] perdi muito da minha maneira, aprendendo a fazer o bem acabado, o perfeito, que é tudo quanto em arte está produzindo o gênio francês. Os artistas franceses atingiram a um afinamento tão grande que, hoje, o único esforço realizado por eles visa, exclusivamente, obter o máximo de correção. Já não cream, melhoram, apenas, o que já criaram (VALLE, 2006, on-line)

Em Paris uma das principais influências é Jean-Paul Laurens, artista que buscava neste período uma renovação do gênero de pintura histórica. A concepção diferenciada das artes e da própria personalidade do artista o afastaram de certa forma do corpo de artistas “oficiais” no quesito pintura histórica no período da República Velha. Valle (2006) aponta que disto Helios buscou outras formas de manter-se enquanto artista, utilizando-se de grande número de exposições individuais e participação em grupos de artistas independentes. Entre os anos de 1908 e 1917 o artista teria realizado onze exposições, sendo talvez a partir desses eventos que viria o seu prestígio para a contratação, alguns anos mais tarde, da obra para o estado gaúcho.

A pintura de Helios difere-se em forma de todas as outras, e refere-se, já no título da obra, à tentativa de representar o sentido e espírito da Revolução Farroupilha. A obra é composta por dois planos horizontais, um superior e um inferior. No plano inferior observa-se o tempo presente da batalha, enquanto a cavalaria farrapa, reconhecida através da bandeira do Rio Grande do Sul, os conduz a um plano superior. Os farrapos enquanto personagens não ganham destaque na obra de Seelinger, na qual tomam forma todos na mesma cor, do branco para o azul, mantendo-se apenas a bandeira colorida na parte superior da tela. A cor predominante na obra é o vermelho de quase todo o fundo da tela, tendo em primeiro plano a bandeira do Brasil.

A obra foi entregue em 1925, conforme revelam as vestes das personagens, predominantemente dos anos 20. Chama a atenção, ainda, o número de crianças ali representado, demonstrando com isso um sentido de futuro. As personagens variam entre mulheres com roupas esvoaçantes e homens trabalhadores ou com uniforme militar. As personagens em primeiro plano estão de mãos dadas e seguem todas um homem, de maior dimensão, com a bandeira brasileira. Com o espírito de liderança Farroupilha conduzindo ou inspirando o Brasil, a obra insere-se no pensamento político de então, de inclusão do estado do Rio Grande do Sul na política brasileira.

A questão alegórica nesta obra é evidente e determinada pelo caráter simbólico. É possível observar esta questão nas bandeiras, na distribuição das personagens, na tropa gaúcha que conduz os demais em um plano superior, evidentemente simbólico. Essa organização de símbolos com um intuito narrativo está em conformidade com Panofski (1991), que aponta a alegoria enquanto uma combinação de personificações ou símbolos.

Para Carvalho (1990), o símbolo estabelece uma relação de significado entre dois objetos, duas ideias ou entre objetos e ideias. Para o autor, o estabelecimento destas relações, entre objeto e ideia, dependeria da existência de um imaginário ou sentido já existente. Assim, é possível através da leitura dos símbolos e das alegorias utilizadas pelos republicanos, identificar a própria visão de república por eles desejada e os meios utilizados para a divulgação destas ideias. Neste caso, observa-se também o caráter positivista desta elaboração alegórica que tem os heróis do passado enquanto condutores da política do presente.

A obra de Seelinger aponta também para a estética simbolista, que, segundo Argan (1992), configura-se em uma superação da visualidade impressionista, mas em um sentido espiritualista e não científico. Para Argan (1992), no simbolismo, a arte já não representa, mas revela através de signos uma realidade que está além ou aquém da consciência. Através desta estética, a tela, para o autor, seria o espaço no qual se opera uma misteriosa osmose em que se estabelece a continuidade entre o mundo objetivo e subjetivo. A pintura simbolista como aqui apresentada, não tem a representação enquanto fórmula, mas elabora-se através de símbolos, que pela relação entre eles constituem uma narrativa capaz de operar também no âmbito do subjetivo.

Oswaldo Aranha, que esteve à frente da encomenda desta obra nasceu no Rio Grande do Sul em 1894 e morreu no Rio de Janeiro nos anos 60. Advogado e diplomata, foi Ministro da Justiça, Fazenda e Relações Exteriores do Governo de Getúlio Vargas e chegou a ocupar o cargo de Governador do Rio Grande do Sul na década de 1930. Republicano, apoiou Borges de Medeiros durante a Revolução Federalista, em 1923. Assim, neste período, das primeiras décadas do século XX, promove juntamente com os demais membros do partido a propagação de ideias republicanas com alusão à Revolução Farroupilha. Não há, todavia, fato biográfico de Oswaldo Aranha que o ligue ao pintor ou ao horizonte artístico brasileiro para que possamos localizar o pensamento político de Aranha nesta pintura. Apontar-se-á aqui apenas o reconhecimento de Seelinger no cenário carioca do período, como um indicativo da sua contratação.

3.5 A FUGA DE ANITA, POR DAKIR PARREIRAS

A encomenda da obra *A Fuga de Anita Garibaldi* (ver Figura 6), deu-se no ano de 1917, e segundo o relatório da SOP (1918) o quadro deveria representar “o episódio histórico da fuga a cavalo da heroína Anita Garibaldi, quando escapava dos legalistas” e seria alocado “no grande salão do pavimento térreo” da mesma forma que os outros quadros encomendados para o Palácio, para os quais foi também mencionado o tamanho e o local onde seriam postos na sede do governo. Determinavam-se as dimensões da obra de 2m50 X 2m e o valor a ser pago ao artista de 10:500\$000 (dez contos e quinhentos). Esta obra encontra-se também em restauro no MARGS.

A pintura de Dakir destaca-se pelo fato de fugir da representação de momentos históricos e deslocar-se para as personagens, como no caso do quadro de Bento Gonçalves, outra exceção. A pintura também se destaca por motivos outros, já que narra uma cena criada pelo artista, pois apenas imagina-se a fuga de Anita, a cavalo, com seu filho nos braços.

Dakir, filho de Antônio Parreiras, nasceu em Niterói, no estado do Rio de Janeiro em 1894. Sua formação dentro da carreira artística deu-se através de seu pai, daí sua influência academicista e impressionista. Em 1908, Dakir passou a frequentar a famosa Academia Julian, em Paris. Já em 1914 realiza a sua primeira exposição individual no Rio de Janeiro, dois anos antes da encomenda da obra em questão. O artista Lucílio de Albuquerque, cujo quadro *Garibaldi e a esquadra Farroupilha* (ver Figura 7) consta nesta tese, também era residente na cidade de Niterói e teve seu trabalho encomendado neste mesmo período. Segundo correspondência de Lucílio, localizada no fundo de correspondências de Borges de Medeiros, a encomenda deu-se graças à

indicação do republicano Rivadávia Correia²², membro do PRR cuja atuação deu-se fortemente no estado do Rio de Janeiro, conforme mencionado. As razões destes artistas radicados no Rio de Janeiro terem sido chamados para executar tais obras não são precisas, apenas o que se pode observar são as recorrências destas encomendas, somadas a estes indícios de indicações por parte de membros do PRR que atuavam no estado do Rio de Janeiro. Muitos dos artistas aqui mencionados tiveram pouca relação com o Rio Grande do Sul, estiveram no estado poucas vezes e a fim de realizar os trâmites e pesquisas das encomendas, como no caso de Augusto de Freitas.

Como o pai, Dakir teve grande aproximação com a pintura de paisagem e com os temas históricos. Para falar sobre Dakir Parreiras é preciso desenredá-lo, de certa forma, da biografia do pai. A biografia do filho encontra-se muito atrelada a do pintor de maior sucesso, embora Dakir tenha sido reconhecido e tenha sido contratado para a execução de algumas obras históricas, não alcançou a consagração do pai. Segundo Levy (LEVY, 2013, on-line) Parreiras teria praticamente obrigado seu filho a seguir a profissão de artista assim como ao seu sobrinho Edgard Parreiras mas “nesse empenho o grande paisagista falhou clamorosamente, pois filho e sobrinho, por diferentes razões e em diferentes contextos, só lograram alcançar uma instável mediocridade na pintura”. Assim, pode-se pensar que as exposições que realizou com o pai no período das encomendas – como a exposição no salão de honra da ENBA em 1915 quando Antônio Parreiras exhibe a sua *República de Piratini* – lhe renderiam dois anos depois a encomenda do governo gaúcho, cujas escolhas dos artistas demonstravam preocupação em selecionar nomes consagrados, todos vindos de formação europeia, inclusive Dakir.

²² Rivadávia da Cunha Correia (1866 - 1920) nasceu em Livramento, estado do Rio Grande do Sul. Formou-se pela Faculdade de Direito de São Paulo em 1887. Neste período participou, ao lado de Raul Pompéia e Coelho Neto, do periódico *A Onda*. Republicano, abolicionista e membro do Clube Republicano 20 de Setembro no Rio Grande do Sul. Foi eleito deputado estadual constituinte em São Paulo em 1891. Em 1894 foi eleito deputado federal pelo Rio Grande do Sul pelo Partido Republicano Rio-Grandense (PRR). Foi duas vezes reeleito para Câmara dos Deputados, na cidade do Rio de Janeiro, então Distrito Federal. Em 1903 rompeu politicamente com Júlio de Castilho principal líder do PRR. Após reformulação do PRR devido a morte de Júlio de Castilhos, Rivadávia candidatou-se então, em eleição especial realizada em 1904 para preencher a vaga de Xavier do Vale, que falecera, e foi eleito. Reeleito em 1906 e 1909, em 1910 assumiu o Ministério do Interior e Justiça, nomeado pelo presidente da República Hermes da Fonseca (1910-1914). Em 1913, nomeado ministro da Fazenda. Com o final do governo de Hermes da Fonseca, deixou o Ministério da Fazenda para ser nomeado prefeito do Distrito Federal. Renunciou para assumir a cadeira de senador pelo Rio Grande do Sul, em vaga aberta com o falecimento de Pinheiro Machado. Rivadávia Correia atuou ainda como jornalista. (AITA, C.; AXT, G.; ARAUJO, V. *Parlamentares*; ALMEIDA, A. *Vultos*; Dicionário biográfico dos senadores do Rio Grande do Sul; MARTINS, A. *Escritores*; TEIXEIRA, M. *Gaúchos*. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/CORREIA,%20Rivadavia>. Acesso em 2 de maio de 2019.

3.6 ANTÔNIO PARREIRAS: DA PAISAGEM AOS HERÓIS

Antônio Parreiras executou inúmeras obras para o governo do Rio Grande do Sul e do Rio de Janeiro, além de ser um dos grandes nomes da pintura histórica brasileira. A obra de Parreiras é uma das mais reproduzidas deste conjunto de obras.

A obra Proclamação da República de Piratini mostra uma cena de batalha onde pode-se verificar as tropas farrapas à direita da tela, onde se vê de forma bastante discreta uma bandeira com as cores verde, amarela e vermelha. As tropas são conduzidas por uma figura que se torna central na tela. Do lado oposto, verifica-se em imagens pouco figurativas um oficial com uniforme azul imperial.

Antônio Parreiras foi um dos grandes pintores brasileiros da virada do século. Dedicou-se fortemente a pintura de gênero histórico e foi executou suas pinturas para inúmeros governos estaduais, principalmente após o advento da República. Parreiras foi ainda um importante paisagista, sendo este gênero artístico uma grande demonstração do trabalho e da vida do pintor. Parreiras contribuiu ainda como cronista, jornalista e escrevendo a própria biografia entrou para a Academia Fluminense de Letras. Antônio Diogo da Silva Parreiras, nasceu em Niterói, estado do Rio de Janeiro em janeiro de 1860. Com a morte de seu pai, interrompe seus estudos aos 15 anos, aos 18, porém, matricula-se na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). Após seu casamento, em 1881, emprega-se como escriturário na Estrada de Ferro Cantagalo para retornar a AIBA somente em 1883, como aluno do alemão Georg Grimm e finalmente ter sua primeira exposição a seguir. (MOTTA, 2006).

Em 1884, após já frequentar a AIBA como aluno efetivo, Parreiras abandona a instituição para seguir os ensinamentos de pintura ao ar livre adotados por Grimm e formam o chamado Grupo Grimm. Este grupo surgiu da influência do pintor alemão, oriundo da Academia de Arte de Munique, que chegou ao Brasil em 1870 e divulga a pintura de paisagem pela observação direta da natureza. Grimm, insere-se nas artes visuais brasileiras como um dentre os pintores estrangeiros que atuaram no Brasil do século XIX e cujas instituições privadas atuaram à margem da AIBA. O artista destaca-se na arte nacional tanto pela paisagem de pintura de cavalete, retratando as praias de Niterói como as fazendas de café do Vale do Paraíba por encomenda de senhores de escravos produtores de café. No final do século XIX, Grimm executa inúmeras obras com panoramas das

fazendas de café, assim como retratos, também sob encomenda dos cafeicultores. (MARQUESE, 2007).

O grupo Grimm é composto por outros seis artistas além de Parreiras: Garcia Y Vasques, França Júnior, Francisco Ribeiro, Castagneto e o alemão Thomas Dried. A partir de 1885, o artista passa a expor em algumas lojas fotográficas na cidade de Niterói e com isso recebe boas críticas, o que leva Parreiras a destacar-se como artista. Da sua saída da AIBA, após uma das reformas da instituição e com grande influência de Georg Grimm, Parreiras funda a sua Escola ao ar livre. Com a instituição de estudos ao ar livre, Parreiras dedica-se à paisagem e produz inúmeras obras com vistas do Rio de Janeiro e Niterói. (LEVY, 2010).

Na chegada do século XX, principalmente nas primeiras décadas, com os republicanos no poder, inicia-se um período de grandes encomendas de obras históricas e Parreiras executa inúmeras delas, tornando-o um dos pintores mais conhecidos do gênero histórico no Brasil. É justamente neste período, no ano de 1912, que Parreiras é contratado pelo governo do Rio Grande do Sul para a execução de duas importantes obras. A *Proclamação da República Rio Grandense* (ver Figura 28) e o retrato de Bento Gonçalves (ver Figura 5). Após a entrega das obras em 1915, Parreiras expõe no salão de honra da Escola Nacional de Belas Artes, ENBA e o quadro da república rio-grandense é seu maior destaque (MOTTA, 2006).

Em 18 de fevereiro de 1915, o pintor expõe, com seu filho Dakir, no salão de honra da Escola Nacional de Belas Artes. A tela principal é a *Proclamação da República Riograndense*, classificada pela crítica da época como a melhor pintura histórica já produzida pelo artista. Constam da mesma exibição um outro quadro histórico, *Prisão de Tiradentes*, e os dois nus que figuraram nos dois últimos Salons de Paris, *Fleur Brésiliene* e *Nonchalance*. (MOTTA, 2006, p. 19)

Antônio Parreiras executou 68 exposições individuais e produziu 850 pinturas, entre pinturas históricas, paisagens e nus. Em 1836 acontece sua última exposição e no ano seguinte Parreiras morre em Niterói.

A pena do artista é vista em pinturas históricas de grande importância para o Brasil da primeira república. Não apenas no estado do Rio Grande do Sul, mas em vários estados brasileiros o artista contribuiu na elaboração das ideias de governos estaduais e na propagação dos heróis da república.

Conforme Salgueiro, as contratações do artista para a execução de obras para governos estaduais seguiram-se a partir de suas obras para o Palácio do Catete e do Superior Tribunal Federal

no Rio de Janeiro. Pode-se afirmar que Antônio Parreiras é um dos grandes nomes da pintura histórica brasileira e dos que mais se destaca no que diz respeito as representações do regime republicano. Só para governos de estado, o artista executou dezesseis obras²³, geralmente privilegiando temas relativos à fundação dos estados, o que insere-se na perspectiva da época de construção de um discurso de passado para a nação (MOTTA, 2006).

3.6.1 A República de Piratini de Antônio Parreiras

Conforme relatórios da SOP de 1 julho de 1911 – 30 de julho de 1912 foram realizadas as encomendas de dois quadros ao pintor Antônio Parreiras. O relatório determinava os temas das obras, sendo uma referente à proclamação da república de Piratini e outra um retrato em tamanho natural de Bento Gonçalves tendo ao fundo uma alegoria de sua prisão, obra que será tratada a seguir. Os dois quadros mencionados seriam entregues em 1915 e, segundo o mesmo relatório, sua utilização estava determinada para as paredes da sede do governo gaúcho (SECRETARIA DE OBRAS PÚBLICAS DO ESTADO, 1911-1912).

A Proclamação da República de Piratini (ver Figura 4), encontra-se hoje no 4º Regimento de Cavalaria Montada da Brigada Militar, Regimento Bento Gonçalves, em Porto Alegre. Na tela consta, além da assinatura do artista, o ano de 1911 e aponta que a tela foi pintada em Paris.

A encomenda foi realizada no governo de Carlos Barbosa e encontra-se nos relatórios da SOP (1911-1912) juntamente com a obra tratada a seguir, o retrato de Bento Gonçalves (ver Figura 5). Segundo o relatório a SOP, com a supervisão do então secretário de obras Candido Godoy, contrata o referido artista para a execução de duas obras, “um representativo da Proclamação da República do Rio Grande do Sul em 1836 por Antônio Neto e o retrato, em tamanho natural, do general Bento Gonçalves da Silva, tendo ao fundo uma alegoria da sua prisão” (SECRETARIA DE

²³ Constam como encomendas de estados brasileiros a Antônio Parreiras, fora as obras tomadas já nesta tese de encomenda do estado do Rio Grande do Sul: A conquista do Amazonas, encomenda do governo do Pará; Morte de Estácio de Sá, para a prefeitura do Rio de Janeiro; Fundação de São Paulo e Instituição da Câmara Municipal de São Paulo encomendada pela prefeitura de São Paulo; Frei Miguelino, encomendada pelo governo do Rio Grande do Norte; José Pregrino, para o estado da Paraíba; Anchieta, adquirido pelo governo do Espírito Santo; Julgamento de Felipe dos Santos, para o governo de Minas Gerais; Jornada dos Mártires para a prefeitura de Juiz de fora; O primeiro passo para a independência da Bahia, para o governo da Bahia e da cidade de Cachoeira, na Bahia; Araribóia, para a prefeitura de Niterói; História da cidade do Rio de Janeiro, para o estado do Rio de Janeiro; e Santos de Santa Maria do Iguassu, para o governo do Paraná. (SALGUEIRO, 2002, p.10)

OBRAS PÚBLICAS DO ESTADO, 1911-1912, p.16). Acorda-se ainda que os quadros deveriam ir para o salão de recepções do Palácio, definiam-se as medidas, tanto das telas quanto das molduras e estipulava-se o prazo de três anos para a entrega. Conforme posto até aqui, os contratos seguiam sempre um mesmo padrão, determinando o artista, a temática, o tamanho da tela e da moldura, os prazos para entrega e o local definido para a obra. A obra em questão é uma das mais importantes dentre as pinturas históricas de Antônio Parreiras. Narra a Proclamação da República de Piratini em 1837 pelo General Antônio Neto. Esta obra foi encomenda no período de grandes encomendas de dirigentes estaduais visto que o que o regionalismo era usado para a integração dos estados ao Brasil republicano. Os estados utilizaram a estrutura narrativa da pintura para a concretização de suas histórias e heróis regionais.

A *Proclamação da República Rio-grandense* (ver Figura 4), apresenta uma linha horizontal em primeiro plano com cinco homens em destaque. Não apresenta uma batalha em si, mas representa provavelmente o momento já festivo, após a proclamação. Dentre as principais personagens destaca-se uma figura a direita da tela, cujo vermelho da roupa o põe em evidência, possivelmente tratando-se do General Neto. É ainda possível observar as marcas da recente batalha visto as escoriações demonstradas pelo artista e as espadas ainda em punho. As personagens não usam vestes militares, dificultando assim o reconhecimento da tropa.

Através de famoso retrato do General Netto (ver Figura 26), que faz parte acervo do MJC, não é possível apontar semelhanças físicas com a personagem retratada por Parreiras. Pode-se apontar aqui, neste caso, que este conjunto de pinturas são representativas da Revolução Farroupilha enquanto acontecimento histórico e buscam dar conta de representar seus principais momentos, entretanto, não se tem informações sobre se houve ou não estudos prévios, como dos locais ou das personagens, por parte destes artistas, como no caso das obra de pintores como Pedro Américo e Vitor Meireles, ou dos célebres quadros acerca da Guerra do Paraguai. Este fato, pode nos direcionar ao momento relativo à pintura nesta virada de século, que conforme mencionado estava em vias de reelaboração, recebendo assim a influência de outras escolas estéticas e talvez já deixando para trás algumas práticas da pintura de história do século XIX.

Figura 24 – Retrato de Antônio de Souza Netto, Azevedo Dutra (sem data)



Reprodução

Óleo sobre tela, sem informações de dimensão

Fonte: imagem cedida via e-mail pelo acervo do Museu Júlio de Castilhos

Sobre o quadro *Proclamação da República Rio-Grandense* (ver Figura 4), surgem, entretanto, algumas incongruências com relação à datação da obra e até mesmo à sua circulação, fatos bastante recorrentes nas biografias das pinturas históricas, por serem submetidas a trâmites e burocracias de Estado. Assim, observa-se na obra de Antônio Parreiras, ora analisada, a data de 1911, mesmo ano da encomenda, que, segundo a SOP (1911-1912) deveria ser entregue até 1915, juntamente com o retrato de Bento Gonçalves. Disto, é possível pensar que o artista optou por datar a obra com o ano de encomenda e não da entrega, que ocorreu em 1915.

Figura 25 - Detalhe de *Proclamação da República Rio-Grandense*



Reprodução

Fonte: imagem cedida via e-mail pelo 4º Regimento da Brigada Militar de Porto Alegre

Embora a obra tenha sido encomendada no governo de Carlos Barbosa em 1911, foi executada e entregue após a transição de governo e o retorno de Borges de Medeiros ao poder em 1913. Assim, foi Borges de Medeiros quem manteve correspondência com o artista a fim de estabelecer os critérios para a elaboração do quadro.

Em análise à correspondência mantida entre o pintor e Borges de Medeiros, nas quais o artista o trata como “ilustre amigo” é possível observar o cuidado que Parreiras tomou com relação à opinião do político a respeito do quadro que “ornará o seu palácio do governo”, conforme menciona nas cartas (INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DO RIO GRANDE DO SUL, 1914, doc.12116). No fundo de correspondência de Borges de Medeiros mantido pelo IHGRGS, existem ao menos cinco cartas enviadas por Parreiras, de Paris, entre 1914 e 1916, sendo que as cartas correspondentes ao último ano se referem apenas a questões de pagamento.

Entretanto, em correspondência de abril de 1914, o artista menciona ter enviado fotografias da obra quando esta estava apenas no desenho, já para as considerações de Medeiros e para a análise das figuras ali postas (INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DO RIO GRANDE DO SUL, 1914, doc. 12116). Em junho do mesmo ano, o artista menciona o envio de outra fotografia de seu ateliê onde aparece a obra *Proclamação da República Rio-Grandense* e esclarece que não foi possível enviar uma fotografia inteira do quadro devido ao espaço do seu ateliê, onde não havia

recuo suficiente para a execução de uma melhor fotografia. Nesta mesma carta, o artista menciona a visita de um crítico francês chamado Georges Normanoy, que teria visitado o ateliê para ver suas obras e que seu trabalho não poderia ter causado melhor impressão. O artista menciona ainda a questão da emolduração do quadro assim como seu retorno em breve ao Brasil (INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DO RIO GRANDE DO SUL, 1914, doc. 12117).

Desta forma, aponta-se o cuidado do artista em manter o encomendante a par da execução da obra, que chegaria ao Brasil em 1915 e seria exposta na Exposição da Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Conforme matéria da *Revista da Semana*²⁴, na qual há uma grande reprodução da obra encomendada pelo estado gaúcho com a legenda “*Proclamação da República Rio-Grandense de Piratiny*”, é possível apontar o destaque dado à obra na referida exposição e atentar ao fato de que em 1915 o quadro ainda não estava no estado. Na ocasião, foram apresentadas 36 obras de Dakir Parreiras e oito obras de Antônio Parreiras sobre as quais a matéria menciona que “avulta pelas suas proporções, pela importância histórica do assunto e pelo vigor da movimentada composição, o quadro encomendado pelo estado do Rio Grande do Sul e que tem por assunto a proclamação da república Rio-Grandense.” (Revista da Semana, 1915, p.1).

A esta mesma temática, soma-se outra obra de Parreiras, de mesmo nome cuja aparição é bastante recorrente. Trata-se de *Proclamação da República Rio-Grandense* pertencente ao Museu Antônio Parreiras. Na ficha desta obra consta a data de 1915 e a obra é especificada como um estudo para o quadro definitivo da proclamação da república gaúcha, entretanto, neste mesmo ano o quadro principal foi apresentado na exposição da ENBA, apontando assim uma inadequação entre a datação do “quadro oficial” e de seu estudo.

²⁴ A *Revista da Semana* foi fundada no Rio de Janeiro em 1900, por Álvaro Tefé. A publicação teve seu início como um encarte do Jornal do Brasil, ao qual pertenceu até 1915, quando foi vendida para a Companhia Editora Americana. Este editorial acompanhou os avanços tecnológicos da virada do século XX, tendo explorado fortemente a vinculação de fotografias. A publicação apresentava ainda uma seção de Cultura em Literatura e Artes abrindo significativo espaço para matérias culturais e artísticas. (TABOADA, G; NERY, J. E; MARINHO, M. G., 2004)

Figura 26 – *Proclamação da República de Piratini*, Antônio Parreiras (1915)



Figura 33
Óleo sobre madeira
23,8X46,0

Fonte: Imagem cedida pelo Museu Antônio Parreiras

A obra pertencente ao Museu Antônio Parreiras, apresenta algumas significativas diferenças da obra final. Ao contrário da obra original, esta apresenta a proclamação ainda em cena de batalha. O estudo apresenta-se em um plano mais aberto, mais distante do observador e elabora-se uma linha horizontal com o enfrentamento de duas tropas, uma delas, porém, destacando-se à direita, de onde ergue-se a bandeira tricolor pela tropa liderada provavelmente pelo General Antônio Netto.

Esta obra é menos figurativa, não apresentando muitos detalhes das personagens que em tamanho menor dão maior lugar à representação do espaço. A maior diferença está, portanto, no fato de que uma representa uma cena de batalha e a outra detém-se no momento já dá proclamada república.

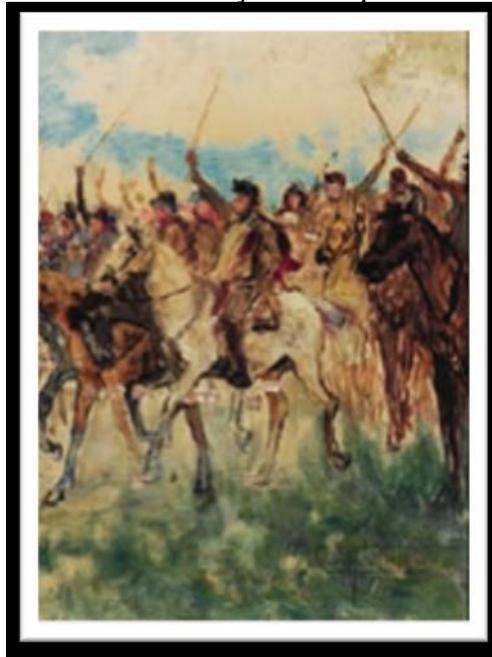
Figura 27 – Detalhe de *Proclamação da República Rio-Grandense* (1911)



Reprodução

Fonte: imagem cedida via e-mail pelo 4º Regimento da Brigada Militar de Porto Alegre

Figura 28 – Detalhe de *Proclamação da República de Piratini* (1915)



Reprodução

Fonte: Imagem cedida pelo Museu Antônio Parreiras

Se observarmos os detalhes das duas obras é possível verificar que na obra final, Proclamação da República Rio-Grandense, o artista optou por aproximar em um plano mais fechado, a parte direita da cena de batalha, ou seja apenas o exército farrapo, já após a vitória, destacando assim suas personagens e estabelecendo uma forma mais figurativa e aproximada do observador. Mantendo a organização do grupo de forma bastante semelhante ao seu estudo, como o destaque das espadas ao alto das personagens mais à direita da tela que se soma a um pequeno grupo que demonstra o ambiente mais festivo.

3.6.2 O Retrato de Bento Gonçalves

O retrato de Bento Gonçalves (ver Figura 5) executado por Antônio Parreiras encontra-se atualmente no Núcleo de Restauo do MARGS em Porto Alegre e pertence ao acervo do MHF, conforme mencionado acima. A encomenda foi realizada em 1912 conforme consta nos relatórios do SOP (1912). Conforme detalha o relatório, a encomenda consistia em um retrato do general, em tamanho natural, com alusão à sua prisão ao fundo. Temos, na imagem, Bento em um navio, e pela postura da personagem pode-se pensar que se trata já do retorno de Bento após sua prisão na Bahia.

