

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

Marlene Ourique do Nascimento

NA PISTA DAS IMAGENS:

produção e circulação de pinturas históricas no Rio Grande do Sul de 1914 a 1935

Porto Alegre

2015

Marlene Ourique do Nascimento

NA PISTA DAS IMAGENS:

produção e circulação de pinturas históricas no Rio Grande do Sul de 1914 a 1935

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para a obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientadora: Prof. Dra. Zita Possamai

Linha de Pesquisa: História, Memória e Educação

Porto Alegre

2015

Marlene Ourique do Nascimento

NA PISTA DAS IMAGENS:

produção e circulação de pinturas históricas no Rio Grande do Sul de 1914 a 1935

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para a obtenção do título de Mestre em Educação.

Aprovada em 20 de jan. de 2015.

Profa. Dra. Zita Possamai – Orientadora

Profa. Dra. Maria Stephanou – PPG Educação - UFRGS

Profa. Dra. Maria Lúcia Bastos Kern – PPG História - PUC/RS

Profa. Dra. Elisabete da Costa Leal – PPG História - UFPel

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e aos professores e colegas da linha de pesquisa em História, memória e educação pela gentil acolhida.

Agradeço, imensamente, à Prof. Dra. Zita Possamai pela amizade e pela criteriosa orientação. Obrigada pelo estímulo e inspiração.

Agradeço à Prof. Dra. Maria Stephanou pelas aulas e seminários que tanto contribuíram para a minha formação ao longo deste curso, assim como pela sua colaboração atenta e precisa.

Agradeço especialmente à equipe do Santander Cultural pela compreensão e apoio neste que foi um dos momentos mais importantes para a minha formação. Agradeço à Maria Helena Gaidzinski pelo crucial apoio nos primeiros momentos do curso. À Márcia Bertotto pelas conversas descontraídas, pelas ricas considerações e acima de tudo pela oportunidade de conciliar o meu trabalho aos meus estudos. Agradeço ao Márcio Melnitzki pelas longas e sempre divertidas conversas que amenizavam o cansaço nas horas mais críticas. Obrigada pela parceria, pelas dicas e considerações. Enfim, agradeço a todos os colegas de trabalho que estiveram, de alguma forma, presentes neste projeto.

Agradeço à Associação de Ex-alunas do Instituto de Educação e seus funcionários, assim como a todos os lugares de pesquisa que possibilitaram a realização deste trabalho.

Finalmente, agradeço de forma muito especial à minha família, José, Marcello, Claudius, Daniel, Lenara, Angélica, Lavínia e Joana. Obrigada por estarem sempre ao meu lado.

O visível é a marca dos passos do invisível.

(BLOY *apud* FARIA, 1968, p. 78)

RESUMO

Esta pesquisa tem como escopo a análise da produção e circulação das obras de arte *Chegada dos Casais Açorianos* e *Tomada da Ponte da Azenha* do pintor Augusto Luiz de Freitas e *Expedição a Laguna* de Lucílio de Albuquerque, partindo dos aportes teóricos e empíricos de Ulpiano Bezerra de Menezes, Paulo Kanuss e Anna Paula Canez. O período analisado compreende desde as encomendas das obras - feitas pelo então governador do Rio Grande do Sul, Borges de Medeiros, entre os anos de 1914 e 1919 - até a alocação destas no prédio da futura sede da Escola Normal na cidade de Porto Alegre no ano de 1935. O estudo insere-se no âmbito de estudos em História Cultural e História da Educação. Como método, procede-se à análise dos documentos que relatam aspectos envolvidos na trajetória destas pinturas, propondo uma reflexão sobre a relação entre estes eventos e a produção e circulação destas obras.

Palavras-chave: Pintura Histórica. Revolução Farroupilha. Exposição do Centenário Farroupilha.

RESUMEN

Esta investigación tiene el objetivo de la producción y circulación de obras de arte de *llegada de las Parejas de las Azores* y *Toma de La Puente de Azenha* del pintor Luiz Augusto de Freitas y *Expedición a Laguna* de Lucílio de Albuquerque, sobre la base de los aportes teóricos y empíricos de Ulpiano Bezerra de Menezes, Pablo Kanussy Ana Paula Canez. El período analizado se inicia órdenes - hecha por el gobernador de Río Grande do Sul, Borges de Medeiros, entre los años 1914 y 1919 - a la asignación de estos en el futuro edificio de la sede de la Escuela Normal en la ciudad de Porto Alegre, en el año 1935. El estudio forma parte del alcance de los estudios en Historia Cultural e Historia de la Educación. Como método, se procede al análisis de los documentos que se relacionan con aspectos de la trayectoria de estas pinturas, que propone una reflexión sobre la relación entre estos eventos y la producción y circulación de estas obras.

Palabras clave: Pintura Histórica. Revolución Farroupilha. Exposición del Centenario Farroupilha.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Reprodução de Expedição a Laguna	19
Figura 2 - Reprodução de Tomada da Ponte da Azenha	19
Figura 3 - Reprodução de A Chegada dos Casais Açorianos	20
Figura 4 – Reprodução de detalhe da sala Negrinho do Pastoreio	24
Figura 5 – Reprodução de Música, Poesia e Dança-teatro	25
Figura 6 - Reprodução de Menina e Criança no Bosque	70
Figura 7 – Reprodução de Mulher de Mantilha	70
Figura 8 – Reprodução de Paisagem	71
Figura 9 – Reprodução de Da Cidade Antiga	71
Figura 10 – Reprodução de Retrato de Georgina	74
Figura 11 – Reprodução de O Despertar de Ícaro	74
Figura 12 - Escola Normal – Pavilhão Cultural da exposição de 1935.....	78
Figura 13 - Foto interna do saguão do Instituto de Educação General Flores da Cunha com tela Chegada dos Casais Açorianos	79
Figura 14 - Foto interna do Instituto de Educação General Flores da Cunha com tela Expedição aLaguna	80
Figura 15 - Foto interna do saguão do Instituto de Educação General Flores da Cunha com tela A Tomada da Ponte da Azenha	80
Figura 16 - Instituto de Educação, Porto Alegre, 1934. Vista interna da escada.....	82
Figura 17 - Reprodução do catálogo Arquitetura Comemorativa da Exposição do Centenário Farroupilha	86
Figura 18 - Reprodução do catálogo da Exposição do Pavilhão Cultural	87

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
INTRODUÇÃO	10
1 AS IMAGENS DO RIO GRANDE DO SUL: ENTRE ENCOMENDAS E ENCOMENDANTES, A CONSTRUÇÃO DE UMA NARRATIVA VISUAL...	18
1.1 O CENÁRIO DA ENCOMENDA: CONTEXTO HISTÓRICO, POLÍTICO E SOCIAL (1914 - 1923).....	28
1.2 O PALÁCIO DAS IMAGENS	33
2. POR UMA HISTÓRIA VISUAL	38
2.1 A EDUCAÇÃO PELA IMAGEM.....	44
2.2 OS CAMINHOS DAS ARTES NO RIO GRANDE DO SUL	53
2.3 O QUE SE VÊ.....	61
2.4 PERSONAGENS OCULTOS: OS ARTISTAS	68
3. DO PAVILHÃO CULTURAL À ESCOLA NORMAL	75
3.1 A GRANDE COMEMORAÇÃO DE SETEMBRO.....	84
3.2 AS OBRAS NO INSTITUTO DE EDUCAÇÃO HOJE E A CIDADE COMO CENÁRIO PRIVILEGIADO NA CIRCULAÇÃO DE IMAGENS.....	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS	100

APRESENTAÇÃO

Esta pesquisa tem como propósito analisar a teia de relações que envolvem a produção e a circulação de imagens, especificamente a relação entre a sua produção e os eventos com os quais se relacionam. Para tal análise, tomo como objeto de estudo três pinturas históricas e o contexto no qual transitam. São elas: *Chegada dos casais açorianos* e *A tomada da ponte da Azenha* de Augusto Luiz de Freitas e *Expedição a Lagunade* Lucílio de Albuquerque.

Estas obras foram encomendadas pelo governador Borges de Medeiros para serem expostas no Palácio Piratini, porém em razão das grandes dimensões das telas foi inviável sua instalação no Palácio do governo. A partir deste fato, tais pinturas tomaram outros rumos e outros usos, trilhando um percurso que perpassou importantes eventos no estado do Rio Grande do Sul.

O contexto a ser analisado refere-se ao período de 1914 a 1935 - espaço de tempo que abarca a produção e circulação dessas obras, desde a primeira encomenda - feita à Lucílio de Albuquerque - até a instalação das obras na edificação que abrigou o Pavilhão Cultural durante a Exposição comemorativa ao Centenário Farroupilha na capital.

Esta dissertação tem como objetivo, partindo do contexto e dos objetos mencionados, refletir sobre o percurso destas obras privilegiando a sua produção e circulação assim como os processos sociais nos quais se inserem.

INTRODUÇÃO

As imagens ocupam importante lugar na sociedade contemporânea, mediando relações e reproduzindo ideias e conceitos. Constituem ainda parte relevante do próprio indivíduo, de forma que as imagens que ele produz de si mesmo revelam a forma como ele quer ser visto no mundo. Altamente armazenáveis, assim como a maior parte das informações, as imagens na atualidade tomam cada vez mais o lugar dos eventos e os representam de forma mais intensa, a partir de inúmeros suportes.

Observa-se, nesse sentido, o fenômeno das redes sociais, onde as imagens que os indivíduos produzem de si mesmos e do seu cotidiano exercem um papel central nas relações sociais. Mais do que tecer argumentos contrários ou favoráveis a respeito deste tipo de veiculação de imagens há, antes de tudo, de se observar o quanto as imagens são produtoras e comunicadoras de discursos em todas as esferas da sociedade.

A contemporaneidade também é caracterizada pelo “bombardeio” de estímulos visuais aos quais todos são submetidos diariamente, quase que a todo o momento. Esse fenômeno pode ser justificado pela rápida capacidade de divulgação das imagens e pelo fato de que aparelhos como câmeras fotográficas, celulares e internet popularizaram-se nas últimas décadas. Entretanto, a circulação de imagens não é exclusivamente um fenômeno contemporâneo. Aqui se dirige a elas um olhar mais crítico e especializado, tomando-as como objeto de estudo e análise. No âmbito das ciências humanas há uma busca por esta reflexão e o resultado disso se pode observar no desenvolvimento de novos campos de estudo.

O mundo contemporâneo é de tal forma submetido à cultura das imagens que somos incapazes de pensá-lo sem a sua mediação. E mais, o nosso próprio pensar dá-se através da produção de imagens mentais, como sugere Alberto Manguel, em sua leitura de Aristóteles, “a alma nunca pensa sem uma imagem mental” (MANGUEL, 2001, p.21). A nossa primeira forma de ler o mundo se dá através das imagens. Embora muitas vezes não tenhamos consciência da mediação que é feita – através de objetos imagéticos - entre um fato e o nosso entendimento acerca dele, não podemos negar que tal mediação exista.

Ao olharmos para uma imagem não temos a opção de não apreendê-la. O fato de ela estar relacionada a um sentido humano e não a um saber especializado, não nos dá a opção de não lê-las, assim como podemos fazer com relação a um texto escrito. É inevitável uma reação ao voltarmos o olhar para uma imagem, é impossível não responder a ela, porém as respostas ou reações não acontecem ao acaso, são resultado de inúmeros fatores.

A mediação exercida pelas imagens não é imparcial, assim como não o são os textos escritos. As imagens, como sabemos, são compostas por signos que trazem em si mais do que aquilo que nele é visível (PESAVENTO 2006). Assim, não podemos cair no equívoco simplista de interpretação de imagens partindo apenas do que vemos, ignorando a malha histórica e social em que estão inseridas.

Ao dissertarmos sobre as imagens, podemos nos remeter às cavernas ou a alta tecnologia das imagens digitais, fato é que elas há muito nos acompanham. Para introduzir o trabalho a seguir poderíamos nos remontar com facilidade a qualquer período histórico que ali encontraríamos exemplares imagéticos e uma vasta produção de sentido em torno deles. Porém, o que se fará a seguir é pensar sobre a trajetória da imagem na história, principalmente no reencontro da ciência histórica com os objetos iconográficos.

Tal reflexão parte do pressuposto de que o estudo das imagens poderia enriquecer as pesquisas em História da Educação, sem, no entanto, sugerir que a imagem pode vir a substituir de alguma forma o texto escrito nas pesquisas nesta área. A imagem traz a possibilidade de um nível a mais de compreensão e análise de uma realidade, ignorá-la seria abrir mão de imensa gama de informações. Apesar de os vestígios visuais antecederem a forma de comunicação escrita, a história mostra exemplos em que se percebe os registros escritos acompanhando os registros visuais, de modo que o código escrito não veio a substituir o uso das imagens. (KNAUSS, 2006, p.99)

Além de evidenciar a relação entre as sociedades e as imagens por elas produzidas, o que interessa, no entanto, são os usos das imagens e as narrativas que elas produzem. Em especial o trânsito dessas imagens no meio social e a forma com que elas dão sentido ao mundo. Ulpiano Bezerra de Menezes circunscreve as imagens ao ele chama de iconosfera, ou seja, um conjunto de imagens de referência, portadoras de discursos e com as quais nos identificamos enquanto sociedade (MENEZES, 2005, pag. 35). As imagens, segundo o autor, transitam em um espaço sensível, em “uma dimensão visual no todo social” e devem ser analisadas à luz da complexa teia de relações que as abrigam. Esta análise abarca, então, a rede de relações sociais por onde circulam as narrativas visuais e a forma como elas se constroem. Esta dissertação tem como objetivo analisar os processos históricos e sociais que constituem um “caminho” para a circulação das obras aqui pesquisadas. Observar os processos sociais como processos amplos e dinâmicos possibilita que a história se aproprie das formas de produção de sentido enquanto objeto de estudo, abrindo assim um vasto campo para a análise de documentos escritos, verbais ou visuais (KNAUSS, 2006, p.100).

É característica da imagem a capacidade de reproduzir discursos e narrativas, expandindo o conhecimento sobre um fato ou ressaltando determinados aspectos do fato ocorrido. A produção de sentido acerca delas sofre influência não apenas da imagem em si, mas do suporte que a conduz. Neste sentido, ao trabalharmos com a pintura histórica enquanto suporte vinculador de imagens e promotor de narrativas, o seu caráter educativo é privilegiado de forma mais evidente.

A pintura de história é utilizada largamente no sentido de constituir um referencial imagético para determinadas passagens históricas. Esse tipo de imagem faz o papel de testemunho da história. O caráter educativo da pintura histórica pode ser facilmente atestado em uma simples busca em livros didáticos, por exemplo. Nestes livros é bastante comum que um fato histórico seja “ilustrado” por uma obra deste gênero. Em que pese estas publicações tragam a pintura histórica como mera ilustração, sem utilizá-la de forma mais aprofundada, fica bastante evidente seu caráter educativo. Neste sentido, os estudos em Cultura Visual têm proposto um olhar especializado às imagens, sabendo que elas são parte de processos históricos e sociais e constituem em si - além de seus significados mais evidentes - as características de seu contexto, suas técnicas e suportes e ainda a relação inseparável das imagens com os sujeitos observadores.

Esta pesquisa discute ainda o aspecto educativo da pintura histórica demonstrando seus usos mais frequentes, em geral como um meio de reforçar um determinado discurso, aí sua função educativa. Se pensarmos a pintura histórica como um dispositivo capaz de produzir inúmeros significados, pensamos também que sua circulação é de extrema importância. Este tipo de pintura possui um significado que a ultrapassa, que diz respeito aos poderes com que ela se relaciona e a sua forma de circulação, ou seja, onde ela é dada a ver. A circulação das obras diz muito a respeito da intenção que elas trazem e jogam com os sentidos das narrativas a elas associadas.

A relação entre história, memória e imagem pode ser também pensada no sentido que a memória, como sabemos, constitui-se do principal objeto da história. Essa, por sua vez, é também influenciada pelas imagens, na sua produção e circulação, indicando assim um dos usos da pintura de história como um dado importante a ser considerado para a historiografia.

Partindo disso, podemos pensar a imagem como uma rica fonte de informação, sendo que o sujeito que vê a imagem é fortemente influenciado pelo seu contexto, além das suas memórias coletivas ou individuais. O olhar que lançamos hoje a uma imagem está repleto do nosso presente e do nosso imaginário já constituído, da mesma forma que a produção das

imagens é resultado de seu período histórico. O contexto e a bagagem intelectual atuam como um filtro que encobre a nossa visão. Nosso olhar é fruto de presente e de passado.

As considerações tecidas até aqui constituem o olhar que a pesquisa lança ao percurso de três pinturas históricas de grande porte que tiveram singular trajetória na cidade de Porto Alegre desde as suas encomendas, entre os anos de 1914 e 1919 até a sua exposição no prédio da futura Escola Normal. Hoje, quem adentra o magnífico prédio, atual Instituto de Educação (IE), projeto do arquiteto Fernando Corona, na Avenida Osvaldo Aranha, depara-se - com certo arrebatamento - com três imensas pinturas a óleo. Logo na entrada, na parte central, em frente à escadaria, encontra-se a tela de Augusto Luiz de Freitas *Chegada dos casais açorianos*, que mede 6,30 x 5,50m e cuja temática trata da chegada dos casais açorianos que vieram povoar a região de Porto Alegre. A escadaria divide-se e a sua direita temos *A batalha da ponte da Azenha* do mesmo pintor, medindo 5,46 x 3,76m e que trata da batalha de 19 de setembro de 1935, quando os farrapos venceram a batalha contra os imperiais, travada na ponte da Azenha, e ocuparam a cidade de Porto Alegre. À esquerda da escadaria encontra-se a obra *Expedição a Laguna*, também conhecida como *Garibaldi e a Esquadra Farroupilha* de Lucílio de Albuquerque, medindo 5,45 x 3,32m e que retrata uma famosa passagem da Revolução Farroupilha quando Giuseppe Garibaldi atravessa por terra os lanchões Seival e Farroupilha da Lagoa dos Patos até a barra do Tramandaí rumo à Santa Catarina. Percebe-se uma narrativa, embora curta, que inicia na formação do estado do Rio Grande do Sul e culmina em dois dos principais episódios da Revolução Farroupilha, assim considerada, mais importante revolução política do estado.

Consta na documentação referente ao projeto de tombamento dessas obras, realizado pela Coordenadoria do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado, CPHAE, que as três telas, juntamente com *A batalha dos Guararapes*, de Pedro Américo e *A batalha do Avaí*, de Vitor Meirelles, compõem o acervo pictórico de maior volumetria do país, ou seja, as telas do Instituto de Educação estão entre as cinco obras de maior porte no país. Se pensarmos nas outras duas acima citadas, estas se encontram hoje em lugares de destaque no Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, enquanto as demais permanecem, de certa forma, esquecidas e pouco conhecidas do grande público brasileiro.

A forma como as pinturas parecem pertencer de forma perfeita àquelas paredes do Instituto de Educação e o fato de que elas dificultam que se desvie o olhar para o restante do prédio, adornadas ainda pela bela escadaria, torna impossível o não questionamento sobre o histórico desses objetos de tamanha beleza. Assim ocorreu comigo, após a sugestão de investigação sobre estas obras feita pela professora Zita Possamai, antes mesmo da seleção

para o curso de mestrado no Programa de Pós Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Assim, desde aquele momento, sigo as pistas destas imagens e as suas trajetórias. Busco analisar o percurso destes artefatos pensando em um fio condutor que nos leva - através dos usos da imagem como um instrumento construtor de narrativas históricas – das primeiras tentativas de construir uma narrativa visual acerca do estado do Rio Grande do Sul durante as fases de construção da sede do governo do estado no ano de 1914 (ano da primeira encomenda) até a alocação destas obras na então escola complementar, a primeira escola pública de formação para professores de Porto Alegre. Tal fio condutor nos leva até o Instituto de Educação Flores da Cunha, uma das principais escola de formação de professores do estado do Rio Grande do Sul.

Na documentação relativa ao tombamento das telas, a CPHAE chama a atenção, na conclusão do projeto, para a impossibilidade de separar o bem patrimonial do meio onde está situado. Tal documento relata, ainda, a relação estabelecida entre este patrimônio e o Instituto de Educação, relatando que as telas encontram-se incorporadas à vida daquela escola, tornando-se referência para as gerações de alunos que por ali passaram ao longo das décadas em que as obras estão sob guarda daquela instituição.

As relações entre a instituição e as obras ali instaladas podem ser verificadas no decorrer da história de quase oito décadas. Apesar de o processo de tombamento das telas ter-se iniciado no ano de 1986, com solicitação feita pela então diretora Marisa Terezinha Stolnik, e ter sido efetivado apenas em 1994, sua restauração só ocorreu no ano de 2004, resultado dos esforços da Associação de Ex-Alunos do IE. Durante todo o processo de restauro, que em decorrência do tamanho das telas teve de ser realizado no saguão da escola, houve um total apoio da comunidade escolar durante o trabalho que estava sendo realizado, conforme o relato dos professores. Houve, neste momento, inclusive, um abaixo assinado por parte dos alunos para que as telas não fossem retiradas da instituição. A possibilidade de a restauração ser feita fora do IE suscitou nos alunos o medo de que elas não retornassem.

Embora esse momento recente não seja o foco desta pesquisa, convém darmos a devida atenção à campanha feita pela Associação de Ex-alunos do Instituto de Educação para o restauro das obras em questão e então termos a dimensão da relação existente entre as obras e a comunidade escolar. Como já mencionado, há indícios de que as telas encontram-se em posse do IE desde os anos 1935 e, desde então, nenhum cuidado de manutenção havia sido tomado para a salvaguarda deste patrimônio. Passadas quase sete décadas, as obras encontravam-se em meados do ano 2000 em avançado estado de deterioração. Devido ao grande porte das obras, foi inviável a retirada das telas do saguão do IE no ano de 1969,

quando o prédio da escola passou por uma grande reforma. Assim, as telas foram fortemente atingidas pelo ambiente em construção e tiveram sua estrutura grandemente danificada.

Em que pese o fato de as obras terem sido tombadas em 1994 e constar na documentação de tombamento a urgência com relação ao restauro das mesmas, isso somente aconteceu no ano de 2004, quando foi elaborado pela associação de ex- alunos o projeto “SOS Arte IE”, com a finalidade de captar recursos para o restauro imediato das telas.

Foi então lançada, no ano de 2004, uma campanha pública, na qual diversas empresas foram procuradas para patrocinar o restauro. Um projeto de divulgação da campanha foi também elaborado e ganhou o apoio financeiro da Lei de Incentivo à Cultura do Estado e do Ministério da Cultura e previa ainda visitas de outras escolas ao IE para divulgação do patrimônio. Assim, no ano de 2009, as obras restauradas foram entregues à comunidade em solenidade no próprio IE, com a presença de representantes das empresas patrocinadoras e do governo do estado. A restauração, feita dentro da escola em pleno funcionamento, ficou a cargo da restauradora Leila Sudbrack.

A instituição de ensino que hoje abriga estas obras não representa um simples estabelecimento escolar. A história desta instituição atravessa, de certa forma, a história da educação no estado do Rio Grande do Sul e a história da própria Exposição do Centenário Farroupilha, evento para o qual as telas foram ali alocadas. O contexto da construção do prédio que hoje abriga o Instituto de Educação está ligado às comemorações do Centenário Farroupilha, assim como a própria colocação das obras naquele local. O prédio, de Fernando Corona, foi pensado para abrigar a Escola Normal, porém, antes disso, do ano 1935 a 1936, o local abrigaria o Pavilhão Cultural da Exposição do Centenário Farroupilha. Segundo a arquiteta Renata Horowitz, responsável pelo parecer técnico de 23 de abril de 1996 sobre o processo de tombamento do Instituto de Educação, o prédio corresponde a valores históricos e arquitetônicos, além de grande valor evocativo.

Para a análise da produção e circulação destes artefatos, debrucei-me, primeiramente, sobre três eixos de observação das imagens compostos por Menezes: o que nos é dado a ver, ou seja, a imagem em si (visível), em que sistema de imagens elas se inserem, como técnica e suporte (visual) e por fim é importante nos voltarmos para o sujeito que vê (visão). Seguindo a isso, foram analisados os três principais aspectos a essas obras artísticas relacionados: as encomendas do governo do estado para o Palácio Piratini, a exposição do Centenário Farroupilha e por fim a alocação das obras no Pavilhão Cultural, hoje Instituto de Educação Flores da Cunha, onde se encontram até o presente. A documentação oficial acerca destes objetos, como os relatórios da Secretaria de Obras Públicas do Estado, dos anos de 1914 e

1919, trata do momento em que foram encomendados. Depois disso, somente temos documentos oficiais relacionados a estas pinturas quando já instaladas no prédio do atual Instituto de Educação, portanto justifico a metodologia de pesquisa de buscar analisar o contexto por onde as obras circularam. Carlo Ginsburg, em seu paradigma indiciário (GINZBURG, 1989), trata da forma como sinais e pequenos indícios podem conduzir o historiador - através de um conhecimento indireto, baseado em pistas - na análise de um contexto cuja documentação seja escassa. Para tanto, Ginsburg propõe uma analogia entre os métodos de Sherlock Holmes, Freud e Morelli, baseando-se em indícios, sintomas e signos pictóricos respectivamente. Para Morelli, por exemplo, intencionando legitimar uma obra de arte, buscava indícios em pequenos detalhes, em pequenas pistas que o artista deixa involuntariamente na obra de arte. Não se detinha nas grandes características das escolas artísticas, mas preocupava-se em analisar os traços mais sutis que pudessem comprovar a legitimidade de uma obra.

Assim, intencionando construir o caminho percorrido por estas obras de arte, a presente pesquisa é dividida em três momentos. No primeiro capítulo será tratado o período das encomendas das obras evidenciando o cenário político e social e enfatizando a construção do Palácio Piratini. No segundo momento, tratar-se-á das questões relativas à própria imagem partindo do aporte teórico de autores como Paulo Knauss, Ulpiano Bezerra de Menezes e Alberto Manguel. Assim, serão observadas tanto questões relativas à leitura de imagens como as questões relativas à pintura histórica, como o seu caráter educativo e os seus usos enquanto uma narrativa visual.

