

**Eikón Imago**

e-ISSN: 2254-8718

A hidra da anarquia e o Império Brasileiro: imagens de tirania e liberdade

Alberto Martín Chillón¹

Recibido: 30 de marzo de 2020 / Aceptado: 5 de junio de 2020 / Publicado: 3 de julio de 2020

Resumo. A monarquia brasileira, estabelecida em pleno processo de independência das colônias americanas, precisava se afirmar diante do crescente movimento republicano que a rodeava não só através da criação de sua própria imagem, mas também das alegorias de seus inimigos. Partindo do projeto de monumento de Francisco de Azevedo Monteiro Caminhoá para comemorar a Guerra do Paraguai, cuja estátua central foi rejeitada pela Academia Imperial de Belas Artes, realizamos um estudo iconográfico e comparativo da corporificação de um Império masculino e, em contraposição, do monstro da tirania ou da anarquia como inimigos abstratos do Império, principalmente através de obras “menores”, mas de alta circulação.

Palavras chave: arte brasileira; século XIX; alegoria; monumento; anarquia; iconografia.

[en] The Hydra of Anarchy and the Brazilian Empire: Images of Tyranny and Freedom

Abstract. The Brazilian monarchy, established in the middle of the independence process of the American colonies, needed to assert itself in the face of the growing republican movement that surrounded it through the creation of its own image, but also the allegories of its enemies. Based on the Francisco de Azevedo Monteiro Caminhoá monument project to commemorate the War of Paraguay, which central statue was rejected by the Imperial Academy of Fine Arts, we aim to make an iconographic and comparative study of the embodiment of a male Empire and, in contrast, of the monster of tyranny or anarchy as abstract enemies of the Empire, mainly through “smaller” but highly circulated works.

Keywords: Brazilian Art; 19th Century; Allegory; Monument; Anarchy; Iconography.

Sumário. 1. A comemoração da vitória: o monumento à Guerra do Paraguai. 2. A representação do Brasil e a hidra da anarquia ou da tirania. 3. Conclusão. 4. Fontes e referências bibliográficas.

Como citar: Martín Chillón, Alberto. “A hidra da anarquia e o Império Brasileiro: imagens de tirania e liberdade”. Em *Guerra y alteridad. Imágenes del enemigo en la cultura visual de la Edad Media a la actualidad*, editado por Borja Franco Llopis. Monográfico temático, *Eikón Imago* 15 (2020): 281-311.

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro.
E-mail: albertomchillon@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6007-5205>

Em apenas 50 anos, o mundo assistirá atônito a uma série de eventos extraordinárias que mudarão por completo a realidade política ocidental: em 1783 os Estados Unidos se independizarão da Inglaterra após a assinatura do Tratado de Paris; França se verá sacudida pela Revolução, abolindo a monarquia em 1792; e entre 1810 e 1825 declararão sua independência Colômbia, Equador, Venezuela, Argentina, Chile, Peru, República Federal da América Central, México, Uruguai, Panamá e Bolívia. No meio desse turbilhão político, a corte portuguesa, com dona Maria II e dom João VI à cabeça, viu-se obrigada a sair de Lisboa, fugindo das tropas napoleônicas, para estabelecer a nova Corte em território brasileiro, tornando-se, assim, o Rio de Janeiro a capital do Império Português em 1808.

Pouco depois, em 1822, o Brasil também declarará sua independência de Portugal, mas através de uma solução insólita: com a manutenção da monarquia constitucional na figura de D. Pedro I, primeiro imperador do Brasil e futuro D. Pedro IV de Portugal. A própria Casa de Bragança conseguiu se manter no poder nos dois países, com D. João VI em Portugal, e com D. Pedro I, seu filho, no Brasil, sendo este último o único estado monárquico das Américas.

Precisamente este fato motiva o presente artigo, que pretende aprofundar na proposta da revista, cujo dossiê se intitula “Guerra e alteridade. Imagens do inimigo na cultura visual desde a Idade Média até os dias de hoje”, através de um estudo das imagens do inimigo e da guerra de uma forma mais simbólica e alegórica do que concreta, analisando as estratégias do Império para retratar e materializar seus inimigos, especialmente a tirania, a anarquia e a desunião, identificadas em muitas ocasiões com a república, como uma ferramenta de manutenção do seu poder.