O retrato apresenta-se como gênero artístico independente a partir do século XIV, tendo sido utilizado largamente como forma de estudo de teorias artísticas e de desenho. No século XVIII o retrato afirma-se como uma atividade ligada à vida social, demonstração de poder, distinção ou nobreza. Já no século seguinte, com o desenvolvimento de setores mais abastados da sociedade este gênero se populariza. Dentro do âmbito da pintura histórica, tema aqui tratado, o retrato alia-se fortemente às questões relativas à consolidação de nobres e de heróis também no âmbito da criação dos estados nacionais (SOUZA; SALGADO, 2016).

A encomenda da obra prioriza o retrato do general farroupilha, mas solicita também que episódio da sua prisão seja abordado. Assim, possivelmente esta obra não se enquadre perfeitamente no gênero artístico mencionado, embora conste na ficha catalográfica da obra que a pintura de Parreiras não tem um título definido, sendo conhecida como o retrato de Bento Gonçalves (ver Figura 5). Há que se considerar também, em relação ao gênero da obra, sua própria execução, que se dá em tons escuros, e com a figura de Bento em tamanho natural, cumprindo um

dos requisitos da encomenda. Assim, o navio ao fundo da tela, em segundo plano, não é observado com muito destaque.

O episódio na obra representado, a prisão e, mais tarde, a fuga de Bento Gonçalves, são parte de uma sequência de acontecimentos que contribuíram para o fortalecimento do mito do general farroupilha (PESAVENTO, 2009). O episódio retratado refere-se a uma das mais sangrentas e importantes batalhas da Revolução Farroupilha, a batalha do Fanfa. Deste embate, cujas tropas imperiais eram comandadas pelo ex-revolucionário Bento Manuel, os Farrapos saíram derrotados e seus principais líderes presos. Desta forma, é compreensível que o retrato em tamanho natural de Bento Gonçalves faça ainda alusão ao episódio de maior importância para a construção da biografia do general. Ao fim destes episódios, Bento Gonçalves seria proclamado presidente da República Rio-Grandense.

O incidente mais espetacular, entretanto, se deu por ocasião de sua escapada do Forte do Mar, na Bahia, para onde fora remetido. Bento Gonçalves fugiu a nado, indo encontrar-se com um barco em que maçons o esperavam (PESAVENTO, 2009, p. 274).

A batalha do Fanfa ocorreu em outubro de 1836, na Ilha do Fanfa, entre o Guaíba e o Rio Jacuí, na qual os imperiais atacaram de emboscada com um navio de guerra. Foi então feita uma proposta aos líderes farrapos: se Bento Gonçalves se entregasse, os demais receberiam anistia. Bento Gonçalves aceitou o acordo, embora os militares de maiores patentes do exército farrapo também tenham sido levados presos. Foram levados à prisão de Santa Cruz, no Rio de Janeiro, Bento, Onofre Pires, Tito Lívio Zambecari, Antônio Alvarez Pereira Coruja e Pedro Boticário. Ainda no Rio de Janeiro ocorreria o episódio da fuga frustrada. Organizou-se, então, uma fuga. Pedro Boticário, entretanto, não coube no espaço aberto para a escapada e o general, em consideração ao amigo, permaneceu preso ao lado do amigo enquanto os demais fugiam.

Daí, Bento é levado ao chamado Forte do Mar, prisão muito frequentada pelos opositores do império, localizada a 300 metros da costa de Salvador, acesso apenas a barco. Em março de 1837, Bento Gonçalves finalmente consegue fugir, nadando por 100 metros até encontrar o barco que o resgataria. Daí rumaram para a Ilha de Itaparica e depois à Santa Catarina de onde Bento partiria a cavalo para o Rio Grande seria, enfim, empossado presidente da república.

3.7 O PALÁCIO PIRATINI E O PROBLEMA FARROUPILHA

Ao findar a organização e a análise do histórico das obras encomendadas para a ornamentação do Palácio Piratini, impõe-se de certa forma uma reelaboração ou um repensar sobre a questão que norteou esta pesquisa. O que teria a nos dizer a análise da produção deste conjunto de pinturas históricas de temática farroupilha? O que podemos apreender a partir da análise de seu período de produção através das encomendas realizadas pelos membros do partido Republicano Rio-Grandense? O que pretendiam os encomendantes destas obras, pensadas e executadas para as paredes da sede do governo, conforme constam nos processos de compra? Que narrativas seriam postas e ver a partir de pinturas históricas de temática da Revolução Farroupilha já nas primeiras décadas do século XX?

Se pensarmos em uma linha narrativa, teremos a tela de maior volumetria, que não se trata da Revolução, mas sim da povoação açoriana do estado, enfatizando a raiz lusa da formação do Rio Grande do Sul, representada na obra de Augusto de Freitas. Embora esta obra não faça parte do *corpus* desta tese, importa lembrar a sua presença dentre as encomendas mais marcantes em pintura histórica realizadas pelo governo republicano. Importa mencionar que a obra foi encomendada juntamente com outra, dedicada ao poema O Uruguay²⁵, de Basílio da Gama destacando a guerra empreendida por Portugal e Espanha contra os índios e jesuítas na região dos Sete Povos da Missões. Destas imagens referentes à povoação e ao estabelecimento dos portugueses na região sulina segue-se apenas obras de temática farroupilha em maior quantidade, sendo oito obras ao todo. De todo o conjunto de encomendas em pintura histórica, desta virada de século, para a ornamentação da sede do governo, a ampla maioria delas é relativa à Revolução Farroupilha.

Não se pode separar ou buscar características mais ou menos relevantes no que condiz a temática das obras encomendadas para o Palácio e as que tinham como destino o Museu do Estado.

²⁵ O Uruguai é um poema épico do escritor português Basílio da Gama escrito em 1769 e que conta de forma romanceada a história da disputa entre jesuítas, índios contra espanhóis e portugueses nos Sete Povos das Missões, no Rio Grande do Sul. O poema trata da expedição mista de portugueses e espanhóis contra as missões jesuíticas para a execução do Tratado de Madrid, em 1756, episódio conhecido como Guerra Guaranítica. O Uruguai é composto por cinco cantos e 1377 versos.

Ambos os grupos trazem representações dos momentos historicamente mais marcantes do conflito além de homenagens aos heróis. Se o período foi marcado por tentativas do governo estadual em unificar o estado em torno de um passado em comum e, ao mesmo tempo, lançar o Rio Grande rumo à política nacional, tal objetivo esteve neste momento, a cargo da representação da Farroupilha.

De alguma maneira, porém, esta tentativa viu-se frustrada por questões que fogem aos documentos históricos, constituindo-se, todavia, em lacunas que podem ser compreendidas através da análise da produção destes artefatos. Pode-se dizer ainda que estas imagens ficaram fora do circuito público por longas décadas. Este conjunto de pinturas, portanto, assim como a própria Revolução, tornaram-se em determinado momento um problema dentro do âmbito historiográfico que seria resolvido apenas na década de 1950 com a elaboração dos murais de Aldo Locatelli e a ênfase nas lendas e no folclore gaúchos, advindo muito em razão das novas diretrizes com relação à gestão cultural no estado do Rio Grande do Sul.

4 O MUSEU JÚLIO DE CASTILHOS E A GESTÃO CULTURAL REPUBLICANA

Assim como o Palácio Piratini foi um espaço idealizado para representar a força e grandeza do Rio grande do Sul através da exuberância arquitetônica por meio da gestão do PRR no decorrer da Primeira República, o MJC constitui-se, por outro lado, a partir da década de 1920, no lugar por excelência de produção e divulgação da história do estado através de uma gestão voltada para a cultura e para a escrita oficial da história do estado.

Diretamente ligadas a esta instituição, temos duas das obras do *corpus* desta pesquisa, as pinturas *Ponte da Azenha* (ver Figura 10) de Luiz Cúria e *Carga de Cavaria* (ver Figura 3) de Guilherme Litran. Das oito obras aqui tomadas por objeto, duas são encomendadas ou adquiridas diretamente pelo MJC. As obras que foram compradas para o Palácio do Governo inserem-se, conforme demonstrado, em período diferenciado e com intenções mais específicas. As obras do museu, entretanto, já estão na esteira de um momento pensado para institucionalizar a história do estado relacionando-se a um determinado grupo de intelectuais e a formação do IHGRGS. Evidentemente que o museu neste mesmo contexto adquiriu inúmeras obras de arte, mas aqui, tomamos como objeto as pinturas relativas à Revolução Farroupilha.

Estas obras são ligadas ao museu e por ele adquiridas nas proximidades das comemorações do Centenário da Revolução e inserem-se ainda em uma rede de mudanças na gestão desta instituição ocorrida nos anos 20, quando o museu afasta-se da sua tradição de Museu de História Natural para abarcar as questões historiográficas. O MJC, criado como Museu do Estado pelo Decreto 589 assinado por Borges de Medeiros em 30 de janeiro de 1903, insere-se na tradição de museus europeus do período, dedicando-se, portanto, à história natural. Na esteira dos movimentos nacionalistas e na intenção da organização, publicidade e disponibilidade de documentos históricos, o museu do estado é criado como herança de peças de minérios do estado advindas da Exposição Agropecuária de 1901. (NEDEL, 2005, p. 93)

Através da sua minuciosa análise acerca da gestão do MJC, desde sua fundação até os anos 50, a autora defende a elaboração de um discurso histórico estratégico para a legitimação de uma elite política e cultural, visto a partir das mudanças institucionais ocorridas desde a fundação até os anos de 1950. A partir disto, portanto, a presente tese busca compreender a existência de um determinado acervo relativo à Revolução Farroupilha, buscando compreender este conjunto de obras enquanto uma possível tentativa de apropriação simbólica deste movimento por parte do PRR

através de sua política de aquisição de obras e monumentos públicos durante a República Velha gaúcha. Se houve, portanto, uma tentativa de produzir a história do estado através de instituições públicas ligadas à área cultural, pode se dizer que dentro desta política de gestão da cultura a Revolução Farroupilha foi, de fato, privilegiada, em determinados momentos.

O MJC insere-se no movimento de museus que, afastando-se das tradições dos antigos gabinetes de curiosidades, passavam a privilegiar, através de seus acervos, questões ligadas aos projetos nacionais. Assim, tais instituições passam a favorecer acervos relativos aos estados nacionais, procurando tornar tais objetos meios para a busca de unidade e identificação.

Neste sentido, a diferença fundamental dos museus desta época para os antigos “gabinetes de curiosidades” é que agora as coleções adquirem o sentido de patrimônio, propriedade não mais de nobres admiradores em câmaras fechadas, mas pertencentes aos povos e disputadas pelos estados”. (NEDEL, 2005, p. 99)

Assim, visando a futura constituição de patrimônios, os museus passam a se dedicar a constituição de acervos capazes de causar identificação e elaboração das memórias nacionais. Se o acervo do MJC constituiu-se partir da Exposição Agropecuária, foi na década de 20, que a mudança na gestão do museu passa, de forma lenta, a transformar-se, na esteira da criação do IHGRGS, que constituiu redes de intelectuais voltados a elaborações da história do estado. O IHGRGS foi fundado em 1921 e o MJC foi associado a ele. Nedel (2005) aponta como a primeira guinada do museu rumo ao seu trabalho historiográfico e museológico o ano de 1925, através da incorporação da seção histórica do Arquivo Público. É observável, portanto, que uma rede de instituições do estado, voltadas à cultura, trabalhava neste momento de forma organizada e a gestão destas instituições relacionavam-se entre si.

Portanto, o Arquivo Público, o IHGRGS e o MJC constituíam uma liga de instituições voltadas a produção historiografia. Importa, então, ressaltarmos que isto ocorre sob a influência do PRR no governo do estado, de forma que os intelectuais envolvidos nestas instituições eram ligados aos republicanos. Neste contexto, na atuação destas instituições passam a figurar as elaborações sobre o passado e sobre a fundação do estado do Rio Grande do Sul. Inúmeras obras e textos publicados neste ínterim constituíam debate público do período acerca da história do estado. Deste momento emergem então, no debate historiográfico, diversos estudiosos e intelectuais ligados ao PRR estavam nesta trincheira, enquanto o partido buscava projeção na política nacional. Observa-

se, portanto, que a elaboração historiográfica acontecia inserida em projeto político. Com a intenção de alavancar os políticos do PRR à política nacional elaborava-se a história regional.

Nesse plano, a ênfase na perspectiva da integração procurava adequar as leituras do passado regional á relações políticas do estado, internamente com a Federação, no contexto dos efeitos da chamada “crise dos anos 20” sobre a economia sulina e das novas demandas políticas resultantes da pacificação entre federalistas e republicanos depois de 1923. Distantes os tempos do isolacionismo castilhistas, os autores reelaboram as “teorias da fronteira”, deixando de justifica-las nos termos da especificidade radical do Sul em relação ao todo nacional, mas partindo da visão de que sendo o Rio Grande do Sul “guardião do território nacional”, ele era também o único em condições morais de governar o país. (NEDEL, 2005, p. 100)

Estamos agora, portanto, em momento de construção e elaboração da história oficial do estado, a cargo das instituições estabelecidas para este fim. Em 1925 o MJC desliga-se do Serviço Geológico e Mineralógico da SOPE e Alcides Maya assume a direção do MJC. Neste ano, estamos a uma década das comemorações do Centenário e este marco passa a fazer parte do planejamento das instituições. Observa-se, neste cenário, que as instituições de memória agregam a função de organizar o passado do estado com uma grande influência de pensadores adeptos do PRR, ou seja, a organização do passado em prol do futuro do partido republicano. A Revolução Farroupilha, porém, precisava agora servir ao momento presente e a bibliografia do período transita então pela produção de textos acerca deste acontecimento. Através do I Congresso de História e Geografia Sul-Rio-Grandense, dá-se a divulgação e discussão das teses e artigos elaborados dentro destas instituições. Estes trabalhos versavam entre a formação do estado e a revolução em si, enquanto acontecimento histórico. Assim, conforme mencionado, o debate desenvolve-se, neste momento, levando em consideração as intenções políticas do Sul com relação ao centro.

Os assuntos abordados nas “teses e memórias” apresentadas no congresso tinham como fios condutores básicos dois assuntos: o primeiro “a formação do Rio Grande do Sul” e, dentro disto, o legado e causas da Revolução Farroupilha. No primeiro caso tratava-se de comprovar a incompatibilidade entre o *caudilho platino* e o *gaúcho* brasileiro, herdeiro dos costumes republicanos da “ordem e do trabalho”. No segundo caso, celebra-se o sentido integrados da rebeldia farrapa, legitimando a projeção política do Rio Grande”. (NEDEL, 2005, p. 101)

Assim, a autora aponta que a produção historiográfica de agora não desejava impor-se simplesmente através de suas já conhecidas divergências com o Estado nacional, mas buscava apontar seu distanciamento das repúblicas platinas e sua capacidade de liderança, legitimada, então, pela epopeia farroupilha. Ainda no que se refere as transformações do MJC no que tange à sua gestão cultural, Nedel (2005) aponta outros dois marcos na história desta instituição desde a sua fundação como um museu de ciências: a sua reelaboração para desenvolver-se em um museu histórico nos anos 20; e a emergência dos estudos do folclore e das tradições gaúchas no âmbito da gestão cultural nos anos 1950. Sobre isso, aponta-se nesta tese, que as pinturas farroupilhas, cujas encomendas deram-se em final do século XIX e início do XX, inserem-se neste primeiro contexto de transformação e de importantes mudanças no que se refere à gestão de cultura do estado do Rio Grande do Sul. Se a autora analisa tal gestão a partir das “mutações” sofridas pelo museu, aponta-se aqui, que as telas farroupilhas estiveram, portanto, a mercê destas mudanças, sendo que a temática farroupilha representava um desacordo historiográfico do período. No caso das obras que não foram instaladas no Palácio do Governo, foi necessário esperar a reelaboração de determinadas diretrizes no âmbito das instituições de cultura do estado para que, enfim, tivessem sua exposição pública permanente ou ainda um novo lugar que as tivesse sob guarda.

O MJC tem seus primeiros anos marcados por um momento já de consolidação do governo positivista no estado, porém, neste primeiro período a instituição não tinha ainda acesso ao público, sendo frequentado na maior parte do tempo por pesquisadores. Embora houvesse uma seção para ciências, artes e documentação, até os anos 1920 o MJC pode ser tido como um Museu de História Natural. Entretanto, observa-se que a partir de um novo momento político gaúcho consolidam-se novos espaços de “especialização intelectual” (NEDEL, 2005, p. 80) e que com isso liga-se o MJC ao IHGRGS.

Em 1925, o museu incorpora a seção histórica do Arquivo Público e consolida a parceria com o IHGRGS. Nedel (2005) aponta esta fase como uma das guinadas do museu rumo à sua constituição em museu histórico. Assim, o Arquivo Público do Estado, o MJC e o IHGRGS passam a atuar de forma conjunta.

[...] a partir daí os profissionais incumbidos de sistematizar as informações documentais passaram a circular pelos cargos de diretoria dos três órgãos, diversificando as linhas de atuação do museu, enquanto o compartilhamento do espaço físico, dos funcionários, da biblioteca e dos arquivos criava uma situação de extrema funcionalidade para o exercício historiográfico. (NEDEL, 2005, p. 100)

Neste contexto é possível pensar nestas instituições enquanto uma rede organizada a fim de auxiliar na superação da crise dos anos 20 e colocar o Rio Grande do Sul em uma posição de proximidade com o centro político do país. Assim, ocorre a saída do museu do Serviço Geológico e Mineralógico da Secretaria de Obras e passa ao comando de Alcides Maya. A obra *Ponte da Azenha* (ver Figura 10), foi encomendada diretamente pela gestão de Alcides Maya, o que nos interessa neste momento de avaliação da atuação do PRR enquanto grupo no poder e sua atuação no âmbito cultural, pois coloca o escritor gaúcho em uma posição bastante privilegiada neste sentido, de participante deste projeto.

Marlene Medaglia Almeida (1994), ao compor a biografia de Alcides Maya, objetivando um estudo sobre a hegemonia rio-grandense entre o Regime Republicano e a Revolução de 30, tomará os textos do escritor enfocando a questão da formação sulina sob o ponto de vista regionalista e a sua pertinência na relação entre o estado do Rio Grande do Sul e o contexto brasileiro. Desta forma, Almeida (1994) aponta Alcides Maya enquanto um andarengo entre a província e a metrópole, atuando em diversas frentes, como parlamentar do PRR, cronista, escritor e enquanto diretor do MJC em uma gestão voltada aos interesses republicanos.

O que nos interessa, entretanto, mais do que o trabalho literário de Maya, é a sua atuação política. Almeida (1994) estrutura a bibliografia de Maya em três núcleos, cuja organização pode nos levar à compreensão das suas atividades neste momento. A primeira fase marca, segundo a autora, uma intensa relação com a Província, embora tenha estado distante por conta de sua formação acadêmica e sua atuação como jornalista no Rio de Janeiro entre os anos de 1903 e 1907. No segundo momento, que a autora chama de “fase metropolitana”, o autor produziu sua ficção de cunho regionalista que seria, portanto, fruto da primeira fase. Ainda neste período atuou intensamente na imprensa do Rio de Janeiro e em menor medida em Porto Alegre. Nesta fase exerceu suas atividades na Câmara Federal como representante do PRR por dois mandatos consecutivos. A terceira fase, já nos anos 1920, marcaria finalmente o retorno de Maya à Província e sua participação no debate regionalista do período, em uma atuação mista, entre o político e o intelectual. É neste momento que temos sua atuação como diretor do MJC. Sobre este momento aponta a autora:

O acompanhamento da biografia e bibliografia de Alcides Maya, revela que, pelo menos até 1932, foi um protagonista efetivo do processo político nacional, embora afastado da atividade parlamentar e exercendo cargos burocráticos no Rio Grande do Sul desde 1924. [...] sendo nomeado diretor do Arquivo Público do estado em

agosto de 1924 e transferido no ano seguinte ao Museu Júlio de Castilhos onde permaneceu na direção até sua aposentadoria em 23 de março de 1939. (ALMEIDA, 1994, p. 204)

Assim, a atuação política de Maya deu-se, neste período, através dos cargos burocráticos. A atividade de Maya frente ao MJC coloca-se ao encontro do que vem sendo discutido, apontando que Alcides Maya já era um político e intelectual atuante e reconhecido e participante ativo do projeto do PRR, de forma que sua escolha para o museu apontaria para uma estratégia do partido com vistas a reforçar a posição do MJC enquanto instituição que voltava-se para a atuação histórica e cultural. Para Almeida (1994), a relação de colaboração desempenhada entre o MJC, o Arquivo Público do Estado e o IHGRGS entre os anos de 1920 e 1930, ao que ela chama de relação “vaso-comunicante”, apontaria para a atividade de Alcides Maya frente ao museu do estado enquanto uma colaboração que ultrapassava a esfera burocrática e adentrava no âmbito político-cultural.

Esta circunstância, explica, em parte, a lógica da escolha de Alcides Maya para o cargo, que funcionou, entre outros aspectos também relevantes, como uma forma de reforço de status mútuo entre a instituição e seu diretor – referendando aquela o prestígio granjeado por este em seus trinta anos de atividade intelectual, referindo-lhe este, pela simples presença, o “brilho” deste prestígio. (ALMEIDA, 1994, p. 204)

Conforme vem sendo demonstrado, a atuação do PRR com relação à gestão cultural do estado – verificada nas ações do partido desde a elaboração da sede governamental, passando pelas questões de arquitetura e urbanismo, na elaboração da estatuaría pública e ainda através do seu desempenho com relação às instituições públicas como o Arquivo Público e o MJC – é possível observar uma atividade contínua, nas quais o partido empreendia tanto dinheiro quanto a atuação de seus correligionários. Utilizava ainda seus veículos de imprensa na divulgação destas atividades, podendo-se apontar assim, para um projeto mais ou menos delimitado para a promoção do partido através do uso da esfera cultural.

A atuação do partido era evidenciada e posta em debate público, como aponta a autora a respeito das críticas públicas de Fernando Callage sobre a nomeação do Maya para o cargo no museu, na qual mencionava as condições precárias em que se encontravam o prédio e o acervo, sugerindo que o cargo poderia ser uma atividade rentável, mas de pouco trabalho, sendo que assim, seria preferível mesmo um intelectual medíocre, mas um bom trabalhador (ALMEIDA, 1994). Esta

colocação nos permite duas possíveis observações. A primeira delas, diz respeito à questão do debate público em torno das atividades do partido, que colocava a atuação deste grupo em evidência, demonstrado assim certa publicidade de suas ações. A segunda questão destacada pela crítica de Callage, é a de que Maya seria um “bom trabalhador”, referindo-se, provavelmente à forte atuação de Maya enquanto membro do PRR, tanto na Câmara como em outros cargos, demonstrando a confiança que este gozava por parte dos líderes do PRR. Esse ponto será demonstrado adiante e revelará a credibilidade do intelectual Alcides Maya para a execução de inúmeras “missões” realizadas para o PRR. Sobre as críticas que recebeu, Maya, publicou quatro artigos nos quais se defendia e apontava os planos para o museu (ALMEIDA, 1994).

Almeida (1994) analisou o Livro de Matrícula e os Registros dos Termos de Compromisso dos funcionários do museu a fim de mapear a atuação de Maya na esfera política nacional no período de início dos anos 1920 até a década de 1940. Assim, aponta a autora que a militância evidenciada entre o final dos anos e 1920 e início dos 1930, dá lugar a uma atuação mais “heterogênea” na qual observa-se, além de um trabalho burocrático, uma atuação jornalística, principalmente nas páginas do *Correio do Povo*, onde tratava de crítica literária, crônica e artigos de temáticas diversas, indo do regional ao internacional. Ou seja, na atuação de Maya frente ao museu, sua atividade e militância política deram lugar, até os anos 1940, ao intelectual, demonstrando seu engajamento em diversas áreas no âmbito da cultura.

Do mesmo modo, a autora, através dos registros administrativos do MJC entre 1925 e 1939, chama a atenção para as diversas saídas do diretor do museu indicadas sobre a rubrica “serviço externo”, o que aponta a atuação de Maya, fora do museu a serviço do PRR. Estas ausências seriam de viagens ao interior do estado e as mais longas ao Rio de Janeiro. Como exemplo, a autora cita um almoço oferecido a Maya pelo Clube Bandeirantes do Brasil, na qual se menciona a “missão” conferida ao intelectual confiada pelo governo do estado na qual pretendia o autor retomar o contato com o público do Rio Grande através de colunas no jornal *Diário de Notícias* (ALMEIDA, 1994). O que se pode inferir é que a atuação de Maya estendia-se para além da direção do museu, passando por uma atuação relacionada aos interesses do PRR, mesmo fora do estado e sempre evidenciando o caráter de intelectual reconhecido do autor gaúcho.

O período que nos interessa especialmente, com relação à execução de obras de temática farroupilha, coloca a atuação de Maya frente ao museu no contexto que antecede às comemorações do Centenário. Neste período temos um agente bastante integrado à vida cultural da província,

executando, junto às atividades do museu, diversas ações ligadas à esfera cultural como frequente participação na Academia Rio-Grandense de Letras, realização de conferências e comemorações de cunho histórico, incluindo aquelas referentes às comemorações do Centenário. Assim, conforme posto, esta fase evidencia-se pela rede de comunicação e atuação formada pelos três órgãos do estado ligados à esfera histórica e cultural e sua atuação conjunta para elaboração das comemorações de 35.

Dessas parcerias vieram os históricos de encomenda de obras de arte, além da organização de eventos como a Exposição do Centenário e o I Congresso de Geografia e História Sul Rio-Grandense. Desta forma, a partir destes eventos ocorrerá a sistematização e organização de estudos sobre o tema farroupilha através da elaboração de livros e teses. Observem que, segundo Nedel (2005), os assuntos abordados nas teses e memórias apresentadas no congresso tinham como fios condutores básicos dois assuntos: a formação do Rio Grande do Sul e, dentro disso, o legado e causas da Revolução Farroupilha.

Importa mencionar novamente, que havia relação entre o pensamento produzido neste contexto e a exposição das obras *Chegada dos casais açorianos* (ver Figura 19), *Tomada da Ponte da Azenha* (ver Figura 8) e *Garibaldi e a esquadra Farroupilha* (ver Figura 7) – imagens que corroboram estas ideias – em destaque no pavilhão cultural do Centenário. Assim, através desta produção bibliográfica, os intelectuais do PRR intentavam fazer emergir um gaúcho distanciado do gaúcho platino, além de celebrar o ímpeto de liderança atribuído aos Farroupilhas. Ora, se assim estruturou-se a produção bibliográfica do Congresso, no que tange à iconografia podemos dizer que tais ideias também estiveram presentes, e que, no mínimo, as encomendas de pinturas históricas encabeçadas pelo PRR foram ao encontro da produção intelectual também por eles sustentada até este momento.

Na fase pré-Centenário, no âmbito da participação do MJC, insere-se a obra de Luiz Cúria, que será tratada mais adiante. A partir do final da exposição, a historiografia gaúcha passará ainda por outras transformações e as obras, então elaboradas para a Mostra e para o Palácio, estarão fora do circuito público até serem, duas décadas mais tarde, entregues a outras instituições que hoje as têm sob guarda, embora as obras adquiridas pelo museu tenham permanecido na instituição com vistas à criação do Acervo Farroupilha do MJC. O papel do MJC e do IHGRGS foi fundamental para a publicidade do debate em torno da historiografia oficial do estado e para mais tarde elaborar

um plano para a realocação das pinturas que se encontravam, provavelmente sem uso, no Palácio Piratini, conforme será bordado no capítulo seguinte.

Conforme posto, a utilização de imagens e símbolos efetuada pelos republicanos gaúchos, como vem sendo demonstrado, deu-se tanto em estatuária como em obras de arte. O MJC, entretanto, figura neste contexto como espaço especial, de certa forma privilegiado, no qual através de suas gestões transitavam os rumos da historiografia do período assim como desenhava-se as intenções do grupo político no poder. O museu, criado nos primeiros anos do século XX dentro de uma dinâmica de museus de ciências – em função do pensamento positivista que via o progresso através do desenvolvimento científico – será, em si, um difusor e guardião dos preceitos positivistas e republicanos do PRR no âmbito historiográfico e cultural. Embora venham a ocorrer nas décadas de 1920 e 1950, os principais movimentos do museu rumo à sua consolidação enquanto museu histórico, o então Museu do Estado, ainda na primeira década do século XX, já estava atuando no sentido de promoção do grupo político dominante.