Por fim, chega-se à etapa final percorrida pelas obras, que passaram de uma tentativa de construir uma narrativa visual do estado do Rio Grande do Sul e que, depois de expostas na grande Exposição do Centenário Farroupilha, chegam até a primeira escola pública de formação de professores do Rio Grande do Sul. Desta forma, o capítulo final contempla o prédio do atual Instituto de Educação, desde a sua construção, passando pelo Pavilhão Cultural e chegando, enfim, a uma reflexão sobre a cidade como espaço privilegiado de trânsito destas obras.

Se em toda imagem há uma dimensão do não visto, do oculto, na análise da trajetória das imagens aqui examinadas percebo as invisibilidades do percurso destes artefatos. Tal invisibilidade pode ser atribuída aos usos da imagem e sua relação com o contexto e circulação. O nível de importância da veiculação de uma imagem altera-se de acordo com o contexto histórico e os vazios deixados neste percurso podem representar ricos indícios de análise e reflexão. Enfim, esta pesquisa reflete acerca da produção e circulação de imagens

assim como contribui para a historiografia da educação no sentido de entender como os processos históricos se relacionam com a circulação das mesmas e a forma como estas refletem no seu contexto. Parafraçando Paulo Knauss (2006), “trata-se de definir o olhar como pensamento e fazer dele matéria de conhecimento histórico”.

1. AS IMAGENS DO RIO GRANDE DO SUL: ENTRE ENCOMENDAS E ENCOMENDANTES, A CONSTRUÇÃO DE UMA NARRATIVA VISUAL

As obras que constituem o objeto de pesquisa desta dissertação foram encomendadas por Antônio Augusto Borges de Medeiros, Governador do estado do Rio Grande do Sul entre os anos de 1898 e 1928, membro do Partido Republicano Rio-grandense,¹ adepto do positivismo e sucessor de Júlio de Castilhos. As ditas encomendas foram feitas, entre muitas outras, para decorar o futuro prédio sede do governo do estado, porém não chegaram a ser expostas no palácio de forma definitiva e hoje se encontram no Instituto de Educação General Flores da Cunha, em Porto Alegre. Este foi o percurso analisado no decorrer desta pesquisa.

Observa-se, através do relato de Cândido José de Godoy, secretário de obras do governador Carlos Barbosa, que o Palácio Piratini foi construído com a pretensão de significar e representar a grandeza do estado gaúcho, pretensão na qual se inserem as encomendas das obras pesquisadas (FRANCO, 2006, p.303).

A obra *Expedição a Laguna* (figura 1), também chamada de *Garibaldi e a Esquadra Farrroupilha*, de Lucílio de Albuquerque, foi finalizada no ano de 1916. Augusto Luiz de Freitas finalizou *Tomada da Ponte da Azenha* (figura 2) e *Chegada dos Casais Açorianos* (figura 3) em 1922 e 1923, respectivamente, segundo consta nos documentos de tombamento destes bens.

¹Fundado em 23 de fevereiro de 1882, o PRR nasceu na tentativa de fazer oposição ao Partido Liberal. Em suas fileiras passaram importantes políticos brasileiros como Venâncio Aires, Júlio de Castilhos e Pinheiro Machado. O PRR teve forte influência Positivista.

Figura 1 - Reprodução de Expedição a Laguna.



Lucílio de Albuquerque, 1916.
Óleo sobre tela. 6,20 x 3,95m.
Fonte: folder de divulgação do Instituto de Educação.

Figura 2 -Reprodução de A Tomada da Ponte da Azenha



Augusto Luiz de Freitas, 1922.
Óleo sobre tela. 6,20 x 3,95m.
Fonte: folder de divulgação do Instituto de Educação.

Figura 3 -Reprodução de **Chegada dos Casais Açorianos**



Augusto Luiz de Freitas. 1923.

Óleo sobre tela. 6,65 x 5,50m.

Fonte:folder de divulgação do Instituto de Educação.

Há, na datação destas obras, uma pequena incongruência, pois consta na publicação de Athos Damasceno, *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*, a informação de que as obras foram entregues em 1926 e que, ainda em 1923, Augusto de Freitas encontrava-se no estado a fim de colher informações para a elaboração das mesmas (DAMASCENO, 1971). Percebemos nestas pequenas divergências e no próprio percurso destes objetos a imprecisão que, por vezes, cerca a história destas obras, talvez ainda pela pouca atenção dada a elas e à quase inexistência de trabalhos que as tenham como objetos principais de estudo.

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 foi 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. A terceira obra não será aqui mencionada, pois não se constitui objeto desta pesquisa, já que a intenção é tratar do percurso das obras que chegaram até o Instituto de Educação General Flores da Cunha. Abaixo, a encomenda conforme consta no relatório da SOPE.

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).

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.

A encomenda da obra *Expedição a Laguna* também conhecida como *Garibaldi e a Esquadra Farrroupilha* consta no livro da Secretaria de Obras Públicas do Estado, referente ao ano de 1914, cujo secretário era o engenheiro João José Pereira Parobé. Consta no documento:

“Foi contratada com o pintor brasileiro Lucilio de Albuquerque, a pintura de um quadro para a sala de recepção do palácio em construção, cujo assunto, conforme o esboçeto apresentado é o memorável episódio histórico do transporte, por terra, da esquadilha revolucionária, da lagoa dos Patos ao Atlântico, efetuado por Garibaldi.” (SECRETARIA DE OBRAS PÚBLICAS DO ESTADO, 1914)

O relatório detalha ainda o preço de 25 contos de reis a serem pagos em duas prestações. Na mesma página do documento, cujo título é “Quadros para o palácio e monumento ao Dr. Júlio de Castilhos” segue a encomenda de dois quadros para o pintor Antonio Parreiras, não sendo mencionada a temática ou lugar para a alocação. Consta ainda o pagamento ao escultor Décio Villares² na quantia de 1.302\$000 referente às medalhas de prata comemorativas da inauguração do monumento ao “inovidável patriarca Dr. Júlio de Castilhos.”

Esta importante encomenda de estado aqui mencionada é analisada por Leal (2006) em sua tese, na qual aborda a arte positivista no Brasil do final do século XIX até os anos 30 do século XX, expondo a relação entre os encomendantes e os artistas. Percebe-se, através desta análise, como essa relação se materializa tanto nas obras em si como nos seus usos. No caso de Décio Villares, a encomenda foi feita diretamente ao artista em 1903 por Borges de Medeiros. Na encomenda foram também acertados os detalhes de como Júlio de Castilhos seria representado, evidenciando assim a estreita relação entre as obras de arte e a ideologia de seus encomendantes.

Com relação às encomendas aqui pesquisadas, encontra-se no Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul uma carta manuscrita do pintor Lucílio de Albuquerque, enviada do Grande Hotel em Porto Alegre para o governador Borges de Medeiros. A carta, datando de janeiro de 1914, agradece a encomenda da obra e a sua recomendação feita por Rivadávia Correia e menciona ainda a escolha da temática, segundo Lucilio de Albuquerque “um dos feitos mais heróicos da nossa pátria”. Após tratar de uma exposição sua a ser inaugurada em breve, despede-se “com a maior estima, respeito e gratidão”. É pertinente ressaltar aqui, o fato de que esta obra de arte traz dois pequenos equívocos em algumas publicações. Um deles refere-se ao fato de que o nome da obra *Expedição a Laguna* é muitas vezes substituído por um segundo nome pelo qual também é conhecida, *Garibaldi e a Esquadra Farrroupilha*. No material de divulgação das obras feito pelo Instituto de Educação consta como a data de finalização da pintura o ano de 1919, porém, se vê na tela o ano de 1916.

Observa-se, de acordo com esta documentação, a recorrência, nesse período, de encomendas de obras de arte para o Palácio Piratini. Além das obras de construção havia a intenção de adorná-lo com obras artísticas, principalmente que exaltassem a história do

² Pintor, escultor e desenhista brasileiro, nasceu no Rio de Janeiro em 1851. Em 1868 ingressou na Academia Imperial de Belas Artes. É de sua autoria o monumento a Júlio de Castilhos localizado na Praça da Matriz em Porto Alegre.

estado. Sobre este aspecto, pode-se observar nos inventários de bens do Palácio Piratini a grande investida que foi feita na compra de bens artísticos. O fato mais inusitado destas encomendas é, sem dúvida, o de que as telas nunca estiveram expostas no Palácio, ao menos não de forma definitiva, conforme se intenciona no ato das encomendas. Também não foram encontrados documentos oficiais que pudessem apurar a razão de os artistas não terem respeitado as medidas relatadas nos documentos da SOPE.

Círio Simon menciona estas pinturas de modo a nos dar uma pista da razão de sua ausência no palácio. Segundo o autor, houve algumas tentativas no sentido de selecionar as imagens que contariam a história do estado através do Palácio Piratini, uma delas foram as encomendas em questão:

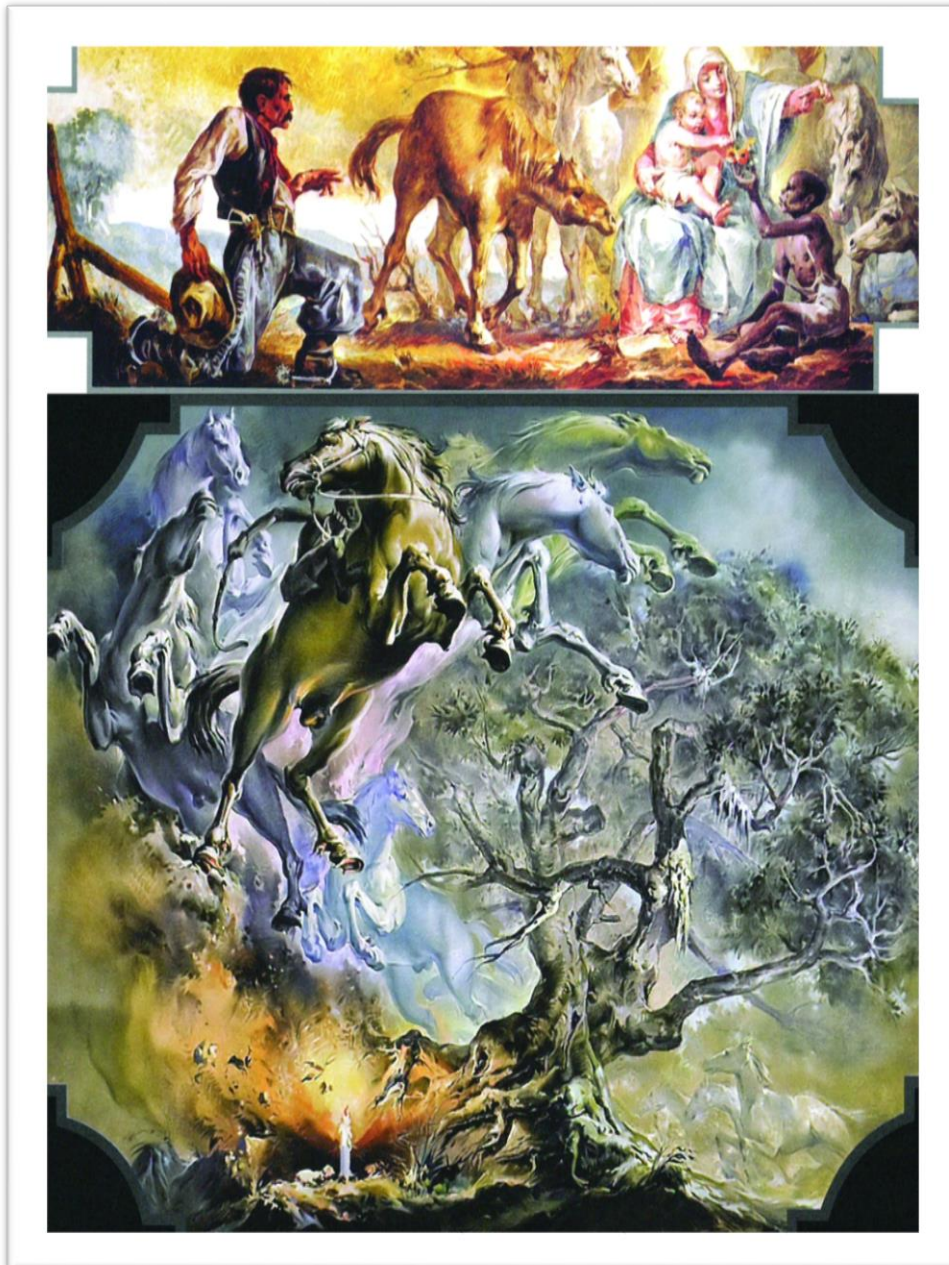
Os murais do Palácio Piratini, assinados por Aldo Locatelli (1915-1962), representam uma das tentativas de expressar, por meio do muralismo, o pensamento da soberania do Estado. As tentativas que deixaram maiores vestígios são as obras de Antônio Parreiras (1860-1937), anteriores a I Guerra Mundial e as obras de Lucílio de Albuquerque Augusto Luiz de Freitas, realizadas ao longo e após esta guerra. (SIMON *apud* LAGEMANN;LICHT, 2010, p.91).

Este pequeno trecho compõe uma das únicas publicações que se referem diretamente a estas obras, no sentido de dar conta das questões levantadas por esta pesquisa. Essa seleção de temáticas feita pelo governador abordou aspectos que vão desde a formação do Estado do Rio Grande do Sul até a Revolução Farroupilha, mas a opção acabou sendo feita para uma exaltação do Rio Grande do Sul através da sua literatura e folclore, visto ter prevalecido a escolha dos murais de Aldo Locatelli.³

O conjunto de murais que adornam hoje as paredes do Palácio Piratini foram contratados na administração de Ernesto Dornelles. O contrato com o artista Aldo Locatelli foi firmado em 1951 e as obras foram executadas entre os anos de 1951 e 1955. As obras encontram-se no salão de audiências, no salão de honras - hoje conhecido como salão Negrinho do Pastoreio – e na ante-sala do gabinete do governador.

³ (1915-1962) Importante pintor ítalo-brasileiro, realizou suas maiores obras no Rio Grande do Sul. Em 1951 venceu uma concorrência pública do Governo do estado do Rio Grande do Sul para executar os painéis do Palácio Piratini, onde ilustrou a formação étnica e folclórica do estado.

Figura 4 – Reprodução de detalhe da sala Negrinho do Pastoreio



Aldo Locatelli. 1955.

Mural

Fonte: LAGEMANN, Eugenio; LICHT, Flávia Boni, 2010, p.96

Figura 5 – Reprodução de Música, Poesia e Dança-teatro



Aldo Locatelli. 1955.

Mural

Fonte: LAGEMANN, Eugenio; LICHT, Flávia Boni, 2010, p.96

Se pensarmos na dimensão do visível trazida por Meneses e nas relações de poder e controle a ela relacionado, a escolha das temáticas das telas muito diz da intenção da narrativa a ser construída. O que será dado a ver? O que está oculto na imagem? O invisível da imagem pode ser revelado a partir da análise da sua trajetória e dos acontecimentos do seu percurso.

Em se tratando da pintura histórica enquanto artefato produtor de narrativas, Consuelo Alcione Borba Duarte Schilichta (2006) aborda a relação entre arte e história, analisando o que denomina patrimônio biográfico-visual, no caso estudado, o conjunto de elementos pictóricos cujos símbolos contribuem para a formação de um imaginário nacional. Segundo a autora, a iconografia pictórica é fonte de representação e compreensão dos acontecimentos históricos. Partindo do quadro *Independência ou Morte*, de Pedro Américo, ela analisa as tensões entre arte e história.

Nossa referência são as obras de gênero histórico que compõem o patrimônio "biográfico-visual" da nação e retratam os grandes momentos históricos e seus heróis, com destaque para a tela *Independência ou Morte*, de Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905), na qual ele dá visibilidade ao ato que anunciou a emancipação nacional. Em nosso entendimento, esta obra é um dos exemplos mais reveladores não só da articulação, mas também da tensão entre o pictórico e o histórico, e seu autor, chave para a compreensão da Pintura Histórica brasileira à época. (SCHILICHTA, 2006, p.1)

Para Schilichta, a pintura histórica vem para legitimar simbolicamente o fato histórico em si. Sabemos que os textos produzidos pelos historiadores também não são uma reprodução fiel do fato passado, mas uma construção acerca dele. Existem diferentes formas de análise do texto escrito, perguntas que fazemos ao texto para que, a partir delas, possamos nos aproximar do passado. Com a imagem, e no caso a pintura histórica, este processo dar-se-á de forma bastante similar, porém as perguntas são outras. As perguntas dirigidas às imagens dizem respeito ao contexto da sua elaboração, a quem a produziu e a quem se dirige, num esforço para que ela, através da análise destas questões, possa nos revelar as suas entrelinhas ou o que não é visível na própria imagem. Desta forma, as imagens constroem suas narrativas se tivermos capacidade de questioná-las. Reforço que as imagens têm ainda o poder de contribuir para a construção de memórias a partir delas, daí a relevância de os historiadores se apropriarem das formas de leitura de imagem e dedicarem a devida importância a este tema. Segundo a autora:

A montagem de um imaginário é particularmente importante na construção simbólica de qualquer regime político, sobretudo em momentos de redefinição da identidade nacional. E, assim como o tema da independência em meados do século XIX ganhou destaque na historiografia, o Sete de Setembro, como momento fundador da Pátria, e o ato do Príncipe constituíram objetos privilegiados da Arte nacional. (SCHILICHTA, 2006, p.16)

É possível, neste sentido, pensarmos que a imagem contribui para a concepção de um fato passado. Essa capacidade das imagens de interferirem e auxiliarem nestes processos estende-se para além da construção de imaginários. Por vezes, as imagens contribuem para a elaboração do próprio acontecimento. Esta influência na construção de imaginários, utilizando-se da pintura histórica, pode ser observada nos âmbitos regionais e nacionais. Ela pode dar-se em pequenas escalas, contribuindo para as memórias coletivas de determinadas regiões ou grupos, como pode ser veículo de construção de todo um imaginário nacional. Sobre isso, podemos pensar em uma das telas mais conhecidas do país, *Independência ou Morte*, de Pedro Américo.

Ao tratarmos de obras que contribuem para a construção de memórias e imaginários, não podemos esquecer-nos desta grandiosa tela pintada em Florença entre os anos de 1886 e 1888. Esta obra relaciona-se com aquelas aqui pesquisadas, pois se trata também de uma encomenda que visava eternizar uma determinada passagem histórica.

Assim, podemos pensar que os momentos comemorativos constituem-se também em momentos de renovação das formas de leitura e interpretação dos acontecimentos passados. Para tanto, podemos encontrar facilmente as pinturas históricas figurando como documentos capazes de contribuir para a construção e difusão de novas formas de se olhar para o passado.

O momento da encomenda das obras de arte aqui pesquisadas coincide com uma das etapas de finalização das obras do Palácio Piratini, portanto elas vêm com uma função legitimadora, ressaltando mais uma vez os usos deste tipo de imagem. A partir do contexto da encomenda das obras observam-se todos os elementos que, de alguma forma, relacionam-se a elas e que possam dar conta da intenção destas encomendas através de uma reflexão sobre a sua produção e circulação. Com esse objetivo, analisam-se os usos de documentos iconográficos, tão específicos quanto a pintura histórica, partindo de um olhar mais amplo, que se estenda para além das imagens nelas representadas.

1.1. O CENÁRIO DA ENCOMENDA: CONTEXTO HISTÓRICO, POLÍTICO E SOCIAL (1914 - 1923)

Para a contextualização histórica desta pesquisa, partiu-se da data da primeira encomenda das três obras, feita em 1914, e tomou-se por marco a carta enviada a Borges de Medeiros pelo artista Lucílio de Albuquerque, datando de janeiro de 1914, na qual o artista agradece a encomenda e define a temática da obra.

Lembramos que o Brasil, um século após a independência, vinha de um período de adaptações e buscava a sua unidade, que chegou tardiamente. No período pós-independência, inúmeros conflitos regionais eclodiram, tornando difícil a crença em uma nação unificada. A Revolução Farroupilha insere-se na esteira destes conflitos. No período da segunda década do século XIX, o Rio Grande do Sul acabara de anexar ao seu território a Província Cisplatina e a economia gaúcha estava em alta em razão do desenvolvimento da pecuária e do comércio de charque. Porém, o primeiro reinado é também marcado pelas primeiras crises econômicas advindas de fatores relacionados ainda ao período colonial. Com a crise, agravaram-se as revoltas e a instabilidade política.

Neste momento o café já comandava a economia como o primeiro produto brasileiro de exportação e a atividade política era centralizadora, ou seja, as ordens vinham do centro do país para as províncias e trabalhavam de acordo com o interesse na economia cafeeira.

Assim, o Rio Grande, que tinha como base de sua economia a pecuária, passava por uma crise desde 1825 quando a Banda Oriental se colocou em campanha para separar-se do Império Brasileiro e fez com que o estado perdesse o gado uruguaio. O descontentamento do Rio Grande com relação ao Império só crescia.

Com relação à tributação, o charque gaúcho era submetido a altas taxas de imposto sobre o sal, enquanto que o sal platino pagava baixos impostos na alfândega brasileira. Os sulistas reclamavam ainda de sustentar o império com soldados, cavalos e comida durante as revoltas nas fronteiras, sem receber nada em troca destes serviços prestados. Este descontentamento tomou corpo e centralizou-se na pessoa do estancieiro Bento Gonçalves, quando a província do Rio Grande do Sul partiu para a revolução que duraria dez anos.

No Rio Grande do Sul, em 1835, eclodiu a Revolução Farroupilha, que durante dez anos enfrentou o governo central. Em manifesto lançado as “nações civilizadas” por ocasião da proclamação da república Rio-Grandense, em 1838, o líder Bento Gonçalves justificou a posição assumida, enfatizando que a proclamação da República fora o último recurso tentado ante o esgotamento das possibilidades de entendimento com o Império.

Dentro da percepção que os farrapos tinham dos acontecimentos, o centro era acusado de “má gestão dos dinheiros públicos”, de realizar gastos supérfluos sem aparelhagem material do país (abertura de estradas, construção de portos) e de onerar o Rio Grande com impostos sem indenizá-lo dos danos sofridos. (PESAVENTO, 2002, p.38)

A revolução manteve-se crescente de 1835 até 1843, quando começou o declínio dos farroupilhas. Foi então oferecido pelo império a anistia geral e uma “paz honrosa”, assinada em 28 de fevereiro de 1845, conhecida como “Paz de Ponche Verde”, dando fim à Revolução Farroupilha. Porém, a memória desta etapa da história do Rio Grande do Sul retorna na encomenda destas obras e nas comemorações do seu centenário e agora retomamos no contexto desta pesquisa enquanto memória e imaginário.

Precisamos agora nos remeter aos ideais que sustentavam a política gaúcha no momento destas encomendas. O pensamento positivista marcou o nascimento do PRR, o Partido Republicano Rio Grandense, ao qual pertencia Borges de Medeiros. No segundo império, período da história datado de 1840 a 1889, aconteceram inúmeras mudanças no contexto econômico e político do estado e do país. Entre elas, o Brasil firmou-se como exportador de café, passando a utilizar a mão de obra assalariada e não mais a escrava. Assim, uma onda imigratória tomou conta do país e foram basicamente alemães e italianos que supriram esta força de mão de obra.

No campo político, entre o Partido Conservador, mais atrelado à monarquia, e o Partido Liberal, mais favorável a uma maior autonomia das províncias através da descentralização dos poderes, surgiu o PRR. Este partido, fortemente ligado à filosofia de Augusto Comte⁴ é o partido que norteará as escolhas políticas de Borges de Medeiros nos cinco mandatos que exerceu no comando do estado. É este pensamento político que aparecerá, embora de forma muito tímida, nas encomendas das obras para o Palácio do Governo.

O PRR tem em sua formação algumas diferenças com os outros dois partidos já existentes e algumas peculiaridades. Podemos dizer que o movimento republicano no Rio Grande do Sul deu-se tardiamente. A província teve sua primeira manifestação republicana no ano de 1882, doze anos mais tarde de ter sido lançado o Manifesto Republicano. O partido trazia em suas fileiras jovens com instrução escolar, mas sem experiência política e declaravam-se positivistas.

A história do PRR desenrola-se a partir das primeiras décadas do século XIX, porém o que nos interessa neste momento é uma breve análise do pensamento borgista que se dá a

⁴Isidore Auguste Marie François Xavier Comte (Paris, 1798-1857), teórico e fundador do movimento Positivista.

partir de 1889, quando esse sucede Júlio de Castilhos, considerado o maior líder do Partido Republicano Rio-grandense. A primeira fase do governo Borges, que se estende até 1913, um ano antes da primeira encomenda, foi um governo preocupado principalmente em manter a centralidade das instituições, em resguardar a independência do governo do estado e em estabelecer medidas que visavam progresso econômico. Dentro da trajetória do PRR, o que se relaciona de forma mais contundente a esta pesquisa, é o fato citado por Celi Regina J. Pinto de que o partido tinha por característica a pretensão de aproximar-se de todos os setores da sociedade:

Daí encontramos no PRR um trajetória política que se caracterizava por não se opor frontalmente da 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 perceber os esforços de Borges de Medeiros e seu partido no sentido de mostrar, através das pinturas analisadas, momentos da história gaúcha que abarcassem quase a totalidade da população em um mesmo sentimento de pertencimento, os grandes feitos na história e seus grandes heróis. O Palácio Piratini deveria ser este ponto que uniria todo o estado em torno de um passado glorioso. Todas estas questões relacionadas à política do PRR são aqui pensadas no sentido de verificar qual a intenção dos políticos deste partido e de apresentar o cenário político da época enquanto um contexto de grandes mudanças. Ainda tratando do governo do PRR, não podemos deixar de pensar na questão das encomendas de arte realizadas por este partido de vertente positivista. Não se teve aqui a pretensão de aprofundar o tema do positivismo e sua relação com as imagens, porém observa-se neste contexto uma grande demanda por telas, esculturas e estatuárias sob o comando dos ditos positivistas, assim passamos a algumas observações.

Segundo Pinto (1986) e Leal (2006), o positivismo é considerado uma filosofia da moda no Brasil dos séculos XIX e XX. Sendo bastante aplicada, algumas vezes, a filosofia de Augusto Conte era usada apenas em partes e alguns clichês eram repetidos para que os indivíduos pudessem se denominar positivistas. Como as encomendas em questão foram feitas por Borges de Medeiros, adepto desta filosofia, cabe aqui uma pequena reflexão sobre imagens e positivismo.