Esta primeira aproximação ao assunto procura justificar a pertinência de pensar desde uma perspectiva artística as tentativas de representação e defesa do Império, justamente materializando alegoricamente seus grandes inimigos, e estabelecendo um corpus de obras que respondem a esse desejo ou finalidade. Para isso, partiremos dos monumentos projetados e erigidos por ocasião da vitória da única grande guerra internacional na qual o Brasil viu-se involucrado, a Guerra da Tríplice Aliança ou Guerra do Paraguai, que enfrentou Brasil, Argentina e Uruguai contra o Paraguai, entre 1864 e 1870. A partir dela analisaremos outras obras de diferentes momentos históricos que se preocupam em representar os inimigos do Brasil e especialmente da monarquia, destacando obras geralmente considerada menores, fora de uma História da Arte de grandes obras ou obras primas, mas que têm um grande alcance e poder de difusão, como gravuras, medalhas, miniaturas ou monumentos públicos. Através dessas obras procuraremos entender a corporificação e representação da figura do inimigo nessa guerra simbólica contra a tirania, a anarquia e a desunião, pensando sua genealogia, processo de adaptação e seu uso para a defesa da monarquia, em aberta confrontação com as repúblicas latino-americanas contíguas.

1. A comemoração da vitória: o monumento à Guerra do Paraguai

A celebração oficial da vitória Guerra do Paraguai em 1870 contrastou fortemente com as comemorações populares², tendo muito menos sucesso e mostrando as fortes críticas às despesas e a falência de recursos imagéticos, como a escultura equestre do imperador. No entanto, como aponta Rodrigues³, a Corte do Rio de Janeiro decidiu, em 23 de março de 1870, após a morte de Francisco Solano López, erigir, por subscrição pública, um monumento equestre do imperador, que deveria ser fundido em território brasileiro com o bronze dos canhões paraguaios.

Para esta estátua serviria como modelo a *Estátua equestre do imperador na batalha da Uruguaiana*⁴ (Fig. 1), realizada em gesso pelo escultor Francisco Manuel Chaves Pinheiro, à semelhança da grande escultura equestre de seu pai, realizada com auxílio do governo que contribuiu com 765.000 réis⁵. Esta obra não foi concebida expressamente para esta ocasião, pois foi modelada em barro em 1866⁶, e figurou na Exposição de Paris de 1867⁷, e após sua finalização foi fundida de novo em gesso, devido aos efeitos da chuva e do vento, no ateliê do Museu do Louvre, mediante contrato assinado em 21 de julho de 1867, por 4.000 francos.

A comissão estava composta pelo desembargador Isidoro Borges Monteiro, presidente; Fernando Francisco da Costa Ferraz e Diógenes César de Lima e Silva, primeiro e segundo secretários, e o tesoureiro Jerônimo José Mesquita; mas no projeto original, pela recusa expressa pelo imperador diante da possibilidade de colocar uma imagem sua no Campo da Aclamação, decidiu-se substituí-la por uma outra ornamentação monumental alegórica no mesmo valor.

Este monumento alegórico, o *monumento à Paz*, assim como o *Templo da Vitória*, foram muito pouco tratados pela historiografia artística. Ambos foram concebidos como monumentos efêmeros, além de outros arcos e decorações que enfeitaram a cidade. O *Templo da Vitória* se idealizou como um grande templo - em cujos tímpanos apareciam a Paz, a Religião, a Nação e a Guerra, coroado pela representação da Glória em sua cúpula, realizada por Chaves Pinheiro (Fig. 1). Já a estátua da Paz (Fig. 2), de 15 palmos, segurando na mão direita um ramo de oliveira e na esquerda um fasces, simbolizando a união, sobre um pedestal dórico romano⁸. Rodrigues define assim o monumento à Paz:

Em ambos os lados da alegoria à Paz foram erguidos dois obeliscos, colocados sobre um embasamento, com três escadas, elevando-se no topo a bandeira nacional. No obelisco à direita, em suas três faces apareciam, respectivamente,

² Hendrik Kraay, "Festa e política: o fim da Guerra do Paraguai na Corte Imperial", in *Belicosas fronteiras. Contribuições recentes sobre política, economia e escravidão em sociedades americanas (século XIX)*, ed. Jonas M. Vargas (Porto Alegre: Editora Fi, 2017); Marcelo Santos Rodrigues, *Guerra do Paraguai: Os Caminhos da Memória entre a Comemoração e o Esquecimento* (Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, 2009).

³ Santos Rodrigues, *Guerra do Paraguai*.

⁴ Ver: Paulo Knauss, "O desafio de representar o futuro: a estátua equestre de d. Pedro II e os sentidos da escultura monumental no Brasil", *Anais do Museu Histórico Nacional* 37 (2005): 237-252.

⁵ Avulso n. 5985, Arquivo da Escola de Belas Artes, UFRJ.

⁶ *Correio Mercantil*, (Fev 19, 1866).

⁷ Maria Fátima Alfredo, *Diálogo neoclassicismo/romantismo na obra de Chaves Pinheiro*. (Dissertação de mestrado, UFRJ, Rio de Janeiro, 2009).

⁸ *Diário do Rio de Janeiro* (Jul 11, 1870).

os retratos do Imperador D. Pedro II, do Conde d'Eu e do Marques de Herval. Já no obelisco à esquerda estampavam-se suas três faces: os retratos do Duque de Caxias, do Visconde de Santa Tereza e do Visconde de Pelotas. Essa ornamentação estava cercada por bandeiras das nações aliadas.

O pedestal da estátua da Paz estava ornada com sarilhos de armas e com troféus militares, onde se lia, na direita, “A invicta armada”, e no da esquerda, “Ao valente exército”. Sobre os pedestais inferiores, assentou-se um arco transparente, em que se via a frase “Viva o Imperador”.⁹



Figura 1. *Templo da Vitória*. Fotografia Marc Ferrez. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Fonte: Fundação Biblioteca Nacional, Brasil, <https://bndigital.bn.gov.br>

Contudo, e em um gesto muito eloquente, o imperador declinou do oferecimento de colocação de sua efígie guerreira nas comemorações da vitória. Paulo Knauss destaca que o governo preferiu empregar esse dinheiro na construção de escolas públicas. Assim, "(e)nquanto (...) o projeto da estátua monumental se caracterizou por valorizar a guerra, o projeto alternativo insistiu na paz. Nesse sentido, não era o passado da guerra que interessava sublinhar, mas o futuro de paz que se colocava em questão"¹⁰. Nesta comemoração, fortemente criticada pela imprensa da época como um grande desperdício, a estátua equestre do imperador foi substituída pela imagem alegórica da Paz, realizada por Cândido Caetano de Almeida Reis¹¹, o que reforçava ainda mais os interesses de progresso, paz e futuro do Império.

⁹ Santos Rodrigues, *Gerra do Paraguai*, 152-153.

¹⁰ Paulo Knauss, “A festa da imagem: a afirmação da escultura pública no Brasil do século XIX”, *19&20* (Rio de Janeiro, 5, no 4, (2010), acesso Fevereiro 21, 2020, <http://www.dezenovevinte.net/obras/pknauss.htm>

¹¹ *Diário do Rio de Janeiro* (Jul 11, 1870).



Figura 2. *Monumento à Paz*. Cândido Caetano de Almeida Reis. Fotografia Marc Ferrez. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Fonte: Fundação Biblioteca Nacional, Brasil, <https://bndigital.bn.gov.br>

Apesar do caráter efêmero das manifestações monumentais, vários projetos propuseram monumentos duráveis para as comemorações. Dentre eles destacamos aqui um monumento bastante desconhecido, o proposto por Francisco de Azevedo Monteiro Caminhoá e Paul Bernard¹² (Fig. 3), cujo modelo foi exposto no dia 20 de junho de 1872 no terraço do Passeio Público e também na Exposição Geral de 1872¹³.