Nos primeiros anos, portanto, pós Revolução Federalista, na qual a vitória dos republicanos consolidou-se, os movimentos dessa elite política já atuavam sobre a instituição. A necessidade de unificação do estado, então polarizado entre republicanos e federalistas, impôs-se neste cenário, e esta tarefa de unificação do estado e da promoção de memórias comuns cabia aos vencedores. Para Meneses (1992), a memória atua como operação ideológica, formadora de imagens e representações que se organiza através de símbolos, produzindo unificação. Assim, a morte prematura de Júlio de Castilhos em outubro de 1903 impôs aos republicanos a incumbência de manutenção da memória do importante correligionário.

Desde a morte de Júlio de Castilhos, várias medidas foram tomadas pelo PRR no intuito de manter viva a sua memória. Segundo Ana Celina Silva (2011), apenas dois dias após a morte, em 26 de outubro de 1903, a direção do museu, em ofício enviado à SOP, propõe a criação, junto à 4ª seção do museu, de uma coleção com objetos de cunho político. No ofício, é mencionado o desejo de que “sejam conservados todos aqueles objetos que se refiram ao inesquecível morto e que se possam obter para guardá-los como relíquias que são, na extinção lata da palavra” (SILVA, 2011, p. 38). Desta maneira, prepara-se a elaboração de um panteão de objetos referentes a Júlio de Castilhos, entre bustos, fotografias e objetos pessoais.

É norma para a identificação de objetos históricos sua vinculação biográfica ou temática a um feito ou figura excepcional do passado, normalmente heróis vencedores (MENESES, 1992). A

promoção, portanto, da figura de Castilhos dialoga com a intenção unificadora e legitimadora do PRR com vistas a reforçar a liderança política do grupo no estado. Ainda neste movimento, dá-se a transferência do museu, dos pavilhões herdados da Exposição Agropecuária nos Campos da Redenção, para a antiga residência²⁶ de Júlio de Castilhos adquirida pelo governo do estado em agosto de 1905. Em importante apontamento, Silva (2011), menciona que nos primeiros anos de transferência do museu para o antigo palacete, inúmeros ofícios do então diretor Rodolfo Simch ao governo do estado, reivindicavam necessárias alterações no prédio que, de antiga residência, abrigaria agora um museu, ainda naquele momento, de ciências. Tais documentos mencionavam principalmente a falta de espaço e de iluminação.

Estas reivindicações não atendidas pela administração de Borges de Medeiros demonstrariam a intenção de manter o Museu do Estado vinculado à memória do republicano. Em que pese algumas alterações tenham sido executadas em 1909, parece-nos que o prédio e a memória do político já se impunham como intenção produtora de memórias e significações.

Conforme visto nos capítulos anteriores, a estatuaría pública de produção positivista se fazia fortemente presente tanto no âmbito nacional como estadual, com a construção de bustos, obeliscos e monumentos característicos da promoção dos heróis ligados à ideologia positiva. Assim, em abril de 1904, o governo do estado desprende a quantia de doze contos de réis para o arrendamento perpétuo de um terreno no Cemitério da Santa Casa de Misericórdia, em Porto Alegre para fins da construção do túmulo de Júlio de Castilhos (ver Figura 31). O ideal de poder dos positivistas era frequentemente representado através de frases e símbolos, e assim ocorreu também no monumento fúnebre aqui demonstrado.

²⁶ Sobrado em estilo Neoclássico, localizado na Rua Duque de Caxias no centro de Porto Alegre. Construída em 1887, a casa foi projetada pelo Cel. Eng. Catão Augusto dos Santos Roxo, para sua moradia. Em 1897 o PRR compra a casa para que esta fosse usada pelo presidente do partido. Júlio de Castilhos viveu na residência de 1898 até sua morte. (SILVA, 2011)

Figura 29 – Túmulo de Júlio de Castilhos



Túmulo localizado no Cemitério da Santa Casa
Fonte: DALMÁZ, 2006.

A inscrição positivista “os vivos são sempre e cada vez mais governados pelos mortos” que transmite a ideia do passado e de seus heróis como guias para o futuro, vê-se em destaque no monumento. Utiliza-se, portanto, o túmulo também enquanto meio divulgador de ideias e toma-se a morte prematura de Castilhos como um meio para alavancar a liderança positivista e produzir elementos simbólicos para a perpetuação de sua memória.

Elemento privilegiado da intenção republicana de unificação e aproximação com a nação revela-se na figura feminina²⁷, frequente representação da república que estende a bandeira brasileira sob o túmulo. De toda esta série de medidas no sentido de consolidação de memória, o Museu, que ainda levaria o nome do correligionário republicano, se consolidaria como um espaço catalizador deste movimento. O protagonismo da instituição com relação à divulgação da história do estado sofreria ainda alterações outras, conforme se organizava a dinâmica política do jovem sistema republicano. O que se pode apontar, entretanto, é a questão da utilização das instituições do estado por meio do desenvolvimento de ações ligadas à gestão da cultura como meio de atuação política. Importa mencionar que esta tese, ao tratar da atuação do governo do estado já na década de 20, ou seja, afastada temporalmente da maior parte das encomendas, pretende com isso salientar que até este momento as obras estavam fora do circuito público. Assim, aponta-se aqui a atuação do PRR dentro da gestão do MJC para demonstrar o quanto este grupo era ativo na gestão cultural bem como na elaboração da historiografia do estado, de forma que as pinturas já executadas, eram ainda neste período, um problema posto para os republicanos, conforme será apontado.

4.1 O MUSEU JÚLIO DE CASTILHOS E A MEMÓRIA FARROUPILHA

Durante o século XIX, período de formação dos museus de história no Brasil, com a urgência em elaborar os símbolos e os heróis da nação, estas instituições passam a privilegiar e a valorizar os acervos históricos para que, de um passado digno de lembrança, se erguesse a memória

²⁷ A alegoria feminina como representação da república, consolidou -se no caso francês. Embora na pintura histórica gaúcha aqui analisada não tenhamos destaque para as figuras femininas, veremos no caso brasileiro, entretanto, esta representação em diversos monumentos executados pelos republicanos que tinham ainda no exemplo francês sua maior inspiração. A partir da Proclamação de República na França em 1792 passou a utilizar a figura da mulher. Tal representação remonta-se a Roma que já a tomava como símbolo de Liberdade. A partir da Segunda República Francesa já em 1848 deu-se um grande número de representações artísticas neste sentido em pinturas e monumentos, assim como em armas, selos e moedas. Segundo o autor foi na Terceira república que se popularizou ainda a mais a representação feminina, embora mais adiante com a Comuna de Paris esta representação perca força em decorrência do surgimento de símbolos revolucionários como o do operário. Todavia, no caso dos positivistas brasileiros, a figura feminina trouxe uma questão: enquanto na França a monarquia era masculina, fazendo sentido a república representada por uma mulher, no Brasil a herdeira do trono era uma mulher, daí a tentativa dos republicanos em diminuir a figura da princesa brasileira e expô-la como submissa ao seu marido francês, o Conde D'Eu. Sobre a filosofia positivista, a utilização da figura feminina relaciona-se a ela profundamente, já que na sua escala de valores tinha a humanidade em primeiro lugar e esta era representada pela mulher. Era ela quem representava o sentimento de altruísmo que forneceria a base para a nova sociedade sem Deus. Com relação a pintura histórica, os poucos artistas que dedicaram-se a pinturas positivistas tinham na figura da mulher a representação da humanidade e não necessariamente da república. Em termos de pintura, Segundo Carvalho, a república não produziu uma estética própria como no caso francês (CARVALHO,1999).

nacional. Para Brefe (1998), é neste momento que a definição de presente se vê atrelada à reconstrução do passado, valorizando, assim, a história e fazendo com que estes espaços se empenhem na produção e exaltação das memórias nacionais.

Entretanto, a fundação do MJC não estava ligada diretamente à questão histórica referente aos Farrapos, tendo sua fundação como um museu de ciências naturais na esteira de um cenário mais amplo com relação à história dos museus, conforme mencionado. No Brasil do século XIX surgiram, portanto alguns dos primeiros museus de ciências. Conforme Meneses (1995, p. 15):

no Brasil, o modelo oitocentista é, também, o do museu de História Natural, no qual se insere organicamente a Antropologia e, como um enclave evocativo e celebrativo, a História. Somente na década de 20 deste século é que se condensa o museu histórico como categoria distinta das demais.

O MJC é oriundo, conforme já posto, da I Exposição Agropecuária e Industrial do Rio Grande do Sul realizada em 1901, portanto, a questão histórica viria a ser privilegiada pelo museu mais tarde, através do desenrolar da história do estado. O Museu, esteve, desta forma, transformando-se de acordo com os acontecimentos políticos, assim, de sua formação primeira no início do século XX a instituição levaria ainda algumas décadas para adquirir o papel de auxiliar na elaboração das memórias do estado. O museu, além de herdar o material exposto na referida exposição, ficou também com o espaço da mostra para a sua constituição. Segundo Possamai (2014, p. 368):

O museu herdou o material exposto – 360 exemplares de minérios – e o espaço físico, dois pavilhões construídos para abrigar a exposição, no antigo Campo da Redenção, ao lado da Escola de Engenharia. Seus objetivos ficaram explícitos nas quatro seções constituídas por suas coleções, conforme o seu regulamento: Artigo 2º – Os artigos entregues ao museu serão distribuídos pelas quatro seções seguintes: 1ª Secção de zoologia e botânica. 2ª Secção de mineralogia, geologia e paleontologia. 3ª Secção de antropologia e etnologia. 4ª Secção de ciências, artes e documentos históricos.

O surgimento destas instituições, segundo a autora, está relacionado ao contexto de modernização do país e à tarefa das elites políticas e intelectuais de “imaginar o progresso regional e nacional” assim, o museu do estado aparece ainda dentro da esfera das grandes exposições, fator também relacionado ao desejo de modernidade e à divulgação do passado como meio de alcançá-la. No Rio Grande do Sul do início do século XX, os positivistas no poder trabalhavam para

constituir instituições ligadas às ciências e à educação, cujo objetivo era o progresso. Estabelecia-se, portanto, o museu do estado como um museu dedicado às ciências naturais.

Ecoando a máxima positivista de alcançar o progresso, sem prejuízo da ordem, os republicanos no poder, entre os quais muitos positivistas, reunidos em torno do Partido Republicano Rio-grandense, levaram a efeito diversas práticas no sentido de alcançar uma sociedade moderna nos moldes científicos propugnados por Augusto Comte. (POSSAMAI, 2014, p. 370)

Entretanto, a questão histórica irá impor-se neste cenário de transição cuja principal característica era o intento da elite política gaúcha lançar-se a nível nacional. O caráter histórico do discurso promovido pela instituição é ligado a uma estratégia de legitimação das elites políticas estaduais, ao tratar dos temas regionais, visando a consolidação de poder (NEDEL, 2005). Na esteira do que Le Goff chama de “era dos museus nacionais”, os quais diferem-se dos antigos gabinetes de curiosidades, estes espaços agora expõem seus objetos com o caráter de patrimônio, de acervos pertencentes às nações. Desta maneira, aponta que “longe de manter com o Estado nacional uma relação de puro antagonismo, o discurso regionalista também aposta na complementaridade, pois é na tensão entre os polos centros versus periferia que reside seu trunfo político” (NEDEL, 2005, p. 91).

Desta forma, o MJC estabeleceu-se no período como um difusor das ideias ligadas à República através do apoio do governo do estado e consolidou-se como uma instituição à frente da produção historiográfica Rio-Grandense. Mais adiante, conforme veremos, o museu ainda participará, a partir de suas mudanças institucionais, das transformações relativas à gestão cultural do estado do Rio Grande do Sul, a consolidar-se nos anos 1950.

4.1.1 O Centenário Farroupilha: A Grande Comemoração De Setembro

As imagens da Revolução Farroupilha são ainda hoje referenciais para a população do estado do Rio Grande do Sul e constituem grande parte da memória e do imaginário popular rio-grandense. O período referente às comemorações do Centenário foi responsável pela produção de imagens e textos que igualmente contribuíram para a formação de um imaginário popular. A Exposição do Centenário, em 1935, instaura também um marco para a historiografia gaúcha pois a partir dela se revisou de inúmeras formas aquele acontecimento e que relaciona-se em grande medida com as intenções do governo do estado naquele período.

A Exposição foi inaugurada às 10h do dia 20 de setembro de 1935, com a presença de presidente Getúlio Vargas e do governador do estado do Rio Grande do Sul, Flores da Cunha, sendo um evento divulgado amplamente nos principais jornais de cidade durante praticamente todo o ano de 1934. Inserida na esteira das grandes exposições universais, nacionais e regionais, a Exposição do Centenário além de rememorar a saga Farroupilha insere Porto Alegre no circuito das grandes cidades da época, com o objetivo de torná-la um referencial de modernidade e assim contribuir para a afirmação do estado no cenário político brasileiro.

Esta intenção de afirmação pode ser observada na manchete do jornal *A Federação* de 19 de setembro de 1935, quando anuncia “Porto Alegre, centro de atração para o povo brasileiro na data da maior comemoração rio-grandense - As grandes festas farroupilhas”. Foi um evento de grande porte, visto o número de visitantes ter sido de quase um milhão de pessoas em uma época em que Porto Alegre contava com cerca de 300 mil habitantes, conforme o relatório apresentado por Alberto Bins (CERONI, 2009, p. 77).

A mostra foi idealizada pela Federação da Agricultura do Estado do Rio Grande do Sul, FARSUL, e teve o apoio do governo do estado e da prefeitura de Porto Alegre. O IHGRGS e o MJC tiveram importante participação nos preparativos, assim como na organização de eventos relativos à Exposição e às demais comemorações do Centenário Farroupilha como, por exemplo, o já mencionado 1º Congresso de História Sul-Rio-Grandense.

A ideia de realizar uma grande exposição comemorativa do centenário da Revolução Farroupilha surgiu no final do ano de 1933, por iniciativa dos produtores rurais, através de sua entidade, a Federação das Associações Rurais do estado (FARSUL), baseado no sucesso obtido por exposições anteriores realizadas no Rio Grande do Sul e no Brasil, em especial a Exposição Estadual Rural de 1931. (CERONI, 2009, p. 13)

A cidade de Porto Alegre sofreu inúmeras reformas e melhorias urbanas; uma das mais grandiosas obras da Exposição foi o pórtico monumental de entrada que dava acesso à Avenida das Nações (ver Figura 32), cuja imagem revela a exuberância desta construção. Fora isto, o grande terreno alagado dos Campos da Redenção foi totalmente transformado, tendo inclusive recebido um lago artificial e moderna iluminação.

Figura 30 - Arquitetura Comemorativa da Exposição do Centenário Farroupilha



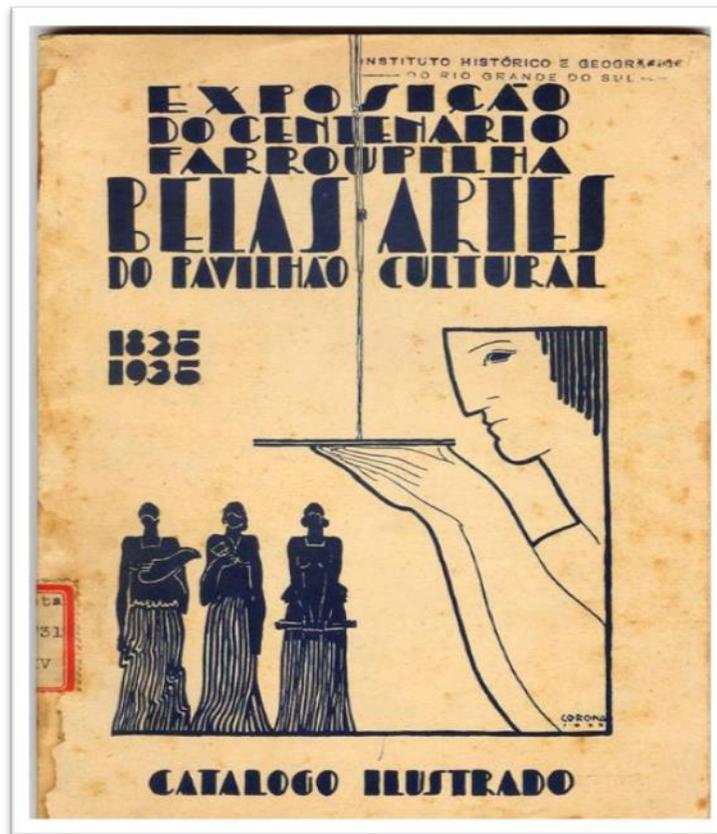
Reprodução

Fonte: Catálogo cedido pela Faculdade de Arquitetura, UFRGS

A mostra contava com pavilhões de Comércio, Indústria e Pecuária e realizou durante sua programação grandes e luxuosos eventos, contando sempre com a presença de governadores, senadores e deputados estaduais e federais. Neste momento, o prédio da futura Escola Normal sediava o Pavilhão Cultural da Exposição do Centenário Farroupilha (ver Figura 33), sob a direção de Walter Spalding. Este pavilhão foi inaugurado no dia 22 de setembro às 14h e sediava, entre outras, uma grande mostra de pinturas organizada por Ângelo Guido. A mostra dividia-se entre artistas amadores e colecionadores. No dia 18 de setembro, como uma forma de abertura, ocorreu um *vernissage* no Pavilhão Cultural com presença dos críticos de arte. A parte artística do Pavilhão ocupou 11 salas da escola e a mostra estruturava-se em temáticas como pedagogia, pintura, arquitetura, escultura, música, literatura, imprensa e fotografia.

Tal pavilhão abrigaria, portanto, as obras de arte, principalmente em pintura de temática histórica e regionalista e constituiria. Excluindo-se as obras *Tomada da Ponte da Azenha* (ver Figura 8) e *Garibaldi e a Esquadra Farroupilha* (ver Figura 7) que são hoje acervo da Escola Normal, as demais obras retornaram aos seus locais de origem.

Figura 31 – Capa do Catálogo da Exposição do Pavilhão Cultural



Reprodução

Fonte: Imagem cedida pelo Acervo do IHRGS

Fatos interessantes ocorrem graças à grandiosidade do evento, cito como exemplo as férias escolares entre vinte e trinta de setembro. Ou ainda os apelos de Alberto Bins à população no jornal *A Federação* para que todos realizassem os devidos reparos e pinturas nas fachadas das residências em razão da aproximação do evento. Em 17 de agosto de 1935, o então prefeito utiliza-se das páginas do mesmo jornal para um agradecimento e para reforçar os seus pedidos, enfatizando a importância da cidade de Porto Alegre como uma referência para o resto do país.

(...) culta população da capital seus vivos agradecimentos pela presteza em que acudiu aos seus apelos mandando proceder na renovação das pinturas externas de suas propriedades, no sentido de se dar a cidade um aspecto mais compatível com as grandes comemorações. Aos que ainda não deram início aquele serviço, renova a administração municipal, com empenho, o seu convite. (*A FEDERAÇÃO*, 1935 apud CERONI, 2009).

Assim, observa-se que a mostra buscava envolver toda a população e as inúmeras reportagens em jornais e revistas com destaque para *A Federação* e o *Correio do Povo*, demonstrando empenho na divulgação e publicidade do evento em materiais que viriam a compor inúmeras edições como revistas e artigos. Se por um lado houve um evento tão grandioso quanto esta exposição em comemoração a um significativo episódio da história gaúcha, por outro pouco sobrou de vestígios arquitetônicos e artísticos. Temos como um grande legado da mostra o próprio Parque da Redenção, alguns obeliscos e monumentos mas, de resto, eram usuais nestas exposições as grandiosas construções – como o pórtico e os demais pavilhões – feitas para existirem por tempo determinado. O edifício do IE constitui-se, assim, um dos importantes vestígios arquitetônicos da época. Constitui-se memória da Exposição do Centenário, mas também se estabelece como patrimônio tombado do estado devido à sua importância como tradicional estabelecimento de ensino.

A Exposição foi encerrada a 15 de janeiro de 1936 e, com a demolição em 1939 dos diversos pavilhões e construções que a compunham, pouca coisa restou para atestar a dimensão e a importância desta Exposição para a Porto Alegre de então. O lago, alguns monumentos e a fonte luminosa, polarizando o eixo principal do Parque, são os elementos mais imediatos da atual paisagem do Parque capazes de ajudar a recompor a memória de um evento quase apagado da história urbana e social de Porto Alegre. (CERONI, 2009, p. 76)

É a partir desta Exposição que um novo momento de produção historiográfica sobre a Revolução Farroupilha começa a surgir e tornam-se públicas as teses e pesquisas que vinham sendo realizadas nos anos que antecederam o Centenário, assim, claro, como a exposição das obras em pinturas históricas que o governo do estado tinha sob sua guarda.

A maioria dos estudos sobre a Revolução Farroupilha surgiu no período das Comemorações do Centenário Farroupilha com o viés de defesa do caráter brasileiro da Revolução e da exaltação aos republicanos. A partir de narrativas épicas que apontavam os farrapos como heróis, autores como Othelo Rosa, Walter Spalding e Lindolfo Collor, cada um à sua maneira, contribuíram para a valorização da Revolução Farroupilha como um feito histórico a ser comemorado por seus “herdeiros”. (CERONI, 2009, p. 59)

Analisando a intenção e os ideais daqueles que conceberam e produziram este evento, destacam-se os intelectuais do IHGRGS. Neste sentido, evidencia-se o papel do IHGRGS, tanto na participação dos festejos do Centenário como na contribuição para a consolidação desta memória por parte da população do Rio Grande do Sul e do Brasil. Importa lembrar aqui que, nos festejos

do Centenário, três das obras que foram encomendadas para o Palácio foram postas no pavilhão cultural, em posição de destaque e lá continuaram até os dias de hoje, no atual prédio do IE.

Estas obras constituem uma pequena narrativa, com a obra sobre a chegada dos imigrantes açorianos na fundação de Porto Alegre, seguindo da obra representativa da primeira batalha da Revolução e de outra retratando a travessia dos lanchões, célebre episódio da Revolta. Assim, essas obras ornamentavam o Pavilhão Cultural da Exposição do Centenário e de certa forma demonstravam as intenções dos organizadores do evento e a pauta da discussão historiográfica em voga no momento, trazendo um Rio Grande luso, com destaque à Farroupilha enquanto momento histórico representativo do grupo político no poder.

4.1.2 O IHGRGS e a historiografia Farroupilha

O desejo da criação de um instituto histórico e geográfico no estado do Rio Grande do Sul antecede, em muito, a sua efetiva criação em agosto de 1920. A primeira tentativa da fundação de tal órgão deu-se ainda em 1855 com o Conselheiro Cansação de Sinimbu²⁸ como presidente da Província. Em 1860, a partir da vontade de José Antônio Vale Caldre e Fião²⁹, Manuel Pereira de Silva Ubatuba³⁰ e José Maria de Andrade transcorre nova tentativa de implantação de instituto histórico. Nesta ocasião elaborou-se estatutos, ocorreu sessão inaugural e foram constituídas comissões de quadros. Em 1863 um decreto imperial concede autorização a província para que o instituto exerça suas atividades, assim como aprova os estatutos elaborados. Porém, a Guerra do

²⁸ João Lins Vieira Cansação de Sinimbu ou Visconde de Sinimbu (1810 - 1906). Político e diplomata pernambucano, presidente das províncias de Sergipe, Alagoas, Rio Grande do Sul e Bahia no século XIX. Pertenceu ao Conselho do Imperador e foi Ministro residente do Uruguai em 1843, ocupou ainda os ministérios da Agricultura, comércio e obras públicas e da Justiça. Galeria de ministros. Disponível em: www.fazenda.gov.br. Acesso em 6de março de 2019.

²⁹ José Antônio do Vale Caldre e Fião (Porto Alegre, 1821-1876) foi um escritor, jornalista, médico e político gaúcho, vinculado ao Partido Liberal. Formou-se em medicina no Rio de Janeiro e a partir de 1851 começou a clinicar em Porto Alegre, onde foi eleito também deputado provincial em 1854/55, 1856/57, 1864/65. Foi um abolicionista e um dos fundadores da Sociedade Partenon Literário. Suas principais obras são *A divina pastora* (1847) e *O Corsário* (1849). (FRANCO, 2010)

³⁰ Manuel Pereira da Silva Ubatuba (Porto Alegre, 1822-1875) foi um médico e político, brasileiro. Formado em medicina pela Universidade do Rio de Janeiro desenvolveu importante trabalho como sanitário no Rio Grande do Sul. Foi um dos fundadores do Partenon Literário e do Instituto Histórico e Geográfico Rio-Grandense em 1853, instituição que antecedeu o IHGRS. Foi suplente de deputado provincial em 1845 e elegeu-se em outros três mandatos. (FRANCO, 2010)

Paraguai pode ser apontada aqui como uma das razões da extinção desta breve instituição. Houve ainda uma terceira tentativa, já em 1917. (CIBILS, 2005)

No entanto, a idealização e concretização deste desejo de longo tempo dar-se-á, de fato, no ano de 1920 com a presidência de Francisco C. De Abreu e Silva. A partir então, em agosto de 1920 desenrolam-se as primeiras sessões do IHGRGS nas quais estabelece-se a participação dos sócios e elege-se as primeiras ações na então sede provisória no Arquivo Público Municipal.

A primeira diretoria constitui-se da seguinte maneira: Presidente Florêncio de Abreu e Silva, Vice-Presidente Delfino Riet, 1º secretário Francisco Truda, 2º secretário Eduardo Duarte, tesoureiro Amaro Batista e como orador Souza Docca. Definiram-se ainda as comissões permanentes de Fundos e Orçamento, História, Geografia, Arqueologia, Etnologia e Paleontologia, Folclore e Linguagem, Estatutos e Redação da revista. Durante Assembleia Geral foi então concedido a Borges de Medeiros, então presidente do estado a categoria de “Presidente Honorário” do instituto. Conforme relata Cibils (2005, p. 17): “[...] com presença das mais altas autoridades, em 5 de agosto o presidente Abreu refere a vida do instituto, destacando o papel do Estado e da municipalidade que em seus orçamentos, patrioticamente cooperam com o instituto”.

Em outubro deste ano, Cibils (2005, p.15) menciona que estiveram no Palácio e que foram, os membros do instituto, recebidos pelo então presidente que em “demorada palestra mostrou-se vivamente interessado na existência do instituto”. O Estado esteve, portanto, ligado ao instituto desde sua gestação e a ligação do PRR pode ser ainda observada na grande participação do instituto na elaboração e divulgação da historiografia oficial de acordo com o pensamento do governo de Borges de Medeiros. É importante mencionar novamente o caráter transitório, em termos de regime político e de representações deste início de século, iniciado com o advento da república e com a utilização do passado como meio de alicerçar os caminhos futuros, além do estabelecimento de uma nova simbologia ligada ao recém estabelecido regime.

Ainda em 1928, dois anos antes das comemorações do Centenário, os membros do instituto, reunidos na então sede provisória, passaram à elaboração de ações acerca da futura comemoração.

Reunidos em sala do museu Júlio de Castilhos, o presidente explicou os fins da sessão, que era a atuação que o instituto viria tomar na comemoração do centenário farroupilha. Seria o órgão legítimo da mentalidade Rio-grandense contando com o apoio moral e material do Estado”. (CIBILS, 2005, p. 23)

Neste momento pode-se pensar, portanto, em uma política do governo, voltada à produção historiográfica e tendo as instituições do estado enquanto órgão difusores de tais intenções.

A participação do governo estadual nas questões relativa ao IHGRGS e a participação deste na formulação de um aparato histórico oficial que culminasse em uma versão historiográfica que fosse ao encontro do pensamento político do PRR é observável neste íterim. Porém, interessa-nos aprofundar este raio de observação nas tentativas de encontrar as pinturas, objetos desta tese, inseridas nestes esforços ou minimamente localizar as suas encomendas e usos neste conjunto de medidas. O autor cita um conjunto intenções organizadas e aprovadas pelo instituto em reunião no MJC. Otelo Rosa teria dado o parecer para as sugestões.

- a) realização de um Congresso de História Sul-Rio-Grandense a 20 de setembro.
 - b) edição especial comemorativa do Hino da República Rio-Grandense.
 - c) realizar uma exposição com documentos e objetos históricos da época.
 - d) construção de uma ponte sobre o Rio Piratini.
 - e) sugerir ao governo do estado a aquisição do prédio onde esteve instalado o governo republicano.
 - f) conveniente adaptação da toponímia geográfica e urbana, à glorificação dos principais vultos da grande revolução.
- Reunidos no dia seguinte, aprovaram estas recomendações.
(CIBILS, 2005, p. 27)

Na lista de objetivos observa-se a grandiosidade pretendida para o evento que começava a tomar vulto. Assim, sabemos da realização congresso e da elaboração de diferentes espaços de Porto Alegre para a Mostra, como por exemplo o Parque Farroupilha. O que nos interessa nesta organização neste momento é, de fato, a participação do instituto no que se refere a uma produção historiográfica advinda das comemorações e o possível destaque dessas narrativas em conciliação às imposições políticas de então.