Em se tratando de imagens positivistas, Leal (2006) aponta o fato de que algumas imagens, 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 dos grandes heróis.

Com relação às telas aqui pesquisadas, podemos observar algumas características que seguem na direção de serem pensadas como imagens atreladas ao pensamento positivista: o fato de as telas conservarem a memória e o culto aos heróis em forma de monumentos e obras públicas, além do fato de o governo do estado ter a possibilidade e a intenção de investir nessas formas de construção de imaginários.

O acesso desse grupo ao governo estadual e a conseqüente 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”... “Foi na tipologia do herói político que a ideologia positivista do PRR pôde mais se manifestar. (LEAL, 2006, p. 17 e 18)

Porém, a autora questionará se o positivismo é a única filosofia que aponta para o culto aos heróis, por exemplo, e se assim fosse, como poderíamos definir se uma obra de arte é ou não positivista. Se pelo fato de o encomendante ser adepto desta filosofia ou artista dizer-se 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 classificará aqui as telas pesquisadas como uma produção positivista, apenas se atrelará a sua encomenda a inúmeras outras feitas pelo governo do estado, cujo presidente é membro do Partido republicano. Tampouco se encontra qualquer menção a Augusto de Freitas e Lucílio de Albuquerque como artistas positivistas. Para completar esta reflexão, observa-se que embora a encomenda tenha partido de Borges de Medeiros, ela não teve realizada a sua função primeira, já que não foi exposta no palácio, conforme se pretendeu no ato da encomenda.

No relatório da Secretaria de Obras Públicas do Estado de agosto de 1914, apresentado ao governador Borges de Medeiros, pode-se observar, no mesmo relatório, o pagamento de encomendas feitas para Lucílio de Albuquerque, Antônio Parreiras e Décio Villares, sob a denominação “quadros para o Palácio”, demonstrando aí um esforço do governo no sentido de adquirir obras artísticas, o que reforça a ideia do culto aos heróis da

pátria e manutenção de suas memórias. As encomendas feitas pelos governantes republicanos, ditos positivistas, se relacionam com as obras num sentido que vai além das imagens nelas representadas. Se não apenas a filosofia positivista atua no sentido de glorificação dos grandes heróis, podemos pensar que a intenção de uso destas imagens pode ser também atrelada a esta filosofia. Ou seja, não apenas a imagem em si é capaz de representar a filosofia comteana, mas seus usos, a intenção posta na sua encomenda, produção e circulação.

(...) houve no Brasil encomendantes de obras de arte que tinham condições de negociar com artistas positivistas, que já conheciam a teoria comteana no que se referia à estética, até publicando opúsculos e folhetos sobre arte. Outros encomendantes, com uma idéia meio vaga do Positivismo e usando-a como uma forma de distinção política, encontraram os artistas por estes integrarem uma rede ampla de positivistas, neste caso, são as redes pessoais, as influências e recomendações que imperam. Ambos os tipos de encomendantes são fundamentais: os primeiros nos ajudam a mostrar que as obras de arte encomendadas integram práticas políticas que lhes dão mais ou menos caráter positivista. Ou seja, não é apenas no conteúdo que uma obra é positivista, mas também nos usos e práticas que os encomendantes farão delas. (LEAL, 2006, p.149)

No caso destas obras, como dito anteriormente, não há menção de os artistas serem adeptos do positivismo e, no caso da encomenda a Lucílio de Albuquerque ter sido intermediada por Rivadávia Correa, destacando uma rede de contatos e indicações, também não há menção de qualquer ligação dele ao pensamento positivista. Com relação aos usos - que poderiam defini-las como obras positivistas - novamente ficamos sem respostas seguras, pois a sua circulação deu-se efetivamente apenas em 1935, quando houve a alocação delas no Pavilhão Cultural da Exposição do Centenário.

O que se procurou aqui observar foi a relação da encomenda com os encomendantes e se era possível uma forma de classificá-las. Na falta de documentos oficiais relativos a estas obras, o que nos resta é olhá-las sob todos os pontos de vista, analisando o fio condutor que nos leva da sua produção até a sua circulação em grandes momentos da história do Rio Grande do Sul.

O contexto político divide a sua importância com outro ponto, que para este trabalho tem grande importância por tratar-se de estudos de imagens e das formas subjetivas de sua apropriação. Neste caso, a cidade é o espaço onde estas cenas políticas se desenrolam, onde as imagens- resultado destas políticas- transitam e, por fim, o lugar de onde se constrói todas as formas de olhá-las. Importante aspecto que se relaciona com a reflexão acerca do contexto histórico privilegiado nesta pesquisa diz respeito ao espaço urbano, que constitui o lugar pelo

qual circularam as imagens e onde se construíram as narrativas sobre elas. Este aspecto será privilegiado mais adiante.

1.2. O PALÁCIO DAS IMAGENS

O primeiro edifício sede do governo provincial começou a ser construído em 1773, pelo governador José Marcelino de Figueiredo, porém a edificação passou a ser utilizada somente em 1789. Júlio de Castilhos, em 1894, decidiu pela demolição desta construção, alegando que este se achava praticamente inabitável (FRANCO, 2006, p.303).

Em outubro de 1896 foi lançada a pedra fundamental da nova construção, projeto do engenheiro estadual Afonso Hebert. Esta empreitada foi marcada pela morosidade em razão da falta de recursos, tendo havido inúmeras pausas até 1908, quando o então governador Carlos Barbosa Gonçalves decidiu, juntamente com seu secretário de obras Cândido José de Godoy, abandonar definitivamente o dito projeto. A intenção de Cândido Godoy era, segundo o historiador Artur Ferreira Filho (*apud*FRANCO, 2006, p. 304), que a sede do governo gaúcho fosse o mais belo e majestoso edifício público do país. A nova pedra fundamental foi assentada em 20 de setembro de 1909. Este projeto é do arquiteto francês Maurice Gras, embora tenha havido um concurso para a execução deste projeto com a vitória de outros dois arquitetos também franceses.

Quando Carlos Barbosa deixou o governo, em 1913, muito ainda faltava para a finalização da obra. Agora governador, Borges de Medeiros mantém de forma lenta a construção do palácio devido às dificuldades trazidas pela primeira grande guerra. O edifício passou a ser de fato utilizado apenas em 1921, sem qualquer inauguração oficial. O nome pelo qual conhecemos hoje a casa sede do governo foi dado pelo governador Ildo Meneghetti, através do decreto 6.109 de 29 de junho de 1955, em homenagem a primeira capital da República Rio-Grandense.

O Palácio Piratini foi, para esta pesquisa, lugar de importantes buscas acerca das obras de arte pesquisadas, pois se constitui na razão primeira para existência delas. Como já mencionado, as telas constituem uma das tentativas de construir uma narrativa visual que contemplasse as intenções de Borges de Medeiros para o Palácio Piratini. Embora, imaginemos que o palácio tenha inspirado os artistas na feitura de suas obras, nele não encontramos qualquer referência às telas aqui pesquisadas. Em longa busca nos inventários de

bens móveis do palácio, referências às obras também não foram encontradas, o que constituiu um enorme desafio para que esta pesquisa fosse concluída.

Se a produção destas telas está intimamente ligada à construção do palácio do governo, a circulação delas pouco se relacionou com aquele prédio. Ali estiveram sim, porém longe dos olhares do público na maior parte do tempo. Uma pista sobre esta ausência de documentação é mencionada por Leal (2006), quando a autora observa as encomendas do governo republicano e a relação informal que havia entre Borges de Medeiros e os pintores.

Alguns artistas executaram inúmeras obras para o governo do estado gaúcho nos mandatos de Júlio de Castilhos e Borges de Medeiros, sendo recorrentes os nomes de Antônio Parreiras⁵ e Décio Villares, por exemplo. Já Augusto Luiz de Freitas e Lucílio de Albuquerque não gozavam da mesma influência. Em Porto Alegre, temos na Pinacoteca Municipal Ruben Berta algumas obras de Augusto de Freitas, porém não foi encontrada em órgão público do estado outras obras de autoria de Lucílio de Albuquerque.

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 SOPE ea forma como os trabalhos iam sendo encomendados, muitas vezes por indicações, e no decorrer do processo encontravam barreiras e alterações.

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 e os motivos pelos quais as obras trocavam de espaço não eram mencionados em documentos oficiais, trazendo grande dificuldade para se constituir uma rede de informações sobre estas imagens. O que temos nos relatórios da Secretaria de Obras Públicas 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.

⁵Antonio Diego da Silva Parreiras, (1860-1937). Estudou na Academia Imperial de Belas Artes e a partir de 1906 passa a executar importantes obras para o Governo do Rio Grande do Sul, como o quadro *Proclamação da Republica do Piratini*.

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)

Em sua tese, Leal (2006) sugere esta informalidade no caso dos painéis e quadros que teriam sido encomendados para o Palácio do Governo. Esta 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, visto que as obras em questão foram, no ato da encomenda, detalhadamente mencionadas, desde o tamanho, as temáticas e o lugar onde se destinariam dentro do Palácio Piratini.

A mesma situação informal ocorreu com a pintura de painéis decorativos para o Palácio do Governo; Villares recebeu 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 Antonio Parreiras em 1913, que executou A Proclamação da República Rio-Grandense; Lucílio de Albuquerque, que pintou Garibaldi e a Esquadra Farroupilha, 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)

Observa-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. Luciana da Costa de Oliveira (2011) reforça essa ideia de tentativa de construção de uma “história visual” do Rio Grande do Sul, sendo a pintura histórica utilizado no sentido de construir, reforçar e legitimar identidades. Segundo a autora:

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)

Neste contexto, uma das questões que se impõem sobre as três obras que compõem o objeto desta pesquisa é o ponto em comum entre elas: a temática da Revolução Farroupilha, que novamente traz à luz o pensamento e as políticas do PRR e a questão do Positivismo.

Nesse sentido, buscando elementos na Revolução Farroupilha (1835-1845), pois esta representou o descontentamento máximo dos sul-rio-grandenses em relação à política imperial, nada mais justo que os mitos e os heróis fossem construídos a partir da visualização dos feitos de grandes homens e da apreensão de fatos específicos que foram levados a cabo pelos farroupilhas. Assim, é a partir da heroicização de determinados personagens e, também, do recorte temporal escolhido para ser lembrado, que a política republicana positivista encontra maneiras de reforçar e legitimar seu poder através da criação de fortes laços entre a sociedade e seu passado. (OLIVEIRA, 2011, p.45)

Ainda considera a autora que os artistas escolhidos para executarem as obras que serviriam para reforçar a identidade gaúcha e que ficariam na sede do governo, não eram gaúchos, com exceção de Augusto Luiz de Freitas, que apenas nasceu no estado do Rio Grande do Sul, onde esteve poucas vezes. Sobre isso, Maria Lucia Bastos Kern, citada por Oliveira (2011), pensa no contexto das artes no estado no início do século XX. Segundo ela, podemos atribuir a isso o fato da precariedade da produção artística no estado, além da pouca valorização dos artistas locais pela elite gaúcha. Depois disso, podemos pensar também que esta questão do distanciamento dos artistas com relação ao estado pode ser atribuída à já mencionada rede de contatos, influências e indicações presentes nas encomendas deste período.

Em inúmeras pesquisas e leituras acerca do Palácio, muito se encontra sobre seu mobiliário e sobre as inúmeras reformas às quais o prédio foi submetido. Encontra-se também, no que se refere às aquisições de obras para o palácio, muitos documentos informais como compilado de notas organizado por arquitetos que trabalharam ou trabalham no palácio do governo. O que temos com relação a estas obras são indícios, pistas que nos levam a acreditar que elas saíram do Palácio Piratini para o Pavilhão Cultural da Exposição do Centenário Farroupilha, em 1935, onde permanecem até os dias de hoje.

Enfim, o que se percebe em se tratando da produção dessas obras é a sua relação com as encomendas de Estado. Observa-se, portanto, o quanto usual eram estas encomendas, assim como o caráter informal que marcava estas práticas durante o período de construção do Palácio Piratini, além da forma como as pinturas históricas eram utilizadas dentro do pensamento positivista de culto aos heróis. Estas obras, cujos usos versam entre uma forma de culto e legitimação, tiveram a sua circulação marcada, principalmente, por grandes eventos públicos,

para que pudessem cumprir a sua função. As pistas que foram seguidas na intenção de reconstituir a trajetória destas obras revelaram um percurso repleto de lacunas. Portanto, os vazios que fazem parte da história destes objetos são pensados como uma característica deste gênero, no qual sua produção e circulação são atreladas a um complexo jogo político e social.

2. POR UMA HISTÓRIA VISUAL

“É praticamente inevitável relacionarmos fenômenos imagéticos ou culturas das imagens à arte e à educação.”

Irene Tourinho

Podemos dizer que estamos vivendo a era da imagem e que a atual geração é a geração da imagem. Chegamos a esta constatação em razão do grande número de imagens que produzimos e pelas quais somos afetados. Segundo Irene Tourinho, somos confrontados com cerca de dezoito mil imagens durante um trajeto cotidiano e as consumimos voluntária ou involuntariamente (TOURINHO, 2011). As imagens são uma constante na vida dos indivíduos e da sociedade, tornando-se tema importante dentro dos estudos de diversas áreas do conhecimento, lançando sobre elas questões que as contemplam em suas diversas possibilidades e suportes.

As imagens são artefatos com grande potencial comunicativo e são utilizadas hoje de forma massiva. Seus usos são tanto comunicativos quanto estéticos. Podemos pensar que somos seres visuais devido a nossa forte relação com as imagens. Desde os tempos pré-históricos, onde existiu a presença de grupos humanos, podemos verificar também a presença das imagens. Além de pinturas, como as chamadas pinturas rupestres, como bem cita Knauss, temos ainda as imagens tridimensionais, como obeliscos, esculturas e estátuas, que demonstram a grandeza das antigas civilizações e a multiplicidade nos seus usos (KNAUSS, 2006, p.98).

Estes objetos, portanto, constituem valiosos documentos para a história e passam a ser privilegiados a partir dos estudos desenvolvidos pela chamada História Cultural, o que proporcionou uma reaproximação da História com as imagens, desenvolvendo-se métodos de análise que as contemplassem enquanto documentos. A principal mudança advinda deste processo foi a apropriação, por parte dos historiadores, do conceito de representação. Sandra Pesavento (2012), em História e História Cultural diz que

(...) o primeiro desses conceitos que reorienta a postura do historiador é o da representação. Categoria central da História Cultural, a representação foi, a rigor, incorporada pelos historiadores a partir das formulações de Marcel Mauss e Émile Durkheim, no início do século XX. (PESAVENTO, 2012, p.39)

As representações ajudam os homens a significar o mundo e a sociedade. Elas não são o reflexo ou a representação do real, mas sim uma construção da realidade, com a qual os indivíduos se identificam e se reconhecem.

As representações construídas sobre o mundo não só se colocam no lugar deste mundo, como faz com que os homens percebam a realidade e pautem a sua existência. São matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real. Indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade. (PESAVENTO, 2012, p.39)

A representação vem a preencher um vazio, um lugar de ausência. Ela torna visível algo que não é propriamente o real, de modo que auxilia os grupos sociais a significar e compreender o mundo a sua volta. As representações ainda nos sugerem ideias e ideais, povoam nosso imaginário e contribuem para que reconheçamos o mundo, a sociedade ou um grupo de pessoas tal qual ele é representado. Ainda segundo Pesavento:

As representações são também portadoras do simbólico, ou seja, dizem mais do que aquilo que mostram ou enunciam, carregam sentidos ocultos, que, construídos social ou historicamente, se internalizam no inconsciente coletivo e se apresentam como naturais, dispensando reflexão. (PESAVENTO, 2012, p.41)

Se o poder das representações é tal que as aceitamos como sendo a realidade sem maiores reflexões, o processo de criação e aceitação das representações torna-se vasto campo de estudos. A História Cultural, dedicando-se a documentos imagéticos, pretende aproximar-se do processo de representações de mundo e vê na construção deste conhecimento a possibilidade de refletir sobre o mundo em que vivemos.

As imagens, assim como qualquer outra narrativa, compõem um discurso, narram um fato e têm ainda um alcance que as palavras não têm. Segundo Paulo Knauss(2006),os vestígios visuais têm uma longa história que antecede em muito a escrita e sua hegemonia na sociedade.

Alguns destes vestígios visuais tão antigos têm uma longa história, que antecede em muito a escrita e sua hegemonia nas sociedades. Desprezar esta constatação pode deixar em segundo plano uma grande parte da história humana, ou ao menos de um grande universo de fontes para o seu estudo. É por isso que os estudiosos das civilizações de tempos remotos da vida humana com frequência não conseguem escapar da análise das imagens. (KNAUSS, 2006, p. 99)

O código escrito surgiu do domínio de um saber específico, além de ter sido por muito tempo um domínio restrito a determinados grupos sociais, já as imagens vinculam-se a um sentido humano, a visão. Devemos estar atentos ao fato de que as sociedades utilizam várias formas de comunicação, como oral, escrita e iconográfica. Assim, privilegiar apenas uma delas como documento é negligenciar a possibilidade de um aprofundamento nos processos de produção de sentido. A imagem é por si um discurso, mas pelo fato de ser uma imagem apresenta em seus códigos mais do que aquilo que mostra, tornado sua análise um estudo complexo e singular (PESAVENTO, 2012).

O poder das imagens está também na sua capacidade de abrangência. Não é preciso dominar um código social estabelecido para “ler” uma imagem. Para isso, utilizamos apenas um sentido humano. Assim, a comunicação através das imagens alcança todas as pessoas, independentemente. Torna-se, portanto, vital que se dê a devida atenção a esta forma de comunicação tão antiga e abrangente de forma lúcida e alerta a todas as linhas ou eixos de observação, que devem ser levados em conta para uma análise segura das imagens.

Não podemos pensar, porém, pela antiguidade do uso da imagem, que o código escrito veio substituí-lo. Depois da maior difusão da escrita, os grupos sociais se relacionam a partir de imagens, escrita ou através da oralidade. Sendo assim, a Cultura Visual vem no sentido de reconhecer o potencial contido nas imagens e o poder que elas trazem em si através do seu amplo alcance.

Não se pode deixar de reconhecer o potencial de comunicação universal das imagens, mesmo que a criação e a produção delas possam ser caracterizadas como atividade especializada. A imagem é capaz de atingir todas as camadas sociais ao ultrapassar as diversas fronteiras sociais pelo alcance do sentido humano da visão. (KNAUSS, 2006, p.99)

As imagens contêm em si o dispositivo de narração. Podem narrar uma história ou fazer o papel de memória retida, memória guardada em forma de imagem. Alberto Manguel (2001) em seu capítulo *Imagem como Narrativa*, sugere que as “imagens, assim como as histórias, informam” (MANGUEL, 2001, p.21). As imagens são parte do que somos e da forma como construímos nosso entendimento sobre o mundo. Nossa forma de ver define a forma como nos relacionamos com as imagens e define ainda a narrativa transmitida por determinada imagem. Manguel reforça a questão sobre o conhecimento que devemos ter sobre uma imagem até que possamos “lê-la”. Ambos partem da ideia de que só podemos extrair uma história de uma imagem se nos lançarmos para além dela. Assim, podemos pensar no

caráter sempre atual da análise de imagens que, assim como a própria História, é fruto do tempo presente.

Vemos uma pintura como algo definido por seu contexto; podemos saber algo sobre o pintor ou sobre o seu mundo; podemos ter alguma ideia das influências que moldaram sua visão; se tivermos consciência do anacronismo, podemos ter o cuidado de não traduzir essa visão pela nossa – mas, no fim, o que vemos não é nem a pintura traduzida no seu estado fixo, mas uma obra de arte aprisionada nas coordenadas estabelecidas pelo museu para nos guiar. O que vemos é a pintura traduzida nos termos da nossa própria experiência. (MANGUEL, 2001, p.27)

A chamada Cultura Visual se estabelece atualmente relacionando-se com várias disciplinas das ciências sociais e humanas. A partir da mencionada reaproximação dos historiadores com as imagens, promovida pela História Cultural, desenvolveu-se um novo e profícuo campo de estudos dentro da ciência histórica. No que se refere às questões teóricas, importa as relações que se estabelecem a partir do campo de estudos da Cultura Visual e que se constituem em um desafio tanto para professores quanto para pesquisadores. Trabalhar com Cultura Visual requer entender que os processos sociais dão-se em múltiplas dimensões. Assim, a história pode tomar como objeto as múltiplas formas de produção de sentido dentro do âmbito social. Por esta razão, o trabalho em Cultura Visual requer ainda um olhar multidisciplinar às fontes, não esquecendo que as produções visuais são parte de um complexo aparelho social. Neste sentido, observa-se que os objetos desta pesquisa, enquanto documentos visuais, devem ser contemplados na sua multiplicidade, daí o fato da análise partir dos movimentos de produção e circulação.

Segundo podemos perceber no texto de Knauss (2006), o campo de estudos da Cultura Visual é fruto de múltiplos interesses e teve a contribuição de várias áreas do conhecimento.

A renovação do interesse pelos estudos da imagem e da arte não afeta apenas a historiografia contemporânea. Ao contrário, envolve diferentes enfoques que se identificam com várias tradições disciplinares do universo das humanidades e das ciências sociais. Esse envolvimento contemporâneo com a interrogação sobre a imagem resultou na construção do novo campo interdisciplinar de pesquisa que tem como objeto de investigação cultura visual. Este campo, também chamado de estudos visuais, institucionalizou-se a partir dos Estados Unidos nos anos 90, no final do século XX. (KNAUSS, 2006, p. 102)

Dois áreas destacaram-se no primeiro impulso aos estudos de Cultura Visual nos Estados Unidos da América, no ano de 1989: foi o departamento de História da Arte e de Literatura Comparada, duas áreas distintas que, partindo de diferentes questões impostas por seus objetos de interesse, constituíram o Programa de Estudos Visuais da Universidade de Califórnia de Irvine (KNAUSS, 2006, p. 102). Percebemos com isso o forte aspecto multidisciplinar dos estudos em Cultura Visual.

Foi justamente esta multiplicidade de interesses que se converteu nos estudos em Cultura Visual, que pretendia, ao contrário da história da arte, abarcar as imagens em todas as mídias e suportes. Além de questionar as formas como as pessoas viam o mundo e estabeleciam inúmeras formas de representação, também propunha discutir sobre as formas de produção e circulação de imagens. Estes primeiros esforços no sentido de estabelecer este campo é parte relevante para a própria historiografia da educação, pois se trata do estabelecimento de estudos que privilegiam novas formas de apreensão e produção de saberes.

No quadro geral de institucionalização dos estudos visuais, observa-se, portanto, que a emergência do conceito de cultura visual e a projeção do campo dos estudos visuais representam o reconhecimento de novas possibilidades de estudo da imagem e da arte, colocando a visualidade no centro de interrogação. Em seu desdobramento, o questionamento desenvolvido leva a repensar posturas diante de tradições disciplinares de investigação estabelecidas com implicações que tem a história da arte como referência principal. (KNAUSS, 2006, p.106)

A partir deste recente reencontro com as imagens, os historiadores passaram a desenvolver metodologias de análise de imagem para que, de fato, elas pudessem constituir-se em leituras do passado de uma forma coerente, afastando-se das inúmeras possibilidades de superinterpretação a que estes objetos estão sujeitos.

Podemos citar, no desenvolvimento de tais metodologias, Ulpiano Bezerra de Meneses (2005), que pode ser considerado um autor chave nos estudos visuais no Brasil. Considerando a Cultura Visual como um “campo de operação de grande valor estratégico para o conhecimento histórico da sociedade”, ele vê na visualidade uma dimensão possível a ser explorada em qualquer dos segmentos correntes da História (MENESES, 2005, p.33).

No que se refere ao espaço de atuação das imagens, Meneses esclarece que há nas sociedades uma dimensão visual onde as imagens transitam, e é nesta dimensão visual, neste “espaço sensível das relações sociais” que se opera o processo de produção de sentido relativo às imagens. Não por acaso Meneses, ao desenvolver os três eixos de análise de imagem, contempla todos os agentes envolvidos nos processos em que resultam as imagens,

além de considerá-las como parte do todo social. Estes eixos não são acabados em si e nem separados um dos outros, de modo a influenciarem-se mutuamente.

Meneses chama de visual o que faz parte do ambiente visual da sociedade. O visual contempla os âmbitos institucionais que produzem e conduzem as imagens, como escolas, empresas, museus, mídias etc. O autor propõe que as imagens estão circunscritas no que ele chama de *iconosfera*, que é o conjunto de imagens-guia de um grupo ou sociedade, porém, este ambiente não se refere a meras imagens, mas imagens com as quais as pessoas se identificam e se relacionam (MENESES, 2005, p.35). Assim, o visual diz respeito ao ambiente, aos espaços de sensibilidades em que as imagens circulam e o lugar de onde elas comunicam. No caso das obras estudadas nesta pesquisa, o visual relaciona-se às questões políticas do estado do Rio Grande do Sul, ao Palácio Piratini e ao Instituto de Educação General Flores da Cunha. Inserem-se no âmbito de imagens que compõem uma narrativa muito cara à sociedade gaúcha, as imagens relacionadas à Revolução Farroupilha.

O Visível está relacionado às dinâmicas de poder. O que se dá a ver é fruto da intenção e permissão de algum poder. Este eixo refere-se à relação entre visibilidade e invisibilidade. A análise, neste sentido, deve contemplar a imagem não apenas na sua materialidade, mas sim pensá-la como um rastro, um vestígio de algo maior. No caso do visível é prudente contemplarmos também as ausências e os vazios. Fazendo esse contraponto com o que se vê e o que não se vê, podemos ter uma dimensão mais ampla do que está representado nas imagens.

A visão detém sua análise no sujeito que vê, tratando dos mecanismos do olhar e privilegiando o ver como uma experiência mais abrangente. Na visão, contemplamos as relações entre o mundo e o observador. Em se tratando desta pesquisa, a visão tem lugar privilegiado na análise desenvolvida na medida em que a circulação das obras é objeto de estudo. É no processo de circulação das imagens que se dão as trocas e a produção de sentido entre imagem e sujeito, processo este influenciado pelo meio.