¹² *A República* (Jun 20, 1872): 1.

¹³ Carlos Roberto Maciel Levy, *Exposições Gerais da Academia Imperial e a Escola Nacional de Belas Artes. Período monárquico. Catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884* (Rio de Janeiro: Pinakothek, 1990, 205).



Figura 3. *Projeto para monumento comemorativo à Guerra do Paraguai*. Francisco de Azevedo Monteiro Caminhoá. Fonte: Santos Rodrigues, *Guerra do Paraguai*.

Para o entendimento deste monumento, trazemos neste artigo uma publicação realizada pelo próprio Caminhoá, dedicada integralmente a recolher os pormenores do seu projeto. Esta publicação, *Documentos, juízo crítico e orçamento relativos ao monumento patriótico destinado ao Campo d'Acclamação no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro*¹⁴, publicada em 1874, que tem passado despercebida para a historiografia, contribui com uma nova luz para o entendimento do monumento.

O projeto, iniciado em 1866, foi planejado com um tamanho de 59 metros de altura e 44 metros de diâmetro, no denominado estilo francês, “que já tem uma escola sua de pintura e de escultura, tracta de crear uma escola de architectura nacional”¹⁵. Segundo *A República*, os autores do projeto afastaram-se das criações da arte grega inspirados pela arte moderna, adotando o “systema polychromo, quasi caracteristico da escola franceza, principalmente em trabalhos decorativos”¹⁶.

O monumento consistia numa coluna rematada por uma estátua, com uma base-fonte, com “oito estatuas diferentes em grupos de duas, representando os principais rios do Império; e separadas por proas de navios: terminadas estas por monstros marinhos, de cujas narinas jorra água, que precipita-se em bacias semi-circulares, collocadas inferiormente; e d'ahi para a bacia geral, produzindo um contraste harmonioso entre as águas que jorram e as que cahem formando cascatas”¹⁷.

O projeto do monumento foi enviado pelo governo à Academia de Belas Artes para sua avaliação em julho de 1872, nomeando a Francisco Joaquim Bethencourt da Silva, professor da Cadeira de Arquitetura, e Antônio de Pádua e Castro, professor da Cadeira de Escultura de Ornatos, como Comissão responsável pelo parecer. Assim, em 24 de julho foi lido o correspondente parecer, concluindo que a ideia de erigir um monumento em praça pública comemorando a vitória nacional era muito recomendável. Dois pontos, no entanto, foram criticados pela comissão: a base do monumento e a estátua que rematava a coluna (Fig. 4).

¹⁴ Francisco de Azevedo Monteiro Caminhoá, *Documentos, juízo crítico e orçamento relativos ao monumento patriótico destinado ao Campo d'Acclamação no Rio de Janeiro* (Rio de Janeiro: Typographia Perseverança, 1874).

¹⁵ *A República*, (Jun 20, 1872).

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ “Monumento que no Campo de Sant’Anna vai ser levantado em honra dos bravos da campanha do Paraguay”, *Semana Ilustrada* (Fev 2, 1873).



Figura 4. *Projeto para monumento comemorativo à Guerra do Paraguai. Detalhe.* Francisco de Azevedo Monteiro Caminhoá. Fonte: Rodrigues, 2009.

Que considerado á luz das regras d´arte há no modelo apresentado, motivos de decoração que a Comissão não póde receber, taes são as figuras da alegoria que corõa a coluna, e que podem ser substituídas pelo Anjo da Victoria ou outro qualquer symbolo equivalente, e mais a idéa da agua que em cascata se despeja, enchendo o embasamento, o que de certo tira ao monumento, pela semelhança de chafariz, a majestade do character único que deve ter uma memoria d´esta ordem, tanto mais quanto, realizado o plano do ajardinamento do Campo, constitui-se-hia o monumento, se assim for construído, um accessorio do jardim e não sera principal peça, absolutamente independente e separada¹⁸.