4.1.3 Por uma história Farroupilha

Na primeira metade do século XIX, ainda no decorrer dos conflitos, surgem os primeiros textos acerca da Farroupilha. O pensamento dos legalistas é o primeiro a emergir neste contexto, tratando-se, portanto, de escritos que se posicionam contra os Farrapos. O primeiro deles são as memórias do português João da Cunha Lobo Barreto, major do exército. Não se tem a precisão do

ano de escrita, mas aponta-se o ano de 1838 e tal obra apontava os farrapos como utópicos (SCHEIDT, 2002). Outra memória do ano de 1844 é de Rodrigo Pontes, na qual aponta o movimento como separatista, mencionando ainda a ignorância da população e a influência das repúblicas platinas como razões para a Revolta (SCHEIDT, 2002). Após o final da guerra as narrativas concentram-se em disseminar a versão do Império com relação à Farroupilha. Pode se dizer que durante o século XIX a historiografia da guerra foi desfavorável aos gaúchos.

Em 1881 Tristão de Araripe publica a obra *Guerra Civil no Rio Grande do Sul*. O autor refere o conceito de “República dos Farrapos”, que encobria, segundo ele um governo militar e antidemocrático, além de trazer a relação com as repúblicas platinas, sempre presentes nas teses contrárias aos Farrapos. O primeiro livro, entretanto, escrito por um rio-grandense é a obra *História da República Rio-Grandense* de Joaquim Francisco de Assis Brasil, em 1882. O autor aponta as irregularidades cometidas pelo império como justificativa para a Revolta e, embora não negue as proximidades com o Prata não as toma, entretanto, com grande importância, apontando ainda o caráter federativo e não separatista da Revolta. Desta obra seguem as próximas que fariam uma leitura do conflito mais favorável aos Farrapos.

É observável na constituição desta bibliografia o conflito de ideias que se estabelecia e acirrava-se conforme as publicações. Neste contexto, as discussões e discordâncias acerca da Farroupilha inseriam-se, contudo, dentro de um espaço mais amplo de debates que dizia respeito à consolidação do próprio regime republicano. É notável, desta maneira, que a Revolução Farroupilha já era debatida no sentido de ser um movimento republicano. A Revolta, enquanto acontecimento histórico esteve, portanto, no âmbito do debate republicano no país. Assim, se neste momento, onde ainda as ideias republicanas estão em gestação, a Farroupilha era hostilizada pelos monarquistas, a Farroupilha, ainda no final do século XIX, se encontrará em meio à guerra ideológica entre monarquistas e republicanos.

mais do que a memória da revolução, o que estava em jogo era o movimento republicano, que crescia em todo o Brasil na década de 1880. Neste sentido enquanto Araripe, monarquista convicto, procurava por meio de uma análise desfavorável a República Rio-grandense, apontar as mazelas do regime republicano, Assis Brasil ligado ao Clube Republicano 20 de Setembro fazia o contrário, justificando e defendendo o republicanismo dos farroupilhas. (SCHEIDT, 2002, p. 195)

Importa dizer aqui, que no que se refere a esta tese, aponta-se a hipótese do uso de imagens em pinturas históricas como meio para este fim. Já não se pode negar que, na esteira deste debate, ocorriam as encomendas das obras de temática farroupilha tentando que elas figurassem, em sua maioria, em um dos lugares de maior representação do Estado, a sede do governo. Conforme verificado nos relatórios da SOP, a menção, referente aos custos, na sessão obras de arte, consta o item “quadros para o palácio” o que demonstra certa regularidade com relação a estas encomendas.

O fato que se deseja apontar é que as encomendas se inserem nesta contenda, que irá tornar-se cada vez mais polêmica e virá ao debate público. A discussão em torno da historiografia da revolta irá estender-se ainda por muito anos. O fato de o caráter separatista ou não da Revolta não ser uma questão fechada ou não alcançar unanimidade pode constituir-se em um motivo pelo qual as obras não tenham sido expostas na sede do governo de forma definitiva. Conforme se vê na maioria dos casos, a biografia das pinturas de história é submetida ao ritmo das ideias políticas e isto aplica-se também a estas obras cuja temática viu-se, por décadas, envolta em discussão.

No ínterim do governo republicano, de cunho positivista, advindo das administrações de Júlio de Castilhos e Borges de Medeiros acentuam-se estes debates, tendo sempre o governo trabalhado no sentido de ressaltar o caráter republicano dos Farrapos. Alfredo Varela, neste período começa a publicação de vasta biografia sobre a revolta, utilizando documentos herdados dos próprios Farroupilhas, dando o tom das publicações do período favoráveis à guerra.

Alfredo Augusto Varela de Vilares, um dos fundadores do IHGRGS formou-se em direito pela Faculdade de São Paulo e obteve doutorado também em direito pela Universidade do Rio de Janeiro. Como membro do PRR, após o advento da República, auxiliou Júlio de Castilhos na elaboração da constituição do estado. Este autor, que durante a República Velha, com sua ênfase no regionalismo, concederia à Farroupilha um caráter de epopeia, tornando o fato um dos mais importantes da historiografia gaúcha. Este autor apresenta, embora favorável aos Farrapos, a leitura de uma Revolta com influência platina e de cunho separatista, porém, tomando tais características como positivas, sustentando que a inclinação ao separatismo estava inserida no Rio Grande antes da Revolta. (SCHEIDT, 2002)

Encaixa-se historiograficamente ao contexto das teses de Varela, o separatismo e as influências do Prata, enfatizando, desta forma, as identidades regionais e as singularidades dos habitantes do sul do Brasil. Contudo, a partir da Revolução de 30 e da chegada do gaúcho Getúlio Vargas ao poder, os elementos da Farroupilha apontados por Varela, que afastavam o Rio Grande

do Brasil, passam a não mais interessar. Embora a Revolução tenha já se tornado o grande evento do estado, alguns pontos das narrativas elaboradas até aqui, entre os autores favoráveis passaram a necessitar de uma revisão.

Interessa lembrar que estamos, nesse momento, há cinco anos do Centenário, momento celebrativo do qual emergiram um grande número de publicações sobre o tema. Vale lembrar ainda que após a elaboração destas novas teses sobre a Farroupilha, advindas principalmente do IHGRGS, é que as primeiras telas chegarão a um lugar definitivo de exposição, no caso as obras do IE. Ou seja, precisou-se primeiro restaurar a imagem da Revolta para enfim uma exposição permanente e de maior impacto destas pinturas.

A obra de Varela é ainda marcada pela ideologia positivista, ou seja, apesar de criteriosa coleta e análise de documentos, “o historiador positivista é levado a lapidar as matérias que utiliza em suas análises com base em seus próprios referências de mundo, colocando igualmente como matéria prima suas próprias interpretações do processo observado” (PINTO, 1995, p. 346). Neste sentido, a matéria em debate é ainda problemática no que diz respeito ao método aplicado, gerando ainda desacertos. Souza Docca³¹, embora também membro do IHGRGS e autor favorável a Farroupilha irá, mais tarde, discordar de Varela no que se refere ao caráter separatista já em uma tentativa de aproximar o Sul do resto do Brasil.

Os riscos apontados como passíveis de ocorrer ao historiador de feição positivista ficam claros na polêmica que Alfredo Varela sustentou com Emílio de Souza Docca no que diz respeito às influências platinas na Revolução Farroupilha. De acordo com Ieda Gutfreind, o historiador Souza Docca discordava do platinismo e dos sentimentos separatistas do Rio Grande do Sul, buscando um sentido de brasilidade no movimento farroupilha. O importante aqui é o fato de Souza Docca ter seguido em sua elaboração histórica o mesmo método de Alfredo Varela, ou seja, a coleta de documentos, onde, em sua opinião, a história se encontrava. (PINTO, 1995, p. 346)

É observável, portanto, o desacordo entre aquele grupo cuja tarefa era a de produzir e elaborar uma historiografia coesa, capaz de fazer com que a Farroupilha pudesse figurar com um episódio cujos ideais estivessem bem estabelecidos. Assim, dentro deste debate, é notável, que mesmo nas publicações históricas e literárias, assim como no debate estabelecido nas crônicas

³¹ Emílio Fernandes de Sousa Docca (1884-1945) foi um historiador e militar brasileiro membro do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul e da Academia Rio-Grandense de Letras. Seus estudos são marcados pela defesa do caráter lusitano na formação histórica do Rio Grande do Sul. (Cadernos de História, 2006)

jornalísticas, a Farroupilha configurava-se, nas aproximações do seu Centenário, como um problema ainda a ser resolvido. Até este período um bom número de pinturas a óleo com temática Farroupilha fazia parte do acervo do estado, mas ainda era nebulosa a sua função. Precisava-se antes saber se, finalmente, a Farroupilha cumpriria sua função momentânea de inserir o Sul no resto do Brasil ou ainda seria vista como um movimento separatista.

4.2 FARROUPILHA: UMA REVOLUÇÃO GAÚCHA E BRASILEIRA

A historiografia da Revolução Farroupilha como um movimento brasileiro é inaugurada por Aurélio Porto³² e Souza Docca que pretendiam apontar para o não separatismo dos Farrapos por meio dos ideais federativos por estes defendidos. Assim, em *A história da República Rio-Grandense*, de Dante de Laytano, ainda na década de 1930 reforçará a tese não separatista dos Farroupilhas alegando o caráter temporário de proclamação de uma república ao sul do Brasil. Segundo Scheidt, o autor buscava diminuir a influência platina na revolta “enquanto negligenciava as relações com a região do Prata, Dante de Laytano, procurava as ligações dos farroupilha com os demais movimentos liberais de outras províncias do Brasil, especialmente as rebeliões no nordeste”. (SCHEIDT, 2002, p. 198) O caráter federativo, portanto, passa a fazer parte destas narrativas com o intuito de minimizar o cunho separatista. Nesta esteira inserem-se principalmente Walter Spalding e Souza Docca. No âmbito destes acontecimentos é significativo apontar para o fato de que havia, desta forma, um debate acerca do assunto da Revolução Farroupilha e que muitas vezes foi bastante acalorado.

Em 1933, Alfredo Varela publica a *História da Grande Revolução*, grande obra com seis tomos de mais quinhentas páginas, oriundos ainda do grande número de documentos colecionado pelo autor. Na obra Varela não se afasta das suas posições com relação ao separatismo e a influência platina. A chamada coleção Varela, com mais de 13 mil documentos pertence está hoje no Arquivo Público do Estado e foi adquirida pelo governo em 1936. Durante o período de forte oposição às

³² Afonso Aurélio Porto (1879 - 1945) Natural de Cachoeira do Sul, foi político, jornalista e historiador e escritor gaúcho. Atuou no Arquivo público do estado do Rio Grande do Sul e no Arquivo Nacional, assim como no periódico republicano *A Federação*. Ligado ao PRR foi intendente no município de Garibaldi de 1910 a 1917 e de 1920 a 1924. (COSTA, 2010)

questões afirmadas por Varela, a sua publicação, portanto, coloca mais peso nas discussões do período. (SCHEIDT, 2002)

Estabeleceu-se, à vista disso, nos primeiros momentos do Estado Novo uma verdadeira batalha entre opositores e favoráveis ao governo e à Farroupilha, novamente, figurou como importante peça neste jogo político, pois já havia se consolidado com um episódio representativo do povo gaúcho. Se, havia agora um presidente gaúcho, com intenções nacionalistas, importava também a nacionalização da história do Rio Grande do Sul tão marcada pelas diferenças com o resto do país.

esta política, entretanto, sofreu resistência entre os defensores do isolacionismo do Rio Grande do Sul. Enquanto Vargas financiou a pesquisa de Aurélio Porto nos arquivos nacionais, Flores da Cunha que seria destituído por Vargas em 1937 ao opor-se a ditadura do Estado Novo, deu recursos do estado para a publicação da obra máxima de Alfredo Varela. (SCHEIDT, 2002, p. 199)

Entre novas pesquisas, edições e reedições, estas três primeiras décadas do século XX revelam, como já mencionado, um jogo bastante complicado de significação do episódio farroupilha. É possível ainda apontar o fato de que a Revolução Farroupilha enquanto acontecimento era importante ao PRR gaúcho pois trazia nela um sentimento unificador necessário à consolidação do partido no poder. Assim, por mais de duas décadas se intentou uma sede do governo gaúcho com ornamentos relativos à Farroupilha. Entretanto a consolidação de uma historiografia da guerra, cujos ideais republicanos estivessem unanimemente aceitos estava longe de se estabelecer. Segue-se então, nos anos 1970 e 1980, uma produção de livros e publicações que divergiam entre si, ora admitindo o separatismo Farrapo ora negando-o, assim ocorrendo também com relação às influências platinas.

É importante salientar que, embora a controvérsia sobre a Revolução Farroupilha, principalmente do que diz respeito ao seu caráter separatista, tenha se mantido ainda até os anos 1990, tal debate não era mais tão definitivo ou acirrado como anteriormente. Nos anos de 1990 começam a surgir os trabalhos acadêmicos sobre a Revolta, tomando-a, agora, sob um olhar mais abrangente, de forma que novos objetos sobre o tema passam a ser privilegiados.

Dito isto, ressalto que não é objetivo desta tese uma completa análise historiográfica com relação à Farroupilha, mas importa, por outro lado, situar a aquisição de um conjunto de pinturas na esteira da escrita da história deste episódio. Cabe apenas aqui questionar em que ponto do desenvolvimento da historiografia farrapa o governo do PRR agiu no sentido de ornar o Palácio do

Governo com obras referentes a este episódio. Sendo assim, é observável um período de turbulenta escrita, de numerosas publicações e principalmente, de um problema historiográfico ainda sem solução. A pintura histórica, de encomenda de Estado, então por sua característica de gênero, facilmente vê-se à mercê do instável terreno político, principalmente no Rio Grande da República Velha.

Sobre possíveis mudanças acerca deste debate, Scheidt (2002), aponta em seu estudo que uma das razões observáveis, no terreno do desenvolvimento da historiografia farroupilha a partir dos anos 1990, são os historiadores profissionais, agora ligados a instituições acadêmicas e não mais participantes de quadros governamentais ou órgãos ligados ao governo do estado. Assim, o debate afastou-se das questões de separatista e não separatista, abrangendo novos métodos e abordagens.

Para este estudo é significativo ressaltar a possível mudança ocorrida na produção historiográfica com relação à tardia alocação das obras nos espaços que as têm sob guarda hoje em dia. Esta virada, entretanto, tem mais relação com o MJC e com as transformações ocorridas nesta instituição com o passar do tempo. O órgão tornou-se nos anos 1920 e 1930 um espaço privilegiado de gestão cultural ligado ao partido republicano. Esta instituição também se viu em meio a polêmicas e debates com relação à historiografia farroupilha. Até os anos 1950, já na gestão do folclorista Dante de Laytano, a instituição promoverá setores ligados à cultura e ao folclore, como a Comissão Gaúcha de Folclore. Nesse contexto, o Palácio do Governo é, finalmente, ornado com imagens das lendas e o folclore gaúcho nos murais de Aldo Locatelli. É ainda do ano de 1955 que

a Portaria³³ do governo do estado que definirá o destino das demais obras, em pinturas e bustos, que se encontravam ainda sem utilização no Palácio Piratini.

4.3 A PONTE DE LUIZ CURIA

Conforme ficha catalográfica disponibilizada pelo MJC, a obra *Ponte da Azenha* (ver Figura 10), data de 1929 e passou a constar na lista de pinturas do acervo do museu em 1935. Segundo Morates (2012) alguns anos antes da Exposição do Centenário Farroupilha, houve um cuidado em preparar o que seria exposto no Pavilhão Cultural, assim, além do acervo já existente no MJC, foi revelado – conforme ofício da diretoria do museu de maio de 1935 – que estava sendo realizada uma pesquisa dos lugares históricos dignos de serem retratados e expostos na referida mostra e que seriam pintados por Luiz Cúria. Dito isto, segundo os autores, neste mesmo ano *Ponte da Azenha* (ver Figura 10), passa a figurar como pertencente ao acervo do museu.

Dito isto, neste mesmo ano, de 1935, *Ponte da Azenha* (ver Figura 10), passa a figurar como acervo do museu, possibilitando, desta forma, pensar que o quadro em questão retorna ao museu como herança do pavilhão cultural da Exposição do Centenário.

³³ Segundo material disponibilizado pela Assessoria de Comunicação Social do Palácio Piratini, datado de 1972. Trata-se de um compilado de documentos coletados pelo Ten. Cel. Renan Luiz Molina e que se encontra disponível na biblioteca do Palácio Piratini. Neste documento intitulado *O Velho Palácio do Governo* consta o histórico do prédio, com documentos de compra e venda de materiais e intenções de elaboração da sede do governo, tendo como base os relatórios da SOP. A seção denominada “Levantamento Histórico de projetos, construção, obras de arte e seus autores dos palácios do governo do Rio Grande do Sul” na parte dedicada a “Pinturas Históricas” são mencionadas algumas obras em pintura, como as de Luiz Augusto de Freitas e Lucílio de Albuquerque, bem como trata da dos contratos dos murais de Aldo Locatelli. Na página 27 está referida a portaria do governo de Ildo Meneguetti de 5 de maio de 1955: “O secretário do governo, no uso de suas atribuições legais, designa os senhores Dr. Carlos Dante de Moraes, Prof. Florinda Braga Gastal e Francisco D’Avila Flores, para, juntamente com representante da Secretaria de Educação e Cultura, estudarem a destinação a ser dada, à quadros e retratos existentes no Palácio do Governo, tendo em vista a preservação do patrimônio artístico do estado.” O documento é assinado pelo então secretário Adail Moraes. Segundo consta, no dia 1 de junho, o Sr. Secretário de Educação e Cultura, Dr. Liberato Salzano Vieira da Cunha respondia positivamente ao ofício, indicando para compor a comissão a então assistente técnica do MARGS, a Prof. Cristina Helfensteller Balbão. O governador do estado, a 23 de setembro do mesmo ano, aprova tais pareceres assim como a destinação das obras a cargo da divisão de cultura da Secretaria de Educação. Desta forma, por indicação do próprio governador, a maioria das obras em pintura foram destinadas ao MHF. Cabe mencionar que tal parecer indicava que a tela de Parreiras, *Proclamação da República Rio-Grandense* permanecesse no Palácio, pois “dada a sua significação histórica seria conferida a esta casa” através do decreto nº 6109 de 29 de junho de 1955, (p.29). O documento ainda aponta que as obras de maior porte, como a de Seelinger, estiveram por estes anos enroladas junto a escadaria do Palácio. (Histórico do Palácio Piratini, 1972 – Assessoria de Comunicação do Palácio Piratini). Importa mencionar que o acervo artístico pertencente ao governo do estado, incluía quadros fotográficos e bustos e que estes artefatos também estavam a cargo de tal comissão.

A Batalha da Azenha, conforme já colocado não configurou-se historicamente em episódio de grande relevância, portanto, estes registros visuais referem-se apenas a esta batalha como a primeira vitória dos farrapos. A obra reflete grande quantidade de luz e traz a ponte apenas como um lugar qualquer, sem nenhuma menção à batalha que a tornou celebre. Conforme demonstrado no segundo capítulo, estes dois quadros remetem-se à Ponte da Azenha, cada um a seu tempo e sua forma. O que podemos tomar aqui como ponto de aproximação entre essas obras são sua temática e como ponto de afastamento sua forma e o período em que foram feitas. A ponte de Luiz Cúria, insere-se em um momento que intentava-se recriar os espaços históricos da Revolta retratando os locais importantes, isto com vistas já ao MJC. *A Tomada da Ponte da Azenha* (ver Figura 8), de Luiz de Freitas insere-se dentre as primeiras encomendas ainda para o Palácio do Governo, assim é observável que o episódio primeiro da Revolução já havia sido pensado com um momento a ser eternizado e quem sabe, tornar a Batalha da Azenha um marco comemorativo.

Segundo Morates (2012), através da análise de atas e ofícios expedidas pelo MJC nos anos de 1930 observa-se, entre os anos de 1933 a 1936, a aquisição de um grande número de artigos relacionados à Farroupilha, como publicações de periódicos da época como o jornal *O Povo* (1838-1840) e *O Americano* (1842-1843). Informações a respeito desta obra, constam, portanto em ofício expedido pelo museu em 14 de maio de 1935.

Percorrido o município de Viamão, a fim de descobrir e examinar e recolher sítios e prédios históricos dignos de figurar na coleção farroupilha da futura pinacoteca histórica deste museu. Semelhantes telas deverão centralizar as outras peças destinadas ao pavilhão cultural. Todas estas obras estão sendo executadas pelo pintor Luiz Cúria. (MUSEU JÚLIO DE CASTILHOS, 1933-1936 apud MORATES, 2012, p. 38)

Alguns destes objetos, assim como o quadro de Luiz Cúria, podem ser vistos hoje na sala Farroupilha do MJC.

. Sobre Luiz Cúria, pouco pode se falar, já que o pintor deixou poucas obras e das quais apenas uma pertencente ao estado. Cúria, como proprietário da tela, vendeu-a ao MJC em 1930 e passou a trabalhar para o museu no ano de 1933. O pintor, especialista na pintura de sítios históricos, pretendeu a execução de 18 obras relativas a espaços referentes à Revolução Farroupilha, das quais apenas oito foram concluídas. Estão no MJC a obra *Ponte da Azenha* (1929) (ver Figura 10) e *Igreja de Viamão* (1935), adquiridas conforme documentação em 1939 (FERNANDES, 2010).

Há pouca documentação a respeito destas pinturas, resumindo-se basicamente a relatórios da SOP e as fichas catalográficas dos museus e instituições que muitas vezes não dão conta da chegada das obras ao local, possivelmente porque estas pinturas inserem-se em um período de grande volume de compras e encomendas e ainda dentro de uma dinâmica bastante informal de aquisição de obras de arte, conforme já mencionado. É possível observar também uma sutil diferença na representação da Farroupilha nas obras destinadas ao Palácio, que priorizam grandes acontecimentos e personagens, e nas obras adquiridas pelo museu, nas quais as pinturas remetem a um caráter mais documental, como por exemplo a representação de sítios históricos e opção pela paisagem.

Sobre a pintura de paisagem, Claudia Valladão de Mattos (2009) aponta que houve uma revisão no campo da história na qual operou-se uma reavaliação da relação entre a pintura de paisagem e o poder, que aqui nos interessa. É esta nova perspectiva da produção da pintura de paisagem no Brasil do século XIX que é abordada pela autora. A autora investiga, assim, a ideia da pintura de paisagem como “campo de fruição puramente estética” (MATTOS, 2009, p.287) buscando compreender o gênero de forma mais aprofundada tentando uma análise do papel da pintura de paisagem enquanto instrumento de poder. Esta possibilidade de atuação deste gênero, para a autora, encontra-se justamente pela capacidade da paisagem de representar espaços neutros de relações sociais, tornando-se então espaço privilegiado para a naturalização destas mesmas relações.

O que reconhecemos e chamamos de natureza, seria uma construção simbólica, uma representação (mental), permeada de relações sociais, em que uma segunda instância receberia sua inscrição em pintura. A paisagem como vemos não seria, portanto, um trecho da natureza, como acostumamo-nos a pensar, mas sim um *medium* legítimo de representação, onde são inscritas relações de poder. (MATTOS, 2009, p. 287)

Assim, pode-se tomar o espaço enquanto representação, não apenas da natureza ali retratada, mas também do espaço como parte de determinadas relações simbólicas. Dessa forma, o uso das paisagens e sítios elaborados por Cúria poderiam atuar, como representações atreladas a estes espaços, ainda que de forma simbólica. A autora destaca a atuação da paisagem, da forma como mencionada anteriormente, demonstrando alguns exemplos que datam do século XIX da utilização da paisagem como elemento político

Desta forma, a autora toma como exemplo o retrato de D. Pedro II elaborado por Johann Moritz no contexto de elaboração da imagem do imperador e seu império. D. Pedro II é representado envolto em bromélias, orquídeas e palmeiras, como que compondo um cenário de demonstração de um império nos trópicos, bem como é feita a utilização da imagem da natureza enquanto elemento identitário para a nova nação.

Mattos (2009) aponta o artista Felix Émile Taunay como exemplo que ilustra um outro momento de pensar e representar a paisagem. Enquanto membro do IHGB, o artista retratou as paisagens em vias de desaparecimento para a construção do Império, apontando a obra *Vista de um mato virgem que se está reduzido a carvão*, de 1843. A autora menciona que pela proximidade do artista com a AIBA, esta obra esteve sempre como uma leitura de enfrentamento entre o homem e natureza selvagem para o estabelecimento do um império nos trópicos, entretanto, através de uma análise acerca da atuação do artista pode-se apontar para uma preocupação na manutenção dos espaços naturais e na preservação principalmente da floresta da Tijuca no Rio de Janeiro.

No caso de *Ponte da Azenha* (ver Figura 10), pode-se pensar no artista Luiz Cúria já inserido no cenário artístico da década de XX no que diz respeito ao gênero de paisagem, embora tomando-a para a elaboração histórica. Desta forma, a pintura de paisagem no século XX, atua enquanto um elemento dentro do contexto político de elaboração do aspecto simbólico dos espaços representados.

4.4 A CAVALARIA DE GUILHERME LITRAN

A obra *Carga de Cavalaria* (ver Figura 3), de Guilherme Litran foi adquirida pelo MJC, conforme consta da ficha catalográfica da obra, em agosto de 1930 pelo valor de mil réis, 1.000\$000. A obra foi comprada de Alberto Barcellos sobre o qual não consta nenhuma informação. A data de produção desta obra, anexada junto à moldura com a assinatura do artista é o ano de 1893. Esta obra é, dentre os objetos desta tese, a primeira a ser produzida, mas a última deste corpo de objetos a ser adquirida pelo governo do Rio Grande do Sul, já na década de 1930. A outra tela de Litran que será mencionada adiante foi executada ainda antes, nos anos 70 do século XIX. Assim, observa-se que as obras do artista espanhol estão entre as primeiras pinturas acerca da Farroupilha.

Carga de cavalaria (ver Figura 3) foi adquirida pelo republicano Alcides Maya, no final dos anos 30, provavelmente decorrente dos esforços já mencionados para a aquisição de obras de temática farroupilha que juntamente com as demais, adquiridas para as comemorações de setembro, figurariam no MJC, agora um museu dedicado à história regional. Esta obra, portanto, datada do final do século XIX vem a incorporar-se ao acervo do museu no final dos anos 30.

O MJC é, portanto, um importante elemento na conjuntura de elaboração desta coleção de objetos, visto que esteve relacionado às pinturas históricas no que diz respeito à aquisição, que se deu para todas no mesmo período, demonstrando, em alguma medida um projeto para que isso ocorresse. A obra foi, provavelmente executada para a venda, já que Guilherme Litran é um pintor dedicado ao gênero histórico. Segundo a ficha catalográfica da obra, ela representa a primeira Brigada de Cavalaria dos Farrapos sob o comando do general Antônio de Souza Neto, embora não se possa atestar de forma categórica tal informação, pois como a obra não foi encomendada pelo estado, não há assim os detalhes da produção, e que se sabe desta pintura, portanto, é apenas o que encontra-se na ficha catalográfica disponibilizada pelo MJC.

Carga de Cavalaria talvez seja, dentre estas obras, a mais conhecida e sua réplica podia ser adquirida na loja no MJC. O termo carga, traduzido em linguagem militar, refere-se a manobras feitas em batalhas onde a tropa avança em velocidade para envolver-se no embate. Neste caso, Litran transpôs para a tela uma cavalaria de bandeira em punho, destacando, provavelmente o general Neto dos demais, através da indumentária e tendo o lenço vermelho como destaque. A cavalaria não toca o chão e é envolta em uma pequena nuvem de poeira de forma a centralizar e destacar principalmente os cavaleiros no centro da tela. Estes, ainda destacam-se dos demais pelas vivacidade das cores. As cavalarias são recorrentes na iconografia histórica farroupilha, talvez trazendo aí a relação já demonstrada do gaúcho com o cavalo e toda a carga literária, histórica e até folclórica que une estes elementos à imagem do centauro. Nesta obra, apresenta-se um destacamento militar, que elabora-se da esquerda para a direita, induzindo, desta forma, um elemento de movimento, assim como o fato de que as personagens não encaram o observador, postas em uma posição de avante. Destaca-se ainda o elemento da indumentária gaúcha, na representação dos palas, lenços e chapéus.

Para Gomes (2009), Guilherme Litran e Pedro Weingärtner são os dois primeiros artistas a abordar nas telas os acontecimentos históricos, os aspectos geográficos, assim como a população local.