A visão e seus efeitos são sempre inseparáveis das possibilidades de um sujeito que observa que é tanto um produto histórico como o lugar de certas práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetivação. (CRARY *apud* MENESES, 2005, p.38)

Tomamos a visão como uma experiência histórica, de modo que o eixo de análise que aborda o observador perpassa por todos os caminhos desta pesquisa, pois envolvem -

além do contexto histórico e social – o lugar onde as obras dão-se a ver e a forma como estes lugares influenciam nos seus usos.

2.1. A EDUCAÇÃO PELA IMAGEM

Visto o caminho trilhado pelas imagens dentro dos estudos históricos, nos aproximamos das questões relativas à História da Educação quando propomos problematizar os processos de produção e difusão de conhecimento a partir de documentos iconográficos.

Ao tratarmos sobre pesquisas no campo da história, precisamos, mesmo que rapidamente, nos debruçarmos em conceitos como História e Memória. A memória é composta de lembranças e esquecimentos, dispositivos estes acionados pelo presente. Estes dispositivos movem-se conosco no tempo e no espaço. Ora lembramo-nos de uma coisa, ora esquecemo-nos de outra. Temos ainda falsas memórias, que são aquelas construídas socialmente, uma memória coletiva que faz com que nos identifiquemos com determinadas práticas e grupos sociais e podem ser altamente manipuláveis. A intenção de compreender e refletir sobre os processos de produção e apreensão de conhecimento nos aproxima da História da Educação. Segundo Bastos e Stephanou, “a História Cultural ou o estudo da produção de sentidos sobre o mundo construído pelos homens sinaliza para uma compreensão dos diferentes processos educativos e escolares” (BASTOS; STEPHANOU, p.418). A ideia de que a compreensão dos processos educativos relaciona-se com o estudo da produção de sentido, sugerido pelas autoras, encontra-se na mesma esteira de pensamento de Knauss quando este diz que “a partir dos estudos culturais, pode-se dizer, porém, que o foco da cultura visual dirige-se para a análise da imagem como representação visual, resultado de processos de produção de sentido em contextos culturais.” (KNAUSS, 2006, p.113). A partir disso, podemos pensar no caráter pedagógico das imagens e, principalmente, da pintura histórica.

Entretanto, segundo Francisco José Calazans Falcon (2006), a História Cultural e História da Educação são duas áreas que mantêm certa distância.⁶O autor sugere ainda que é

⁶Falcon introduz seu artigo História Cultural e História da Educação (FALCON, 2006) chamando a atenção para esta separação. Diz ele que há uma espécie de ausência da História da Educação dentro do que ele chama de Oficina do historiador (2006). Para corroborar esta sua afirmação, o autor faz um pequeno estudo acerca das principais obras que procuraram definir os rumos da historiografia ocidental, publicadas a partir de 1970. Para isso, utilizou as seguintes obras: *História: Novos objetos*, *História: Novas Abordagens* e *História: Novos Problemas* (1976), organizados por Le Goff e Pierre Nora, *Domínios da História*, de Ciro Flamarion Cardoso (1997), *Passados Recompuestos: Campos e Canteiros da História*, organizada de Jean Boutier e

possível perceber de diferentes formas a inserção da temática da educação no domínio da disciplina histórica. Para tanto, ele cita Roger Chartier e sua conhecida obra *A História Cultural entre Práticas e Representações* (1990). Neste caso, Chartier se aproxima da educação através dos capítulos *Textos, Impressos, Leituras e Práticas e Representações: leituras camponesas em França no século XVIII*, que se aproximam de uma história da educação sob o âmbito das práticas de leitura. Falcon faz uma crítica à forma como a história da educação tem sido abordada pelos historiadores, segundo ele, sempre pelo viés das práticas educativas e pedagógicas, porém, por vezes ignorando práticas e processos de aprendizagem que se dão fora do ambiente escolar. Portanto, a Cultura Visual vem no sentido de ocupar-se de objetos, cuja análise é capaz de possibilitar o entendimento dos processos de formação de sentido que constituem também os objetivos da História da Educação. No caso específico desta pesquisa, as questões relacionadas à História da Educação ficam mais evidentes se pensarmos no forte aspecto educativo das pinturas históricas e no caminho que estas narrativas visuais trilharam até chegar ao Instituto de Educação Flores da Cunha.

A Pintura histórica constitui-se no século XIX e tem, segundo Jorge Coli (2007) seu declínio no século XX. Esta forma de pintura tem a função de narrar visualmente, de organizar formas visuais significativas e assim, partindo da organização de figuras, conta uma história de uma nova maneira (COLI, 2007).

A pintura histórica traz em si uma intenção de verdade, pretende legitimar um fato ou uma personagem. Por vezes, a pintura histórica toma o lugar do fato e o substitui no imaginário das nações. Hoje, os historiadores que se detêm em estudá-las não as vêem como verdade, mas como uma versão dela. E esta versão pode sim revelar inúmeros vestígios do passado, além de contemplar-nos com uma boa dose de beleza. “Não acreditamos mais na ‘verdade’ daquelas histórias, mas sabemos saborear suas belezas, degustar suas convicções imaginárias” (COLI, 2007).

Um dos aspectos singulares da pintura histórica está no fato de que esta forma de arte é estreitamente ligada à questão das encomendas. Este é sem dúvida um ponto que merece atenção dos historiadores, pois a ele está vinculada qualquer tipo de análise que possa ser feita a partir destes artefatos. A historiadora Valéria Alves Esteves de Lima diz que a encomenda se constitui como um pecado original das pinturas históricas (LIMA, 2007). Segundo esta autora, os críticos de arte do início do século XIX empenhavam-se em menosprezar estas

Dominique Julia (1998), *Brasil – Portugal: História, Agenda para o Milênio*, organizado pelos professores José Gibson Arruda e Luiz Adão da Fonseca (2001). Para Falcon, a ausência da História da Educação é sentida em todas estas edições.

obras, apesar de neste momento, na Europa, estar sendo produzido um grande número destes artefatos. Tamanho desdém dava-se por conta da desconfiança dos críticos com relação às encomendas que, segundo a autora, diminuían a qualidade da execução das obras, apesar de os temas escolhidos serem bem aceitos pelo público (LIMA, 2007).

Os críticos sempre foram implacáveis com as pinturas históricas, porém o olhar deles sempre é relativo a questões de “verdade”, de aproximação com o fato ou refere-se às formas como a nação e os poderes são representados. No caso do historiador, este não deve ater-se apenas à imagem, mas, partindo dela, questioná-la de forma que a própria imagem fale para além dela mesma.

Podemos dizer que 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. Nas palavras de Lúcia Maria Bastos Pereira das Neves, em artigo para o Projeto Rede da Memória Virtual Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional:

Em seu número de seis de abril de 1816, a Gazeta do Rio de Janeiro, periódico considerado como o porta-voz do governo, noticiou a chegada à cidade, no dia 26 do mês anterior, do navio *Calphe*, vindo do *Havre de Grâce*, trazendo a bordo vários franceses, artistas de profissão, para residir naquela que era então a sede da monarquia portuguesa. Desconhecidos, inicialmente da maioria da população, esses indivíduos constituíam o que, mais tarde, a historiografia denominou de Missão Artística Francesa. (NEVES, 2008)

Neste período, com a derrota das tropas de Napoleão, foi possível o restabelecimento dos contatos diplomáticos entre França e Portugal, iniciando também acordos de ordem comercial. A referida missão vinha para o Brasil com a tarefa de implantar as artes na jovem nação. Este fato estava ligado também à corte portuguesa, instalada no Rio de Janeiro, trazendo a necessidade de estabelecer ali uma sociedade mais culta, aos moldes da sociedade europeia da época. A intenção do Conde da Barca, ao trazer o grupo de artistas franceses, era de fundar no Rio de Janeiro uma Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios.

Entre os artistas vindos no navio Calphe, todos muito conhecidos no período napoleônico, estava Jean-Baptiste Debret.⁷ Os artistas foram recrutados devido à própria vontade de vir para o Brasil e dos recursos oferecidos pela coroa portuguesa. Apesar de ter saído o decreto real que estabelecia a Escola Real, a ideia não se concretizou. Apenas em 1820 o projeto sofreu algumas alterações e estabeleceu-se a Imperial Academia de Belas Artes.

Segundo Neves, sabe-se que o prédio inaugurado somente em 1826, destinado a Imperial Academia, teve algumas dificuldades para o seu real estabelecimento e que Debret tomou parte dessas discussões: “No entanto, desde 1823, há solicitações de Jean-Baptiste Debret ao imperador e ao ministro do Império para usá-lo, uma vez que se encontrava pronto e sem destinação.” (NEVES, 2008). Por fim, o plano para a Imperial Academia foi publicado apenas em 1827 e já não contava mais com os mesmos artistas vindos em 1816, mas outros novos que, mesmo com as dificuldades de concretização da Academia, gozavam ainda de boas relações com o governo real.

Apesar das dificuldades iniciais, podemos dizer que a missão foi bem sucedida no momento que trouxe novos olhares ao Brasil de então, e que através destes artistas se produziu inúmeras imagens da fauna e flora brasileira, além de ricas imagens e depoimentos acerca da cultura e dos hábitos da cidade do Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XIX.

Entre estes documentos visuais da nação, destaca-se o trabalho do artista Jean-Baptiste Debret, que deixou inúmeras obras em óleo e aquarelas nas quais revelava seu olhar sobre o Brasil. Debret era atento à fauna e à flora nativa, mas ainda dedicava atenção aos hábitos e práticas, principalmente da população negra. Seus desenhos foram mais tarde reunidos em uma importante publicação intitulada *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Sobre a formação deste artista, Lima diz:

Dividiu-se, no período de aprendizado de sua arte, entre o ateliê de seu primo Jacques-Louis David e as salas da Academia Real de Pintura e Escultura. Recebeu, assim, formação acadêmica necessária para se consolidar como artista no ambiente pré-revolucionário e, mesmo depois da Revolução, manteve-se ligado ao circuito oficial das artes, participando ativamente dos salões organizados pela Academia. O ano de 1806 marca a entrada de Debret no círculo das representações voltadas à glória de Napoleão. (LIMA, 2007, p.62)

⁷ (1768-1848). Debret foi um importante pintor e desenhista francês formado pela Academia de Belas Artes de Paris. Membro da Missão Artística Francesa, publicou em 1839 a obra *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, ilustrando a formação e o cotidiano da sociedade brasileira do início do século XIX.

Percebemos neste artista, assim como em todos aqueles que se dedicaram à pintura histórica, uma consciência na participação da fundação de uma história visual produzida para legitimar e, de fato, construir uma história ainda não existente. O trabalho de Debret, segundo Lima, tem forte intenção de verdade e de guarda da memória. O artista se dizia uma testemunha estrangeira, que devia, com sua arte, colher dados que salvassem a verdade do esquecimento (LIMA, 2007).

Debret, pelo que vimos, sentia-se fortemente parte de um projeto, pois se percebe a intenção de produzir as suas narrativas tanto com as imagens, mas, quando julgava necessário, valia-se também de textos. Se observarmos a cronologia da sua obra no Brasil, percebemos o cuidado com a elaboração de uma narrativa bem definida temporalmente, onde primeiramente se vê o índio selvagem que, no decorrer do tempo, torna-se cada vez mais civilizado.

Não devemos esquecer, porém, que Debret era o pintor oficial da corte e que por ela era mantido. Sendo assim, o fator “encomenda” ainda tem certo peso na obra do artista. Lima sugere que “os volumes das obras elaboradas e publicadas por Debret devem ser vistas como um exemplar de composição histórica, refletindo a prática artística e o envolvimento político de um artista que se dizia historiador fiel das coisas passadas no Brasil entre 1816 e 1831.” (LIMA, 2007).

O artista empenha-se fortemente nesta missão e sabe-se que muitas vezes colhia depoimentos para narrar visualmente em suas obras as aventuras das quais não chegou a fazer parte. Debret colhia informações de todas as formas para compor sua história visual desta nova etapa do Brasil. Mais tarde, em depoimentos e na própria elaboração de suas publicações, mostrou-se um apaixonado pelo Brasil, reconhecendo a grandeza dos grupos que faziam parte desta terra, assim como o seu comprometimento com a coroa portuguesa.

Pegar em armas, pincéis ou penas passou a ser, naquele momento e nas primeiras décadas do século seguinte, uma escolha que apenas parecia se diferenciar pela natureza do instrumento, ainda que houvesse uma comunhão intrínseca e indiscutível entre seus objetivos. Debret pegou seu pincel e, em determinado momento, uniu-o a pena. Ao utilizá-los, deu provas do seu profundo envolvimento com o projeto monárquico de formação da nação brasileira. (LIMA, 2007, p.77)

Não estamos aqui analisando formalmente a obra deste artista, pois é riquíssima e vasta, e sim revelando um contexto em que a pintura histórica foi, pela primeira vez, uma das principais personagens da nossa história.

Percebemos que por tratar-se, na maioria das vezes, de arte de encomenda, esta forma artística requer dos historiadores muito mais do que uma análise formal das imagens por ela reveladas. Faz-se necessário um levantamento histórico do contexto de produção destes artefatos. Compreender o momento de produção das obras de Debret, que já são parte da iconografia brasileira, pode contribuir para entendermos o contexto de produção de obras históricas, como no caso dos objetos desta pesquisa.

Para nos aproximarmos dos objetos desta pesquisa, pensar-se-áno contexto da pintura histórica no Brasil do século XIX através dos pintores Pedro Américo⁸ e Vitor Meireles.⁹

Pedro Américo foi o executor de obras como *Batalha de Campo Grande* e *Tiradentes Esquartejado*. Esta última, provavelmente em razão da sua temática, não foi exposta em grandes museus, e o fato de ter nela representado o herói, não de forma altiva e virtuosa, mas sim esquartejado, não cumpriu os critérios esperados pelas pinturas deste gênero. De Vitor Meireles, mencionaremos a *Passagem de Humaitá*, que trata de um episódio da Guerra do Paraguai. As três obras mencionadas foram objeto de análise de Maraliz de Castro Vieira Christo em *Vitor Meireles, Pedro Américo e Henrique Bernardelli: Outras leituras* (2007). Ao analisar estas obras, a pesquisadora revela algumas informações que se relacionam com os objetos de pesquisa e trazem algumas considerações importantes sobre o gênero de pintura histórica.

No caso de *A Passagem de Humaitá*, quadro de Vitor Meireles executado como uma encomenda do estado é retratado um episódio da Guerra do Paraguai. Vitor Meireles, contrariando os pressupostos da pintura histórica, apresentou um quadro não figurativo, onde não se podia distinguir a cena tal como ela foi narrada no catálogo que apresentava a obra. Segundo Maraliz:

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 à surpresa de um quadro de História não expor o acontecimento por meio de personagens. (CHRISTO, 2007, p.170)

A autora aborda o fato de ser uma grande dificuldade realizar uma pintura histórica que beira a abstração, porém o esquecimento e o silêncio a que esta tela continua imersa deve-

⁸ Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905) foi pintor, ensaísta e teórico de arte formado pela Academia Imperial de Belas Artes. Especializou-se em Paris e figura como um dos grandes do academicismo brasileiro. Suas principais obras são *A Batalha de Avaí*, *Independência ou Morte* e *Tiradentes Esquartejado*.

⁹ Vitor Meireles (1832-1903) foi pintor e professor formado pela Academia Imperial de Belas Artes, aperfeiçoou-se no gênero de pintura histórica. Suas obras mais importantes são *A Batalha de Guararapes* e *Combate Naval do Riachuelo*.

se, portanto, às expectativas depositadas nas pinturas históricas. Sim, se a crítica foi tão implacável em relação a esta obra, sem dúvida ela reflete o fato de que as pinturas históricas têm uma função a cumprir, função de ser uma narrativa visual com a intenção de ensinar ou reforçar um fato histórico. Já se espera que um quadro desta natureza seja capaz de construir na mentalidade de uma nação um fato por ela não presenciado. Deve, então, preencher a lacuna visual deixada pela ausência de maiores informações sobre um fato ocorrido. Se, para Debret, nos primórdios da pintura histórica no Brasil, a intenção era retratar os costumes e reforçar as belezas da nova nação, no século XIX era necessário construir os heróis na nação.

Ainda em relação às críticas às telas históricas é possível reforçarmos a reflexão sobre a função deste gênero. *A Batalha de Campo Grande* de Pedro Américo apesar de não tratar-se de uma encomenda, mas sim da vontade deste artista, recém chegado da École des Beaux-Arts de Paris, em se firmar no cenário nacional (CHRISTO, 2007), também sofreu críticas por não se enquadrar dentro de tais expectativas. A obra também retratava um combate da Guerra do Paraguai, mas o artista, porém, retrata o Conde d'Eu, comandante em chefe das forças nacionais, sendo protegido por seus soldados diante de um ataque inimigo. A crítica, neste caso, se deu em razão de ter o artista deixado o herói em situação constrangedora. Ou seja, os críticos esperavam da pintura histórica uma comprovação, uma legitimação dos heróis, não admitindo que estes fossem retratados de outra forma que não em atitudes grandiosas. Ainda sobre este contexto, temos a obra *Tiradentes Esquartejado*, também de Pedro Américo.

Neste quadro, o artista reproduz o esquartejamento e morte do mártir da independência de uma forma bastante explícita. As partes do corpo de Tiradentes são organizadas verticalmente, tendo a cabeça no alto da tela, com os olhos semi-abertos. Segundo análise de Christo:

Todos os cuidados anteriores foram esquecidos, ao ocultar os cortes e posicionar respeitosamente as partes, foram esquecidos. A carne esgarçada da coxa e na base da cabeça provoca o titubeio do olhar. Se aceitamos com maior facilidade a cabeça isolada, por nela residir a cabeça do indivíduo, a coxa espetada não nos deixa esquecer de que estamos diante de um cadáver. (CHRISTO, 2007, p.179)

Por esta razão, esta obra também foi encoberta em silêncio, sem nunca ter sido absorvida pela iconografia brasileira. Neste caso, também não se tratava de encomenda, mas de uma vontade do artista, que tinha em mente a execução de uma série de cinco telas sobre a

conjuração mineira, porém apenas esta foi levada a cabo. Nota-se neste caso, mais um exemplar de pintura histórica que não cumpriu sua “função”.

Aliado ao fato de a tela de Pedro Américo inserir-se negativamente na construção do mito, oferecendo ao panteão da nova República um herói aos pedaços, sua imagem não circulou, não atuando na perpetuação do mito de Tiradentes (...) a recusa a representação anti-heróica, proposta pelo pintor, acarretou na sua não reprodução em gravuras ou fotografias, procedimento comum aos quadros de pintura histórica e seu esquecimento em um museu do interior. De fato, Tiradentes Esquartejado só tornou-se conhecido em 1969, ilustrando enciclopédias. (CHRISTO, 2007, p.182)

Neste sentido, pensando nestes exemplos e em outros citados, percebem-se as relações entre os pintores de história e as entrelinhas do processo de produção e circulação destes trabalhos.

Assim, ao tratarmos de obras que contribuem para a construção de memórias e imaginários, a tela *Independência ou Morte* de Pedro Américo, pintada em Florença entre os anos de 1886 e 1888, é um importante exemplar. Esta obra relaciona-se com aquelas aqui pesquisadas pois trata-se também de uma encomenda que buscava eternizar uma importante passagem histórica. Através desta encomenda em particular podemos observar a utilização da pintura histórica tanto no âmbito regional como no nacional.

As obras de arte tratadas nesta dissertação relacionam-se estreitamente com a cultura e a história do estado do Rio Grande do Sul. Já a obra *Independência ou Morte*, que embora tenha uma relação com a história da nação, se entrelaça com questões regionais relativas ao estado de São Paulo devido ao local onde a cena é retratada, as margens do Riacho do Ipiranga, e ainda pelo fato de que a grande exposição desta tela deu-se no Museu Paulista durante as comemorações do centenário da independência.

A tela *Independência ou Morte* foi encomendada em 14 de janeiro de 1886 em contrato firmado entre o artista Pedro Américo e o conselheiro Joaquim Inácio de Ramalho, então presidente da Comissão do Monumento do Ipiranga, hoje Museu Paulista. No referido tratado ficou acertado detalhes como preço, forma de pagamento e outros detalhes referentes à elaboração da obra.

O período destas comemorações foi também um momento em que se produziu muito acerca do episódio da independência do Brasil, resultando em uma enorme produção historiográfica sobre o assunto. Não se pode esquecer que nas comemorações do Centenário Farrroupilha deu-se também uma grande produção acerca da guerra dos farrapos. Assim, pode-se pensar que estes momentos comemorativos constituem-se também em momentos de

renovação das formas de leitura e interpretação dos acontecimentos passados. Para tanto, podemos encontrar facilmente as pinturas históricas figurando como documentos capazes de contribuir para a construção e difusão de novas formas de se olhar para o passado.

Segundo Oliveira (1999), as fontes indicam que o artista cumpriu todas as determinações firmadas em contrato e que, em 14 de julho de 1888, a tela foi entregue. Porém, foi somente entre 1894 e 1895 que a tela foi alocada no espaço que a ela era destinado. Para Oliveira isso se deu pelas “contraditórias e ainda pouco desvendadas circunstâncias políticas” que interrompiam a construção do prédio monumento. Assim, ao que consta, a tela permaneceu enrolada em uma das salas da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. Neste período, longe dos olhares do público, a tela foi exposta em 1893 no Pavilhão Brasileiro da Exposição Universal de Chicago. Neste sentido, fica impossível não nos remetermos às semelhanças entre a produção e circulação do painel *Independência ou Morte* e das telas de Lucílio de Albuquerque a Augusto de Freitas. Observa-se a grande interferência política nas questões de encomendas e circulação e os inúmeros fatores externos que podem influenciar na circulação destas imagens, que são largamente utilizadas no sentido de uma legitimação simbólica de determinadas construções sobre o passado.

Esta obra, sem dúvida, constitui um das maiores influências iconográficas para a construção da memória da independência do Brasil, que embora tenha sido um episódio histórico bastante retratado, é sem sombra de dúvidas a obra de Pedro Américo “que mais profundamente enraizou-se no imaginário social, tornando-se parte integrante de nossas heranças culturais tanto quanto o episódio que procurou perpetuar” (OLIVEIRA, 1999, p.64).

Muitas podem ser as razões pelas quais esta tela em particular tenha sido tomada pela sociedade como representação maior da independência do Brasil. Oliveira (1999) remete-se às observações de Afonso Taunay, as quais “sugerem que a popularidade e valores estéticos atribuídos ao quadro estavam atrelados a sua capacidade de proporcionar a imediata identificação do ‘fato histórico’, o que aponta para questões instigantes no âmbito da compreensão daquilo que seria um ‘fato histórico’ seja no ponto de vista das relações entre a história e os procedimentos de sua reconstituição e interpretação.”(OLIVEIRA, 1999, p.65).

Um ponto de afastamento entre estas duas encomendas relaciona-se com a documentação e exposição das obras. A tela da independência pode ser analisada à luz de vasta documentação, escritos do próprio artista, assim como dos grandes eventos comemorativos em torno dela. Pelo fato de estar exposta em um Museu de grande circulação e que foi construído como um monumento “a sinonímia entre fato, lugar e imagem foi se sedimentando à medida que, desde os primeiros anos deste século, o monumento-museu e seu

entorno foram guindados a condição privilegiada de palco para festividades cívicas” (OLIVEIRA, 1999, p. 68). Assim, a tela de Pedro Américo que ocupa o salão de honra desta instituição teve a possibilidade de figurar como importante representação histórica, relacionando-se com um enorme número de visitantes do museu e assim constituindo-se como a representação símbolo da independência do Brasil. Verifica-se assim o papel político da pintura acadêmica brasileira inserida no projeto oficial do Império na construção de uma identidade nacional. Estes projetos nos deixaram hoje um legado de imagens-símbolo para ser analisadas no que se refere a suas contribuições para a construção tanto da identidade quanto do imaginário do país. Estes objetos, sem dúvida, constituem importantes documentos de análise para a história e trazem em si a necessidade de olhares múltiplos a ela por tratar-se de representações. Como disse Pedro Américo, o fato inspira, mas não aprisiona o artista.

Percebemos o quão determinante é para o futuro destas obras que elas estejam de acordo com determinadas normas relativas tanto aos critérios deste gênero quanto às condições para a sua circulação impostas pela sociedade e pelos poderes, no caso das encomendas. Assim, justifico mais uma vez a análise da trajetória das obras históricas como forma de verificar como se desenvolvem estes processos de produção e circulação e como estes artefatos são posicionados nas sociedades ao longo do tempo. Conforme demonstrado, o período de produção das pinturas históricas está intimamente ligado a suas representações. As pinturas e encomendas são decididas conforme a intenção do período, e estes períodos por si influenciam também os artistas e suas escolhas. As obras aqui tratadas foram produzidas nas primeiras décadas do século XX fora do estado do Rio Grande do Sul, porém o contexto das artes no estado neste período pode trazer algumas reflexões pertinentes à análise desta trajetória.

2.2. OS CAMINHOS DA ARTE NO RIO GRANDE DO SUL

Visto a importância da pintura histórica neste projeto, convém traçar um panorama das artes no estado do Rio Grande do Sul, para melhor situar este gênero no contexto em análise. O recorte temporal desta pesquisa compreende os anos de 1914 a 1935, porém a lenta caminhada das artes plásticas e logo, da pintura histórica, tem seu início timidamente marcado nos anos de 1800.

Temos notícias, segundo Athos Damasceno (1971) em *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul 1755-1900*, de alguma movimentação neste sentido ainda no final do séc. XVIII. Porém, tomamos como início deste panorama o século XIX.

Os primeiros passos das artes na Província são marcados pelas dificuldades enfrentadas pelos artistas e pela pouca atenção dispensada a estes assuntos pelo poder público. Os primeiros impulsos para esta área deram-se através do apoio da iniciativa privada e das primeiras exposições, em um momento em que não havia em Porto Alegre meios para um artista sobreviver da sua arte e tampouco possibilitava a formação destes.

Podemos dizer que o cenário artístico gaúcho começou a tomar corpo com os primeiros cursos de desenho instalados na província. Nos primeiros anos do século XIX houve a primeira tentativa de estabelecer, com o apoio do governador Paulo José da Silva Gama, um Clube de Letras, e deste, mais adiante, começam a surgir os primeiros Grêmios Musicais, Sociedades Dramáticas e Centros Literários. Apesar desta louvável iniciativa, não podemos pensar que estaria, neste momento, decorrendo alguma manifestação mais direcionada ao campo das artes visuais. Segundo Damasceno:

Mas – convenhamos – a despeito deste animador conjunto de circunstâncias, esperar da iniciativa oficial ou privada avançados passos na esfera das artes Plásticas, a ponto de assegurar-lhes uma fonte de incentivos constantes – tal uma galeria permanente para exposições – seria, como se disse, um despropósito total. (DAMASCENO, 1971, p.244)

Para Damasceno, o desenvolvimento das artes plásticas depende de inúmeros fatores que não estão ligados a manifestações de sensibilidades ou de cultura, mas sim direcionada a fatores econômicos, que propiciem com que o meio possa investir e consumir arte. No Rio Grande do Sul do séc. XIX, ainda não contávamos com uma sociedade tão abastada que estivesse disposta a acumular bens artísticos. Apesar das grandes exposições realizadas em Porto Alegre, em 1875, 1881 e 1901, que proporcionaram a alguns artistas a exibição de seus trabalhos, não foram “mais que simples acidentes no curso normal dos acontecimentos.” (DAMASCENO, 1971, p.245).

Ainda nos anos iniciais do séc. XIX, os artistas, profissionais e amadores radicados na província tinham a oportunidade - graças ao incentivo de alguns comerciantes e pequenos empresários locais – de expor seus trabalhos nas vitrines de alguns estabelecimentos como livrarias e lojas de comércio geral. “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 este autor, Augusto Luiz de Freitas, executor das

obras *Tomada da Ponte da Azenha* e *Chegada dos Casais Açorianos* também expunha seus trabalhos nas vitrines do comércio local. Podemos perceber, no que diz respeito às dificuldades enfrentadas pelos artistas neste período em Porto Alegre, que esta informação corrobora as informações contidas na biografia de Augusto de Freitas, onde se percebe certo grau de desencanto do artista com sua terra natal.

Neste período, Damasceno aponta para uma pequena mudança que ocorria. Trata-se da loja de Pedro Porto e Cia, chamada “Ao preço fixo”, localizada a Rua dos Andradas, que proporcionou aos artistas locais a possibilidade de exporem seus trabalhos em um lugar um pouco mais apropriado. Não se tratava, portanto, de uma galeria de arte, mas de um espaço no referido estabelecimento dedicado exclusivamente às exposições, com melhores condições de iluminação por exemplo.

Pode-se observar a partir de Damasceno, que no final do século XIX em Porto Alegre, este local se fez ponto importante e de referência para os artistas locais. Tratava-se de um espaço que adquiriu no período certa fama e era, sem dúvidas, o local de preferência dos artistas para suas exposições. Para expor no espaço do “Ao preço Fixo”, os artistas passavam por avaliação crítica de “pessoa entendida na matéria”. Augusto de Freitas foi também um dos artistas aprovados pelo crítico Olinto de Oliveira para expor seus trabalhos na conceituada loja.

Neste contexto, a circulação da fotografia relaciona-se com a circulação das artes plásticas em Porto Alegre. Zita Possamai investigou a circulação deste “engenho da modernidade e das vistas urbanas por ele difundidas” (POSSAMAI, 2006). Segundo esta pesquisa, no final do século XIX havia em Porto Alegre cerca de vinte fotógrafos e cinco estúdios fotográficos. Observamos uma situação bem semelhante aos espaços direcionados aos pintores. Destacou-se o estúdio dos irmãos Ferrari, que tiveram um dos mais luxuosos ateliês fotográficos da época na capital.

“Quando os Ferrari eram já bastante conhecidos por suas vistas urbanas, Calegari montava seu primeiro atelier, em 1893, localizado na rua do Arroio, de onde se transferiu, após três anos, para a rua dos Andradas. Realizou várias exposições nas vitrines de estabelecimentos comerciais, prática usual no período, assim como foi agraciado por vários prêmios nacionais e internacionais no desenrolar de sua trajetória profissional.” (POSSAMAI, 2006, p. 265)

Outro ponto de aproximação entre os artistas fotógrafos e aqueles que se dedicavam à pintura eram as exposições no comércio local. Ambos utilizavam estes espaços para difundir

seus trabalhos, como revela esta pesquisa. O artigo menciona o bazar que se tornou local privilegiado destas exposições, trata-se do já mencionado “Ao Preço Fixo”, que também cedeu seu espaço para fotógrafos que não tinham seus ateliês no centro da capital, local este que representava a efervescência comercial do período.

Compreendendo este aspecto dos novos tempos, alguns fotógrafos, mesmo localizando-se nos bairros mais longínquos de Porto Alegre, não descuidavam de mostrar suas imagens entre os transeuntes das ruas do centro. Assim, por exemplo, o fotógrafo alemão Otto Schönwald, cujo estúdio funcionava na Rua Ramiro Barcellos, no bairro Moinhos de Vento, quando realizava um trabalho de destaque, procurava expô-lo nas vitrinas da loja Preço Fixo, localizada na Rua dos Andradas. (DAMASCENO *apud* POSSAMAI, 2006, p. 272)

Com relação ao ensino das artes no estado, tudo aconteceu de forma muito lenta. A primeira escola pública onde eram ministradas aulas de desenho data de 1846. Nas escolas 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, onde teria permanentemente a disciplina de desenho. Porém, este liceu só entra em funcionamento efetivo no ano 1852, sendo brevemente suspensa a cadeira de desenho em decorrência de diversas dificuldades. Logo, não se tem notícia de nenhum curso oficial de desenho na Província até o ano de 1859 (DAMASCENO, 1974).

Este dado, portanto, responde brevemente é claro, a uma das questões colocadas neste projeto. Por que o governador do estado, Borges de Medeiros, havia contratado para a execução de tão importantes obras artistas cujas formações deram-se longe do estado e que não mantinham estreitas relações com a cultura gaúcha? Podemos pensar que praticamente inexistiam pintores profissionais estabelecidos no estado nas primeiras décadas do século XX. Todos eles, certamente, estabeleceram-se em seus locais de formação. Assim, outra encomenda feita por Borges de Medeiros a artistas de fora do estado, temos *A prisão de Tiradentes*, esta obra assim como as de Lucílio de Albuquerque e Augusto Freitas foi executadas fora do país, neste caso, em Paris, e entregue em 1914. Segundo Silva, Minuzzo e Muratore (2013) o fato de na referida tela Antonio Parreiras ter posto, além da data da obra, a palavra Paris, reforçando o fato de o artista ter se estabelecido na capital francesa. Os pesquisadores compartilham a interpretação de Valéria Salgueiro (2013) que relaciona este fato com a intenção do autor de valorizar o seu trabalho, levando-nos a pensar sobre a relação que se estabelecia na província com os artistas que aqui permaneciam e com aqueles que construía carreira na Europa. Aqueles, mais valorizados e requisitados do que estes.

Segundo Salgueiro, “talvez, isso lhe renderia uma recepção pública mais favorável e respeitosa ao seu trabalho” (SALGUEIRO *apud* MINUZZO; MURATORE; SILVA, 2013, p. 137). Este caso nos leva a crer que, nas encomendas feitas pelo estado, interessava o *status* e a posição do artista no meio social. O executor da obra também deveria ser um agente legitimador do fato ilustrado.

Sobre a formação em desenho para aqueles jovens que demonstrassem talento para as artes plásticas, definiu-se, neste período de inexistência do ensino de belas-artes, a possibilidade de uma pensão oferecida por parte do governo para que o estudante fosse aperfeiçoar-se fora da Província. Porém, visto não haver nenhuma regulamentação desta prática, não era nada fácil ser beneficiado por tal pensão. Damasceno mostra um exemplo típico de pais que recorriam ao governo para que pudessem enviar os filhos a escolas de desenho.

Em 1848, o cidadão João Batista Tubino dirigiu-se à Assembléia Provincial para solicitar o benefício, que lhe é negado.

João Batista Tubino representa a esta Assembléia, desejando ardentemente que seu filho, Manoel Batista Tubino, aproveite sua excessiva inclinação e gênio para as belas-artes, não podendo, contudo prosseguir neste seu desejo, por que lhe faltam meios para isso. Assim, recorre a esta Assembléia, a fim de se lhe dar um auxílio pecuniário anual para que o dito seu filho possa cultivar na Itália o seu talento. A Comissão de Instrução Pública, a quem foi presente este requerimento é de opinião a que Le seja indeferido porque a comissão não descobre boas razões em que se possa apoiar semelhante pretensão. Sala de Sessões, 23 de junho de 1848. Padre João de Santa Bárbara – Luiz de Freitas e Castro. (DAMASCENO, 1971, p.249)

Temos notícias de jovens bens sucedidos com relação à pensão do governo. É o caso do jovem Antônio Cândido de Menezes que foi, através deste benefício, encaminhado para realizar seus estudos na Academia da Corte no Rio de Janeiro, onde permaneceu até o ano de 1853, tendo recebido seu diploma de pintor histórico no ano de 1854.

Após esse período foi criado, em outubro de 1857, um projeto do deputado José Cândido Gomes em que são disponibilizados cinco lugares de pensionistas da Província, sendo assim distribuídos: dois para cursos de engenharia, um de jurisprudência, um para medicina e um para belas-artes. Tal projeto previa ainda uma quantia para aqueles que, após terminarem seus cursos, decidissem retornar à Província. Tais pensões seriam oportunizadas mediante concurso. Mas não se tem notícia da aprovação deste projeto, sabe-se apenas que nunca foi posto em execução. Neste período podemos observar algumas iniciativas, como a

citada, que revelam um momento de transição, onde se começa a pensar em um futuro cenário artístico.

No ano de 1869 inaugura em Porto Alegre a Escola Normal e em 1871 o Ateneu Rio-grandense. Ambos os estabelecimentos de ensino têm em seu currículo permanente a cadeira de desenho geométrico. Ainda neste período, porém, são poucos os alunos que mostram interesse pelas aulas de desenho. Devemos atentar para o fato de que neste período a pintura e o desenho não eram bem vistos como profissões e sim como um passatempo luxuoso. Era, neste período, mais comum verem-se damas da sociedade que se dedicavam a esta atividade. Damasceno salienta ainda que, em nenhuma das instituições citadas, as cadeiras de desenho eram ministradas por mestres e nenhuma era, de fato, uma academia de belas-artes.

Depois disso, temos ainda no final do século XIX a Revolução Federalista¹⁰ que obviamente deve ter sido o alvo principal das preocupações e dos investimentos da Província naquele momento. Apenas passada essa crise que as autoridades passaram novamente a pensar nas reformas educacionais. No caso, o então presidente do estado Dr. Carlos Barbosa Gonçalves propõe em 1908 a ideia de fundar um Instituto de Belas-Artes em Porto Alegre. Em 1910, cria-se a Escola de Belas-Artes sob a direção do pintor Libindo Ferraz.

Damasceno revela ainda que o ensino privado manteve bons cursos de desenho anteriormente aos cursos públicos. Entre os anos de 1861 e 1870, inúmeras instituições privadas de ensino mantinham 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)

O autor cita também outras instituições que mantinham 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

¹⁰ 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, 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.

regulares de desenho: o Liceu Nacional, o Instituto de Artífices e a Escola Benjamim Constant.

Sobre este contexto podemos perceber que o autor reforça a questão escolar para traçar um cenário inicial das artes plásticas no estado. De fato, a instalação de um ambiente cultural propício ao desenvolvimento de artistas e o estabelecimento de um mercado de arte passa pela formação de escolas de artes. Outro fator relativo ao ensino 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 só conseguiam manter-se, efetivamente, através da docência. A grande maioria lecionava tanto nas instituições de ensino privadas quanto a domicílio, em aulas particulares.

Se Damasceno refere-se sobre a inexistência de um cenário artístico no início do século XX na capital, Bohns(2005) diz que este cenário não existia até os anos de 1950 no estado do Rio Grande do Sul.

Uma insólita situação se apresentou como resultado do trabalho de análise histórica: a despeito da existência de artistas, que não foram poucos, nem nulos, algo a que poderíamos chamar de campo artístico não encontrou formas concretas de existência no Rio Grande do Sul pelo menos até o final dos anos de 1950. Se, depois desse período houve uma drástica alteração do quadro aqui apresentado, a ponto que se possa afirmar categoricamente, que existe, hoje, um campo artístico, com todos os seus elementos ativados, no estado do Rio Grande do Sul, é uma questão que cabe a outros pesquisadores responderem. (BOHNS, 2005, p.5)

Apesar de a tese em questão propor uma visão mais abrangente e focada em questões de processos e dos múltiplos fatores que envolvem um campo artístico de fato, tal qual a definição tomada por ela de campo artístico, me interessa é o que se refere ao contexto das artes que se estabelecia em Porto Alegre no período de produção e circulação das obras aqui tratadas.

O fato anteriormente mencionado, do começo de uma cena mais favorável às artes no estado ter-se definido somente no século XIX é posto novamente nesta tese. A autora propõe que um ponto de vista relevante para esta questão diz respeito 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, Bohns traz informações sobre as primeiras exposições coletivas de arte em Porto Alegre. Deram-se no século XIX, nos anos de 1860 e 1866 e eram parte das grandes exposições comerciais, prática já bem estabelecida na Europa. A estas exposições lembro que se seguiram outras em 1875, 1881 e 1901, além é claro da grande exposição comemorativa ao Centenário Farroupilha, já aqui mencionada.

A autora se opõe a Damasceno no que diz respeito à razão pela qual os artistas migravam da Província para outros lugares, inclusive para a Europa. Segundo ela, isso acontecia justamente pelo fato de não existir possibilidade de um mercado de arte na Porto Alegre deste período e nem a possibilidade de uma boa formação. Desta forma, a autora cita e se opõe a Athos Damasceno que, segundo ela, faz uma leitura mais conservadora deste cenário, atribuindo a saída dos artistas do estado ao espírito inquieto destes e a negação de viver em um ambiente provinciano:

Justamente pela falta de um campo artístico bem articulado, desde meados do século XIX, os indivíduos residentes no Rio Grande do Sul que tentaram seguir carreira enfrentaram grandes adversidades. Em geral acabavam migrando para o Rio de Janeiro, sede da corte imperial. Pode-se supor que um poder de atração de um pólo artístico e cultural seja proporcional ao poder de repulsão de um ambiente provinciano. (BOHNS, 2005, p.35)

Para Bonhs, algumas 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.

O que podemos concluir acerca deste breve panorama sobre as artes no estado do Rio Grande do Sul é que, de fato, estávamos distantes geograficamente dos grandes centros e, desta forma, tivemos um atraso no convívio com as artes. Apesar de alguns indivíduos terem trabalhado de forma árdua para movimentar este cenário, foi sem dúvida um processo lento e incontinuo.

A este projeto interessa perceber que, neste momento de início de século, quando são feitas as encomendas das obras pesquisadas, a cena das artes plásticas estava apenas começando. Sem dúvida, depois destas informações podemos perceber o quão grandiosas essas encomendas foram no Rio Grande do Sul daquele período.

Este momento das primeiras décadas do século XX revela também que já se definia quem seriam os primeiros compradores de grandes obras históricas pintadas pelos mestres de então: o Estado. A partir daí, podemos perceber de forma mais clara a pintura histórica, seu papel e sua função.

Depois desta explanação sobre os assuntos relacionados à cultura visual, à História da Educação e à pintura histórica, estes três temas se reencontram no decorrer da pesquisa. O fio condutor antes mencionado perpassa estes conteúdos e forma uma narrativa quase linear, envolvendo os eixos da análise de imagem, a história do Palácio Piratini e termina nas comemorações do Centenário Farroupilha, evento produtor de imagens e visualidades sobre a história do estado.

O percurso das telas pesquisadas reflete fortemente os temas anteriormente abordados e insere-se em uma vontade de verdade, de construção de narrativas com a finalidade de ensinar, demonstrar a história sob um determinado ponto de vista. Desde a produção das telas, na tentativa de revelar em imagens a grandeza do estado, até sua alocação na escola formadora de professores dentro de um cenário comemorativo, repleto de monumentos arquitetônicos e artísticos, que compõem também uma narrativa.

O fio imaginário que conduz estas imagens de uma tentativa de coroar artisticamente a história do estado, sua ausência de alguns anos da vida pública, até o momento de rememorar a história do RS nas comemorações do Centenário revela tanto os usos das imagens para fins didáticos quanto a forma como as narrativas transitam na sociedade.

2.3.O QUE SE VÊ

As imagens, como sabemos, são signos que trazem em si significados para além das suas imagens. Meneses chama de oculoctrismo o “privilegiamento epistemológico da visão”, esta centralidade da visão ocupa importante lugar na sociedade atual (MENESES, 2005, p.36). Embora as imagens não revelem apenas o que mostram seus traços e suas cores, a questão do que está visível na tela nos remete a muitas outras questões, inclusive sobre o que na imagem é invisível.

A visão é sem dúvida o ponto de partida para os estudos visuais pelo fato de que nos relacionamos com as imagens através deste sentido e é a partir dele que nos apropriamos delas e de seus significados. A partir do que vemos, construímos o que não vemos. No caso das obras de arte aqui trabalhadas o visível pode dialogar com as questões relativas à própria

pintura histórica e suas características, como as grandes proporções, por exemplo. O fato de estas obras serem expostas em uma escola também influencia o olhar do observador, pois se encontram em um ambiente escolar, lugar privilegiado de transmissão de saberes. O enorme saguão do Instituto de Educação e sua grande escadaria oferecem um elemento a mais quando observamos estas obras. Assim, quando adentramos o prédio do Instituto de Educação nos deparamos primeiramente com a tela *Chegada dos Casais Açorianos* (figura 3). A maior das três telas pesquisadas que se encontra na área central do hall de entrada do IE é sem dúvida a mais complexa e a de maior beleza.

Tratando da chegada dos ilhéus ao Rio Grande de São Pedro, é composta por doze personagens adultos e duas crianças que compõe de forma alegórica a chegada destes imigrantes, fazendo as vezes de um mito de fundação.

O arquipélago dos Açores está localizado no Atlântico Norte e está distante 800 milhas da costa portuguesa. A chegada dos primeiros açorianos dar-se-á na segunda metade do século XVIII após fracassar as normas estabelecidas entre Portugal e Espanha no tratado de Tordesilhas, que organizava a divisão das colônias na América. Assim, o Tratado de Madrid, assinado em 1750, impôs a Portugal a necessidade de povoar as áreas mais distantes ao sul do Brasil, assim como a região missioneira.¹¹

Não se conhece, todavia, a data precisa em que chegaram os açorianos a Porto Alegre, nem quantos fossem os casais da primeira leva. Mas, como a carta Régia de 9 de agosto de 1747 determinava que os núcleos de colonização fossem formados, cada um com sessenta casais...O documento que mais esclarece sobre essa localização provisória dos casais é de 29 de maio de 1753 e constitui uma ordem de pagamento, assinada pelo comandante Pascoal de Azevedo, da importância de 640\$, que devia ser entregue ao capitão Francisco Barreto Pinto ...para ser aplicada na subsistência deste grupo de povoadores. Desse local, onde não se deram bem, foram os casais atraídos para a margem do Guaíba, onde hoje se localiza a capital do estado, em terras da antiga sesmaria de Jerônimo de Ornelas. (CESAR, 1980, p.132)

Segundo Torres, os casais açorianos chegaram ao Rio Grande uma década depois do Desterro. Os casais que seguiam ao RS eram aqueles que estão em melhores condições para mais alguns dias de viagem até o porto de Rio Grande. Esta ondata imigração forte

¹¹ O baixo desenvolvimento econômico das ilhas e os benefícios proporcionados pela coroa portuguesa estimularam a imigração açoriana, primeiro a Santa Catarina e depois ao Rio Grande do Sul. É difícil dizer com precisão quais as levadas de imigrantes chegaram diretamente ao porto de Rio Grande e quais partiram de Santa Catarina.

influenciou em inúmeros aspectos a formação do estado do Rio Grande do Sul¹². Enfim, a importância da colonização açoriana foi valorizada pelo estado na aquisição desta obra. A história dos casais açorianos confunde-se com a formação do estado e é retratada de forma lírica na imagem em estudo.

A obra é composta de cores claras, entre a cor cinza e a predominância do azul, misturando os tons do céu e do mar. As personagens localizam-se no centro de um navio, tendo à esquerda a emblemática figura de uma madona, representação primeira da Virgem Maria com o menino Jesus, exatamente aos moldes da pintura renascentista italiana, de fortes conotações sacras.

Podemos remeter esta imagem à religiosidade do Reino de Portugal, representando assim a religião católica predominante nas ilhas. Além dos critérios de idade, o segundo critério para os casais imigrantes era que fossem católicos. A imagem que lembra a Virgem também é responsável por dar um tom quase sacro à obra e ao próprio papel dos imigrantes. Além disso, no centro da tela encontra-se a figura de um sacerdote, reforçando o caráter religioso de Portugal.

À direita da tela encontra-se um grupo de homens observando o horizonte, enquanto os demais, distribuídos pelo navio, dedicam-se ao trabalho. Também na parte central da tela aparecem alguns frutos caídos e uma criança próxima às mulheres.

São representados ainda alguns instrumentos de trabalho que podem nos remeter ao papel dos açorianos do desenvolvimento do Rio Grande do Sul.

Não podemos deixar de fazer um paralelo entre a imagem da chegada dos açorianos retratada nesta obra e as informações colhidas a respeito do transporte de imigrantes no século XVIII.

A travessia do oceano era, neste período, tarefa árdua, demorada e envolvia grandes riscos. O contratador de tabacos Feliciano Velho Oldenberg foi o primeiro a receber do rei de Portugal a autorização de estabelecer livre comércio com o Brasil, em troca de transportar gratuitamente um casal de açorianos para cada cem toneladas de carga que transportasse. Assim, em meio a uma transação comercial, os açorianos eram transportados para o Brasil (TORRES, 2004, p.184).

O transcurso era extremamente penoso. O ambiente no barco era promíscuo, os alimentos eram escassos, a higiene era deficiente e a água apodrecia

¹² A importância dos ilhéus está também muito presente na questão demográfica, tendo aumentado a população do Rio Grande do Sul e contribuído para o desenvolvimento de novas técnicas de agricultura, possibilitando uma maior produção de alimentos.

poucos dias depois que começava a viagem. A maior parte dos passageiros adoecia: febres, infecções intestinais, pneumonias, crises de fígado, escorbuto. A mortalidade era grande. Os corpos eram jogados ao mar. O escorbuto ou mal de Luanda era o que mais estrago gerava, provinha da carência de vitamina C e era caracterizado por hemorragias. (ESPIRITO SANTO *apud* TORRES, 2004, p.184)

O referido artigo trata ainda da questão das mulheres que viajavam praticamente isoladas dos demais, onde somente o cirurgião e o capelão podiam ter com elas contato direto.

não é de admirar com semelhantes disposições, que a viagem se transformasse num verdadeiro tormento, principalmente para as mulheres e para as crianças que lhes faziam companhia, as quais, não poucas, não puderam resistir, adoecendo e morrendo durante os meses da travessia. (CABRAL *apud* TORRES, 2004, p.185).

Porém, conforme já discutido, não estamos a apontar “erros” históricos nas obras, mas sim pensar a forma como as imagens trabalham a fim de reconstruir as histórias por elas narradas. Devemos, conforme sugere Coli (2007), aprender a saborear as belezas deste gênero artístico. A tela, central e de maior porte estabelecida no IE, é uma das mais emblemáticas por tratar da formação do estado. A partir dela desenvolver-se-ão as temáticas das outras duas. Da formação do estado à Revolução Farroupilha, tratada em seu episódio primeiro seguido – a batalha da Azenha - de um dos seus eventos mais celebrados – a travessia dos lanchões. Percebe-se na encomenda destes trabalhos e na sua alocação da escola formadora de professores um esforço para contar a história do estado gaúcho dentro dos moldes a que serve a pintura histórica, no sentido de exaltação e comemoração. Se durante as comemorações do centenário farrapo tivemos uma grande produção bibliográfica sobre a história do Rio Grande do Sul, também, este fazer foi contemplado no que diz respeito à produção iconográfica, com inúmeras encomendas comemorativas e com a alocação destas telas na escola normal.

À direita da escadaria temos a obra *A Tomada da Ponte da Azenha* (figura 2). A obra de Augusto Luiz de Freitas é, dentre as três, a que mais sofreu as agressões do tempo. A tela estava em estado avançado 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 o historiador Franco (2006), foi uma pequena batalha, com apenas um morto, visto que as tropas imperiais, ao perceberem a sua grande desvantagem numérica, logo bateram em retirada, permitindo que os rebeldes tomassem Porto Alegre.

Trata-se ainda de um patrimônio arquitetônico de Porto Alegre que esteve presente nas comemorações do Centenário Farroupilha. A ponte da Azenha, localizada entre as avenidas Azenha e Ipiranga, foi totalmente refeita para as comemorações do centenário e reformada em 2008. Segundo a revista do Conselho Regional de Engenharia, a ponte da Azenha somente não foi tombada pelo patrimônio histórico devido à falta de documentação.

A tela, com predominância de tons verdes e amarelos, retrata um embate a cavalo entre imperiais e farrapos. As cores desta obra 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 se soma ainda o fato da pouca iluminação do local onde está exposta e o pequeno espaço que sobra ao observador, dificultando que este se posicione a 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 a 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 ao decorrer dos anos. No lado esquerdo, está a tela *Expedição à Laguna*(figura1).“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.” - trecho do livro memórias de Garibaldi no capítulo referente à travessia dos lanchões e a chegada das suas tropas à casa dos familiares de Bento no Camaquã. (DUMAS, 2011, p.73).

A obra em questão trata de um dos mais célebres episódios da revolução, a travessia dos lanchões¹³ 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 da referida questão. O episódio retratado nesta obra deu-

¹³ A travessia dos barcos Seival e Farroupilha por terra, da Lagoa dos Patos à barra do Tramandai constitui um dos episódios mais conhecidos da Revolução Farroupilha. Este episódio foi dramatizado pela Rede Globo na série *A Casa das Sete Mulheres*, adaptação para a TV da obra de Letícia Wierzchowski.

se devido à ocupação da cidade de Rio Grande por parte dos imperiais, colocando aos farroupilhas a necessidade de ocuparem Laguna para ali fazer um 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. A 11 de julho chegaram 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 abrigo-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 pastos, 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)

Alexandre Dumas, escritor francês e grande amigo e admirador de Garibaldi, reuniu as horas de conversa com o amigo, juntamente com as memórias escritas pelo próprio farroupilha no livro *Memórias de Garibaldi*. Nesta publicação, podemos ver tanto a paixão de Garibaldi pelas revoluções das quais fez parte, como a emoção que o próprio Dumas confere às narrativas. Em suas memórias, Garibaldi 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 seu 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. Passado esse ocorrido, começaram a construção de dois novos lanchões. Podemos perceber que já haviam tomado uma boa forma para construí-los. Nessa empreitada, os farroupilhas 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.