A Carga de cavalaria, notável tela que se caracteriza por um dinamismo ímpar na nossa pintura, fugindo completamente ao padrão da época, proporcionando ao observador a imagem de um acontecimento carregado de energia e movimento, aparentemente uma cena da Guerra dos Farrapos. Independente da correta identificação a cena, fato histórico ou não, é uma pintura de grande ação e de inegável beleza. (GOMES, 2009, p. 444)

O autor, ao abordar a formação do gaúcho nas artes plásticas, de Weingärtner a Caringe, aponta uma descontinuidade com a relação a este tipo de pintura e também ao pouco reconhecimento obtido por estas obras que representavam o homem gaúcho juntamente à paisagem rio-grandense. Para Gomes (2009), os gaúchos optaram pela representação do gaúcho de caráter heróico, como a famosa escultura de Caringe, *O Laçador*.

O espanhol Guilherme Litran, desenvolveu seus estudos na Europa e mudou-se para Pelotas em 1879, onde faleceu em 1897. O artista também viveu no Rio de Janeiro. A obra de Litran tem influência da Escola Romântica Espanhola (GOMES, 2009). No Brasil, executou inúmeros quadros históricos como os retratos de Barão de Arroio Grande, General Osório e do Imperador Dom Pedro II. Admirador de Velasques, executou réplica de *Cristo na Cruz*, a obra faz parte do acervo do MARGS. Litran executou ao menos duas exposições em Porto Alegre, em 1896 e no ano de sua morte, 1897.

De autoria de Litran, com temática farroupilha, temos ainda um retrato de Bento Gonçalves (ver Figura 34), do qual não se tem documentos contratuais de encomenda ou aquisição por tratar-se de um adoação³⁴.

³⁴ A obra chegou ao Museu em 1969 e foi doada ao prefeito de Piratini, Dorvalino Lessa pelo empresário pelotense Luis Bertoldi. O prefeito decide então repassar a obra ao MHF que se encontrava em meio a uma política de aquisição de acervo. (DUTRA, 2013)

Figura 32 – *Sem título*, retrato de Bento Gonçalves, Guilherme Litran, (1879)



Reprodução
Óleo sobre tela, 107 cm x 82 cm
Fonte: DUTRA, 2013

O retrato pertence hoje ao MHF e encontra-se também em restauro no MARGS. Esta obra é mais uma produção em pintura de temática farroupilha, pertencente ao estado do Rio Grande do Sul, mas foi executada na cidade de Pelotas, ainda uma década antes da instauração do regime republicano. Assim, não faz parte do *corpus* aqui tomado por objeto por não enquadrar-se em aquisição direta por parte dos republicanos, antecedendo em quase duas décadas as obras aqui analisadas. Entretanto, ela coloca o espanhol Guilherme Litran como um dos primeiros produtores de pinturas de temática farroupilha, aos moldes neoclássicos do século XIX brasileiro, que insere

a farroupilha ao contexto republicano. A obra demonstra forte inclinação à temática republicana em voga no período através da considerável propaganda que já vinha estendendo-se pelo estado a partir da fundação dos clubes republicanos. No ano de 1882, apenas três anos da após a execução da obra é fundado o Partido Republicano de Pelotas, do qual faziam parte em sua maioria profissionais liberais (DUTRA,2013).

É observável na pintura, a imagem de Bento Gonçalves, em primeiro plano e centralizada, ocupando quase toda a extensão da tela e carregando a bandeira tricolor. Vê-se, em segundo plano, no espaço inferior direito que o general Farrapo está a conduzir sua tropa, onde é possível observar uma pequena cavalaria. Assim, o quadro constitui-se em uma alegoria. Bento Gonçalves, em destaque com o uniforme do exército Farrapo, a guiar sua tropa sendo ele mesmo guiado por uma representação feminina num plano superior representando a República, representação já discutida neste estudo.

Com este exemplar, é possível pensarmos nas iniciativas individuais dos artistas na execução de obras que dialogassem com o cenário político. Assim, a criação dos clubes e partidos republicanos, que já tomavam a Farroupilha como evento legitimador de suas pautas pode ter sido um dos fatos influenciadores das primeiras elaborações da iconografia farroupilha, mas que ganhariam força nas encomendas de estado das primeiras décadas da república.

4.5 A PINTURA DE TEMÁTICA FARROUPILHA ENQUANTO UM *CORPUS* DOCUMENTAL

Desde o primeiro capítulo desta tese, nos ocupamos em entender o porquê da existência de um conjunto de pinturas históricas de temática farroupilha cujas encomendas relacionavam-se ao Palácio do Governo e ao MJC, em um período no qual estas instituições estavam a cargo do PRR. Conforme se viu, embora não sejam abundantes os documentos referentes a estas obras, por outro lado, é fértil o cenário no qual se inserem. Assim, como método para análise aqui empreendida este estudo tratou do contexto político e artístico da virada do século XIX para o XX, no estado do Rio Grande do Sul com vistas a compreender o momento histórico que trouxe à luz estas obras.

O que se apurou até aqui foi que houve a elaboração e aquisição de um conjunto de objetos, pelo governo do estado do Rio Grande do Sul, enquadrados principalmente em dois momentos:

quando da construção e decoração do Palácio Piratini e; para o MJC, particularmente na sua gestão do início do século XX, quando a instituição consolidava-se enquanto um museu de história.

Assim, pode-se afirmar que o contexto de aquisição de obras para a sede do governo, coloca-se em um período inserido em um espectro mais amplo, abarcando a política nacional de elaboração da identidade brasileira por meio dos regionalismos em que observou-se um movimento para a elaboração do próprio caráter regional do estado, ora valendo-se dos aspectos peculiares do Rio Grande, ora apontando-o como parte integrante do projeto republicano nacional.

Desta forma, foi possível observar que ocorreram ações pontuais do governo do PRR com relação a área cultural, assim como uma atenção foi dispensada aos objetos de cunho imagético, como as obras de arte e a estatuária enquanto ferramentas de divulgação de ideias. Neste ínterim o MJC, dentro de sua estreita relação com o Arquivo Público e a o IHGRGS atuou enquanto uma instituição voltada a auxiliar na execução deste projeto e revelando-se agente na elaboração de uma memória relativa ao PRR e, em menor medida, também a Farroupilha. Observou-se ainda que houve uma teia de artistas participantes deste projeto, mas cuja relação com o governo do estado dava-se de maneira bastante informal, assim como a relação dos artistas com o estado do Rio Grande do Sul. Com relação a isto, aponta-se a questão da execução de contratos com artistas de renome para a feitura destas obras e que não eram necessariamente artistas que mantinham alguma relação com o estado. Assim, a maioria das obras foi executada na Europa, fato corriqueiro na pintura histórica do período, que pode indicar um desejo de legitimação destas obras também através da reputação dos artistas.

Até este ponto, é possível reconhecer um conjunto considerável de pinturas de temática farroupilha elaboradas durante a República Velha gaúcha, incorporadas às ações do governo, principalmente nas primeiras décadas do século XX. Com relação às imagens, pode-se dizer que elas compõem um grupo bastante heterogêneo, sendo essa tanto uma característica da pintura histórica da época dada à exposição dos artistas às vanguardas europeias, quanto da pouca atenção dada pelos encomendantes no que dizia respeito à estética aplicada. A estrutura formal destas imagens interessa-nos em menor medida, já que o que se propôs aqui é uma abordagem acerca da questão da Farroupilha enquanto temática privilegiada pelo PRR. O tema das obras foi, portanto, alvo de maior atenção, especialmente a relação entre o uso da temática farroupilha e o governo do PRR.

Desta forma, constitui-se aqui o *corpus* desta pesquisa, que inseridas no contexto político e historiográfico do Rio Grande do Sul, estabeleceu-se enquanto um grupo de objetos capaz de, através da análise de sua produção, contribuir para alguns indicativos da atuação do PRR e da gestão com relação à cultura e aos usos de imagens.

É, todavia, importante, que após o que vem sendo demonstrado, tenhamos de alguma forma uma visão mais ampla da questão da pintura como suporte veiculador destas imagens, atentando para o uso de imagens com estatuto artístico, ou seja, imagens ainda inseridas em outras redes de elaborações as quais constituíram a pintura na virada do século passado. Conforme colocado, a estatutária pública e o urbanismo estiveram presentes nas ações do governo estadual neste mesmo período, entretanto, a pintura de história enquanto gênero privilegiado de produção de Estado pode conduzir-nos a outras elaborações ou ainda demonstrar a abrangência da utilização da iconografia enquanto uma política de governo.

No capítulo a seguir, as pinturas históricas serão abordadas no âmbito da Primeira República junto à ação positivista na elaboração de um regime de imagens, bem como em que medida tais obras podem ser consideradas parte dessa produção visual. Além da análise da produção das obras, seus antecedentes em nível nacional trarão alguns pontos ainda para esta análise que se estenderá, embora brevemente, à pequena circulação destes objetos no ínterim das mudanças políticas e historiográficas da segunda metade do século XX.

5 A REPÚBLICA VELHA GAÚCHA E O CASO DAS PINTURAS DE TEMÁTICA FARROUPILHA

As encomendas do governo gaúcho de obras de temática farroupilha na transição do século XIX para o XX, conforme demonstrado, inserem-se numa esteira de medidas relativas à elaboração de um panteão de imagens e símbolos concebidos por um grupo político. As intenções efetivamente por eles empreendidas – embora isso não possa ser atestado de forma categórica – demonstram um cuidado em deixar um legado imagético tanto em ambientes públicos como na sede do governo do estado, assim como no protagonismo por parte de seus intelectuais na dianteira de uma construção histórica oficial. Pode-se ainda estabelecer um diálogo entre as ações nos âmbitos artístico e cultural promovidas principalmente pelo PRR no Rio Grande do Sul, neste período de transição e entre a elaboração da história republicana também no âmbito nacional.

José Murilo de Carvalho (1990) em seu estudo acerca das representações da República, especificamente no que diz respeito à análise da batalha empreendida por grupos políticos na disputa do imaginário social e no estabelecimento das ideias republicanas, demonstra que tal cenário se dá tanto no caso brasileiro, como no caso europeu. Assim, expõe o autor a existência da participação e o engajamento dos positivistas brasileiros neste sentido, o que se reflete também nas ações dos positivistas gaúchos, agrupados no PRR, e em seu intento de propagar o ideal republicano. Segundo o autor, a legitimação de regimes dá-se através da propagação de ideias que justifiquem tal organização política, assim a luta pela divulgação de tais ideias e pelo respaldo da sociedade ou de uma parcela dela faz parte da implementação dos regimes políticos no mundo moderno (CARVALHO, 1990, p. 9).

O fato da pouca participação popular no caso do estabelecimento da República no Brasil, reforça a necessidade da organização de um discurso acessível a população e que faça com que se espalhem as ideias que justificariam tal regime.

O extravasamento das visões de república para o mundo extra elite, ou as tentativas de operar tal extravasamento é que me interessarão diretamente. Ele não poderia ser feito por meio do discurso, inacessível a um público com baixo nível de educação formal. Ele teria de ser feito mediante sinais mais universais, de leitura mais fácil, como as imagens, as alegorias, os símbolos e os mitos.” (CARVALHO, 1990, p. 10)

O que interessa a esta tese é, todavia, a notória participação dos positivistas nesse empreendimento e a sua batalha pela bandeira republicana e pelo estabelecimento de um “panteão cívico do novo regime” (CARVALHO, 1990). As imagens, como sabemos, são produzidas enquanto fruto de seus contextos e sua existência deve-se a inúmeros fatores, entretanto, as obras públicas relacionam-se normalmente a ações políticas, e a pintura histórica insere-se nesta categoria.

Dessa forma, após a conclusão das análises aqui empreendidas, fica por investigar ainda a questão de certo fracasso do PRR na sua intenção de fazer com que as obras fossem absorvidas pela população, ou ainda, figurassem, algumas delas, como ornamentação da sede do governo. Esses elementos se relacionam com a própria formação do Brasil enquanto república. Pode-se dizer que em uma microesfera o PRR tentou utilizar o carácter republicano da Revolução Farroupilha a seu favor – atrelando a si tais ideias visando a obtenção de apoio político rumo ao centro político nacional – entretanto, esse desejo de representação das ideias republicanas em imagens e símbolos já havia sido ensaiado ainda no Segundo Império.

5.1 OS POSITIVISTAS E A REPÚBLICA: UMA GUERRA DE IMAGENS

Se pensarmos sobre a república brasileira, sob o ponto de vista das ideias fundantes, decerto a filosofia comteana estará como parte considerável deste acontecimento. No Brasil do Segundo Reinado, portanto, as forças do PL e do Partido Conservador, republicanos e monarquistas, respectivamente mediam forças para consolidar seus ideais políticos. Em 1870, todavia, acontece a fundação do Partido Republicano e com ele os ideais de república do PL assumem uma feição antimonárquica (FILHO, 2004).

Esta ideia tomaria força nos anos seguintes, principalmente entre os republicanos gaúchos, como demonstrado. Para Carvalho (1990), um dos principais grupos de ação para a implantação do sistema republicano no Brasil foram os positivistas, da mesma forma como agiram fortemente na elaboração dos símbolos para o novo regime, que ainda tinha a tarefa de minimizar os símbolos já constituídos da monarquia. Segundo Filho (FILHO, 2004, p.11), as ideias a serem combatidas, personificavam-se então no regime monárquico fazendo com o que os adeptos do sistema

republicano “ligassem, à instituição monárquica, tudo o que, de retrógrado e de indesejável, havia no Brasil da época”.

Para Carvalho (1990) os positivistas engajaram-se fortemente na batalha de símbolos e heróis que formariam o panteão republicano, utilizando-se para tanto de textos e imagens. O autor justifica tal atuação com base na própria doutrina comtiana, visto que ela absorveu não somente elementos científicos ou positivos, mas também elementos utópicos, como por exemplo a influência de Saint Simon, ou Conde de Saint³⁵ Simon um dos fundadores do pensamento do socialismo utópico. Desta forma, o pensamento de Comte afasta-se de uma doutrina baseada puramente na razão científica, visto que o positivismo caminhou em direção a uma “religião da humanidade”, com sua teologia e rituais.

Pretendendo ser uma concepção laica, fundia o religioso com o cívico, ou melhor, o cívico se tornava religioso. Os santos da nova religião eram os grandes homens da humanidade, os rituais eram festas cívicas, a teologia era sua filosofia e sua política, os novos sacerdotes eram os positivistas. Na base da nova humanidade, Comte colocou o sentimento do altruísmo substituto da caridade católica. Ainda na esteira do comunitarismo católico, salientou as instituições de solidariedade, hierarquizando-as. Na base ficava a família, seguida da pátria e, como culminação do processo, a humanidade. (CARVALHO, 1990, p. 130)

Dentro disso a república seria um dos passos pelo quais a humanidade deveria avançar rumo à sua fase final em que a sociedade superaria elementos externos como a monarquia, os quais segundo este pensamento, atrapalhavam a evolução social rumo à dita fase positiva. Disto, foi possível por Comte a elaboração de novo calendário e novas festas cívicas que viriam a existir na sociedade por ele imaginada. Comte, afasta-se de Saint Simon, por julgar que este propunha uma

³⁵ Claude-Henri De Rouvroy, Conde de Saint-Simon (1760-1825). Filósofo Francês, considerado um dos precursores do socialismo utópico. Foi apontado por Durkheim como o fundador da sociologia. No século XIX, sua produção foi classificada como política e tomada como instrumento intelectual comprometido com os conflitos sociais. Sua obra foi escrita entre 1802 e 1825 e esteve inserida na transformação de pensamento na Europa do século XIX, no qual o conhecimento do período das luzes abre espaço à novas ideias que colocavam o homem enquanto objeto de estudo científico. Dedicou seus estudos à sociedade industrial ao que chamava de “sistema industrial”. Em 1807 pregava uma ruptura radical nos métodos intelectuais que viria progressivamente a transformar as estruturas de pensamento, ao que denominava revolução científica. Essa revolução alcançaria todas as partes da sociedade e teria como objeto o homem e a sociedade. Após a sua morte seus discípulos organizaram-se em escolas e fundaram uma religião para divulgar o pensamento simoniano que invadiu os meios intelectuais da França e da Alemanha. Augusto Comte foi seu discípulo em 1817. Em 1845, o positivista rompe com o pensamento de seu mestre para elaborar a sua própria doutrina filosófica. Saint Simon é ainda citado por Karl Marx em *O Capital*, onde qual o tomou como “porta-voz das classes trabalhadoras” (ANSART, 2003).

“paródia do catolicismo”, entretanto Comte cometeria o mesmo erro, segundo Carvalho. É também paradoxal esta atitude do filósofo francês, “pois para os adeptos de uma concepção que se pretendia antimetafísica, organizavam-se em uma entidade à qual davam o nome de Igreja” (FILHO, 2004, p.21).

Posto isto, importante é notar, conforme já mencionado, que a doutrina positivista visava tomar o sentimento da população com relação ao regime republicano e para isso utilizou-se consideravelmente de aparatos iconográficos. A arte sem dúvida foi uma arma utilizada pelos republicanos positivistas brasileiros no sentido de fazer com que o regime ganhasse a simpatia da população, visto que esta não teve participação no movimento para a proclamação, porém, agora, já estabelecido o regime, era necessário “apresentá-lo” a população de forma eficaz.

Esta necessidade impôs-se, no sentido de que as ideias que circulavam na esfera intelectual do II Reinado vinham da Europa e espalhavam-se pela sociedade da época adaptando-se ao momento brasileiro. As grandes rupturas políticas ocorrem através da fruição de ideias e não acontecem de hora para outra, de forma que o contexto favorece ou não a possibilidade de adesão à certas ideias. Neste caso, estas ideias ecoaram principalmente entre um grupo de militares, descontentes com o Império, assim as ideias antimonárquicas trazidas pela filosofia positivista foram decisivas para o alastramento do pensamento de Comte no Brasil do século XIX (CARVALHO, 1990).

Filho (2004) em artigo revisitando a participação do grupo positivista na Proclamação da República Brasileira, a partir de citação de Oliveira Viana, aponta que no Brasil os republicanos foram positivistas “a sua originalíssima maneira”. Criticando assim as adaptações às ideias de Comte feitas pelos positivistas não ortodoxos. Tal apontamento se verá fortemente no caso do PRR que atuará com um pensamento particular, considerado um positivismo castilhisto, demonstrando, assim, que pode-se pensar que “a sombra do positivismo construiu-se uma facção política” (FILHO, 2004, p. 21).

Ainda no caso brasileiro, deve-se destacar o fato de haver uma distinção entre os positivistas ortodoxos e não- ortodoxos. Os ortodoxos, na sua atuação no templo positivista visavam manter a pureza das ideias de Augusto Comte, enquanto que os republicanos podem ser identificados no segundo grupo, onde os interesses da doutrina eram postos à sombra do desejo da implantação do novo regime. De acordo com Filho (2004), o próprio conceito de república para os positivistas era particular, pretendiam transformar o imperador em um ditador republicano citando ainda o

ortodoxo Teixeira Mendes, que declarou que "a nossa propaganda continuará a ter por objeto a transformação do presidente metafísico no ditador exigido pela nossa situação social" (FILHO, 2004, p. 25).

Enquanto filosofia, não se pode negar que o pensador francês teve grande influência no pensamento político brasileiro do século XX, principalmente entre os militares. Por certo, que a doutrina sofreu por aqui algumas modificações, mas também pode-se alegar influência da política francesa no período, principalmente o aspecto antimonárquico e antirreligioso, que somado ao descontentamento dos militares com o Império desenvolve-se em um movimento republicano de grande inspiração positivista.

Sobre o que esta tese tem pontuado e buscado responder enquanto hipótese, ou seja, a possível apropriação da Farroupilha enquanto ferramenta de legitimação do caráter republicano do PRR, pode-se ainda apontar as elaborações sobre o monumento a Júlio de Castilhos (ver Figura 11) erguido em 1913 na Praça Marechal Deodoro, a conhecida Praça da Matriz no centro de Porto Alegre. Conforme mencionado, a estatuaría pública está bastante presente nas ações do partido republicano, mas a questão deste monumento pode demonstrar de forma mais clara os meios de ação do PRR no Rio Grande do Sul.

Em grande matéria explicativa da obra de Villares, veiculada no jornal *A Federação*, órgão de imprensa do Partido Republicano, em de 12 de junho de 1913, revela-se o esforço do partido para que tal obra fosse compreendida tanto pelos presentes quanto pela população em geral. Assim, ao final da matéria, após longa descrição da obra, é dito: "tal é a descrição do monumento, feita em um opúsculo que será distribuído amanhã no ato da inauguração" (A FEDERAÇÃO, 1913, p.3). Ou seja, além da elaboração da obra, repleta de simbologia republicana, o PRR ainda se ocupou da elaboração de uma pequena cartilha que ajudaria a população a compreender o que estava ali representado.

Na matéria além do histórico da obra com a interpretação dos elementos nela expostos, apresenta-se ainda toda a tramitação legal para a feitura do monumento e sua justificativa. Trazendo ainda os valores empregados na obra e quatro grandes fotografias que davam conta da face principal do monumento, da face posterior, das laterais, além de uma panorâmica, cada ponto da obra é explicado e dado a entender a população. A matéria ainda dá conta das demais obras executadas a partir da morte do líder republicano, como seu mausoléu no Cemitério da Santa Casa de

Misericórdia de Porto Alegre e o retrato executado por Pedro Weingärtner para a sala de sessões da Assembleia Legislativa.

A matéria, logo nas primeiras frases aponta como justificativa de tal obra que “glorificar a memória dos que bem serviram e amaram a sua pátria, é ação ao mesmo tempo enaltecadora das virtudes desses grandes eleitos e dos aprimorados sentimentos cívicos de quem a pratica”. Assim, o artigo aponta que serão as gerações vindouras que julgarão os feitos do “homem extraordinário”. (A GLORIFICAÇÃO, 1913, p.1)

Segundo a publicação, o símbolo máximo contido na obra é a representação da república, enquanto elemento central e rodeada da simbologia positivista, como datas e divisas como era a já conhecida fórmula de elaboração dos monumentos positivistas. Próxima à representação do gaúcho, lê-se a máxima de Castilhos, “Conservar melhorando”, e junto à imagem do político, segundo o texto, “não poderia deixar de figurar, apoiando o estadista, o entusiasmo do povo rio-grandense pela causa republicana” (AGLORIFICAÇÃO, 1913, p.3).

Assim, segue-se o artigo, formulando justificativas, decifrando símbolos e principalmente, definindo o pensamento de Castilhos, cujas falas expunham o pensamento do PRR. Publica-se, ainda, integralmente, a carta de Castilhos, de agosto de 1898 em resposta ao diretor da Faculdade de Medicina e Farmácia no contexto de fundação da Escola de Medicina de Porto Alegre. Nesta carta o líder republicano expõe as ideias do partido, principalmente no que diz respeito ao ensino livre e a separação da Igreja e do Estado, em concordância com a doutrina de Comte, ao mesmo tempo em que se coloca a si e ao regime republicano como meio de tais conquistas. Em resposta ao diretor, Castilhos agradece a vinculação de seu nome a tudo que diz respeito ao progresso do Rio Grande do Sul e refere-se à liberdade de ensino como “instituída no glorioso berço das conquistas republicanas” (AGLORIFICAÇÃO, 1913, p. 4). Contudo, ao finalizar a carta exposta na publicação, Castilhos aponta as intenções de seu partido com relação ao estado à frente da nação, pondo o Sul enquanto um exemplo aos demais estados em razão de suas políticas de governo.

Resumindo estas singelas e despretensiosas ponderações cumpre-me assinalar que o Rio grande do Sul está oferecendo mais um exemplo eloquente aos outros estados da união. A sua avantajada organização política e as suas leis cujo influxo moral tende a dilatar-se constantemente, visto que realizam com justiça e harmonia permanente da liberdade com a autoridade, da ordem normal com as expansões do progresso bem regulado. (A GLORIFICAÇÃO, 1913, p. 4)

Assim, no que diz respeito a uma possível apropriação de imagens para a divulgação das narrativas republicanas, pode-se apontar tal intento nos casos da estatuária e da pintura, no que tange às encomendas do estado. Entretanto, em que pese ter sido demonstrado que a República Velha foi um período de grandes encomendas neste sentido, a afirmação conclusiva do uso da pintura histórica para estes fins não pode ser posta até este momento, visto que as imagens não foram utilizadas pelo governo neste íterim.

Pode-se pensar que a batalha de imagens em torno do regime republicano era pautada também pelo campo intelectual e assim, o uso destes artefatos viam-se submetidos aos movimentos também nas narrativas históricas e ficcionais que vinham neste século XX empenhando-se em constituir tanto a imagem do estado sulino em relação ao todo da nação, quanto as representações do próprio regime republicano.

A pintura histórica, neste caso, constitui-se como uma das formas de elaboração das representações que seriam gestadas neste contexto. O gênero histórico, enquanto parte do processo de elaboração simbólica, está presente desde a formação dos estados nacionais. No caso brasileiro, o gênero é fortemente ligado às questões de Estado e os artistas executores vinculam-se à AIBA. No caso da República Velha gaúcha, o gênero também serviu à filosofia Comteana em sua forma de ação.

Conforme tem-se apontado, os republicanos utilizaram um aparato visual no sentido de familiarizar a população ao regime republicano imposto. Conforme Carvalho (1990, p.32) “segundo a estética positivista, a imaginação artística deve ter por inspiração o sentimento, por base a razão, e pôr fim a ação.” (CARVALHO, p.132). Sobre esta afirmação, importa mencionar que ela, primeiramente, vai ao encontro do que foi mencionado sobre o afastamento das ideias de Comte do caráter puramente científico, abrindo espaço para questões mais subjetivas e isso vê-se aplicado à estética. O sentimento é, assim, utilizado no sentido de aproximar a população do novo regime com base nos sentimentos despertados através da arte. Um segundo apontamento que o autor faz sobre a função da estética positivista diz respeito à sua finalidade. A arte teria como fim a ação, ou seja, servir a um objetivo final que se entende para além dela. Daí não nos admirarmos com o grande número de pinturas e principalmente de grandes monumentos públicos idealizados por este grupo. A arte, neste contexto, serviria para materializar os ideais republicanos mediante a idealização dos valores e pessoas consideradas modelos para a humanidade (CARVALHO, 1990).

Através, portanto, da elaboração e manipulação dos símbolos e imagens, os positivistas brasileiros utilizaram a doutrina positivista enquanto estratégia política. Para Carvalho (1990, p.139), foram eles os maiores manipuladores da simbologia republicana no Brasil: “Se a ação tinha de basear-se no convencimento, impunha-se o uso de símbolos”. Embora os republicanos tenham utilizado todos os meios para a espalhar os ideais da República, utilizando fortemente o espaço do debate público, como nas publicações de livros e periódicos, destacando-se, no caso gaúcho o jornal *A Federação* (idealizado e mantido pelos republicanos), as imagens são armas privilegiadas neste contexto. Com finalidades diversas, serviram para abrir espaço para as intenções republicanas, seja nos bustos que materializavam os novos heróis da nação ou nos grandes monumentos públicos, repletos de frases e símbolos. De todos esses modelos, sabe-se que a construção de um panteão de homens superiores ligados ao movimento republicano era a opção privilegiada pelo PRR. Assim, a utilização de uma revolta que havia proclamado uma república mais de meio século antes da República Brasileira, passa a figurar como uma possibilidade de criação desse panteão. Porém, o caráter republicano da Farroupilha também não se impunha como leitura unânime na historiografia gaúcha, além de que o seu aspecto possivelmente separatista, poderia inviabilizá-la enquanto representação republicana.

5.2 A PINTURA HISTÓRICA NA REPÚBLICA E SEUS ANTECEDENTES

A pintura histórica é um gênero que nasceu no século XVIII, estabeleceu-se no XIX, teve sua decadência do século XX com o advento das vanguardas artísticas (COLI, 2007). As pinturas do *corpus* desta tese encontram-se na transição destes dois últimos séculos, sendo que, conforme aponta Pereira (2011), no século XX estabeleceu-se uma ânsia de renovação na pintura através da absorção das escolas artísticas europeias do século anterior. Neste caso, demonstra-se a impossibilidade de relacionar esteticamente estas obras umas às outras, a não ser através da temática e da função pretendida para elas por seus encomendantes. Esta mesma função, missão do gênero histórico de narrar e convencer acerca de um acontecimento, é o ponto de ligação deste *corpus*, conforme buscou-se apresentar. Conforme Coli (2007), o gênero histórico é fundador da arte ocidental, concebida por Giotto e que articula a arte de pintar com o princípio de narração, onde

apresentam-se sempre intenções elevadas e nas quais “os artistas querem convencer os espectadores de solenes verdades, religiosas ou políticas” (COLI, 2007, p.51).

Os usos destas pinturas de encomenda, demonstrados ao longo desta tese e a suas complexas relações entre o poder político e a produção das obras, bem como como a relação dos pintores com o seu tempo, pode ser observada desde os primórdios da história nacional. Desta maneira, é possível demonstrar a complexidade que acompanha a produção da iconografia nacional e dos jogos de poder nos quais inserem-se.