(...) à margem do lago Tramandaí, os lanchões foram postos na água da mesma maneira como haviam sido embarcados. Foram então realizados os pequenos consertos - que a viagem tornara indispensáveis- tão poucos que a cabo de três dias, ambos estavam aptos à navegação. (DUMAS, 2011, p.80)

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 retrata a travessia dos barcos, tendo, 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 a proclamação da República Rio Grandense. 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 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.

Portanto, estas três obras juntas constituem um pequeno panorama da história do Rio Grande do Sul que passa pela sua fundação até os episódios da Revolução Farroupilha, temática de duas destas obras. As imagens que objetivavam uma tentativa de construir uma história visual para o estado do Rio Grande do Sul encontram-se hoje nas paredes do IE cumprindo, enfim, o seu papel e servindo como um referencial imagético para os alunos daquela instituição.

2.4. GRANDES PERSONAGENS, OS ARTISTAS

Na medida em que o visível constitui o ponto de partida para a apropriação das imagens, os seus autores tornam-se importantes personagens para esta pesquisa. Apesar de Augusto de Freitas e Lucílio de Albuquerque terem sido bastante ativos a partir da segunda metade do século XX, não se tem grandes informações biográficas. Estes artistas deixaram cada um seu legado, porém poucas obras tomaram grandes proporções para que eles fossem mais estudados.

Não temos nenhum trabalho acadêmico relativo a estes pintores e o que pude apurar constitui-se de um aglomerado de pequenas informações obtidas através de dicionários de artes e menções a eles através de estudos sobre pintura histórica.

Como mencionei anteriormente, nenhuma tese, dissertação ou artigo acadêmico foi encontrado que tratasse diretamente da biografia dos artistas em questão. Sobre Augusto Luiz de Freitas há uma breve biografia no Dicionário de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul. Já no livro *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*, de Athos Damasceno, temos uma boa parte dedicada a este artista. Nascido em Rio Grande no ano de 1868, Augusto Luiz de Freitas mudou-se com a família para Portugal, onde frequentou a antiga Academia Portuense de Belas Artes, completando o curso de Desenho Histórico e tendo sido aluno de grandes mestres do período. Percebemos aqui se tratar de um especialista em pintura histórica, mostrando ter havido certo cuidado por parte de Borges de Medeiros na escolha dos artistas para a execução destas telas.

Após a morte dos pais, o artista retorna ao estado no ano de 1893, intencionando permanecer no Rio Grande do Sul. Porém, segundo Damasceno (1971), sua permanência no estado não foi possível em razão do temperamento do artista. No período em que esteve em Porto Alegre participou ativamente da vida artística, inclusive como ilustrador de um periódico chamado *A semana Cômica*.

Neste período ainda, foi contratado para a feitura de um pano de boca para o teatro São Pedro, o qual lhe rendeu boas críticas na imprensa. Segundo o jornal A Federação de 18 de Agosto de 1894:

Tivemos ontem ocasião de ver um recomendável trabalho galhardamente lançado sobre um pano de boca do Teatro São Pedro. Esta execução cenográfica é devida ao pincel do senhor Augusto Luiz de Freitas, uma bela organização artística que aí vive a lutar contra as vicissitudes da existência sem lograr vencê-las para haurir os indispensáveis conhecimentos técnicos, sem os quais jamais poderá expandir-se. E tão suave e delicada se apresenta a pintura que não parece propriamente cenográfica, podendo ser vista de perto sem prejuízo do efeito. (A FEDERAÇÃO *apud* DAMASCENO, 1971)

Logo após a finalização deste trabalho o artista embarcou para o Rio de Janeiro, onde se matriculou na escola Nacional de Belas Artes, e passou a ministrar aulas particulares de desenho em Niterói. Neste período, participou dos trabalhos de decoração da Igreja da Candelária.

Segundo Damasceno, Augusto Luiz de Freitas chegou dizer que Porto Alegre não tinha lugar para um artista como ele e nem para uma academia de artes e que o artista iria ainda vingar-se da província fazendo promissora carreira longe dela. Sendo assim, depois do prêmio do Salon de 1898, fixou residência na Itália.

Augusto de Freitas fez mais duas visitas ao estado, uma em 1923, para colher informações para a execução das obras encomendadas por Borges de Medeiros e depois, em 1926, para entrega dos trabalhos que, segundo esta publicação, eram destinados ao salão de honra do palácio do estado.

Augusto Luiz de Freitas morreu em Roma, em 1962. Entre suas idas e vindas entre o Brasil e o exterior, realizou ainda três exposições no Rio de Janeiro e uma em São Paulo. Augusto Luiz de Freitas tem exposto na Pinacoteca do estado de São Paulo a obra intitulada *Corpus Domini*, na Pinacoteca do Rio de Janeiro, a obra *Velhinhos Felizes* e em Porto Alegre acham-se quatro obras do artista tombadas na Pinacoteca Aldo Locatelli: *Menina e Criança no Bosque*, *Mulher de Mantilha*, *Paisagem*, *Da Casa Antiga*, as duas últimas de menor porte, sendo que a mais antiga data de 1915 e duas delas encontram-se sem datação.

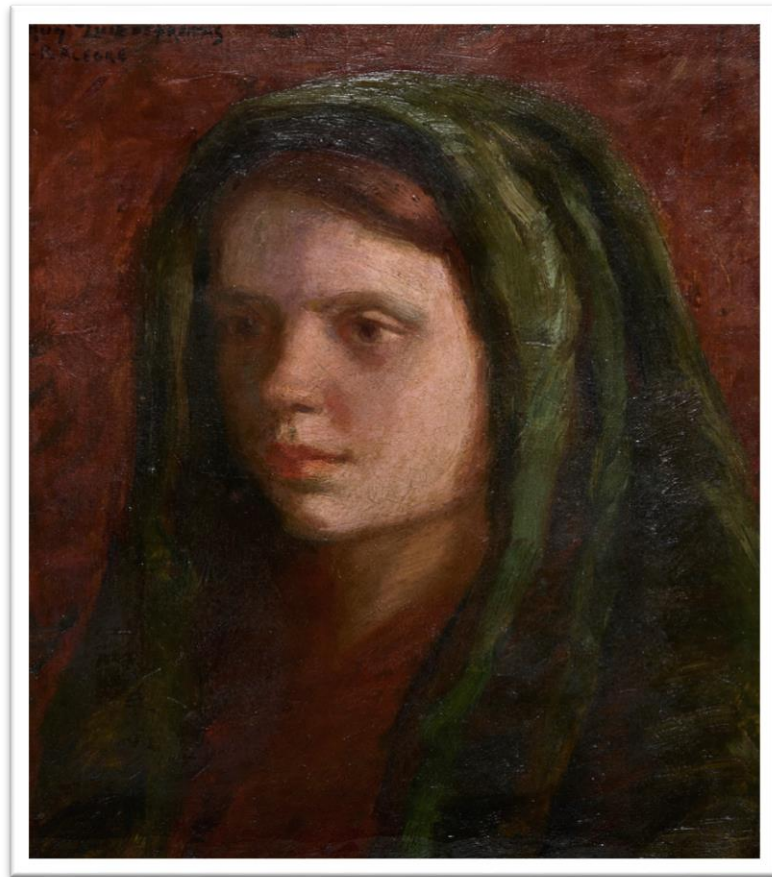
Apesar de não haver menção alguma nos dados biográficos deste artista a respeito das suas obras terem sido expostas no Pavilhão de Cultura da Exposição do Centenário Farroupilha em Porto Alegre, Augusto Luiz de Freitas teve importante trabalho exposto na Exposição do Brasil em Turim, que media uma superfície de 250 metros.

Figura 6 - Reprodução de Menina e Criança no Bosque



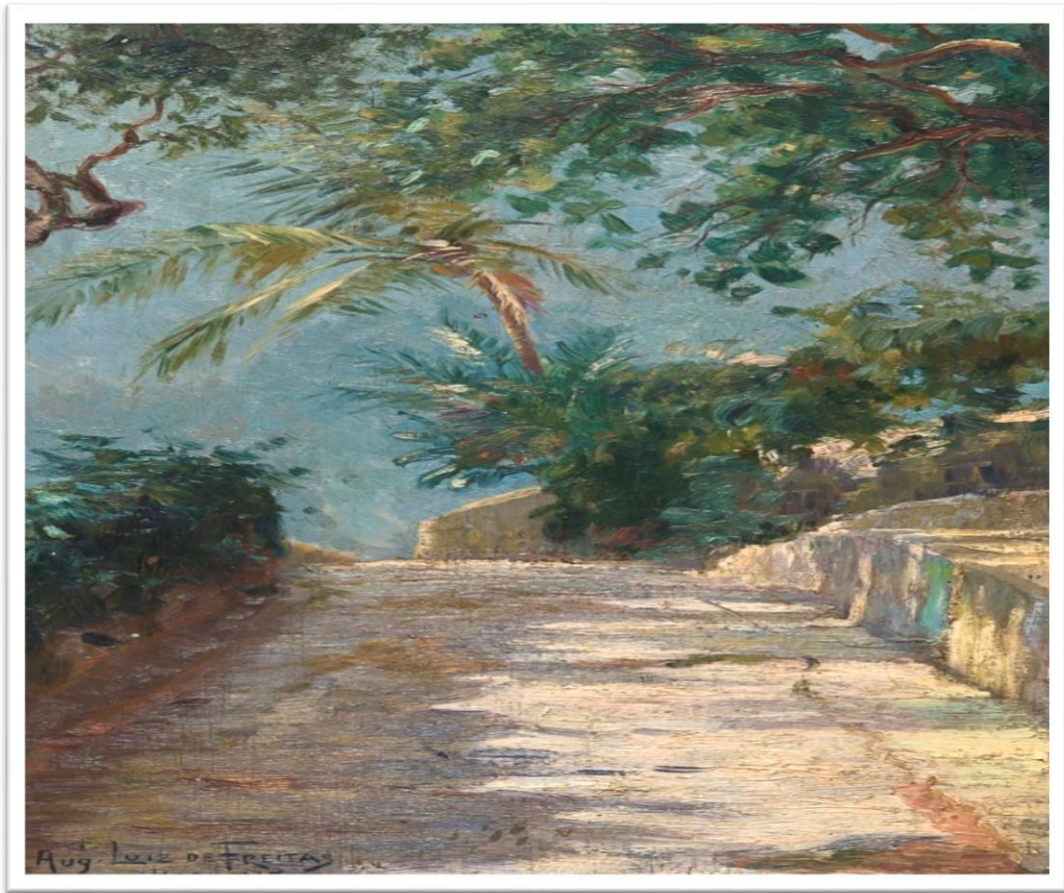
Augusto Luiz de Freitas. Sem data.
Óleo sobre tela- 33,0 x 54,5 cm - Foto F.Zago – StudioZ
Fonte: Acervo da Pinacoteca Ruben Berta

Figura 7 - Reprodução de Mulher de Mantilha



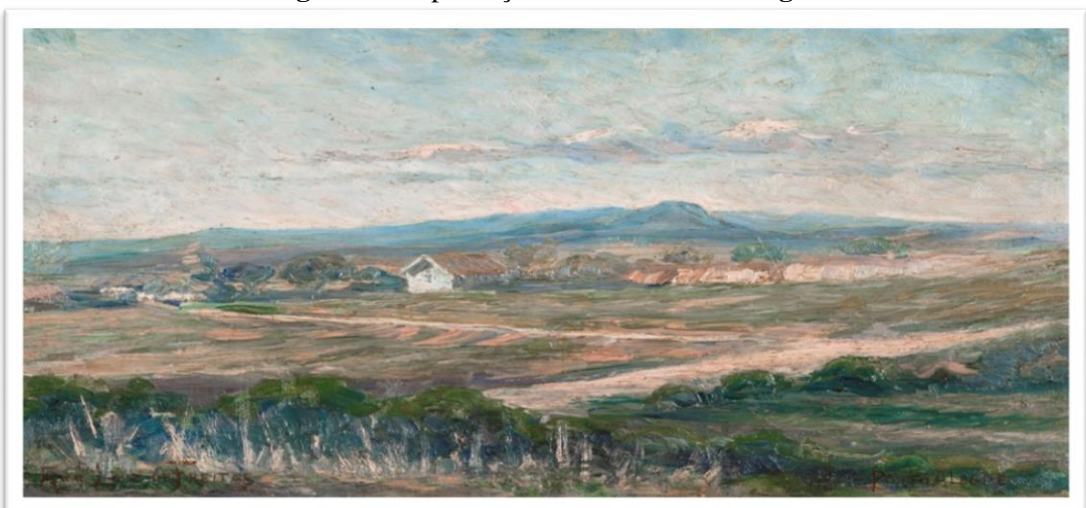
Augusto Luiz de Freitas. Sem data.
Óleo sobre papelão- 42,0 x 32,0 cm - Foto Leopoldo Plentz
Fonte: Acervo da Pinacoteca Ruben Berta

Figura 8 – Reprodução de Paisagem



Augusto Luiz de Freitas, 1915
Óleo sobre madeira- 44,5 x 27,5 cm - Foto Leopoldo Plentz
Fonte: Acervo da Pinacoteca Ruben Berta

Figura 9 –Reprodução de **Da Cidade Antiga**



Augusto Luiz de Freitas. 1917.
Óleo sobre madeira - 28,0 x 39,0 cm - Foto Leopoldo Plentz
Fonte: Acervo da Pinacoteca Ruben Berta

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.

Expôs pela primeira vez em 1902. Em 1906, recebeu uma viagem à Europa como prêmio pela obra intitulada *Anchieta Escrevendo o Poema da Viagem*. Durante esta viagem de estudo, Lucílio de Albuquerque teve a oportunidade de ver o primeiro vôo de Santos Dumont, sob o céu da capital francesa, abordo do 14 Bis. Assim, pintou a bela tela *O Despertar de Ícaro* em homenagem ao aviador brasileiro. O artista permaneceu na França por mais cinco anos após casar-se com Georgina de Moura Andrade, que foi homenageada pelo artista em famoso retrato.

Em Paris, frequentou a *Académie Julian*, trabalhando diretamente com grandes mestres da escola Francesa. Lucílio 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. Morreu em 19 de abril de 1929.

Coincidentemente, Lucílio de Albuquerque também participou da exposição de Turim em 1911. Executou os vitrais para o Pavilhão Brasileiro tendo, possivelmente, trabalhado ao lado de Augusto Luiz de Freitas.

Após sua morte, Georgina de Albuquerque organizou, na residência do casal em Laranjeiras, Rio de Janeiro, o Museu Lucílio de Albuquerque, cujo acervo de 127 obras hoje pertence ao Estado. Hoje há ainda em Niterói uma pinacoteca Lucílio de Albuquerque, no Museu do Ingá.

Podemos nos aproximar mais deste artista através do catálogo da exposição Retrospectiva de Lucílio de Albuquerque, realizada no Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro em 1940. O texto em questão trata da vida e obra do artista, relacionando suas obras com suas influências artísticas e pessoais, retratando uma pessoa sensível, afetuosa e apaixonada pelas artes. “Não era apenas um 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. Morreu em 19 de abril de 1939.

O fio condutor que perpassa esta pesquisa nos remete às questões dos estudos visuais e às questões relativas à História da Educação. Assim, as formas de se indagar as imagens, não mais apenas como objetos, mas como processos capazes de nos falar sobre a forma como construímos e produzimos informações sobre o mundo é ponto principal desta pesquisa, portanto, importa observarmos os executores das obras como parte das próprias pinturas, mesmo que não tenhamos informações que os relacionem de forma mais próxima às pinturas pesquisadas. O que podemos afirmar é que ambos os pintores – no período das encomendas – estavam no auge de seus processos de trabalho.

Sabe-se que os objetos da história não constituem uma verdade acabada em si mesma, mas são produtos da construção, dos métodos e das formas como são indagados pelos historiadores. Neste caso, o que está sendo feito é indagar os usos das imagens e seus significados partindo dos seus movimentos de produção e circulação, privilegiando também seus executores e seu contexto.

Figura 10 -Reprodução de **Retrato de Georgina**



Lucílio de Albuquerque. 1907.

Óleo sobre tela.

Fonte: Acervo da Pinacoteca de São Paulo (<http://www.museus.gov.br/>)

Figura 11 – Reprodução de **O Despertar de Ícaro**



Lucílio de Albuquerque. 1910.

Óleo sobre tela.

Fonte: Acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro
(www.encyclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21324/lucilio-de-albuquerque)

3. DO PAVILHÃO CULTURAL À ESCOLA NORMAL

“É talvez a minha melhor obra e a ela dediquei todo o meu carinho.”

Fernando Corona

A escola constitui para esta pesquisa um marco de suma importância. Como se fosse o final do percurso analisado, mas que teve seu início em 1869 - muito antes da própria encomenda das obras - quando foi instituído o regulamento do Curso de Estudos Normais. O caráter educacional, tanto das imagens pesquisadas e principalmente da pintura histórica, foi abordado nesta pesquisa de uma forma bastante enfática devido ao fato de que hoje as obras são parte de um ambiente escolar.

Embora não se tenha como atestar, a partir dos documentos investigados, a data exata da chegada destas obras ao Pavilhão Cultural da Exposição do Centenário, é inegável o fato de que a história desse edifício fundiu-se com a história das obras de Augusto de Freitas e Lucílio de Albuquerque. Não posso imaginar, depois de entrar tantas vezes naquela instituição, em momentos de pesquisa ou apenas para contemplação, o saguão da escola sem as pinturas. Em inúmeros documentos e reportagens analisados durante a pesquisa, era recorrente fotografias dos alunos ao pé da escadaria e sempre lá estavam as grandes telas chamando a atenção ou apenas como um detalhe, mas que eram parte daquele ambiente, sem dúvidas. É como se aquelas pequenas partes delas, reveladas nas fotografias escolares, representasse o todo dessa trajetória e da relação que a comunidade escolar construiu com essas obras.

Sabe-se que o Instituto de Educação General Flores da Cunha tem sua história entrelaçada com a história da educação no estado do Rio Grande do Sul. A vida desta instituição passou por importantes acontecimentos e decretos oficiais que foram, ao longo dos anos, constituindo a história da educação no estado, tanto no que diz respeito aos métodos educacionais quanto às questões arquitetônicas relativas ao ensino, passando ainda pelo papel de construtor de narrativas, o qual prédios escolares deste porte desempenham na história da educação. A história do atual prédio do Instituto de Educação tem início com os primeiros estabelecimentos de ensino da província, quando em 1834 é lançado um ato institucional que concede às províncias legislar sobre o ensino primário e secundário. A partir disso, muitas mudanças aconteceriam ao longo dos anos.

O primário, deste período, era dividido em duas etapas: o grau inferior, que contemplava leitura, escrita, operações matemáticas simples e princípios morais e cristãos, e

ao grau superior acrescia-se aritméticas, deveres morais e geografia. Apenas depois tínhamos o ensino secundário. No ano de 1850 e 1860 vieram as chamadas Escolas Normais na tentativa de uniformizar o ensino. No final do século XIX surgem ainda as primeiras políticas públicas destinadas ao ensino e à construção de prédios adequados a este fim, buscando subsídios no que se chamava de arquitetura escolar.

Como já mencionado, a Escola Normal foi fundada em 5 de abril de 1869. O primeiro prédio sede da escola ficava na esquina das ruas da Ponte e Ladeira, hoje Riachuelo e General Câmara, no centro histórico de Porto Alegre. A escola objetivava a formação de professores para o ensino primário em um curso de dois anos.

No ano de 1872, a escola Normal transferiu-se para o primeiro prédio público construído para a finalidade escolar no estado, o prédio do antigo Liceu Don Afonso¹⁴, na atual Rua Duque de Caxias esquina com Marechal Floriano. A escola Normal permaneceu neste endereço até a sua transferência, em 1937, para o edifício onde está hoje situada, na Avenida Osvaldo Aranha, no Bairro Bom Fim, em Porto Alegre.

Percebe-se, assim, o pouco espaço de tempo transcorrido entre o encerramento da exposição em 1936, quando o prédio serviu de Pavilhão Cultural e a transferência da escola para o seu novo endereço. A partir disso, foram os decretos e as mudanças curriculares que alteraram a denominação da escola até o ano de 2006.¹⁵ O primeiro deles foi decreto de março de 1929 que originou a primeira denominação, Escola Normal. Este terminou em 1939 com a instituição do nome Instituto de Educação, neste mesmo período instalou-se na escola a Educação Infantil, com Escola Maternal e Jardim de Infância.

Esta longa trajetória se encontra com as obras de Lucílio de Albuquerque e de Augusto de Freitas no ano de 1935 através de uma teia de acontecimentos que tentei desvelar nesta pesquisa.

Podemos pensar a trajetória da Escola Normal inserida nos projetos de Estado para educação e como um marco também para o estado do Rio Grande do Sul. Afora as questões de arquitetura escolar, que não fazem parte desta pesquisa, tratarei a seguir sobre a obra e a

¹⁴ Primeira instituição de ensino secundário do Rio Grande do Sul foi fundada em 1846 por Duque de Caxias.

¹⁵ Desde 1939 inúmeras mudanças nas leis de ensino no estado foram alterando o formato da escola, como a implantação da escola secundária e do Ginásio, assim como o curso de formação para professores. Em 1955, com a nova reformulação no ensino normal no estado, o Instituto passa a ter Escola Maternal, Jardim de Infância, Curso Primário, Curso Ginásio e Curso Normal. O Curso Ginásio, porém, dura apenas até 1957. Em 5 de novembro de 1959, em homenagem póstuma a José Antônio Flores da Cunha, a instituição finalmente recebe o nome de Instituto de Educação General Flores da Cunha. Ainda em 2000, uma portaria da Secretaria de Educação altera o nome para Instituto Estadual de Educação General Flores da Cunha e em 2006 uma nova e última alteração para Centro Estadual de Formação de Professores General Flores da Cunha. Embora não seja mais o nome oficial, a escola ainda hoje é chamada apenas de Instituto de Educação ou IE.

consolidação do prédio que abriga hoje o Centro Estadual de Formação de Professores General Flores da Cunha na cidade de Porto Alegre, intencionando explicitar os aspectos singulares desta construção e sua inserção na história da cidade.

A partir do modelo arquitetônico inspirado e na linguagem clássica, ergue-se na Avenida Osvaldo Aranha o conhecido estabelecimento. Essa arquitetura de moldes gregos, com influência da *artnouveau*¹⁶ pode ser vista em inúmeros prédios do centro de Porto Alegre, como o prédio do antigo Correios e Telégrafos, atual Memorial do RioGrande do Sul e do atual edifício do Santander Cultural, antigo Banco Nacional do Comércio, construído entre 1927 e 1932, poucos anos antes da Escola Normal, contando também com a participação de Fernando Corona.

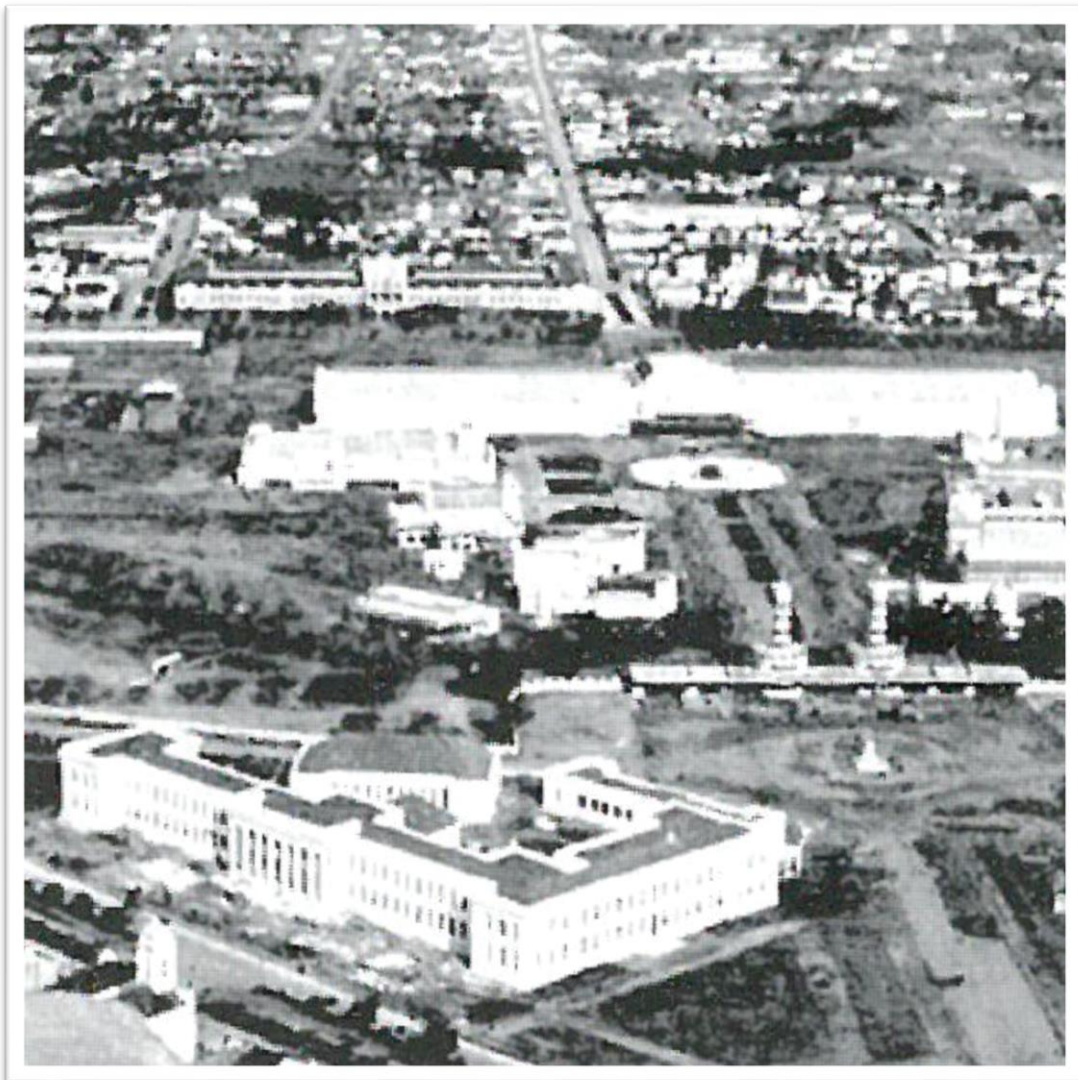
Em agosto de 1934 começavam as obras de construção deste prédio sob o comando da Construtora Azevedo Moura e Gertum, que contava com o arquiteto Fernando Corona.