Conforme Mariliz de Castro Vieira Christo (2009), o Brasil do século XIX viu os *status* políticos alterarem-se de Colônia à República e construiu uma iconografia que privilegia e visa demonstrar a continuidade entre passado e presente, como também evidenciar o caráter de unidade do território, ainda devido à necessidade de demarcação territorial. A arte do século XIX minimizou assim suas revoltas internas. Havia uma complexa relação entre os artistas, produtores da iconografia nacional e o poder que a eles confiara tal tarefa, mas embora no século XIX ainda dependentes do mecenato estatal, os artistas encontravam algum espaço para elaborar suas próprias impressões do passado graças a um ambiente cultural ainda em formação (CHRISTO, 2009).

Durante o período colonial, a arte nacional é marcada pelos retratos e pela arte sacra. Estas estéticas podem ser observadas na produção acerca da Invasão Holandesa, como exemplifica a autora. Com a invasão dos holandeses entre 1630 e 1654, houve uma atribuição da vitória portuguesa à intervenção de Nossa Senhora dos Prazeres, fato evidenciado através dos painéis pintados ao longo do XVII que atestam a violência do combate com a exibição de corpos mutilados, salientando o perigo e enriquecendo assim o significado da intervenção divina (CHRISTO, 2009, p. 1148). Desta maneira, adequando as formas à sua função, eram elaboradas as primeiras iconografias de batalha ainda no século XVIII.

No início do século XIX, as primeiras experiências do ensino da arte marcam o abandono dos temas religiosos, dando lugar aos temas clássicos que possibilitaram, desta forma, uma alteração na composição artística ainda antes da chegada da Missão Francesa. Antes, entretanto, com a chegada da Corte Portuguesa em 1808 e com as adaptações ocorridas na cidade do Rio de Janeiro, para receber a família real, principiam a fundação de instituições e a organização de festas cívicas visando ao enriquecimento da imagem pública da corte.

O francês Jean Baptist Debret já atuava na feitura dos desenhos representando estas festas e cerimônias e, após a Independência em 1822, passará então a contribuir para a elaboração dos

símbolos nacionais. Havia um cuidado dos artistas em elaborar de diferentes maneiras, e assim diferenciar simbolicamente, D. João VI, rei de Portugal e D. Pedro I, o Imperador do Brasil (CHRISTO, 2009).

O Segundo Reinado, entretanto, será pautado pelo clima das rebeliões e é marcado por obras que evidenciam os símbolos nacionais. A segunda metade do século XIX será marcada pela atuação da AIBA, no que tange à produção iconográfica. Dada a estabilidade política, forma-se um terreno firme para formulação da memória nacional através da união do Estado das instituições como IHGB e AIBA.

Uma visão apressada deste processo determinaria *a priori* os papéis de cada um: o imperador mandou, o Instituto escreveu e a Academia ilustrou. A complexidade da construção de uma memória nacional exige pesquisa constante de como se processa cada situação concreta. Interessante perceber o caminho trilhado na tentativa de dotar o país de um passado único e coerente, como também os conflitos vivenciados neste período. (CHRISTO, 2009, p. 1153)

Conforme aponta a Christo (2009), para estabelecer uma relação contínua e estável entre o Império e as duas instituições mencionada, importaria sabermos sobre a forma de atuação das instituições. Sobre o IHGB, registra-se que teve uma atuação homogênea e fiel ao Império, estabelecendo uma narrativa de continuidade entre passado, presente e futuro enquanto caminho para a elaboração da memória nacional. Sobre a AIBA, não há uma abordagem tão linear, mas pode-se mencionar o trabalho colaborativo das duas instituições, observando que inúmeros artistas, como Taunay e Araújo Porto Alegre eram membros do IHGB. Através dessa relação, entrelaçavam-se os métodos dos artistas com o dos historiadores.

Conforme posto, em se tratando da elaboração das cenas de batalha, é possível observar a relação da pintura do período à Academia Francesa, mas no que se refere à pintura de gênero histórico, ainda neste momento, os artistas, parte da AIBA, voltavam-se ao neoclassicismo, distante ainda das vanguardas europeias (CHRISTO, 2009).

Adentrando o ambiente republicano, o regime trazia novas imposições aos artistas, sendo a primeira delas a oficialização dos fatos enquanto memórias oficiais. Neste momento, aproximamo-nos das elaborações mais próximas do que está sendo aqui posto, cenário no qual a pintura histórica voltava-se para a produção iconográfica tanto da nova nação quanto dos estados. Ainda neste contexto, Christo (2009) aponta para o silenciamento das revoltas do período imperial na pintura histórica que a do final do século XIX irão aparecer. Neste cenário, inserem-se as pinturas

farroupilhas, no final do século XIX e início do século XX, em que a autora aponta uma conjuntura já de enfraquecimento da pintura histórica que terá seu alcance limitado, mas será numericamente superior à produção anterior (CHRISTO, 2009). Talvez essa fragilidade já da pintura de gênero histórico impunha-se como uma razão para o não uso das pinturas na sede do governo, de forma que estas obras passam à condição de obsoletas, necessitando que sejam repensados espaços de exposição mais adequados ao andamento político de então.

Walter Pereira (2012) ao abordar a relação entre imagem, nação e consciência nacional, aponta que os rituais da pintura histórica no século XX tomam a produção, circulação e recepção destas imagens inseridas dentro de um circuito social. No século XIX, o gênero histórico é tomado como o mais nobre e completo dentre os gêneros de pintura, dada a elevação da história enquanto ciência, passando a elaborar o sentido de nação através da representação de reis e heróis.

[...] a história passaria a ser vista pela lógica de um espetáculo visual. Produção social de seu tempo, a pintura segundo o crítico de arte francês Jules-Antoine Castagnary, em artigo publicado em 1865, deveria expressar a sociedade que a produziu [...] insistia que a sociedade só se reconheceria por meio dos feitos que realizasse: históricos, políticos, literários, científicos, industriais e artísticos. (PEREIRA, 2012, p. 96)

É válido ainda registrar aqui os rituais aos quais a pintura histórica vê-se submetida no âmbito de sua produção e circulação. Para Pereira (2012, p. 96) a “arte não deveria desvincular-se da sociedade, seja na produção, na circulação e nas etapas de fruição”. Estes “rituais” dizem respeito tanto às questões de encomenda cumprindo determinadas orientações contratuais, mas também às exposições nos salões de arte e finalmente à sua exposição pública, cujo espaço relaciona-se também a obra. Como vemos aqui, no caso das obras farroupilhas, já no ato da encomenda apontava-se o local de exibição, pontuando assim, certa função a elas atribuída. Os feitos mencionados pelo autor, que figuram nas pinturas, tomavam a forma de documentos para a nação e se expressam também, conforme apontado, na literatura e nas ciências, onde pode-se observar uma produção literária vinculada à elaboração histórica, bem como nas grandes exposições enquanto vitrines do progresso atingido pela sociedade. Estes aspectos podem ser observados no contexto aqui posto, entretanto, cabe ressaltar que tais protocolos, relacionados à pintura, não se desvinculavam do todo social, nem da produção intelectual ou da esfera política, o que fazia com que a biografia destas obras fosse, de certa forma, submetida a tais tramitações.

Assim, o caminho trilhado pelo gênero, muitas vezes, era determinado por acontecimentos externos ao meio artístico.

5.2.1 A pintura histórica Farroupilha: caminhos e descaminhos

A pintura histórica tem elementos e características que lhe são próprios e, por tratarem-se de obras de encomenda, pressupõem uma diminuição das liberdades criativas dos artistas. Contratos, textos e materiais que os pintores estudam para determinados trabalhos também correspondem às características do gênero. Ao serem abordadas as características de cada gênero da pintura histórica que interessam a esta pesquisa, as informações levantadas serão úteis para pensarmos nas singularidades de cada obra pesquisada ou sobre suas relações com as pinturas de mesmo gênero. É relevante ainda que conheçamos as formas de construção de cada pintura dentro da sua temática e a forma como tais obras se relacionam umas com as outras.

De qualquer forma, este gênero, ao transcorrer dos períodos históricos, aos olhos do público e dos pesquisadores tem sua biografia, de certa forma, afetada por estes aspectos. Como determinados elementos visuais estão frequentemente presentes nestas obras, podem causar também certa inquietação e levantar alguns questionamentos. Se aprofundarmos, portanto, o nosso olhar nestes elementos, eles podem trazer à luz ricas informações sobre as diversas temporalidades e funções das imagens.

Tratou-se, neste trabalho, especificamente de obras que marcam determinado período da história e cuja representação toma por vezes o lugar do próprio evento que retratam. Assim, estas obras são capazes de compor marcas do período e no período de sua elaboração, proporcionando uma sensação de identidade.

Dentre estes conjuntos de processos e protocolos, figuram de forma bastante evidentes as citações. Isto acontece quando um artista utiliza das mesmas formas visuais de outro. Assim, partindo desta especificidade da pintura histórica se pode abrir diálogo de como, através de tempo distintos, algumas configurações visuais continuam sendo utilizadas e seus símbolos seguem funcionando para determinados fins em diferentes situações. Atenta-se para o fato de que este é um aspecto bastante peculiar do gênero aqui trabalhado e que estas observações são pertinentes para que se possa entender de que forma os objetos desta pesquisa se relacionam, ou não, com as

demais obras da iconografia nacional, intentando encontrar indicativos na razão destas produções inseridas no âmbito nacional.

Essas imagens, portanto, não podem ser consideradas imunes às influências de outros tempos e lugares, já que os pintores de história formavam verdadeiras redes de informações e trocas. Da mesma forma, a escolha das temáticas determinava a forma como aquele período percebia e como pretendia retratar determinado acontecimento. Portanto, as formas visuais utilizadas nas pinturas de história são capazes de atender às demandas de diferentes períodos, colaborando para a construção e elaboração do passado em diferentes tempos e intenções. O conjunto farroupilha, entretanto, pode ser assim tomado se forem levados em consideração seus aspectos de produção, ou seja, o contexto histórico e seus encomendantes. O conjunto torna-se coeso se atentarmos à função que lhes foi estabelecida na encomenda.

Lilia Schwarcz (2013), utilizando uma citação do historiador da arte E. Gombrich, traz um interessante ponto acerca da rede de influências em torno das pinturas históricas ao longo do tempo, dizendo que uma tela deve muito mais as outras telas do que a seu tempo. A pintura histórica é, portanto, o resultado de vários fatores, tais como a combinação do contexto histórico com a escola artística do período. Com as pinturas farroupilhas não é diferente, porém, estas obras formam um conjunto se analisadas pela sua produção demonstrando interesses comuns a execução das pinturas. A obra histórica ainda se vê submetida aos ideais dos encomendantes e sua vida pública submetida à crítica especializada.

Estamos falando, portanto, de obras, cujos elementos relacionam-se com imagens de períodos anteriores a elas, visto que as formas visuais dialogam entre si, assim como dialogam com seu próprio tempo. Esta forma de pintura tem a função de narrar visualmente, de organizar formas visuais significativas e assim, partindo da organização de figuras, contar uma história de uma nova maneira (COLI, 2007).

No Brasil o surgimento da pintura histórica está atrelado à chegada da Família Real, em 1808, e à vontade de produzir em imagens a história da nova nação. Assim aparecem os primeiros pintores de história no Brasil, cujas obras deveriam retratar as belezas e as peculiaridades desta terra. Estes primeiros passos das artes no Brasil surgem com a chamada Missão Artística Francesa.

A pintura histórica vincula-se portanto, desde a corte de Napoleão ao Império do Brasil, à uma tentativa de unificação e identificação, seguindo sempre os critérios próprios do gênero histórico, ou seja, sua ligação com as academias e a crítica de arte. Grandes símbolos da pintura

nacional, conforme demonstrado, tiveram a sua inserção no imaginário da nação a partir das grandes exposições. Para Pereira (2012), a imagem pode ser consagrada como um símbolo de identificação com a nação a partir das exposições dos salões da AIBA, transformando passagens da história em imagens consagradas.

Dito isto, pode-se pensar nos “pecados” da pintura de história, devido ao fato de proporem uma narrativa com intenção de verdade e de estarem ligadas às obras de encomenda, normalmente encomendas de estado. Pode-se pensar que são elementos visuais que funcionam para determinados fins e em determinados períodos, e que são capazes de comunicar de forma mais efetiva o discurso e a narrativa objetivada por determinadas pinturas. Entretanto, é possível pensar que desta característica advém a ruína do gênero. Sua capacidade narrativa é tamanha que devem os governos, senhores da sua produção, estarem conectados com o período histórico em um espectro maior que das suas intenções imediatas, devendo estar, em certa medida, de acordo com a esfera intelectual.

Assim, sob este cenário, as pinturas aqui expostas deveriam atuar como auxiliares no projeto de unificação e identificação do Rio Grande do Sul com o seu passado, por intermédio do governo do estado, através da utilização de um evento que por si só era unificador, tratando-se, pois, do Sul contra o Império. Contudo, estavam estas pinturas então submetidas ao contexto geral do país, que após as suas produções não lhes era mais favorável. Importava um Rio Grande unido através de um passado comum que representasse a liderança política do estado, mas ao mesmo tempo era também necessária a elaboração de um Rio Grande brasileiro capaz de, inserido no restante do país, cumprir o papel de conduzi-lo.

5.2.2 O PRR e a elaboração da iconografia Farroupilha em pintura histórica

A partir da fundação do PRR em 1884, por Júlio de Castilhos e da sua atuação voltada aos princípios de Augusto Comte, o chamado Castilhismo se apresenta como único modelo de “ditadura republicana”, tal como posto pelo filósofo francês. A característica continuísta é essencial na condução de tal modelo. Assim, a gestão firme, contínua e autoritária pode ser vista nos espaços públicos da capital gaúcha, enquanto nomes de ruas, praças e monumentos datados da virada do século passado (BAKOS, 2011).

Com o advento da República, a capital viu uma enorme modernização nestes primeiros anos e tais processos refletiam-se na vida cultural e interferiam na paisagem tornando Porto Alegre uma cidade moderna e em permanente construção. Com a centralização política trazida com o novo regime, os movimentos regionalistas passam a perder força neste período e, portanto, as intenções governamentais oscilavam entre a valorização das culturas estrangeiras e a valorização da cultura brasileira com a exaltação de símbolos nacionais (CARVALHO, 1990). Neste cenário transitório inserem-se as pinturas aqui tomadas por objeto. Todavia, as encomendas estendem-se para as primeiras décadas do século XX inserindo-se nos primeiros movimentos que levariam à República Nova. Tais movimentos estavam sendo gestados nas primeiras décadas do século XX até chegar às ideias de nacionalidade e integração regional.

A Revolução de 1930, na medida em que significou um processo crescente de centralização econômica e política (a ponto de em 1937 ter sido realizada uma cerimônia pública de queima das bandeiras estaduais), acentuou a ideia de unidade nacional e atribuiu ao Estado esta tarefa. (OLIVEN, 1992, p. 58)

Impõe-se, portanto, a necessidade de um Sul mais identificado com a nação brasileira. Esta relação “controversa”, como aponta Oliven (1992), entre o Sul e o todo do Brasil vê-se agora em vias de ajustar-se e disto dependia a possibilidade de um protagonismo gaúcho na política nacional. Entretanto, no período entre as últimas encomendas e os anos trinta, dada a tentativa de aproximação do Sul com o centro do país, o governo gaúcho perde o interesse na utilização das obras para ornamentação do Palácio. As obras, ao que consta não estiveram, até em então, fixadas nas paredes da sede do governo e foram, algumas vezes, expostas no local como na ocasião do quinto mandato de Borges de Medeiros. Esta lacuna de tempo, entre o período das encomendas e a não alocação das obras no Palácio pode indicar que as pinturas históricas não foram mais do que uma tentativa de elaboração para a decoração do Palácio (SIMON, 2010).

Importa ainda mencionar que as obras também seriam utilizadas na elaboração do acervo do MJC e na Exposição do Centenário Farroupilha em 1935, quando já não importava ao Sul demonstrar suas particularidades, mas sim reforçar seus vínculos com o Brasil. As obras, em que pese terem sido expostas na Exposição e tendo as obras de Lucílio de Albuquerque e Augusto de Freitas ganhado definitivamente as paredes do IE, sabe-se que o restante delas não teve grande visualidade pública e permaneceram guardadas até os 1950.

Esta lacuna na biografia das obras pode ser compreendida pela mudança em relação aos movimentos regionais. Vale lembrar que em 1937 com o Estado Novo, Getúlio Vargas proibiu as bandeiras estaduais, e a cerimônia de queima das bandeiras estaduais teve papel determinante para o enfraquecimento dos temas regionais. “A cerimônia de queima das bandeiras marca a nível simbólico o enfraquecimento do poder regional e estadual e pode ser vista como um ritual de unificação da nação sob a égide do estado” (OLIVEN, 1992, p. 41). Dessa forma, a exaltação de uma revolução que representava a dita relação “controversa” do Sul com o Brasil, não representava a melhor escolha quando temos um presidente gaúcho, oriundo do PRR. Assim, a elaboração do discurso regionalista, através dos vários entes envolvidos nesse debate altera-se definitivamente.

Letícia Nedel (2005), em seu esforço em verificar a construção da cultura local e o pertencimento territorial no Rio Grande do Sul através da análise da participação gaúcha no chamado *Movimento Folclórico Brasileiro* aborda a questão relativa ao empenho de elaboração de caráter regional sulino que atendesse às especificidades locais e ao mesmo tempo buscasse a aproximação com o restante do país, quadro que abarca o momento aqui tratado. Este processo esteve inserido, segundo a autora em múltiplas investigações que compreendem o discurso dos republicanos positivistas na primeira república, passando pelo problema do espaço etnográfico no âmbito do tradicionalismo nos anos 1980 e finalmente as tendências literárias e historiográficas entre o final do século XIX e os anos 1970 (NEDEL, 2005). Assim, a autora trata de como os diferentes momentos incidiram sobre determinados temas e objetos, como a Farroupilha, por exemplo, dentro do debate de constituição do regionalismo gaúcho.

Portanto, pode-se pensar na atuação dos positivistas da Primeira República como um dos primeiros esforços de conceber o diálogo entre os Sul e o resto do país através de uma composição de medidas que fossem ao encontro do ideal político por eles empreendido. Além disso a autora mostra como, através de outros grupos posteriores, este debate manteve-se em pauta por longo período utilizando de elaborações do passado para funções presentes.

A conformação da nação/região como sujeito da história, geralmente encarnado na figura do herói civilizador, constitui-se, portanto, em artifício indispensável à estabilidade do passado numa concepção de tempo contínuo, subjacente a narrativas orientadas para o futuro e o progresso. (NEDEL, 2005, p. 46)

Na composição de uma unidade regional em oposição à diversidade restante do país, Nedel (2005) observa as aparições das alegorias gauchescas desde a imprensa, passando pela ficção e pela

historiografia. Assim, conforme vimos, desde a literatura, passando pelas artes visuais e pelas instituições de cunho histórico, estas ferramentas colaboraram para as tentativas de elaborar uma identidade regional, assim como de um imaginário de região. Além disso, se observa a literatura como espaço privilegiado deste debate, visto que não havia recebido as influências da Semana de 22, por exemplo, e seguia ainda atrelada às suas concepções próprias (NEDEL, 2005). Este é um dado que não se pode referir acerca das artes visuais por exemplo, já que os artistas do período tinham os olhos voltados para a Europa e uma instrução nos bancos acadêmicos do Velho Continente era condição quase que primordial para a obtenção de prestígio no Brasil. Assim, como vimos, as vanguardas artistas em voga na Europa no início do século XX tiveram alguma influência sobre imagens aqui trabalhadas, já um pouco afastadas das academias de arte, mas ainda mantendo a vertente neoclássica.

Em se tratando da constituição do caráter regional gaúcho, pode-se dizer que tais elaborações encontram expressão nas pinturas históricas de encomenda de estado. Nedel (2005) menciona que o debate acerca do regionalismo atravessou o século XX no estado e isto deu-se pela necessidade de tentativa de significação das relações, que ela refere como “duais”, como a natureza e a cultura, a tradição e a modernidade, o campo e a cidade. Tais aspectos duais podem ser encontrados, conforme abordado neste estudo, vindos desde a literatura passando pelas questões de desenvolvimento urbano e estendendo-se ainda para a pintura histórica, que partindo do discurso expresso nas letras e na historiografia em determinado momento tomou a Farroupilha enquanto fato legitimador do pensamento republicano no Rio Grande do Sul. Assim, aponta-se aqui, que a extensão e as alterações deste debate deixaram um rastro de imagens em pintura histórica que, embora não tenham sido utilizadas da forma como foram planejadas, demonstram o peso que a Farroupilha teve no debate historiográfico assim como seu protagonismo no que se refere à pintura durante o governo republicano.

Assim, os aspectos ligados à região e sua composição eram trazidos ao debate de acordo com os ideais dos grupos envolvidos. No que diz respeito ao período aqui tomado, Nedel (2005) observa que no movimento para a imposição da ordem constitucional castilhistas, nas instituições de memória, o herói servia de instrumento para a vinculação do ideário republicano com o povo. Entretanto, o elo entre a produção intelectual e o poder, segundo ela, dão-se não apenas na conjuntura político partidária, mas constitui-se também de acordo com a formação do campo

intelectual e sua produção. Para a autora, essa disputa dá-se no âmbito do espaço disponível aos intelectuais e na sua produção, mencionando o caso da literatura e do trabalho historiográfico.

Desta forma, pode-se dizer que os artistas também participavam deste projeto, atuando na execução de obras que legitimassem as elaborações advindas principalmente dos discursos políticos. Embora, estas obras não tenham alcançado um debate tão intenso quanto o ocorrido nas letras, estes objetos constituem um patrimônio imagético significativo destas disputas. Sob este aspecto pode-se também incluir a Farroupilha, onde a escrita da Revolução mantinha-se no debate do regionalismo gaúcho como fato importante nas elaborações desejadas, principalmente no que tratava de legitimar o discurso republicano em voga na virada do século passado.

Em diferentes contextos, os representantes do saber, engajados em ações celebrativas que tomam a Revolução Farroupilha como evento-síntese das relações do Sul com o país, voltaram ao ponto sempre controverso de “formação” do Rio Grande. Se no raiar da ditadura positivista a marca da especificidade revelara-se útil como uma estratégia de dominação política interna, depois da pacificação entre federalistas e republicanos, ela será apropriada na literatura como via de acesso à nação, servindo na historiografia como justificativa moral para a liderança política do estado frente às outras unidades federativas. (NEDEL, 2005, p. 404)

Pode-se dizer aqui que o caráter republicano da Farroupilha vinha sendo demonstrado enquanto ideário do próprio do Sul do país. Para a autora, esta “virada”, que ocorre no uso da Farroupilha, dá-se após a pacificação política, onde a política interna gaúcha já consolidada pretendia alcançar a política central, e que neste contexto, parte da literatura e da historiografia dá os primeiros movimentos de tomada da Farroupilha enquanto um meio para este fim, ou seja, de sua apropriação já num sentido de legitimar a liderança do estado, frente aos demais órgãos da nação (NEDEL, 2005).

A autora observa também, que entre os anos de 1880 e 1925, mais ou menos o limite temporal estabelecido nesta tese, que corresponde ao período de execução das pinturas, a literatura regional encontrava-se ainda como ferramenta privilegiada na mediação da política local, cujos adversários eram representados, ou pelos grupos políticos diversos ou pelo centro do país. Assim, já nos anos 1930, quando estes literatos e historiadores conquistaram espaços específicos para a atuação intelectual, embora ainda não de forma independente, tal debate estende-se as demais regiões, de forma que se apresenta aí uma relação de complementaridade entre o nacional e

regional. Nedel (2005) explica que na medida em que a região se constitui em complementaridade da nação, no plano simbólico deveria então produzir categorias identitárias complementares tanto às demais regiões quanto à própria nação. Desta forma, os intelectuais locados nas instituições, cujo objetivo seria a escrita da história regional ou seja, IHGRGS, Arquivo Público do Estado e MJC encontram-se postos à frente do desafio da elaboração do caráter regional do Sul, estabelecido, até então, principalmente através das questões de fronteira para que se tornasse complementar ao todo da nação.

Dito isso, impõe-se mencionar, que no âmbito deste desafio posto pela conjuntura histórica e política da época, as pinturas que vinham sendo executadas desde fins do século XIX viam-se enredadas neste cenário e deveriam adequar-se também a este discurso. Observa-se então, à exceção de *Carga de Cavalaria* de Litran (ver Figura 3), onde figuram inúmeras bandeiras do estado – e que, embora pintada na última década do século XIX, foi adquirida pelo estado nos anos 30 – as demais pinturas, ou seja, nas de encomenda propriamente dita, já não se via a bandeira do Rio Grande do Sul. No estudo de Parreiras aqui apresentado (ver figura 28) há ainda uma bandeira tricolor no centro da obra, mas que desaparecerá na pintura definitiva. Embora esta tela represente a cena da Proclamação da República Rio-Grandense, pode-se pensar que as bandeiras estaduais já colocavam-se como um empecilho ao desafio de complementariedade das região Sul à nação brasileira. Outra obra que ilustra o contexto aqui mencionado é a alegoria de Seelinger (ver Figura 9), datada de 1925, onde se vê a bandeira gaúcha, porém em um plano simbólico, enquanto condutora da nação e onde a bandeira verde e amarela figura no plano central. Assim, antes mesmo dos anos 30, no qual Nedel aponta como momento no qual impunha-se a elaboração do caráter regional atrelado à nação, parece-nos que no âmbito da pintura histórica de encomenda de Estado, essa elaboração já era observável no início dos anos 1920.

Desta forma, o que foi possível compreender, com vistas a responder a questão da não utilização destas obras por parte do governo do estado, principalmente no que se refere à decoração da sede governamental, aponta para a inserção da pintura histórica de temática regional no contexto de elaboração e adequação das mesmas dentro dos conflitos historiográficos. Será, então, no decorrer dos anos 50 que este debate será revisto com a entrada no plano intelectual de outros agentes e nas tentativas então de “reversão da imagem da região enquanto limite da nacionalidade” (NEDEL, 2005, p.414) As discussões então sobre o regionalismo, colocavam-se no decorrer da década de 1950 em maior parte acerca dos estudos do folclore.

Deste modo, o decurso dos anos cinquenta trouxe a ampliação do debate sobre a cultura gaúcha, paralelamente ao alargamento do campo cultural e à entrada de novos atores na máquina pública de gestão da memória. A expansão social e geográfica do “gauchismo”, bem como o acirramento da concorrência nos postos de trabalho, colaboraram para pôr a nu as diferenças geracionais entre os que disputavam autoridade em matéria folclórica. Não é sem razão que depois de 1955, quando o tradicionalismo já alcançava uma capilaridade reveladora de uma força política poderosa, as imprecisões contra seus “excessos” tenham se tomado a regra entre os colaboradores eruditos da primeira hora. (NEDEL, 2005, p. 414)

Conforme mencionado, é nos anos 1950 que o governo estadual estabelece, enfim, a decoração Palácio do Governo em torno da questão folclórica e de formação do estado. Data dos anos de 1955 ainda, o início dos processos que levaram as pinturas de temática farroupilha ao MHF, enquadradas na temática de memória do estado, mas ligadas apenas ao fato histórico e não como representação do estado na sede do governo.

5.2.3 As pinturas Farroupilhas: um elemento entre o nacional e regional

Finalmente, o que se pode atestar acerca do conjunto de pinturas históricas de temática farroupilha encomendadas pelo governo republicano gaúcho no início do século passado referem-se a um contexto em transformação. Deste período importa destacarmos dois momentos específicos: as encomendas para o Palácio do Governo, nas primeiras décadas do século XX, e um segundo momento já nas aproximações do Centenário entre os anos 1920 e 1930, com a participação do MJC e do IHGRGS.

As imagens que narram a Guerra do Farrapos neste conjunto, não demonstram a predominância de uma temática ou outra. Estas encomendas também não foram isoladas no período e nem a pintura foi o gênero exclusivo das intenções republicanas. As obras aqui analisadas inserem-se em um conjunto mais amplo de investidas no que se refere às artes, inserindo-se com destaque a estatuaría e arquitetura.

De forma a localizar estas obras em uma linha do tempo, e para finalmente se tentar concluir qual foi a razão da produção de tais pinturas, podemos destacar o caráter de informalidade e a intenção de usar as artes de caráter narrativo, como a pintura histórica e arquitetura, para elaboração visual dos princípios republicanos aos moldes do positivismo. Conforme observa-se nas fichas

catalográficas e nos relatórios de encomenda, tais produções seguiam um certo padrão, determinando a escolha do tema na maioria das vezes e esclarecendo o lugar de importância que tomariam tais obras. Chama a atenção, entretanto, que não sejam fartos os documentos oficiais acerca das pinturas. Deste fato, menciono que a possibilidade de analisar a circulação das obras para tentar relacionar as suas possíveis exposições com os diferentes contextos desde as encomendas até os anos 1950 ou até a atualidade, seria bastante problemática.

Ainda neste contexto, aponto que a Farroupilha figurou em outras questões divergentes ainda após a chegada de Getúlio Vargas ao poder. Os desacordos políticos no estado não cessaram neste momento e a Farroupilha novamente foi elemento auxiliar na elaboração de discursos. Ao final da década de 1920 as divergências entre os grupos políticos do estado chegam em seu ponto crítico com a criação da Frente Única Gaúcha (FUG), legenda que abrigaria a ala varguista do estado. Nota-se assim, que ainda entre os grupos regionais muito havia em termos disputa política neste período de ascensão à política nacional. Acirrando-se então a situação, teremos o estado envolto na Revolução Constitucionalista em 1932, cuja vitória do PRL colocaria os antigos republicanos em desvantagem política. No contexto das comemorações do Centenário – com a aliança do então intendente Flores da Cunha, nomeado por Vargas, e os políticos da FUG em oposição às políticas varguistas – as questões acerca da ascensão política do estado alcançada por Vargas, desagradava ainda a elite local. Assim, Flores da Cunha em sua aliança com os antigos opositores frente aos seus antigos aliados, é associado ao antigo espírito farrapo enquanto elemento unificador do estado contra políticas autoritárias do centro (ABREU, 2008).

Desta forma, em meio às Celebrações do ano de 1935 as forças políticas viam-se em momento delicado e a Farroupilha inseriu-se neste cenário na pessoa de Flores da Cunha, visto seu destaque enquanto posição ao nacionalismo imposto pelo governo provisório de Vargas, chegando a ser chamado de o “homem farroupilha”, demonstrando, conforme aponta Abreu que “de modo explícito, portanto, estes líderes se utilizavam do passado farrapo para, na verdade, exaltar as ações políticas do governo gaúcho no presente” (ABREU, 2008).

A partir de 1936, a aliança firmada entre a FUG e o PRL, constitui-se um acerto em torno da divisão do poder político no Sul, embora fosse crescente o embate do estado com o poder nacional. Assim, nesta conjuntura, importa mencionarmos que a Exposição do Centenário está em vias de encerramento e uma das únicas edificações a permanecer da mostra, o então pavilhão cultural, seria agora sede da nova Escola Normal, nomeada em homenagem a Flores da Cunha.

Embora a aliança entre Flores da Cunha e os políticos da FUG não tenha sido duradoura, entrando em crise ainda em fins de 1936, a relação com o centro encontra-se ainda mais acirrada e logo adiante se imporia então a ditadura do Estado Novo. E, novamente, se faz necessário uma política de aproximação com o restante do país no qual o regionalismo farroupilha torna-se entrave novamente. Assim, a brasilidade do estado e da sua Revolução estariam na ordem do dia.

E a Revolução Farroupilha, por sua vez, ainda que não tivesse seu caráter regional negado, de modo a associar seus valores do passado às grandezas do presente do Rio Grande, como vimos ter ocorrido durante a Exposição do Centenário, passaria a ser enfatizada por seu caráter essencialmente nacional, de acordo com a nova ordem política que então se implantava no Brasil, de caráter centralizador e nacionalista [...] (ABREU, 2008, on-line)

Se nos primeiros anos da República era necessário afirmar orientação republicana do sul do país, mais adiante fez-se necessário enfatizar seu caráter heroico, “abrasileirando” a Farroupilha para aproximar o Sul ao resto do país – visto que sua história tendia a aproximá-lo das republicas platinas – servindo de apoio ao ingresso dos políticos gaúchos ao cenário nacional. Entretanto, algumas décadas adiante este cenário se alterará haja vista que o país passará a pensar a sua própria identidade através dos regionalismos.

5.3 O FOLCLORE NO CENTRO DE UMA VIRADA HISTORIOGRÁFICA

Se a partir das singularidades do estado do Rio Grande do Sul, construiu-se um número significativo de representações – que em alguma medida o afastavam do todo do Brasil e por vezes o aproximava das repúblicas do Prata , com as quais faz fronteira – , estas construções são postas em evidência ou deslocadas para o esquecimento de acordo com fatores externos. Embora as peculiaridades aqui mencionadas e suas respectivas representações, que para Oliven (1992, p.49), “acabam adquirindo uma força quase mítica, que as projeta até nossos dias e as fazem informar a ação e criar práticas no presente”, não devessem ser evidenciadas pelo estado, principalmente nas primeiras décadas do século XX. Entretanto, após a o advento do regime republicano, é necessário não apenas a reelaboração da figura do gaúcho, mas de um gaúcho unido à nação. Assim, desta identidade elaborou-se uma nova figura, cuja base, ainda eram os hábitos e a originalidade que lhe constituiu anteriormente.

Na construção social da identidade do gaúcho brasileiro há uma referência constante a elementos que evocam um passado glorioso no qual se forjou sua figura, cuja existência seria marcada pela vida em vastos campos, a presença do cavalo, a fronteira cisplatina, a virilidade e a bravura do homem ao enfrentar o inimigo ou as forças da natureza, a lealdade, a honra etc. (OLIVEN, 1992, p. 50)

O fator da guerra como um elemento constitutivo desta identidade é compreendido a partir da elaboração da figura do gaúcho desde a origem. O caráter bélico da região é parte fundante do indivíduo do Sul e esta característica é explorada também na apropriação da guerra como uma demonstração de força e capacidade. É observável que inúmeros elementos contribuíram para que em algum momento a Farroupilha atuasse como representação capaz tanto de demonstração de poder e singularidades, quanto, através da reelaboração do fato, de alçar a política sulina ao protagonismo da política nacional. Oliven (1992), menciona, neste sentido, a produção de Oliveira Viana, *Populações Meridionais do Brasil* que atribui ao habitante do Sul característica e mentalidade que o diferem dos demais tipos do centro do país que, para este autor, seriam determinadas pelo meio ambiente e pela superior experiência advinda das experiências bélicas. Nas palavras de Oliven (1992, p. 51):

As diferenças do gaúcho em relação a outros tipos sociais seriam causadas pelo meio ambiente e pela superioridade política provinda da experiência de guerra: "O gaúcho é socialmente um produto do pampa, como politicamente é um produto da guerra". Assim, a experiência de guerra teria dado à elite gaúcha "a capacidade de mando e a prática da organização de grandes massas humanas", ao mesmo tempo que "desenvolveu na consciência daquela gente, além da [interdependência entre a vida da sociedade e a vida privada familiar [...]] também o sentimento e o valor do governo como órgão supremo dos interesses coletivos".

Apontado isto, entretanto, não se escapa ao fato de que com o decorrer do século XX, mais precisamente no início da sua segunda metade, o ambiente político encontra-se bastante alterado. Em agosto de 1951, ocorre o I Congresso Brasileiro de Folclore, e dele advém a Carta do Folclore Brasileiro, que lança as diretrizes para elaboração do conceito de folclore, para a salvaguarda da cultura nacional. Desta forma, o debate estabelece-se em torno da cultura e das tradições com vistas à sua manutenção e não mais está fixado na questão identitária.

As primeiras décadas do século XX – nas quais o país evidencia crescimento econômico e significativas mudanças com relação ao urbanismo, por exemplo – trazem consigo uma dinâmica cara a esta tese e, conforme mencionado nas primeiras linhas deste estudo, chega-se um ponto

importante: a relação entre modernidade e tradição, entre passado e presente, se estabelece como pauta de debate, inclusive no campo das artes (BAKOS, 2013); (KERN, 2007).

Como vem sendo demonstrado, o *corpus* documental desta tese insere-se um dentro de dinâmicas sociais específicas e transitórias. Assim, a temática do gaúcho se verá em meio a discussões referentes à manutenção da tradição, inserida já num debate acerca do folclore. Desta forma, instituições como o MJC e a produção historiográfica tem suas estratégias, métodos e intenções alteradas.

Para Nedel (2005), entre as décadas de 50 e 60 o MJC teria experimentado uma “crise de legitimidade intelectual” visto a participação do IHGRGS e do Arquivo Público na gestão de cultura do estado. Entretanto, sob a direção de Dante de Laytano, o MJC trabalha no sentido de promover um status científico para os estudos de Folclore agora em voga. A questão do folclore verifica-se no âmbito nacional, desde finais da década de 40 e principalmente a partir de 1951 com o I Congresso Brasileiro de Folclore organizado no Rio de Janeiro onde elaborou-se a Carta do Folclore Brasileiro³⁶, que definiria o conceito de folclore além de seu campo de atuação.

Para a autora, até este momento, o museu tinha apenas no IHGRGS um contraponto a elaboração da história do estado, condição que se alterou com a criação da Divisão de Cultura criada em 1954 dentro da Secretaria Estadual de Cultura. Assim, o desmembramento do acervo contribuiu para uma rede de instituições autônomas no campo da cultura, bem como a criação do Instituto de Tradições e Folclore também limitou o campo de atuação do museu.

Se até então o MJC tinha de haver com um único tradicional competidor pela legitimidade no enquadramento da memória oficial do estado (IHGRGS), partir da reforma e da incorporação do tradicionalismo à esfera governamental, a disputa tornou-se mais acirrada. (NEDEL, 2005, p. 105)

³⁶ A carta do Folclore Brasileiro é oriunda da revisão da revisão de um documento elaborado no I Congresso Brasileiro de Folclore realizado em 1951. Desta revisão, obteve-se a Carta do Folclore Brasileiro no VIII Congresso Brasileiro de Folclore realizado na Bahia, em 1995 pela Comissão Nacional de Folclore. Este documento toma como o conceito de folclore o “conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual e coletivamente, representativo da sua realidade social”. O documento prevê ainda os estudos de folclore como parte integrante das Ciências Humanas e Sociais e tem as manifestações folclóricas equiparadas as todas demais formas de manifestação cultural. A carta ainda aponta as diretrizes para a pesquisa e o Ensino e parte da *Recomendações sobre salva-guarda do folclore* emitida pela UNESCO em 1989. Disponível em: <http://culturadigital.br/setorialculturaspopulares/files/2010/02/1995-CARTA-DO-FOLCLORE-BRASILEIRO-CNF.pdf>. Acesso em 19 de fevereiro de 2019.

Neste contexto de rivalidade entre a legitimação de discursos entre o Museu e o Instituto, ao qual agrega-se agora o movimento tradicionalista, discutem-se questões ligadas à construção da identidade regional. Neste cenário, podemos dizer que o MJC e os intelectuais do IHGRGS que anteriormente atuavam de forma exclusiva com relação à historiografia do estado e, contando com o total apoio do governo, veem-se agora em disputa com outros órgãos. Neste momento, já não importava a elaboração de um rio grande inserido a nação, pois em todo o Brasil se via a construção das identidades regionais enquanto elementos constitutivos da nação. Os regionalismos agora inserem-se por si, no todo do país. Desta fora, as questões relativas à farroupilha, como seu caráter republicano ou as questões separatistas perdem, de certa forma, sua centralidade. Todavia, estes órgãos criados nos anos 1950 contribuirão para uma reorganização da gestão de cultura do estado e a citada Divisão de Cultura será responsável pela realocação das obras de temática farroupilha, conforme veremos.

Contudo, vale lembrar que, no que diz respeito à simbologia da Revolução Farroupilha na esfera política do estado do Rio Grande do Sul, a sua presença é bastante evidente até os dias de hoje. A sede do poder legislativo gaúcho homenageia a cidade sede da então República Rio-Grandense, o Palácio Piratini. O prédio da Assembleia Legislativa do Estado leva o nome de Palácio Farroupilha e a bandeira do Rio Grande do Sul traz simbolicamente as cores da bandeira brasileira, separadas por uma faixa vermelha na qual tem-se um brasão com representações bélicas, como lanças, canhões e baionetas, além das frases “Liberdade, Igualdade e Humanidade”, lema dos Farroupilhas, e uma segunda inscrição que diz “República Rio-Grandense, 20 de setembro de 1835”.

5.4 AS PINTURAS FARROUPILHAS: UM LONGO CAMINHO

Findo o período temporal abarcado por esta pesquisa, que reconstitui o contexto de elaboração das pinturas, cabe ainda, finalmente, apontar o momento em que as obras são destinadas às instituições que as abrigam hoje. Assim, como posto anteriormente, não se tem notícias de documentos oficiais acerca do trânsito das obras, todavia, em pesquisa realizada na divisão de arquitetura do Palácio Piratini é possível encontrar um compilado de documentos, referentes ao histórico do prédio bem como a obras executadas para a sua ornamentação. É possível encontrar

cópias de alguns documentos da SOP, como alguns contratos de encomenda de algumas das obras aqui analisadas.

Desta forma, a documentação alude a Portaria Estadual de 5 de maio de 1955, na qual o governo designa uma comissão para, juntamente com o Secretário de Educação e Cultura, Dr. Liberato Salzano Vieira da Cunha, dar um destino ao conjunto de obras entre pintura e estatuária que estavam, até então, sem uso no Palácio Piratini. Segundo aponta o relatório haviam obras ainda enroladas e outras já emolduradas escoradas na escadaria do Piratini. Conforme já posto, em 1955, o então governador Ildo Meneghetti dá o parecer positivo à comissão que designa obras ao MARGS, ao MJC e em maior número ao MHF, conforme demonstrado no decorrer desta tese. Assim, estas obras e seu trânsito inserem-se na nova organização da gestão cultural do estado reestruturada a partir da Divisão de Cultura. A partir disso, as obras passam a ter, finalmente, uma exposição pública e a partir deste momento, desenrolam-se então suas biografias já desvinculadas do contexto de produção aqui analisado.

O que se pode depreender, tendo em vista o que foi posto, para nos aproximarmos de uma possível resposta à hipótese aqui empreendida, é que a produção destas obras está relacionada a um contexto em gradativa mudança no âmbito político. A transição para o regime republicano impôs uma reelaboração das representações e conforme dito, o gênero histórico, mais do qualquer outro esteve submetido, às elaborações conduzidas pelo Estado. Toma-se aqui, também, a Revolução Farroupilha enquanto um evento símbolo do Rio Grande do Sul, assim, não se admira que ela tenha estado envolvida nos projetos em torno da historiografia sulina. A virada, então, do século XIX para o século XX marca uma profunda transformação no âmbito das representações.

A Revolução Farroupilha, hoje tomada como singularidade e elemento identificador do povo gaúcho, esteve, entretanto, durante as primeiras décadas século XX, em meio aos debates para a constituição de um caráter regional sulino, como pautou Nedel (2005). A Farroupilha figurou, portanto, enquanto instrumento destas discussões, ora tomada como elemento de singularidade e unificação para um estado dividido politicamente, ora enquanto fator de aproximação do Sul com a nação, no contexto da formação da identidade nacional que tinha as identidades regionais enquanto seu desdobramento.

Conforme menciona Nedel (2005), a produção artística do período não se desvinculava da produção intelectual e nem da esfera política, mantendo mais ou menos uma rede de contatos com vistas à produção historiográfica e um meio cultural que a legitimasse. Assim, a Revolução

dos gaúchos esteve, de certa maneira, subordinada ao debate em torno dela. Dentro do que foi demonstrado por Soares (2016), observou-se ainda a longa batalha historiográfica em torno da Farroupilha, principalmente no que diz respeito ao seu caráter separatista ou à influência platina sobre o estado. O debate em torno, principalmente, destes dois pontos mostrou-se crucial no desenvolvimento historiográfico do Sul pois eram eles, enquanto principais pontos de debate, que funcionavam ou como demonstração de singularidade e afastamento do centro ou como elemento de aproximação.

Isto tudo deu-se, ainda, no cenário da República Velha gaúcha, fortemente marcado pelo positivismo, de cunho castilhisto. Assim, tomaram-se as necessidades do PRR enquanto partido no poder para a elaboração ou aquisição destas obras. Dentro deste cenário, as ações de encomenda e compra foram executadas através de duas instituições, que se pode dizer bastante relacionadas aos trâmites do governo Republicano: o Palácio Piratini e o MJC.

É, a partir destas duas instituições que estas obras se constituem enquanto um corpo de objetos. As primeiras obras adquiridas pelo estado do Rio Grande do Sul tinham por finalidade ornar a sede do governo, assim, importa observarmos que ações do PRR enquanto produtores de uma visualidade ligada aos seus interesses fez-se presente neste contexto. Conforme Leal (2006) e Doberntein (2011), observou-se a atuação do partido na elaboração da estatuariedade pública de forte cunho republicano e positivista aos moldes do PRR. Da mesma forma, Bakos (2013) aponta que esta atuação estendia-se à administração pública e vê-se ela refletida nas ruas e prédios da capital. Ainda, a partir dos anos 1920 o MJC passa a figurar como espaço dedicado à historiografia do estado e atua também na aquisição de pinturas de temática farroupilha.

A pintura histórica, gênero que até o momento ainda não estava relacionado às investidas iconográficas dos republicanos gaúchos, surge com considerável número de encomenda do estado em grandes pinturas à óleo. A isto, soma-se a intenção do grupo político em ornar a sede do governo com obras de temática farroupilha, temática, portanto, de maior incidência destas encomendas. Dentro de um campo artístico ainda incipiente da virada do século passado, estas encomendas demonstram a predileção dos encomendantes por artistas que trabalhavam na Europa, seguindo certo trâmite aplicado ao gênero histórico. Como posto, o que une estas obras em um grupo congruente é sua temática e a utilização pretendida para elas, visto que esteticamente diferem-se bastante entre si.

Assim, a hipótese de uma possível apropriação da Farroupilha pelos republicanos pode ser observada com base nessas aquisições. Aponta-se, também, que houve envolvimento de intelectuais do partido no âmbito da historiografia e das letras, inseridos nos debates aqui mencionados. Pode-se dizer, dessa forma, que o posicionamento do PRR com relação à Farroupilha era acompanhado da pretensão de estabelecer o seu ponto vista no debate público e representá-lo com as obras postas no governo. O que ocorre é que, tal discussão, se estendeu por longo tempo, ultrapassando a atuação deste grupo político e adentrando os anos 50, onde outros agentes produtores de conhecimento histórico entram em cena e a questão da nacional – regional passa a ser revista.

Disto, sobram na sede do governo, nos anos de 1955 que agora, finalmente, homenageava em seu nome a República Farrapa, um conjunto de obras em pintura histórica de temática Farroupilha que não haviam sido utilizadas até então. Neste momento, com um novo cenário estabelecido com a formação de um novo parâmetro para gestão cultural do estado, principalmente através da elaboração da Secretaria Estadual da Cultura, estas obras são retiradas da sede do governo. Novas orientações conduziam o debate em torno do regionalismo no estado e outras instancias de saber, como as questões relacionadas ao estudo do folclore e a inserção do Movimento Tradicionalista Gaúcho neste debate, contribuíram para que questões antes centrais, como a disputa em torno da Farroupilha, dessem espaço a estas novas configurações.

Deste modo, o decurso dos anos cinquenta trouxe a ampliação do debate sobre a cultura gaúcha, paralelamente ao alargamento do campo cultural e à entrada de novos atores na máquina pública de gestão da memória. A expansão social e geográfica do “gauchismo”, bem como o acirramento da concorrência nos postos de trabalho, colaboraram para pôr a nu as diferenças geracionais entre os que disputavam autoridade em matéria folclórica. Não é sem razão que depois de 1955, quando o tradicionalismo já alcançava uma capilaridade reveladora de uma força política poderosa, as imprecisões contra seus “excessos” tenham se tomado a regra entre os colaboradores eruditos da primeira hora. (NEDEL, 2005, p. 414)

Desta maneira, a maioria das obras, à exceção daquelas já alocadas no IE no contexto da comemoração do Centenário e da obra *Proclamação da República de Piratini* (ver Figura 28), que acabou sendo alocada na Brigada Militar de Porto Alegre, a grande maioria das obras foi alocada no MHF.

Pode-se dizer que a iconografia farroupilha, em pintura histórica, esteve em um entremeio entre a historiografia, a ficção e o regime político. As políticas do PRR para uma possível utilização

da temática farroupilha enquanto legitimadora de seus intentos políticos esteve inserida no debate historiográfico por longo período, bem como o discurso dos republicanos sofria certas alterações no seu caminho ao poder político central. Inegável, entretanto é a intenção de utilização da Farroupilha enquanto elemento simbólico do governo do PRR dado o grande número de obras que foram feitas para a sede do governo. Porém, como o Palácio Piratini jamais foi ornamentado com temas farroupilhas pode-se pensar que a historiografia e o cenário político da República Velha podem ter dificultado a compreensão da Farroupilha enquanto uma revolta republicana aos moldes dos intentos do partido de Júlio de Castilhos. Conforme visto, o PRR manteve durante seu longo governo a questão simbólica bastante recorrente, porém, é possível que tais obras constituam-se em tentativas de produzir uma iconografia legitimadora das narrativas deste partido, mas que pelos motivos mencionados não tenham sido levadas a cabo.

O desenvolvimento do cenário artístico gaúcho deu-se, ainda, em paralelo a estes acontecimentos, revelando em alguns momentos uma certa autonomia dos artistas na elaboração das imagens regionais apartadas do controle estatal. Mas, neste meio artístico, não podem ser ignoradas as ações do PRR que por vezes conduziram esta produção regional através de encomendas e aquisições. Importa ainda apontar que Guilherme Litran foi um artista que conseguiu, de forma mais independente, produzir pinturas de temática farroupilha ainda no período imperial e que hoje pertencem ao governo do estado.

No que se refere ao desenvolvimento do campo artístico no Rio Grande do Sul, é possível observar, além de um estabelecimento tardio desta esfera, que no que tange à arte regional este campo esteve envolvido com questões relativas à elaboração da identidade regional, que para Gomes (2008) também constituiu-se como um problema no âmbito artístico.

Sobre isto, observamos três momentos destacados pelo autor que dialogam com a tese aqui exposta. Primeiramente, temos a questão da paisagem, cara à elaboração das identidades regionais e parte do *checklist* identitário apontado por Thiesse (2002), que produziu no final do XIX as primeiras imagens tomando a paisagem como elemento simbólico do caráter regional do Rio Grande do Sul, ou seja, não o homem como símbolo identitário, mas sim a região. Um segundo momento apresenta-se com a transição que ocorre nas primeiras décadas do XX a partir da intervenção do estado idealizador e comprador de obras que seriam dadas a ver através da utilização de espaços públicos. Daí, observamos o conceito apropriação tal qual tomado por Chartier (1990), demonstrado no intento de produzir interpretações destinadas às determinações sociais e dentro de

práticas específicas. Há ainda uma terceira fase apontada com a criação do Instituto de Artes em 1908 que passa a formar uma futura geração de artistas. Disto, segue a reestruturação política do estado, desde a hegemonia do PRR até a chegada de Getúlio Vargas ao poder e o aparecimento de novas esferas dentro da gestão pública relativa à cultura no estado, além de segmentos mais independentes, como o Movimento Folclórico e o Movimento Tradicionalista, mas que ainda assim contribuirão para esta nova organização.

O que se quer apontar aqui, finalmente, é que embora não seja possível atestar uma política de apropriação da Farroupilha pelo PRR no que diz respeito ao seu caráter republicano – visto que a maioria das obras não foi utilizada ou estiveram pouco tempo em exposição pública – pode-se, entretanto, apontar três pontos principais que colocam a Revolta como uma temática privilegiada pelo PRR durante seu processo de consolidação no estado, fato até o momento pouco apontado pelos estudos do período.

O primeiro ponto diz respeito à forte marca autoritária desta agremiação e, em função disto, o uso deliberado de simbologias e iconografias que representassem ou legitimassem seus discursos, principalmente com relação à estatuária, devendo-se isto também à ideologia positivista. Isto nos leva a um segundo apontamento, a saber, a evidência da utilização da esfera pública, desde os institutos históricos, passando pela atuação dos intelectuais do partido, na elaboração desta “política visual” por eles empreendida. Neste cenário, a Farroupilha esteve escondida das ações políticas, visto que as obras por encomendadas pelo PRR – ou para o Palácio ou adquiridas pelo MJC com vistas a elaboração de um acervo que para a consagração da memória do patriarca do partido – não tiveram uma circulação pública eficiente, pelo contrário, foram deixadas por muitas décadas ao esquecimento e sua circulação é finalmente estabelecida em um contexto histórico e político bastante distinto do período de suas produções.

A razão que se pode aqui apontar para a não utilização de algumas destas obras na sede do governo, contrariando os contratos da SOP, pode estar relacionada ao campo historiográfico, visto o longo debate que constituiu-se em torno da Farroupilha e conforme aponta Pinto (1986), a gestão do PRR neste ínterim estava voltada à consolidação de sua hegemonia e trabalhava dentro de uma perspectiva de unanimidade. Assim, pode-se pensar que a Farroupilha esteve como um problema a ser resolvido, visto o debate em torno do acontecimento e suas interpretações.

Ainda sobre o período de produção, enquanto período temporal estabelecido por esta tese e que se circunscreve na transição do Império para a República, há, durante estes anos, uma

verdadeira batalha simbólica com vistas à elaboração do imaginário que segundo Carvalho (1990) é parte integrante da legitimação de qualquer regime político. Tratando-se, portanto, “de uma batalha em torno da imagem do novo regime, cuja finalidade era atingir o imaginário popular para recriá-lo dentro dos valores republicanos. De maneira que tal imaginário elabora-se e expressa-se por ideologias, mas também pelos símbolos, mitos e rituais” (CARVALHO,1990 p.10).

No caso brasileiro, nos primórdios da república, este sentimento republicano desejado era praticamente inexistente, assim, a busca por uma identidade coletiva fez parte das ações dos intelectuais e políticos da primeira república visando construir as bases para a reorientação do novo regime.

Com relação aos pintores enquanto agentes participantes destas elaborações, o mesmo autor aponta apenas Décio Vilares e Eduardo de Sá como positivistas. Os pintores, entretanto, não chegaram a produzir uma estética própria da República Brasileira, conforme o que foi aqui apontado. Ainda para Carvalho (1990), de modo geral, a pintura histórica perdeu espaço após a Proclamação da República, tendo constituído um pequeno número de quadros na tentativa de recriar os heróis republicanos. Dentro desta intenção de recriação dos heróis envoltos no caráter republicano, se pode incluir a produção de temática farroupilha executada ou adquirida pelo PRR. De forma que um dos eventos mais simbólicos do estado não poderia ter ficado de fora da produção visual da República Velha gaúcha, o que propiciou a esta pesquisa trazer à luz um conjunto significativo de pinturas cujas biografias estiveram por longa data desvinculadas da ação política dos republicanos, visto que seus lugares de exposição não davam margem a esta constatação.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O questionamento acerca da existência de um conjunto de obras em pinturas históricas relativas à Revolução Farroupilha e datadas do final do século XIX e início de século XX pautaram esta investigação desde o seu início. Na realidade, o gênero histórico enquanto suporte vinculador de imagens, tem acompanhado o meu trabalho de pesquisa há muitos anos. As problemáticas trazidas por estas obras revelam-se em várias frentes que podem ser questionadas pelo pesquisador, que vão desde o próprio gênero, de rica complexidade, até as representações nelas contidas.

As primeiras investigações, portanto, ocupavam-se de buscar informações sobre as obras, procurando examinar o que levou às suas produções e qual seria a razão da existência deste conjunto de pinturas históricas. O papel destas pinturas na história do estado e seu trânsito pela capital gaúcha fizeram parte dos primeiros questionamentos da pesquisa, porém, as questões ligadas à sua produção revelaram-se mais fortes e evidentes do que seus aspectos de circulação e seu tímido reconhecimento público em comparação a pinturas históricas com temas nacionais.

A partir deste ponto, demarquei como forma de compreender estas imagens o seu período de produção e, assim, delimitou-se a data da primeira e da última encomenda como um espaço temporal capaz de trazer estas respostas. Deste período temporal, alguns fatores evidenciaram-se de forma bastante contundente. Primeiro, a ação do PRR, impondo-se como o grande veículo produtor destas obras. Foi a partir de seus dirigentes e de seu período de atuação no estado que estas obras foram executadas ou adquiridas. A partir disto, inseriram-se como aspectos relevantes dois espaços que determinaram, forma distinta, a existência destas obras: o Palácio Piratini e o MJC.

O período de encomenda ou aquisição destas pinturas, é por si, um elemento de grande importância para as conclusões apontadas por esta pesquisa. Os primeiros anos da República e tudo que este momento evoca no âmbito político e cultural são marcas impressas na realização destas obras. A República Velha é um período de intensa atividade política com a atuação de diversos grupos que definiram, de certa maneira, as bases políticas do Brasil enquanto uma república. O estado do Rio Grande do Sul foi por sua vez, no final do século XIX e início do século XX, palco de intensos conflitos e transformações políticas.

Os modelos de ações políticas experimentados neste momento, com relação à produção iconográfica inserem-se também no contexto nacional, considerando-se que as bases da República

que seriam naquele momento alicerçadas, eram em grande medida sustentadas sobre a iconografia, na elaboração de seus símbolos e heróis.