O prédio do Instituto de Educação constitui hoje uma memória edificada das comemorações do Centenário da Revolução Farroupilha, que será tratado mais adiante, pois foi o espaço que sediou o Pavilhão Cultural desta mostra. Porém, é importante verificarmos que tal edificação foi pensada enquanto um prédio que abrigaria a Escola Normal da cidade. Canez aponta este fato no sentido de que o lugar escolhido pelo então interventor Flores da Cunha era os “campos da redenção”, mas que para Corona, que determinou o local exato, o que mais importava era a acessibilidade que a Avenida Osvaldo Aranha daria à escola, não sendo necessário entrar campo adentro para acessá-la. Pensamento que não se estendeu às demais construções no local destinadas à Exposição para as comemorações do Centenário Farroupilha e que ocupariam grande parte do terreno.

Percebe-se que o prédio em questão está bastante deslocado das demais construções que faziam parte da exposição e segundo Canez “antecedia inclusive ao pórtico monumental de entrada da mesma” (CANEZ, 1998, p.66). É possível perceber, inclusive que o prédio do Pavilhão Cultural está de costas à exposição.

¹⁶Estilo decorativo vindo dos EUA e de parte da Europa entre os anos de 1890 e 1940. Tratou-se de uma reação ao “historicismo” acadêmico que ditava grande parte da produção artística do século XIX. É característico da Art’Nouveau o uso de linhas sinuosas e assimétricas, baseadas em formas vegetais. O nome é uma alusão a uma galeria parisiense aberta em 1895 chamada L’Arte Nouveau, do negociante de arte Sigfried Bing, grande incentivador do design moderno.

Figura 12 -Escola Normal – Pavilhão Cultural da Exposição de 1935



Fernando Corona, 1934. Vista Aérea.
Fonte: CANEZ, 1998, p.66.

A construção do prédio relaciona-se fortemente com o fato de que ali se estabeleceria uma escola, pois sempre se soube que naquele prédio funcionaria a escola de magistério e foi a partir desta condição que as obras de arte pesquisadas chegaram ao seu espaço definitivo. Reforço esta afirmação, pois, embora o prédio tenha sido bastante evidenciado durante os festejos do Centenário Farroupilha, a construção dele não se relaciona diretamente com as demais edificações da exposição. Os vestígios pesquisados indicam que o governo do estado tomou a decisão de alocar aquelas imagens - outrora encomendadas para compor uma narrativa visual da história do estado - dentro de um ambiente escolar de formação de professores.

Uma hipótese aqui levantada diz respeito a uma possível relação mais íntima das telas com a construção deste prédio, tendo em vista que as obras, por tanto tempo sem uma

alocação definitiva, encontraram nas paredes do IE um abrigo perfeito. A parede central possui as dimensões adequadas para acolher a grandiosa pintura *Chegada dos Casais Açorianos*(figura 10)da mesma forma como as outras duas paredes laterais da grande escadaria possuíam as dimensões para abrigar as outras duas obras (figuras 11 e 12). A majestosa escadaria, desse modo, serviu de forma perfeita para que as telas, enfim, encontrassem o seu lugar de exposição permanente.

Figura 13 - Foto interna do saguão do Instituto de Educação General Flores da Cunha com tela **Chegada dos Açoriano**



Fonte: acervo pessoal

Figura 14 - Foto interna do saguão do Instituto de Educação General Flores da Cunha com tela **Expedição a Laguna**



Fonte: acervo pessoal

Figura 15 - Foto interna do saguão do Instituto de Educação General Flores da Cunha com tela **A Tomada da Ponta da Azenha**



Fonte: acervo pessoal

Assim, embora a construção da escola vincule-se com a construção das edificações referentes às comemorações do Centenário Farroupilha, tendo a sua construção finalizada no tempo de um ano, em meio a todos os preparativos da grande mostra, tudo indica que a construção deste prédio, em particular, teve suas diferenças com os demais bem demarcadas. Nos jornais onde se vinculava a construção do prédio ao Pavilhão Cultural da mostra vinha sempre acompanhada de uma referência à futura escola, motivo maior da construção da obra.

Desse modo, se as telas aqui pesquisadas, que se encontram hoje na escola e segundo os indícios encontrados nessa análise, chegaram ao local no ano de 1935, observo que elas foram ali instaladas não para que fizessem parte da referida mostra artística, mas para que se tornassem patrimônio daquela instituição e ali exercessem a sua finalidade primeira: a de contribuir para a construção de uma narrativa visual acerca do estado do Rio Grande do Sul.

Há apenas um indício que ilustra a impossibilidade de datarmos de forma mais enfática a chegada das obras no Pavilhão Cultural. Em documento da Subsecretaria de Cultura e da Coordenadoria do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado, CPHAE, referente à solicitação de abertura do processo de tombamento das telas, de 17 de dezembro de 1986, a então diretora do IE, Marisa Terezinha Stolink, afirma que, segundo o arquivo fotográfico da instituição, as telas estão sob a guarda daquela instituição desde os anos de 1940. Talvez essa datação refira-se ao momento em que as telas passam de fato a ser propriedade da escola, constando no seu inventário de bens móveis, ou ainda que o arquivo fotográfico refira-se apenas até os anos 40. O pedido de tombamento das telas tramitou de 1986 até 1994, quando foi retomado, utilizando-se ainda o antigo parecer técnico assinado pela prof. Mariza Simon dos Santos em janeiro de 1988 – e no qual ela menciona que as telas estão sob guarda do IE desde os anos de 1940. O tombamento das três telas deu-se em 1995. Na documentação do tombamento, no relatório da Câmara do Patrimônio Artístico e Histórico, o conselheiro relator, Dr. Gunter Weimer relata que as telas, encomendadas na década de 1910, pelo governador Borges de Medeiros, seriam alocadas no Palácio Piratini. O relatório segue dizendo que em ocasião da Exposição do Centenário Farroupilha as telas foram trazidas do Palácio e postas no saguão do Instituto de Educação, onde permaneceram até os dias atuais. São inúmeros os impasses cronológicos para que seja atestada com exatidão qualquer data a respeito deste percurso, inclusive nos documentos oficiais. Porém, não foi encontrado nenhum documento que relacionasse estas telas a quaisquer outros espaços na cidade de Porto Alegre que não o Palácio Piratini e o edifício do Pavilhão Cultural.

Por outro lado, temos a imagem interna da escola no livro *Fernando Corona e os Caminhos da Arquitetura Moderna em Porto Alegre* (CANEZ, 1998), datada de 1934, onde é

possível vermos a presença de uma das telas já no local onde hoje se encontra. Assim, o maior número de evidências sugere que as telas tenham permanecido naquele edifício desde o final da Exposição do Centenário Farroupilha.

Figura 16 - Instituto de Educação, Porto Alegre, 1934



Vista interna da escada
Fonte: CANEZ, 1998, p.68.

A imprecisão das informações que cercam estes artefatos, como já aqui mencionado, certamente associa-se ao fato de que todas as informações são dados coadjuvantes, sempre relacionados a outros objetos de estudo que não as próprias telas. As informações dizem respeito à história do Palácio Piratini, à Exposição de 1935 ou ao Instituto de Educação General Flores da Cunha.

O contrato para a realização da obra do prédio sede da Escola Normal era de 365 dias, tendo iniciado em agosto de 1934 para ser finalizado em agosto de 1935, nas vésperas dos festejos farroupilhas. O prédio foi ocupado pelo Pavilhão Cultural até janeiro de 1936 e

em março de 1937 a escola era transferida para o seu novo local. O que se observa até aqui é o fato de que a construção do prédio foi pensada enquanto construção de uma escola pública, dentro dos moldes de arquitetura escolar da época perpassando ainda a ideologia do partido governante.

O prédio do atual Instituto de Educação se constitui em um esforço para que fosse construída – e inaugurada nas comemorações da semana do Centenário – uma escola modelo. Fica evidente, novamente, que a escola normal constituiu para Fernando Corona uma obra de grande importância na sua carreira profissional, segundo ele sua “experiência em projetos escolares havia sido provada nas escolas-tipo¹⁷ do interior do Estado. Projetar a Escola Normal da capital em espaço livre no dimensionado era ideal, e para mim, um sonho”. (CORONA, 1969, p.3)

Os prédios escolares não escapam ainda às questões de visualidades e imaginários, pois contribuem também, e em grande medida, para a construção destes. Possamai ao analisar imagens fotográficas escolares nos relatórios e álbuns oficiais entre as décadas de 1919 e 1940 aponta que “ganhava especial destaque edificações, cujas construções mantinham relação estreita com a história da educação no estado. Pode-se observar, assim, que a educação é assunto presente nesses veículos de imaginários visuais do período”. (POSSAMAI, 2009, p.930)

Se o projeto do Palácio Piratini visava demonstrar a grandeza do estado e as telas aqui pesquisadas fizeram em algum momento parte deste projeto e se a Exposição do Centenário almejava inserir Porto Alegre no eixo das grandes cidades, a construção da Escola Normal insere-se também nesse contexto. Os prédios escolares fizeram parte destes projetos de modernidade e o edifício da antiga Escola Normal permanece hoje como um exemplar das características deste período.

As imagens, assim, dão visibilidade à educação, considerada como meio de alcançar uma sociedade moderna, científica e civilizada(...). Nesta perspectiva, a edificação e sua arquitetura de características afinadas com o gosto da época, constituem-se nos referentes icônicos privilegiados para a construção de uma visualidade desejada. (POSSAMAI, 2009, p.933).

Percebe-se assim os prédios escolares e sua arquitetura também com uma função produtora de visualidades. Enfim, o prédio da Escola Normal constitui um marco da História da Educação do estado, e sua construção relaciona-se com um momento bastante singular do

¹⁷ Escolas do projeto-tipo. Projeto do governo do estado do Rio Grande do Sul para construção de edificações escolares na qual um único projeto embasa a construção de vários edifícios no início do século XX.

Rio Grande do Sul, que se insere na esteira da vontade de modernidade desejada pelo governo do estado. Neste sentido, os prédios escolares tiveram uma função bem definida.

O prédio pode ser visto como um referencial arquitetônico constituindo ainda uma das poucas memórias edificadas do Centenário Farroupilha, além de ser um referencial educativo, tendo sido a primeira escola de formação de professores do estado e sendo ainda hoje uma das mais tradicionais escolas de Porto Alegre. Portanto, este edifício reflete a sua importância nesta pesquisa, pois é o local onde as obras encontram seu ponto de chegada e de onde constituem, ainda hoje, um belo fragmento da história da cidade.

3.1. A GRANDE COMEMORAÇÃO DE SETEMBRO

A Guerra dos Farrapos se constitui em um dos principais eventos da história do Rio Grande do Sul. Tem sido objeto de investigação de pesquisadores ao longo dos anos e é assunto de inúmeros livros e artigos que buscam dar conta da história do estado.

A revolução foi analisada sob inúmeros pontos de vista, desde suas batalhas, suas motivações e resultados e enfim, suas imagens. As imagens da Revolução Farroupilha são um forte referencial para a população do estado do Rio Grande do Sul e constituem grande parte da memória e do imaginário popular. O período referente às comemorações do seu centenário produziu imagens que igualmente contribuíram para a formação de um imaginário popular.

A comemoração do centenário desta revolução constitui também um marco para a historiografia gaúcha, visto que a partir dela se revisou de inúmeras formas aquele acontecimento. Esta grande comemoração dialóga ainda com as intenções do governo do estado naquele período.

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, sendo o evento divulgado amplamente nos principais jornais de cidade durante praticamente todo o ano de 1934.

Inserida no movimento de realização de grandes exposições, universais, nacionais ou regionais, a Exposição do Centenário vem, além de homenagear a saga farroupilha, propor a inserção de Porto Alegre no circuito das grandes cidades da época, objetivando tornar-se um referencial de modernidade e assim contribuir para a afirmação do estado no cenário político brasileiro.

Esta intenção de afirmação pode ser percebida 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.” (A FEDERAÇÃO, 1935) Foi um evento grandioso, 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, como aponta Ceroni (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 também teve importante participação nos preparativos da mostra, assim como na organização de eventos relativos à exposição e às demais comemorações do Centenário Farroupilha como, por exemplo, o 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)

Uma das mais grandiosas obras da exposição foi o pórtico monumental de entrada que dava acesso à Avenida das Nações (figura15), cuja imagem revela a exuberância desta construção, assim como o grande movimento de visitantes, demonstrando o enorme sucesso do evento. Esta fotografia é para mim bastante emblemática pois a composição, com um grande número de pessoas e automóveis em frente ao majestoso pórtico, conversa com as questões de desejo de modernidade nas quais a exposição do Centenário estava inserida. Fora isto, o grande terreno alagado dos “campos da redenção” foi totalmente transformado, tendo inclusive recebido um lago artificial e moderna iluminação.

Figura 17 -Reprodução do catálogo Arquitetura Comemorativa da Exposição do Centenário Farroupilha



Fonte: Acervo da Faculdade de Arquitetura, UFRGS.

A mostra contava ainda com pavilhões do Comércio, Indústria e Pecuária e teve durante sua programação inúmeros e luxuosos eventos, contando com a presença de governadores, senadores e deputados estaduais e federais. Além do enorme número de visitantes, outros números da exposição chamam atenção, como no caso pavilhões dos estados e da massiva participação das instituições estaduais.

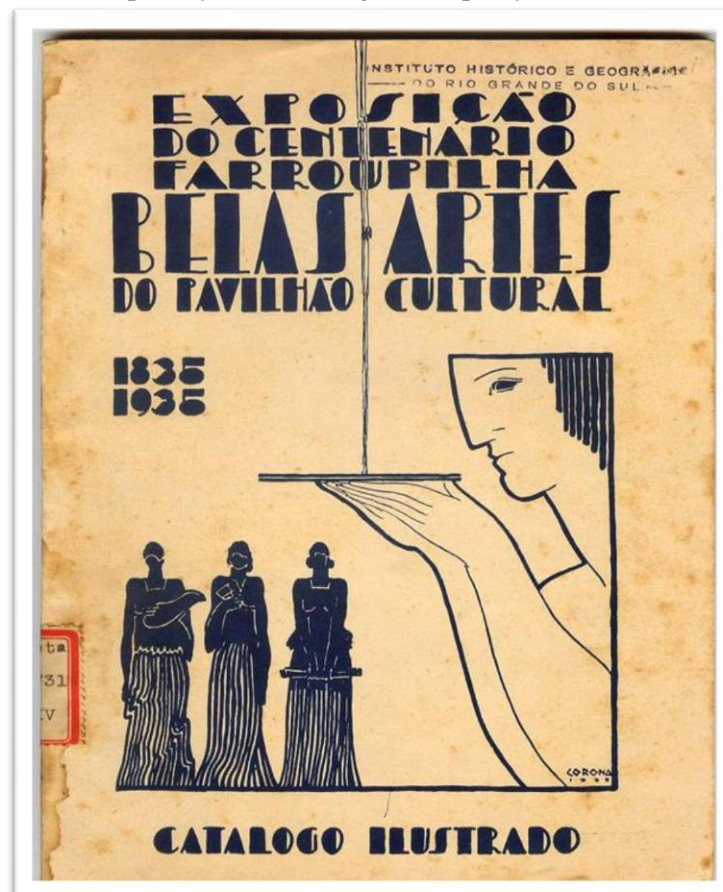
Exposição conta com mais de 17 pavilhões, onde alguns estados da federação se fazem presente através de seus pavilhões próprios: Santa Catarina, Paraná, Pará, São Paulo, Distrito Federal, Minas e Pernambuco. Do total de expositores, 2.467 eram do Rio Grande do Sul. Apenas de indústrias gaúchas foram 905 expositores. Aos demais estados coube um total de 613 expositores, perfazendo um número superior a 3 mil expositores em toda a exposição, divididos nos diversos pavilhões existentes. (CERONI, 2009 p.78)

Neste momento o prédio da futura escola normal sediava o Pavilhão Cultural da Exposição do Centenário Farroupilha, sob a direção de Walter Spalding. Este Pavilhão foi inaugurado no dia 22 de Setembro às 14h e abrigava, entre outras, uma grande mostra de pinturas organizada por Ângelo Guido. A mostra dividia-se entre artistas, amadores e

coleccionadores, com especial destaque para as obras do artista Pedro Weingärtner. No dia 18 de setembro houve, como uma forma de abertura, 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.

O Pavilhão Cultural tem especial importância para esta pesquisa, pois segundo os indícios até aqui apurados, as telas pesquisadas foram levadas ao prédio nesta ocasião, embora não constem no catálogo ilustrado da mostra (figura 16). A ausência das telas no catálogo da mostra tendem a indicar que as mesmas foram consideradas como parte da decoração do edifício e não propriamente parte da mostra, pois para participar desta os artistas da cidade haviam se inscrito previamente para tal.

Figura 18 - Reprodução do Catálogo da Exposição do Pavilhão Cultural



Fonte: Acervo do IHRGS

A grande exposição, encerrada apenas em janeiro de 1936, reuniu 3080 expositores de dentro e de fora do estado do Rio Grande do Sul, sendo suas atividades amplamente divulgadas pela imprensa local durante todo o ano de 1935. Ainda em 1934, a imprensa

gaúcha divulgava matérias periódicas sobre o evento que estava por vir, frisando assim o importante papel da imprensa no sentido de divulgar e dar grandes vultos à exposição.

Inúmeros fatos incomuns ocorreram em razão da grandiosidade deste evento, como por exemplo férias escolares entre vinte e trinta de setembro. Ou ainda o fato de Alberto Bins fazer um apelo à população no jornal A Federação para que todos mandassem consertar e pintar a frente de suas 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 notadamente 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... (Jornal A FEDERAÇÃO, agosto de 1935).

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 Correio do Povo, demonstrando que era intenção da organização uma divulgação em massa assim como uma grande cobertura do evento, resultando em inúmeras edições e revistas.

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 da mesma. Temos, claro, o próprio Parque da Redenção como um resultado dos esforços e trabalhos para a exposição, alguns obeliscos e monumentos mas, como eram usuais nestas exposições as grandiosas construções - como o pórtico e os demais pavilhões - eram feitas para existirem por tempo determinado. O edifício da Escola Normal constitui-se assim um dos importantes vestígios arquitetônicos deste período. De certa forma, constitui-se memória da Exposição do Centenário, mas também se estabelece como patrimônio tombado do estado devido a sua importância como tradicional estabelecimento de ensino. A escola hoje nos serve como um elemento capaz de aproximar-nos da grandiosidade e da importância que estes eventos tiveram para o estado do Rio Grande do Sul, para a cidade de Porto Alegre e para suas historiografias.

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

PortoAlegre 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)

Se por um lado temos dificuldades hoje em acessar, como documentos, os empreendimentos feitos para esta exposição, por outro, podemos dizer que foi a partir das comemorações do centenário da Revolução Farroupilha que surge um grande número de estudos sobre este assunto. É a partir dela que um novo momento de produção historiográfica sobre a Revolução Farroupilha começa a surgir.

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)

Observa-se, através do porte do evento, o desejo de exaltação daqueles que fizeram parte da revolução, assim como de manter a memória daquele período viva no imaginário gaúcho.

Analisando a intenção e os ideais daqueles que conceberam e produziram este evento, destaca-se os intelectuais do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul. O artigo *Os Intelectuais do IHGRS e os Festejos do Centenário Farroupilha na Construção da Memória Farrapa* apresenta uma estreita relação entre a organização deste evento e a construção da memória da revolução através da participação do IHRGS.

Os intelectuais do IHRGS foram responsáveis inclusive pela organização de congressos históricos: Indiscutivelmente, a ação do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul tem sido a das mais fecundas em nosso país. Idênticas entidades existem em outros estados da união, mas nenhuma superou ainda a atividade incessante do nosso instituto. (...) Dentro de nossa história teve sempre um papel saliente, não só de divulgação, como de estudo, estimulando todos os meios àqueles que se dedicaram as pesquisas do nosso passado. [o Instituto] assentará um marco definitivo para o estudo mais elevado e para o cultivo mais sério da nossa história, porque todos os aspectos de nossa formação serão estudados como causas da nossa organização atual. (Jornal A FEDERAÇÃO, 1935 *apud* NASCIMENTO, 2007)

Neste sentido evidencia-se o papel do IHRGS, 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.

O que procuro ressaltar, mostrando a grandiosidade desta exposição, é o fato de as obras em questão relacionarem-se com a construção da memória ligada a estes fatos. Nesse momento, os membros do Instituto Histórico do Rio Grande do Sul produziram um grande número de artigos e trabalhos sobre a Revolução Farroupilha que servirão de subsídio à historiografia do período.

Pretendo ressaltar a grandiosidade deste evento e chamar atenção para a dificuldade de elaborar o percurso das obras trabalhadas em meio a tão magnífico acontecimento. Os objetos desta pesquisa, apesar de seu importantíssimo valor cultural e histórico, constituem uma pequena parte do todo dos grandes acontecimentos que compuseram a história destas obras.

Em pesquisa na documentação sobre a exposição, são inúmeros os elementos que podem ser apurados, porém não pude encontrar relação direta das pinturas com o edifício da Escola Normal. Assim, este percurso vem sendo reconstruído a partir dos eventos mencionados nesta dissertação. Os objetos desta pesquisa constituem um pequeno fragmento entre os grandes eventos com os quais se relacionam, como a construção da Escola Normal e a Exposição do Centenário, o que constitui um grande desafio de pesquisa.

3.2. AS OBRAS NO INSTITUTO DE EDUCAÇÃO HOJE E A CIDADE COMO CENÁRIO PRIVILEGIADO NA CIRCULAÇÃO DE IMAGENS.

Ao chegarmos ao ponto final deste percurso, quando se analisa a atual situação das obras e seu papel enfim desvelado, penso que, na verdade, o edifício do Instituto de Educação foi o ponto de partida desta pesquisa. Foi a partir das obras expostas neste conhecido estabelecimento escolar que suscitou todas as questões que se pretendeu responder ao longo desta caminhada. Foi a própria escola que fez com que estas obras chegassem ao conhecimento público e ao fato de serem hoje mencionadas como “as telas do Instituto de Educação” para alguns.

Se as temos hoje, em perfeito estado de conservação, muito devemos a esta comunidade escolar. Embora não haja na escola, em seus arquivos, farta documentação acerca

dos primeiros anos em que as obras foram ali alocadas, tem-se a história do esforço da escola por meio da Associação de Ex-alunas para o restauro das obras.

A preservação do patrimônio no Brasil institucionalizou-se nos anos 1930, com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, hoje IPHAN. Nestes primeiros anos, no que chamamos Estado Novo, as questões de restauração e preservação estavam relacionadas ainda aos bens patrimoniais de grande porte, monumentais e excepcionais.

Na capital gaúcha, segundo Ana Lucia Goelzer Meira (2002), o início das questões de preservação ao patrimônio deu-se em 1938, com o tombamento em nível nacional da Igreja das Dores e do acervo do Museu Julio de Castilhos. A partir disso a trajetória da preservação do patrimônio no estado teve diferentes etapas em que se privilegiou este ou aquele aspecto para o tombamento, como as questões de excepcionalidade ou arquitetura, por exemplo. Estes conceitos com o passar do tempo, foram dando espaço para as questões relacionadas à memória da população. Segundo Meira “houve uma ampliação dos conceitos, em que as práticas e significados ligados à memória coletiva passaram a ocupar um lugar antes destinado exclusivamente a critérios estéticos”. Estas obras são exemplo da identificação que os bens culturais são capazes de causar em determinada população.

A forte vontade de manutenção da memória do próprio IE contida naquelas telas moveu a Associação de Ex-Alunas do Instituto de Educação, sob a presidência de Amélia Bulhões, a buscar no setor público e privado recursos para a restauração das obras a partir de 2004, com o lançamento do projeto S.O.S. Arte IE.

Para angariar fundos para a restauração, a Associação de Ex-Alunas visitou inúmeras instituições públicas e privadas, onde se apresentava um breve histórico da então situação das telas e cartas do IPHAN e IPHAE atestando a importância destes bens para aquela instituição, assim como para o estado do Rio Grande do Sul. A fase de captação de recursos para a restauração das obras começou no ano de 2004 com o lançamento do projeto S.O.S Arte IE e a restauração deu-se nos quatro anos seguintes, no próprio saguão da escola, pois optou-se pela não retirada das telas devido ao seu grande porte. Mais uma vez a história destas obras entrelaça-se com a da instituição de ensino que as abriga, pois durante quatro anos a comunidade escolar dividiu o saguão principal com andaimes, tintas e equipamentos de restauro, além da equipe da restauradora Leila Sudbrak, até em 2009 ter de volta as três obras em sua plenitude.

A documentação referente à restauração das obras resume-se às cartas de apoio do IPHAN e IPAHE, cópias do material entregue às instituições no momento de solicitação de

apoio e reportagens de jornais. Este período em si não constitui parte do recorte de tempo abarcado nesta pesquisa, que vai até 1935 quando, ao que tudo indica, estas obras encontraram seu ponto de chegada. Porém, não posso deixar de pensar sobre o fato de que estas obras encontram-se, hoje, restauradas e expostas no saguão do Instituto de Educação. Esta instituição funciona em horário escolar e quem quiser visitá-las pode ter essa oportunidade facilmente.

O que pretendo pensar aqui são os fatos que se relacionam com este “final da história”, como as questões de preservação e com o papel da cidade enquanto cenário para este percurso.

A cidade pode ser tomada como um cenário onde circulam as imagens e estas como personagens que ajudam a constituir o cenário, em uma troca contínua de informações entre as imagens e o espaço por onde elas circulam e onde elas se estabelecem.