O novo regime deveria ser posto a ver a todos, de forma clara e eficaz, fazendo com que a população, distante do ato da Proclamação, reconhecesse e se reconhecesse no recém imposto sistema republicano. O ideal republicano então elaborado, em muito através do uso de imagens, foi de certo modo forjado pelas práticas totalitárias dos republicanos brasileiros, adeptos da filosofia positivista. Haja vista que no centro do país a filosofia de Augusto Comte não tenha sido tão fortemente incorporada como no sul do país, ainda assim este foi o grupo mais ativo no processo de concepção da república brasileira.

A Primeira República caracteriza-se como um momento de cunho transitório, de um regime que deveria ser substituído por outro. Assim, as imagens e representações ligadas à monarquia deveriam dar lugar às representações republicanas. A produção iconográfica relativa a este período, principalmente no que se refere a obras públicas, demonstram a forma como as lideranças políticas atuaram no intento de transmitir os novos valores que então se consolidavam. Conforme posto, o momento histórico impõe-se nesta pesquisa como o cenário cuja movimentação refletiu na produção dos objetos aqui analisados. A partir da decisão de abarcar a produção de um conjunto de obras em pintura histórica, sobre as quais teríamos enquanto fontes primárias apenas os atos de encomenda ou aquisição, o momento histórico emergiu neste estudo enquanto aspecto de grande relevância.

Desta maneira, após a organização das fontes, foi necessária a análise sobre a política gaúcha na República Velha, bem como sobre a Revolução Farroupilha enquanto temática. O fato destas obras representarem a Farroupilha, certamente esteve nas primeiras indagações, entretanto, o episódio afastou-se um pouco da sua história enquanto acontecimento e adquiriu maior peso enquanto representação.

O PRR foi o grande produtor de imagens, conforme demonstrado, em obras públicas, em geral dando ênfase à arquitetura e aos monumentos, fator compreendido em um contexto de expansão e modernização da cidade de Porto Alegre. O rastro de imagens produzidas pelos republicanos no Rio Grande do Sul e no Brasil revelam que esta foi uma das formas escolhidas para que este grupo se consolidasse enquanto elite política. Sobre este aspecto, acrescenta-se o gênero histórico enquanto suporte privilegiado para este fim, observável no âmbito nacional e regional.

A pintura histórica se apresenta como suporte a serviço dos estados nacionais então consolidados na Europa, onde tomou força principalmente durante o Império Napoleônico e depois, nas representações republicanas. As imagens da França republicana dialogam particularmente com as pinturas brasileiras, de encomenda de Estado. Assim, a pintura de história foi incorporada pelos republicanos brasileiros. As obras nacionais, no entanto, não tiveram o mesmo reconhecimento que as pinturas francesas, sendo ofuscadas, talvez, pelo cenário de grande desenvolvimento arquitetônico e urbanístico, que trazia à luz não apenas os símbolos do Novo Regime como também pretendia dar às cidades o visual de progresso e modernidade que deveria também ser atribuído ao recém estabelecido sistema republicano.

Dentro deste contexto, entram as pinturas históricas, corpo documental desta pesquisa. O conjunto de pinturas, muitas delas de grande porte, executadas algumas na Europa aos moldes acadêmicos, suscitavam o questionamento sobre a sua existência, indagando principalmente em que momento a Revolução Farroupilha foi privilegiada pelos positivistas gaúchos como evento representativo do estado, capaz de figurar nas paredes da sede do governo ou atuar como elemento celebrativo para o Rio Grande do Sul.

Assim, a hipótese primeira desta tese, já nos momentos iniciais da pesquisa, alterou-se no sentido de passar a questionar a intenção do PRR em divulgar a Farroupilha naquele dado momento. Estabeleceu-se, portanto, a hipótese de apropriação do caráter republicano da Farroupilha pelo PRR, no contexto de transição da República Velha.

Já havendo trabalhos no âmbito desta investigação, ou seja, da atuação do PRR enquanto encomendante de obras públicas, como as pesquisas de Elizabete Leal (2006) e Arnoldo Doberstein (2011) abordando a arquitetura e a estatuária e a pintura histórica, todavia, não havia um estudo privilegiasse esses elementos enquanto parte integrante deste projeto político. O gênero histórico não passou despercebido pelos republicanos que fizeram grandes investimentos em aquisições de pinturas a óleo, devido, quem sabe, à grande influência do processo republicano francês no qual a pintura histórica produziu toda uma estética própria.

Quando se pensa em uma possível intenção de apropriação de conceitos de republicanismo atribuído aos farrapos, empreendida pelo PRR através da encomenda de pinturas históricas, aos moldes do que observou-se na arquitetura e estatuária, impõe-se uma questão: por que razão as obras não foram utilizadas para o fim por eles determinado em detalhes nas encomendas? Pode-se pensar então, na temática farrapa apenas uma tentativa de exaltar o republicanismo do estado

gaúcho, mas que de certo modo, tal projeto ficou enfraquecido em meio ao processo historiográfico acerca da revolução que se desenrolava de forma polêmica naqueles primeiros anos da república. É neste caminho que se encaminham as considerações finais deste estudo.

Aponto, a partir das considerações de Gutfreind, (1992) três momentos que podem ser tomados como aspectos relevantes desta conclusão. Os primeiros anos de República, a transição dos anos 1920 para os 1930 e, mais adiante, a década de 1950 como um momento de reorganização da gestão cultural do estado do Rio Grande do Sul.

Para esta autora, a identidade sulina foi questionada pelo Império desde a Farroupilha, assim, nos primeiros movimentos para a república as obras passam a ser encomendadas, possivelmente com o intuito de afirmar o caráter republicano do Sul, inclusive pretendendo expô-las nas paredes do Palácio do Governo que deveria representar o estado. Entretanto, a historiografia rio-grandense viu-se nas décadas seguintes em grande profusão e em que pese o apoio da elite política gaúcha – através de seus correligionários e intelectuais do IHGRGS – para a escrita de uma história oficial que colocasse o sul no projeto republicano e ainda evidenciasse certo aspecto de liderança viu-se, de certa forma, frustrado pelo intenso debate em torno da Revolução.

Através da análise historiográfica demonstrada pela autora, a partir dos anos 1920, evidencia-se um grande esforço no sentido de minimizar tanto a questão separatista quanto as influências platinas atribuídas ao estado a partir da Farroupilha. Cabe, assim, ressaltar que a proximidade com as repúblicas do Prata e a questão separatista iam de encontro aos anseios da elite política estadual que intentava aproximação com o centro político do país.

Já nos anos 1930 e no contexto da Revolução Federalista, embora as comemorações do Centenário tivessem posto a Revolução em evidência, tantos os embates internos, como a questão com o governo brasileiro impuseram à farroupilha o papel tanto de demonstrar-se um evento digno de celebração para o estado quanto como um elemento de âmbito nacional. Neste cenário, conforme observável, a historiografia farroupilha consolida-se dentro de uma trama entre nacional e regional, embora no regionalismo a questão do nacional esteja sempre presente.

Segundo Nedel (2005) o estado gaúcho, na construção das suas memórias, não tinha a intenção de construir uma relação de “puro antagonismo” com o poder central – da forma como deram-se as primeiras abordagens – mas sim, de elaborar um passado e, portanto, um presente em que se evidenciasse a capacidade dos líderes sulinos de tomar posição na política nacional. Enfim, um Rio Grande colaborativo, republicano e lusitano. Como exemplo deste contexto, é possível

demonstrar a questão da alocação das obras *Chegada dos casais açorianos* (ver Figura 19), *Tomada da Ponte da Azenha* (ver Figura 8) e *Garibaldi e a esquadra Farrroupilha* (ver Figura 7) no pavilhão cultural da Exposição do Centenário, demonstrando assim, nesta pequena narrativa, o ideal historiográfico desejado pelos republicanos.

Observa-se que com a chegada do gaúcho Getúlio Vargas à presidência, a preocupação com a gestão cultural no estado permanece. Vargas, que já havia apoiado a criação do IHGRGS, manteve apoio neste sentido, contribuindo, por exemplo, para a nova publicação de *Processos dos Farrapos*, de Aurélio Porto. Para Gutfreind, (1992) de 1925 a 1975, a historiografia farroupilha não foi convincente, trazendo em si contradições e propiciando o debate. Desta forma, é compreensível o fato de que as obras não foram para as paredes da sede do governo, visto que ainda pairava sobre a farroupilha aspectos que iam de encontro com o momento político. Ou seja, do final do XIX e das primeiras décadas do século XX, não estava a historiografia gaúcha ainda em conformidade com os anseios da elite política local, portanto não estavam também os quadros em evidência.

É relevante ainda trazer duas considerações colocadas por Doberstein (2011) com relação ao monumento a Júlio de Castilhos (ver Figura 11) e que contribuem para esta elaboração. A primeira delas diz respeito ao uso da imagem do gaúcho pelos republicanos positivistas. Disto, o autor aponta a figura do gaúcho inserida no citado monumento como uma das raras utilizações deste tipo na estatuária. Segundo demonstra ele, os tipos populares foram introduzidos na obra com o intuito de representar apoio dos tipos populares ao herói morto, importando lembrar que o tipo gaúcho já era representação consagrada no estado. Entretanto, o autor menciona que o regionalismo não havia sido uma temática utilizada pelo PRR no que se refere a estatuária. Esta informação nos traz a possibilidade de considerar que a pintura histórica foi o suporte escolhido para este fim e valendo-se da representação da Farroupilha.

Se a temática regional pouco foi privilegiada pelo partido, a Farroupilha enquanto representação, foi em algum momento idealizada pelos positivistas. Todavia, a temática das obras se analisadas em diálogo com o pensamento político do PRR, aponta no sentido de que a Farroupilha pode ter sido tomada mais como representação de um passado de protagonismo, enfatizando os grandes episódios e heróis e demonstrando, assim, a capacidade política do estado. Ou seja, é possível pensar que as primeiras encomendas, destinadas ao Palácio Piratini, inseriram-se em um projeto que visava a exaltação do passado na construção do futuro político do estado.

Ademais, a Farroupilha era um elemento de unificação, enquanto episódio já consagrado, o que após a Revolução Federalista serviria como elemento integrador de um estado então dividido.

Não é possível, porém, atestarmos uma política organizada do PRR com relação à apropriação da Farroupilha. Inegável, todavia, é a atuação do partido no campo da gestão de cultura, como demonstrado através da participação deste grupo no MJC e no IHGRGS. Outro ponto que corrobora este apontamento diz respeito ainda ao monumento a Júlio de Castilhos (ver Figura 11), conforme menciona Doberstein (2011).

Na inauguração do complexo monumento em janeiro de 1913, os envolvidos trataram da elaboração de um folheto que facilitaria à população a compreensão das obras. Assim, o partido poderia, através de sua filosofia, esclarecer os elementos ali representados. Este fato demonstra a preocupação deste grupo de que tais símbolos fossem compreendidos de acordo com seus anseios. A intervenção autoritária e populista é apontada pelo autor ao mencionar o fato que três chaves que aparecem no monumento, simbolizando, possivelmente, a separação dos poderes executivo, legislativo e judiciário, que não foram mencionados em tal manual, demonstrando a forma autoritária de atuação do grupo, visto que mantiveram os três poderes sob sua regência.

Isto, somado às demonstrações de influência do PRR na historiografia gaúcha e particularmente na Farroupilha demonstra a ideia de que este grupo atuava, na gestão cultural, de forma a elaborar um discurso alinhado com suas intenções. Assim, os quadros históricos de temática farroupilha aqui analisados inserem-se nesta rede de intenções do Partido Republicano Rio-Grandense e aí pode-se encontrar a resposta para as suas encomendas e aquisições.

Finalmente, cabe lembrar que esta tese não pretendeu proceder a uma análise historiográfica da Farroupilha, nem a uma análise política da atuação positivista no estado, mas apenas examinar a inserção deste conjunto de objetos, hoje patrimônios do estado, na esteira dos acontecimentos políticos da virada do século passado, intentando dar-lhes sentido e compreender a sua existência. Neste aspecto, pode-se dizer que o PRR, através destas obras, teve a Farroupilha como projeto para o Palácio em um momento em que a construção de um passado grandioso estava na ordem do dia, assim como o desejo de unificação do estado em torno do projeto vitorioso após a Revolução Federalista. Embora, conforme posto, a questão regionalista não possa ser vista nas praças e ruas e em monumentos datados da República Velha gaúcha, o projeto da Farroupilha como decoração do Palácio e enquanto representação do estado, foi em algum momento pensado e levado a cabo na realização destas obras.

Contudo, as discussões acerca do platinismo e do separatismo farrapo foram pedras nesse caminho, mas que o discurso histórico soube afastar para que a Farroupilha atuasse ora como luta contra o despotismo, ora como antecipação dos destinos nacionais. Paradoxalmente, ainda hoje estes pontos são questionados a cada 20 de setembro. O certo, porém, é que a Farroupilha se estabeleceu como representação maior do estado sem ter-se chegado a um acerto final. As obras, entretanto, afastaram-se da sede do governo e ocuparam seu espaço definitivo somente a partir dos anos 1950 quando através da reestruturação do campo cultural criaram-se outras instituições que melhor comportariam a memória da Revolução Farroupilha.

REFERÊNCIAS

A GLORIFICAÇÃO. Monumento a Júlio de Castilhos. Histórico e descrição. **A Federação**, Porto Alegre, n. 161, jul.1913. Disponível em:

http://memoria.bn.br/pdf/388653/per388653_1913_00161.pdf. Acesso em: 2 mai. 2019.

ABREU, Lucino Aronne. **100 anos depois: Um olhar sobre a Revolução Farroupilha**. 2008. Disponível em:

https://www.tjrs.jus.br/export/poder_judiciario/historia/memorial_do_poder_judiciario/memorial_judiciario_gaicho/revista_justica_e_historia/issn_1677-065x/v6n12/Microsoft_Word_-_PAINEL_-_PROF_LUCIANO_-_ABNT.pdf. Acesso em 14 mar. 2019.

ALECAR, José. **O Gaúcho**. São Paulo: Ática, 1978.

ALMEIDA, Marlene Medaglia. **Introdução ao estudo da historiografia sul-rio-grandense: inovações e recorrências do discurso oficial (1920-1935)**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1983.

_____, Marlene Medaglia. **Na trilha de um andarengo: Alcides Maya (1877-1944)**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994.

ANSART, Pierre. **A sociologia de Saint-Simon**. Buenos Aires: Editorial del Cardo, 2003.

ARGAN, Giulio. **A arte moderna**. São Paulo. Companhia das letras. 1992.

AXT, Gunter. **Gênese do estado moderno no Rio Grande do Sul:(1889-1929)**. 1. ed. Porto Alegre: Editora Paiol, 2011.

BAKOS, Margaret. **Augusto Comte e o positivismo no Brasil**. Estudos Históricos – CDHRP- Año III – Outubro, 2011. n. 17. Uruguay. Disponível em:

<http://www.estudioshistoricos.org/edicion7/eh0707.pdf>. Acesso em: 31 mar. 2019.

BAKOS, Margaret. **Porto Alegre e seus eternos intendentess**. 2. ed. Porto Alegre: Edipuc, 2013

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. **Continente Improvável: artes visuais no Rio Grande do Sul do final do século XIX a meados do século XX**. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. Realidades simultâneas: Contextualização histórica da obra de Pedro Weingärtner. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 2, abr. 2008. Disponível em:

<http://www.dezenovevinte.net/artistas/artistas_nb_weingartner.htm>.

BOSI, Alfredo. **A dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CARVALHO, José Murilo. **A formação das almas: o imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

- CERONI, Giovane Costa. **A exposição do Centenário da Revolução Farroupilha nas páginas dos jornais Correio do Povo e A Federação**. (Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2009.
- CHARTIER, Roger. Chartier. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.
- CHAVES, Flávio Loureiro. **Simões Lopes Neto: Regionalismo e Literatura**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2001.
- CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. A pintura de história no Brasil do século XIX: panorama introdutório. In: **Dossiê: Los relatos icónicos de la nación**, Arbor, Revista do Consejo Superior de Investigaciones Científicas da Espanha, v. 185, n. 740, nov. /dez. 2009. Disponível em: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewArticle/386>.
- CIBILS, Luís Alberto. **Trajetória do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: UBE-RS, 2005.
- COLI, Jorge. Introdução à pintura de História. In: **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 39, 2007, p.49-58.
- DALMÁZ, Mateus. O Poder e “a violência totalitária” no mundo dos mortos. In: **Revista Textura**. Canoas. n.14. jul/dez, 2006, p. 83-88.
- DAMASCENO, Athos. **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900): contribuições para o estudo do processo cultural sul-rio-grandense**. Porto Alegre: Globo, 1971. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/download/67617/70227>. Acesso em: 14 jan. 2019.
- DOBERSTEIN, Arnaldo. **Estatuária e Ideologia**. Porto Alegre: Ed. Cidade, 2011.
- DÓRIA, Renato P. Entre retratos, paisagens, alegorias e histórias: a sobrevivência dos gêneros na arte brasileira contemporânea. In: **IV Encontro de História da Arte – IFCH / Unicamp**, 2008, p. 514-519).
- DUMAS, Alexandre. **Memórias de Garibaldi**. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2011.
- DUTRA, Aparecida Rostand. **Interpretação Iconológica do retrato equestre de Bento Gonçalves e sua análise como fato museal**. (Monografia) – Universidade Federal de Pelotas, Instituto de Ciências Humanas, Faculdade de Museologia, 2013.
- FILHO, Acacio Vaz de Lima. O positivismo e a República. In: **Revista da Faculdade de Direito. USP**, São Paulo, v.99, 2004, p. 3-33
- FRANCO, Sérgio da Costa. **Dicionário Político do Rio Grande do Sul: 1821- 1937**. Porto Alegre: Editora Suliani, 2010.

_____, Sérgio da Costa. **Porto Alegre: Guia Histórico**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.

_____, **Júlio de Castilhos e Sua Época**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1996.

GASTAL, Suzana. Arte no século XIX. In: GOMES, Paulo (org.) **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: Uma Panorâmica**. Porto Alegre: Latu Sensu, 2007.

GOMES, Paulo (org.) **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: Uma Panorâmica**. Porto Alegre: Latu Sensu, 2007.

GOMES, Paulo César Ribeiro. Alguns Comentários sobre Pedro Weingärtner. In: **19&20**, Rio de Janeiro, v. III, n. 3, jul. 2008. Disponível em:

<http://www.dezenovevinte.net/artistas/pw_pg.htm>.

GOMES, Paulo. A construção de uma identidade visual: o caso do “gaúcho” nas artes plásticas do Rio Grande do Sul, de Pedro Weingärtner a Antonio Caringi. In: **Anais do XXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**, 2008. Disponível em:

<http://www.cbha.art.br/coloquios/2008/anais.pdf>.

GRINBERG, Piedade Epstein. **Lucílio de Albuquerque na arte brasileira**. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 3, jul. 2008. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/la_peg.htm

GUIMARAES, M. L. S. A cultura histórica oitocentista: a constituição de uma memória disciplinar, In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.). **História cultural: experiências de pesquisa**, Porto Alegre: Editora UFRGS, 2003.

GUTFREIND, Ieda. **A historiografia Rio-Grandense**. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1992.

HARNISCH, Wolfgang Hoffman. **Rio Grande do Sul: A terra e o homem**. Porto Alegre: Editora Globo, 1952.

KELLY, Celso. Lucílio de Albuquerque. Retrospectiva de Lucílio de Albuquerque: catálogo. In: **Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro, 1940. Disponível em: <<http://www.museusdoestado.rj.gov.br>>. Acesso em 01 fev. 2019.

KERN, Maria Lúcia. A emergência da arte moderna no Rio Grande do Sul. In: GOMES, Paulo (org.) **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: Uma Panorâmica**. Porto Alegre: Latu Sensu, 2007.

LAGEMANN, Eugenio; LICHT, Flavia Boni. **Palácio Piratini**. Porto Alegre: IEL, 2010.

LEAL, Elizabete da Costa. **Os filósofos em tinta e bronze: arte, positivismo e política na obra de Décio Villares e Eduardo de Sá**. 2006. Tese (Doutorado em História) – Programa de pós-graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Exposição Sociarte 2013: legítimo e ilegítimo, verdadeiro e falso.** In: Parreiras.org. Disponível em: <http://www.parreiras.org/ap-00410.asp> 2013. Acesso em: 14 fev. 2019.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Johann Grimm e as fazendas de café.** Instituto Estadual do Patrimônio Cultural- ENEPAC. Rio de Janeiro, 2010.

LOVE, Joseph. **O Regionalismo Gaúcho.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1975

MARQUESE, Rafael de Bivar. **A paisagem da cafeicultura na crise da escravidão: as pinturas de Nicolau Facchinetti e Georg Grimm.** In: Revista do IEB. n. 44, p. 55-76, fev. 2007.

Mattos, Claudia Valladão. O enfrentamento entre o homem e na natureza na pintura de paisagem no Brasil do século XIX. São Paulo. In: **XXIX Colóquio CBHA**, 2009. Disponível em: http://www.cbha.art.br/pdfs/cbha_2009_mattos_claudia_art.pdf. Acesso em 5 abr. 2019.

MENESES, Ulpiano Bezerra. **Museus históricos: da celebração à consciência histórica.** Como explorar um museu histórico, USP, 1992.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma “Historia Visual”. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Cauby. **O Imaginário e o Poético nas Ciências Sociais.** Bauru: Edusc, 2005

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

MEYER, Augusto. **Gaúcho, a história de uma palavra.** Porto Alegre: IEL, 1957.

MORATES, Lucas Antônio. **Testemunhas silenciosas: análise expográfica da Sala Farroupilha no Museu Júlio de Castilhos.** (Monografia) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação. Porto Alegre, 2012.

MOTTA, Liandra. **Antônio Parreiras: A trajetória de pintor através da crítica de sua época.** Dissertação. (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Estadual de Campinas, 2006.

MURARI, Luciana. Topoi. Um eugênico enfim: O gaúcho como tipo antropológico na literatura e no discurso social brasileiro In: **Revista Topoi**, Rio de Janeiro. Vol.16, n.31, jul./dez. 2015. DOI - <http://dx.doi.org/10.1590/2237-101X016031010>. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/topoi/v16n31/2237-101X-topoi-16-31-00596.pdf>. Acesso em 19 dez.2018.

MURATORE, Eliane; MINUZZO, David Kura; SILVA, Ana Celina Figueira. A Prisão de Tiradentes. In: **Anais Eletrônicos do II Encontro de História, Imagem e Cultura Visual.**

2013, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Disponível em: http://www.anpuhrs.org.br/conteudo/view?ID_CONTEUDO=1162&impressao

NASCIMENTO, Marlene Ourique. **Na pista das Imagens: Produção e Circulação de pinturas históricas no Rio Grande do Sul de 1914 a 1935.** Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015.

NEDEL, Letícia Borges. **Um passado novo para uma história em crise: Regionalismos e Folcloristas no Rio Grande do Sul (1948-1965).** (Tese de Doutorado) – Universidade de Brasília. Instituto de ciências Humanas, 2005.

NETO, Simões Lopes. **Contos gauchescos.** São Paulo. Ed. Ática, 1998

OLIVEIRA, Luciana da Costa. **O Rio Grande do Sul de Aldo Locatelli: arte, historiografia e memória regional nos murais do Palácio Piratini.** 2011. 269 p. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2011.

OLIVEN, Ruben George. **A parte e o todo.** Diversidade Cultural do Brasil – Nação. Rio de Janeiro: 1992

PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte brasileira no século XIX.** Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2011.

PEREIRA, Walter L. C de M. Imagem, nação e consciência nacional: os rituais da pintura histórica no século XIX. In: **Cultura visual**, n.17, maio/2012, Salvador, EDUFBA, p. 93-105

PESAVENTO, Sandra Jatahi. **História e História Cultural.** Belo Horizonte: Autêntica, 2012

_____, **Imaginário da cidade: visões literárias do urbano (Paris, Rio de Janeiro e Porto Alegre).** 2. ed. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 2002.

_____, **A Revolução Farroupilha.** Ed. Brasiliense. 3ed. São Paulo, 1990

_____, Sandra Jatahy. **A Revolução Federalista.** 1.ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____, Sandra Jatahy. **Uma certa Revolução Farroupilha.** In: GRINBERG, Keila; SALLES, Ricardo (Org) 2009. **O Brasil Imperial.** 1831-1970. Vol. II. Rio de Janeiro. Ed. Civilização Brasileira. 2009

PINTO, Celi Regina J. **Positivismo. Um projeto político alternativo.** Porto Alegre: L&PM, 1986.

PINTO, Luiz Paulo Melendez. O discurso político e historiográfico de Alfredo Varela. In: **Revista BIBLOS**, Rio Grande, n.7, p. 345-349, 1995.

POSSAMAI, Zita. **Colecionar e educar: O Museu Júlio de Castilhos e seus públicos (1903-1925).** Varia História. Belo Horizonte, vol. 30, nº 53, p.365-389, mai/ago 2014. Disponível em : https://www.academia.edu/8591073/Colecionar_e_educar_o_Museu_Julio_de_Castilhos_e_seus

_p%C3%BAblicos_1903-1925_

PROCLAMAÇÃO. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro. Edição 0003.1915. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_01&PagFis=561&Pesq=exposi%C3%A7%C3%A3o%20nacional%20de%20belas%20artes. Acesso em: 26 mar 2019.

ROBE, Consuelo Vaz. Conservação de Pinturas em Ambientes Inadequados: Estudo da Pintura “Alegoria do Sentido e Espírito da Revolução Farroupilha” de Hélios Seelinger. (Monografia) – Universidade Federal de Pelotas, Departamento de Museologia, Conservação e Restauro, 2011.

ROSSATO, Mônica. PADOIN, Maria Medianeira; (Org.) **Perfil biográfico, discursos e atuação política na Assembleia Provincial**. Porto Alegre, Ed. Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul. Série Perfis Parlamentares, n.13, 2013.

SALGUEIRO, Valéria. A arte de construir a nação: pintura de história e a Primeira República. In: **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, nº 30, 2002.

SANT’ANA, Elma. **A Odisséia de Garibaldi no Capivari**. Porto Alegre: Ed. AGE, 2002.

SCHEIDT, Eduardo. O processo de construção da memória da Revolução Farroupilha. In: **Revista de História**. n. 147, p.189-209, 2002.

SCHLICHTA, Consuelo Alcione Borba Duarte. **A pintura histórica e a elaboração de uma certidão visual para a nação no século XIX**. 296 p. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, 2006.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **A Batalha do Avaí**. A Beleza da Barbárie: A Guerra do Paraguai pintada por Pedro Américo. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

SILVA, Ana Celina Figueira. **O museu e a consagração da memória de Júlio de Castilhos**. Universidade federal do Rio Grande do Sul. (Monografia) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Porto Alegre, 2011.

SOARES. Fabrício Antônio Antunes. **Farrapos de estórias**: Romance e historiografia da farroupilha – 1841-1999. (Tese de doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2016.

SOUZA, RODRIGO H. B; SALGADO, IVONE. Retrato e Paisagem: dos primórdios das artes visuais à concepção das fotografias brasileiras na segunda metade do século XIX. In: **Anais do 4º Colóquio Ibero Americano Paisagem Cultural, Patrimônio e Projeto**. Belo Horizonte, set. 2016 Disponível em <http://www.forumpatrimonio.com.br/paisagem2016/artigos/pdf/58.pdf>. Acesso em: jan. 2019.

TABOADA, Gisele; NERY, João Elias; MARINHO, Maria Gabriela. A Revista da Semana em perspectiva. In: **IV Encontro dos núcleos de pesquisa da Intercom**, 2004. Disponível em : <http://www.portcom.intercom.org.br/pesquisa-avancada2.php>

THIESSE, Anne-Marie. Ficções criadoras: As identidades nacionais. In: **Revista Anos 90**, Porto Alegre, n. 15. 2001/2002.

VALLE, Arthur. Helios Seelinger, um pintor “salteado”. In: **19&20**. Hemeroteca Digital, Fundação Biblioteca Nacional. ed. 0003, Rio de Janeiro, v. I, n. 1, mai. 2006. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/artistas_hs.htm>.

FONTES PRIMÁRIAS

SECRETARIA DE OBRAS PÚBLICAS DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL. Livro de registro. Fundo Obras Públicas. 1911/1912, 17,18. Porto Alegre, 1912.

_____. Livro de registro. Fundo Obras Públicas. OP 54. p.5. Porto Alegre, 1914.

_____. Livro de registro. Fundo Obras Públicas. OP 37. p.7. Porto Alegre, 1919.

INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DO RIO GRANDE DO SUL. FUNDO DE CORRESPONDENCIA BORGES DE MEDEIROS. CORRESPONDENCIAS PASSIVAS / ANTONIO PARREIRAS. DOC N. 12116, 12117, 12121, 12123, 12124.



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Graduação
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar
Porto Alegre - RS - Brasil
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564
E-mail: prograd@pucrs.br
Site: www.pucrs.br