O que são as nossas memórias sobre o espaço urbano se não uma miscelânea de imagens-memória, confusas entre memórias individuais e coletivas, mas que, por fim, sustentam de certa forma nossa visão sobre a cidade?

Quando a historiografia atual tomou o desafio de utilizar documentos iconográficos enquanto documentos históricos, surgiram metodologias de análise de imagens, das quais já tratamos aqui. Além dessas metodologias e formas de análise, surgiram também estudos que dizem respeito a esta pesquisa, pois contemplam as imagens na sua circulação, ou seja, privilegiam a cidade como um aspecto além da moldura das obras, mas que influenciam a visão ou o modo de ver dos observadores.

Esta pesquisa tem a cidade de Porto Alegre como o caminho por onde transitaram as obras em questão, mas vai além, pois se constitui também em cenário da sua encomenda e das passagens nas obras retratadas. As imagens referem-se à cidade, transitam pela cidade e constituem memórias da cidade. Neste caso, outros dois espaços urbanos se entrecruzam com as obras: o Palácio Piratini e a Escola Normal.

No caso das imagens desta pesquisa, essa observação acima citada remete a muitas questões. No momento da encomenda das obras, a realidade era de construção e finalização do Palácio Piratini e passava por questões de estado no sentido das escolhas das obras que ornamentariam a sede do governo. Como vimos na carta de Lucílio de Albuquerque - e infelizmente não temos referências às combinações com Augusto de Freitas - as escolhas foram pontuais, recaindo sobre grandes episódios do passado do estado do Rio Grande do Sul.

Assim, a trajetória destas obras é marcada pelas formas de apropriação delas pela cidade. Hoje postas no IE, elas tomam outra proporção e outros usos, distanciando-se da

história do Palácio Piratini e do esforço de construção de uma identidade visual para a sede do governo. O uso dessas imagens se desloca para um ambiente educacional e se relaciona com uma parcela muito especial de moradores da cidade, alunos da primeira escola de formação para professores do estado.

Além é claro de terem sido expostas no Pavilhão Cultural da Exposição do Centenário que comemorava justamente os episódios que duas delas revelavam. Neste momento de exposição das telas, inserido em um momento festivo do estado, as obras tomam uma proporção comemorativa, de estarem às vistas de um grande público e podemos dizer que, somente neste momento, as obras cumprem a sua função, quando chegam ao fim do seu percurso. A partir daí, outras considerações podem ser feitas sobre estas imagens.

A abordagem que tomamos aqui se refere a sua produção e circulação, podendo em outro momento seguir adiante acerca destas questões no que diz respeito à apropriação que é feita das obras a partir da sua alocação em definitivo no IE.

A cidade é de fato, o cenário maior do desenrolar deste trajeto. As “telas do IE” relacionam-se ainda com as questões de fundação da cidade, principalmente a obra central *Chegada dos Casais Açorianos*. Precisamos pensar que a construção da história de Porto Alegre relaciona-se também com questões comemorativas do estado e com a produção intelectual do início do século XX no estado, assim como as telas em questão e a produção histórica a partir delas.

Charles Monteiro menciona os processos de construção da historiografia da cidade entrelaçados com o desejo de modernidade do período, entre obras de modernização e a organização do conhecimento histórico a partir dos intelectuais do período (MONTEIRO, 2011). O autor destaca a participação do IHGRS, ligado ao Partido Republicano, na produção de artigos e publicação que debatiam as origens da cidade de Porto Alegre, da mesma forma que o Instituto conduz os preparativos para o “Grande Certame de Setembro”. No período que vem desde a fundação do IHGRS em 1921 até o final da década de 1930, percebemos um esforço por parte do governo estadual para, juntamente com intelectuais de então, proporem uma “história de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul”. O IHGRS, ligado a estes esforços, e sua participação na organização do evento de 1935 dizem muito sobre esta intenção.

Observa-se que os esforços para a construção de uma possível narrativa visual da história do estado estão na esteira destes processos. Monteiro parte da constituição “do campo do saber histórico” no estado, que tem como princípio a formação do IHGRS em 1920, observando que os intelectuais que fizeram parte deste processo advêm de áreas como Direito

e Medicina e que os próprios membros do IHGRS não tinham formação em História ou Geografia (MONTEIRO, 2002 p.14).

A primeira tentativa de construir uma história de Porto Alegre, segundo o autor, foi a publicação “A Fundação de Porto Alegre”, de Augusto Porto Alegre, e que tinha por pretensão construir a história da formação da cidade. Esta obra explicava a fundação de Porto Alegre através dos processos de Sesmarias e da chegada dos casais açorianos. A versão deste mito fundador foi aceita até 1940 (MONTEIRO, 2001, p.16).

Podemos pensar que durante as encomendas das obras e até o período da exposição de 1935, a história de fundação do estado está ligada à chegada dos açorianos, tema principal de uma das obras estudadas. Além disso, nota-se o esforço em construir uma narrativa sobre a história. Deste esforço, sem dúvida, resultaram muitas encomendas de obras artísticas, tanto plásticas quanto literárias, que dessem conta de retratar as teses defendidas por estes intelectuais.

Reforço assim, a hipótese lançada anteriormente de que é possível que Fernando Corona soubesse que as telas ficariam no hall de entrada do prédio do Instituto de Educação. Assim, esta ideia de constituir no saguão do prédio uma breve narrativa sobre o estado, que partiria da sua fundação até dois celebres episódios da Revolução Farroupilha, iria ao encontro tanto das comemorações do centenário quanto da inauguração de uma escola modelo para formação de professores na capital do estado. Não se pode negar que a narrativa visual ali exposta poderia ser vista como uma pequena mostra que apresentasse história do estado de modo a introduzir o visitante no contexto da grande exposição, servindo como um ponto de partida que culminaria em uma cidade moderna, sede de uma grande exposição.

As questões comemorativas também incidem sobre este período, após Walter Spalding, juntamente com os membros do IHGRS, colaborarem para a execução da exposição de 1935.

A cidade é ainda o cenário para as comemorações do Centenário Farroupilha e isto revela-se na intenção do prefeito Alberto Bins em solicitar, através de uma nota no Jornal A Federação, aos moradores que tomassem providências com relação às suas casas para melhor receber os visitantes. Percebe-se a preocupação com relação à imagem que a cidade de Porto Alegre transmitiria aos participantes da exposição. A cidade seria apresentada como um reflexo da modernidade e progresso desejado. Ela buscava, neste momento, a imagem da modernidade que ainda não havia chegado, podendo ser representada por símbolos urbanos como as largas avenidas e os viadutos recém-inaugurados.

O fio que nos conduz neste momento se relaciona com os objetivos políticos de modernidade e com as imagens da própria Exposição do Centenário. Como apresenta Possamai, as exposições no Brasil do século XIX e início do século XX “tinham como principal objetivo a afirmação da imagem de um país civilizado perante o restante dos países” (POSSAMAI, 2007, p.331) e, nesta mesma ideia se constitui e se organiza a exposição que homenageará a Revolução Farroupilha.

Porto Alegre aparece como um reflexo da modernidade desejada, procurando atingir um patamar real de modernidade através das representações dela. Assim, novamente a cidade se apresenta como um cenário que possibilita a construção de discursos e narrativas que podem ser produzidos e conduzidos por determinados movimentos políticos.

Sandra Pesavento(1995), analisando a construção de uma história cultural do urbano, apresenta as ideias de Marcel Roncayolo quando este fala dos produtores e consumidores de espaço. Neste sentido, para analisar o espaço urbano devemos pensar em instituições que conduzem a formação deste espaço dentro de determinadas perspectivas, como neste caso, as ideias de modernidade. Porém, não podemos pensar nos consumidores de espaço, que é a população que vive e transita pelas cidades, como um observador passivo desta construção, mas pensar como a autora na questão da circulação de culturas e práticas que “pressupõe o vaivém dos sentidos conferidos aos espaços e sociabilidades urbanas atribuídas pelos produtores e consumidores da cidade” (PESAVENTO, 1995, p. 283).

Assim, retomo aqui o anteriormente mencionado que se refere à circulação das obras e como este trânsito, não apenas das obras enquanto objetos materiais, mas como a própria memória acerca delas, circula na cidade de Porto Alegre desde a sua encomenda até os dias atuais, modificando e alterando o seu próprio sentido.

Outro ponto de bastante relevância é o fato de os artefatos aqui analisados na sua produção e circulação serem, além de documentos iconográficos, obras de arte. Neste caso, como bem cita Pesavento (1995), entre os consumidores das cidades estão classe artística, os poetas, escritores e pintores que têm a cidade tanto como sua inspiração ou influência. Podemos pensar que produzem visões especiais das cidades. Neste caso, as pinturas históricas foram encomendadas sob a intenção de chegar à população como uma representação de um passado de glórias que se seguiria à modernidade desejada. Assim, observa-se mais uma vez a necessidade de pensarmos a teia de agentes que envolvem a produção e circulação de imagens como um complexo sistema que não se mantém inerte, mas que muda de acordo com o tempo e movimentos da própria cidade.

“Naturalmente, a forma de uma cidade, seus prédios e movimentos contam uma história não verbal do que a urbe vivenciou um dia, mas, por mais que este patrimônio tenha sido preservado, os espaços e socialidades se alteram inexoravelmente, seja enquanto forma, função ou significado” (PESAVENTO, 1995, p. 284).

A cidade se constituiu então como lugar privilegiado de produção e circulação de imagens e narrativas e a partir dela podemos pensar os agentes envolvidos nestas práticas e a forma como estas narrativas se comportam no tempo. A cidade é o espaço em que o historiador junta os fragmentos e vestígios de passado para tentar construir uma narrativa do presente. Estes fragmentos, por vezes, não compõem grandes fontes e acontecimentos, mas são indícios presentes em detalhes, em pequenas mostras de passado esquecida entre tantos acontecimentos que compõem a história das cidades.

A etapa principal do percurso destas telas, certamente se dá na sua alocação no prédio do IE. As obras de arte são dadas a ver neste momento. Se este estudo privilegiou os aspectos das visualidades, as formas de usos das imagens, no momento da alocação delas no Instituto de Educação, podemos nos remeter à função primeira da imagem, a de representar o passado ausente. Observo as obras de arte nas paredes do IE, no momento da exposição do Centenário e, principalmente, no momento em que são postas em uma instituição de ensino, como uma possibilidade de refletir sobre a própria origem das imagens, como tentativa de reprodução do real.

O prédio escolar, pensado com os olhos da modernidade, a grande exposição comemorativa e por fim, a permanência das obras na escola de formação de professores, encerra um período de circulação que retrata as relações entre as imagens com suas representações, ausências e relações de poder, o suporte com as singularidades e usos da pintura histórica, assim como seu caráter educativo e por fim expõe a relação com o olhar, com a sociedade que vê a imagem e que constrói uma narrativa acerca dela, a partir de seus próprios lugares.

A parte final do percurso revela uma relação bastante forte com as questões de modernidade e transformações, porém paradoxalmente esta modernidade baseia-se no culto ao passado, por buscar nesse referências identitárias. Enfim, a construção da escola modelo e a organização da grande exposição de setembro estão na esteira do desejo e dos processos de modernidade para colocar Porto Alegre entre as grandes cidades. Neste contexto, estas obras de arte figuraram como a base de um passado glorioso e belo que pudesse sustentar os planos para o futuro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se tomarmos cultura como a capacidade humana de atribuir significados a partir de símbolos e assim criar representações do mundo, as questões da Cultura Visual tomam enormes proporções. O ser humano e, principalmente, as gerações atuais, são extremamente visuais, são capazes de atribuir sentido às imagens, são capazes de produzi-las e são por elas afetados de inúmeras formas.

Um indivíduo jamais se relaciona com uma imagem de forma passiva. A atribuição de sentido é resultado de uma enorme gama de processos sociais e individuais. As formas como nos relacionamos com os aparatos imagéticos constitui-se de fatores culturais, regionais, intelectuais, entre tantos outros. Esta interação depende de fatores que perpassam o indivíduo que vê a imagem, o meio que a produziu e a própria imagem nas singularidades dos diversos suportes que podem conduzi-la. Assim, os estudos em cultura visual tornam-se a cada dia mais multidisciplinares, contemplando imagens em inúmeros formatos, assim como suas formas de produção e circulação. Não é possível descolarmos as imagens – assim como os estudos acerca delas - de seus usos e objetivos, de modo que todas as formas de as indagarmos tornam-se ricas fontes de conhecimento.

Penso ainda que todos estes processos mencionados acontecem em um lugar e tempo e são influenciados também pelo seu lugar e tempo. Logo, quando me deparei com aqueles objetos de tão grande valor artístico e cultural e que estavam de certa forma fora do conhecimento da grande maioria da população de Porto Alegre, a vontade de responder às questões que eu mesma passei a indagar conduziu-me nesta pesquisa. Estas questões fugiram, de certa forma, das simples imagens ali representadas. Inquietaram-me aqueles grandiosos objetos em si e a necessidade de saber quais forças agiram para que eles estivessem hoje em uma escola da capital.

Quando soube que se tratava de três dos cinco maiores exemplares de pinturas históricas do país, essa questão passou a ser latente, assim como aquelas relativas à produção e à circulação de imagens. O que se sabia é que as telas haviam sido encomendadas para serem expostas no Palácio Piratini, mas que devido as suas grandes proporções não havia como acomodá-las naquele prédio e que, portanto, foram conduzidas anos depois ao edifício da futura Escola Normal. Essa informação, sem maiores detalhes ou explicações, é bastante divulgada.

A partir disso, passei a conduzir a pesquisa no sentido de responder como se deu essa encomenda e, principalmente, que percurso as conduziu ao prédio escolar. Pensei que este

percurso seria capaz de nos conduzir pelos estudos visuais e pelos caminhos da história da educação no estado do Rio Grande do Sul, e que ele talvez pudesse revelar ou dar indícios sobre a razão das obras terem sido feitas fora dos padrões encomendados ou responder questões relativas à escolha das temáticas.

Partindo dos relatórios da Secretaria de Obras Públicas do Estado, onde constam as informações oficiais acerca destas encomendas, lancei-me em busca de algumas respostas. Sabendo que, após as encomendas serem feitas, não haveria documentação de estado que desse conta das razões de as telas terem maior tamanho ao mencionado na encomenda, tampouco da transposição das telas de um lugar para outro. Assim, como método de pesquisa, cerquei-me de todos os acontecimentos que fizeram parte da história conhecida destas obras em busca de alguma resposta para minhas perguntas: o Palácio Piratini, a Exposição do Centenário da Revolução Farroupilha e o Instituto de Educação General Flores da Cunha.

Sem dúvida, foram acontecimentos grandiosos que geraram farta documentação, porém no decorrer da pesquisa este fato transformou-se em um problema, pois eu estava em busca de um pequeno fragmento entre grandes eventos. Na pista destas imagens, foi possível encontrar inúmeros vestígios que nos levam a algumas conclusões.

Assim, aos moldes de Holmes, busquei pistas que pudessem ajudar-me a reconstruir o período de produção e circulação das obras de Augusto de Freitas e Lucílio de Albuquerque. Da Secretaria de Obras Públicas parti para o Palácio Piratini, onde obtive informações de que os quadros não haviam sido expostos permanentemente no prédio, mas que houve alguns casos de telas que ficaram muito tempo enroladas em algum depósito, segundo relatos. Pesquisei no inventário de bens móveis do Palácio Piratini, mas as telas não constavam nestes documentos. Através de uma publicação comemorativa sobre a sede do governo do estado, encontrei uma menção direta às telas na qual elas são abordadas como uma das tentativas de construir a narrativa visual do Rio Grande do Sul que seria contada através do palácio.

Partindo para o prédio do IE, onde as obras estão hoje, deparei-me com a Exposição do Centenário, já partindo da ideia de que as obras ficaram no palácio até aquele momento. Assim, passei a verificar os documentos relativos ao Pavilhão Cultural da exposição, que foi instalado no prédio recém-construído da futura Escola Normal. Novamente, não encontrei referência a elas nos documentos e relatórios de Walter Spalding, coordenador do Pavilhão. Porém, lanço a hipótese de que elas não fizeram parte da exposição, pois esta foi organizada através de inscrições dos artistas participantes. Assim, os quadros não foram inscritos por seus

autores e também não faziam parte de coleções particulares para estarem na sessão de colecionadores, justamente por que faziam parte do prédio e não da mostra de belas artes. Assim, concluo que estas obras podem ter estado na mostra da exposição e que ali permaneceram. Não temos documentação sobre a transferência ao Pavilhão Cultural, embora estas obras constem no inventário de bens do Instituto de Educação. Desta forma, as lacunas e ausências passaram a constituir outra rede de interesse de pesquisa que passou a privilegiar os contextos de circulação aos quais as obras estão relacionadas.

Observou-se então que a encomenda destas obras está inserida em um momento em que as encomendas de Estado eram bastante recorrentes. Podemos atrelar este momento ao pensamento positivista do PRR, porém não afirmarei que se trata de arte positivista, vista às considerações tecidas anteriormente.

Neste período eram bastante recorrentes encomendas de monumentos e pinturas de cunho histórico, assim estas obras inserem-se em um contexto de grande utilização de bens culturais públicos. As exposições também são observadas nesta trajetória, pois ao que tudo indica as obras puderam ser apreciadas por um grande público no contexto da Exposição do Centenário, estando relacionadas também aos vultos de modernidade que a Porto Alegre de então ganhava.

Nesta exposição creio que as obras podem ter tido um lugar de destaque, visto que as demais obras da exposição ficavam nas futuras salas de aula, enquanto as obras de Augusto de Freitas e Lucílio de Albuquerque ocupavam local privilegiado dentro do prédio, servindo quase que como uma imagem de recepção que entrava na mesma esteira de exaltação e culto ao passado que a exposição pretendia. Se as obras estavam no Pavilhão Cultural, no mesmo local onde estão hoje, visto inclusive que o prédio do IE não as comportaria em outro espaço, talvez elas tenham sido pensadas no sentido de expor uma pequena narrativa sobre o estado do Rio Grande do Sul e certamente fazia todo o sentido dentro do contexto das comemorações. Ao acabar a exposição e o prédio passar a abrigar a escola normal, estas telas são envolvidas em outra teia de relações e passam a servir como um referencial pedagógico aos alunos daquela instituição e podemos dizer que constitui enfim a sua função de uma narrativa visual da história do estado.

Pretendi aqui desviar a atenção das imagens para a visualidade, como sugere Meneses, percebendo-a como um processo de teor cognitivo e desvelando assim os usos e funções das imagens na sociedade (MENESES, 2003). Debrucei-me sobre os contextos de circulação destas obras e busquei relacioná-los uns aos outros, assim como evidenciar o papel das imagens nestes processos sociais.

REFERÊNCIAS

- BASTOS, Maria Helena Camara;STEPHANOU, Maria. História, Memória e História da Educação. In: BASTOS, Maria Helena Camara;STEPHANOU, Maria (Orgs.). *Histórias e Memórias da Educação no Brasil*. Vol. III – Século XX. Petrópolis: Vozes, 2009. p 416-429.
- BOHNS, Neiva Maria Fonseca. *Continente Improvável: artes visuais no Rio Grande do Sul do final do século XIX a meados do século XX*. 2005. 353 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.
- CANEZ, Anna Paula. *Fernando Corona e os caminhos da arquitetura moderna em Porto Alegre*. Porto Alegre: Universidades Integradas do Instituto Ritter dos Reis, 1998.
- CERONI, Giovane Costa. *A exposição do Centenário da Revolução Farroupilha nas páginas dos jornais Correio do Povo e A Federação*. 2009. 162 f. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2009.
- CESAR, Guilhermino. *História do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1980.
- CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Vitor Meireles, Pedro Américo e Henrique Bernardelli: Outras Leituras*. Anais do Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro, v. 39, 2007, p. 167-188.
- COLI, Jorge. *Introdução à pintura de História*. Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, v. 39, 2007, p.49-58.
- CORONA, Fernando. O Nosso Instituto de Educação. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 26 de abril de 1969, Caderno de sábado, p.3.
- 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.
- DUMAS, Alexandre. *Memórias de Garibaldi*. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- FALCON, José Calazans. História cultural e história da educação. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, v.11, n.32, p.328-339, maio/ago. 2006.
- FARIA, Octavio de. *Léon Bloy*. Rio de Janeiro: Record, 1968.

FONSECA, T. N. L. E. .História Cultural e História da Educação: diversidade e entrecruzamento de fontes.In: III Congresso Brasileiro de História da Educação, 2004, Curitiba. III Congresso Brasileiro de História da Educação: A educação em perspectiva histórica. *Anais*. Porto Alegre: PUCRS, 2004, p. 1-12.

FRAGO. AntonioViñao. Historia de laeducación e historia cultural: Posibilidades, problemas, cuestiones. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, p. 63-82,Set/out/Nov/dez/ n. 0,1995.

FRANCO, Sérgio da Costa. *Porto Alegre: Guia Histórico*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.

GINZBURG. Carlo. *Mitos, emblemas, sinais. Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GIOVANAZ, Marlise Maria. As exposições universais e seu impacto museológico: o caso da Exposição do Centenário Farroupilha, Brasil. *Revista VOX MUSEI arte e patrimônio*, Teresina, v. 1, p. 318-329, 2013.

HERNÁNDEZ, Fernando. De qué hablamos cuando hablamos de cultura visual?*Educación & Realidade*, Porto Alegre, p. 9-34, jul/dez. 2005.

KELLY, Celso. Lucílio de Albuquerque. In: MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Retrospectiva de Lucílio de Albuquerque* : catálogo. Rio de Janeiro, 1940. Disponível em:<<http://www.museusdoestado.rj.gov.br>>. Acesso em: 01 agosto 2013.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v.8, n.12,p. 97-115, jan/jun. 2006.

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.

LIMA, Valéria Alves Esteves. A viagem de um pintor de História: Debret e sua obra. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v.39, p. 59-79, 2007.

MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. *Cultura das Imagens: desafios para a arte e para a Educação*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2012.

MEIRA, Ana Lucia Goelzer. Políticas públicas e participação do cidadão na preservação do patrimônio de Porto Alegre. IN: KRAWCZYK, Flávio (org.). *Da necessidade do moderno: O futuro da Porto Alegre do século passado*. Porto Alegre: Ed. Unidade, 2002.

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.

MONTEIRO, Charles. A invenção de Porto Alegre. In: KRAWCZYK, Flávio (org.). *Da necessidade do moderno: O futuro da Porto Alegre do século passado*. Porto Alegre: Ed. Unidade, 2002.

_____. História, fotografia e cidade: reflexões teórico-metodológicas sobre o campo de pesquisa. *MÉTIS: história e Cultura*, v.5, n.9, p.11-23, jan/jun.2006.

MURATORE, Eliane; MINUZZO, David Kura; SILVA, Ana Celina Figueira. A Prisão de Tiradentes. *Anais Eletrônicos do II Encontro de História, Imagem e Cultura Visual*. 2013. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Disponível em: <http://www.anpuhrs.org.br/conteudo/view?ID_CONTEUDO=1162&impressao>. Acesso em: 01 de agosto 2013.

MUSEU DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. *Retrospectiva de Lucílio de Albuquerque: catálogo*. Rio de Janeiro, 1940. Disponível em: <<http://www.museusdoestado.rj.gov.br>>. Acesso em: 01 agosto 2013.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Catálogo Primeira Missa no Brasil: O Renascimento de uma pintura*. Rio de Janeiro: MNBA, 2008.

NASCIMENTO, Fernanda Santos. Os Intelectuais do IHGRS e os Festejos do Centenário Farrroupilha na Construção da Memória Farrapa. *História e-História*, Campinas, nov.2007. Disponível em: <<http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=alunos&id=85>>. Acesso em: 22 de maio 2013.

NEVES, Maria Lucia Bastos. *A Missão Artística Francesa*. 2008. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/redememoria/missfrancesa.html>>. Acesso em: junho 2013.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles de; MATTOS, Claudia Valladão de (org.). *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1999.

OLIVEIRA, Luciana da Costa. O Rio Grande do Sul de Aldo Locatelli: arte, historiografia e memória regional nos murais do Palácio Piratini. 2011. 269 f. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2011.

PEIXE, Rita Inês Petrykowski. *Imagens que (re) Constroem História: Alegoria e Narratividade Visual da Guerra Sertaneja do Condestado*. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.

PESAVENTO, Sandra Jatahi. Muito Além do Espaço: por uma história cultural do urbano. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v.8, n.6, p. 279-290, 1995.

_____. *História do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002.

_____. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

PINTO, Celi Regina J. *Positivismo: Um Projeto Político Alternativo (RS: 1889-1930)*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

POSSAMAI, Zita. *Olhar Passageiro: Um álbum de fotografias entre memória, esquecimento e imaginário*. São Leopoldo: Unisinos, 2007.

_____. O Circuito Social da Fotografia em Porto Alegre (1922 – 1935). *Anais do Museu Paulista. História e Cultura Material*. São Paulo, vol.14, n.1, Jan./Jun. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010147142006000100009&script=sci_arttext> Acesso em: setembro 2013.

ROSA, Renato; PRESSER, Decio. *Dicionário de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 2000.

SANTANA, Elma. *A Odisséia de Garibaldi no Capivari*. Porto Alegre: Ed. AGE, 2002.

SCHLICHTA, Consuelo AlcioneBorba Duarte. *A pintura histórica e a elaboração de uma certidão visual para a nação no século XIX*. 2006. 296f. Tese (Doutorado em História).Setor de Ciências Humanas. Universidade Federal do Paraná. 2006.

SECRETARIA DE OBRAS PÚBLICAS DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL. *Livro de registro*. Fundo Obras Públicas. OP 54. p.5. Porto Alegre, 1914.

SECRETARIA DE OBRAS PÚBLICAS DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL. *Livro de registro*. Fundo Obras Públicas. OP 37. p.7. Porto Alegre, 1919.

TORRES, Luiz Henrique. A colonização Açoriana no Rio Grande do Sul (1752-63). *Biblos*, Rio Grande, 16, p.177-189, 2004. Disponível em:
<<http://www.seer.furg.br/biblos/article/viewFile/421/105>>. Acesso em: setembro 2013.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL; FACULDADE DE ARQUITETURA. *Catálogo Arquitetura Comemorativa da Exposição do Centenário Farroupilha, 1935*. Porto Alegre: UFRGS, 1999.