Talvez o maior problema seria a base do monumento, que pela presença da água, a comissão identificava mais com um chafariz do que com um monumento comemorativo, o que o colocava numa hierarquia menor, como peça secundária ou decorativa. Mas o que nos interessa nesse ponto é a imagem que rematava a coluna no projeto original. Por que a alegoria mencionada deveria ser substituída? O que ela representava?

O parecer da Academia Imperial não explicita os problemas da alegoria, mas propõe a substituição por um anjo da Vitória, como o que rematava o *Templo da Vitória*. O próprio Caminhoá recolhe este parecer e responde detalhadamente. No projeto inicial, segundo contrato com a Câmara do Rio de Janeiro, a alegoria aparece definida como “une statue de la Victoire terrassant un monstre et Groupe reposant sur une boule étoilée”¹⁹. Como um exemplo do que poderia ter sido esse monumento, incluindo as alterações sugeridas pela Academia podemos destacar outro monumento erigido para comemorar a Guerra do Paraguai, neste caso em Salvador, Bahia. O monumento comemorativo da batalha de Riachuelo foi

¹⁸ Avulso no 4.494, Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes, UFRJ.

¹⁹ Monteiro Caminhoá, *Documentos*, 13.

financiado pela Associação Comercial da Bahia, e realizado sob projeto de João Francisco Lopes Rodrigues, mas fundida na França por Leroux. Este monumento, inaugurado em 23 de novembro de 1874, numa composição muito próxima ao de Caminhoá, apresenta sobre uma coluna coríntia com as inscrições das batalhas da Guerra do Paraguai rematada pela figura do anjo da Vitória, como sugeriu a Academia, e prescinde da água na sua concepção, o outro fato criticado no projeto de Caminhoá.

Nos recortes de imprensa recolhidos por Caminhoá, descrevendo o modelo do monumento, exposto em Paris em 1870, aparecem diferentes descrições. L'Illustration²⁰ a define como “um groupe colossal, qui represente la civilisationsous les traits et les attributs de l'Empire du Brasil terrasant le démon de l'anarchie”. The Graphic afirma “Brazil, under the guise of a warlike female, crushes the demon of tyranny beneath her feet, and standing on a globe on which each of the twenty provinces of the empire is symbolised by a star, is supported by the gilded capital of a lofty column”. O Jornal do Commercio descreve amplamente a escultura:

Concebeu uma idéa grandiosa, representando o Brasil sob fôrmas que, para alguns talvez não são verdadeiramente americanas.

Elle entendeu que o Brasileiro intrépido, resignado, patriota e desinteressado era um verdadeiro Espartano.

Eis a razão porque, em vez de um índio das selvas, que, por certo, não é o typo do brasileiro civilizado, e descendentes da grande raça grego-romana, tomou por alegoria uma guerreira espartana – o architecto teve em mente representaro Brasil esmagando o monstro da anarchia.

Este grupo repousa sobre uma esfera azul com estrelas douradas, representando as províncias do Imperio²¹.

O autor pensou para o remate da coluna uma alegoria feminina representando o Brasil, sob a forma de uma guerreira espartana, com a bandeira nacional na mão e esmagando o monstro da anarquia. Segundo Caminhoá:

Devendo ser o Brasil representado, como protagonista, um typo grandioso e bello devia de ser escolhido para symbolisal-o. Entre os mais grandiosos guerreiros, o que ao mesmo tempo fazem lembrar as virtudes civicas e militares até a abnegação dos nossos Voluntarios da Patria e dos outros brasileiros que fizeram a campanha que rememora o Monumento, achamos muito proprio o de uma espartana²².

O debate em torno do grupo escultórico central passa naturalmente pela questão da representação do Brasil. O pequeno debate entre o jornal *A República* e o autor do projeto pode nos ajudar a pensar sobre algumas questões. Dois serão os pontos relevantes nessa discussão: a coroa que cinge a figura e a representação do monstro

²⁰ L'Illustration. Journal Universel (Jun 11, 1870).

²¹ *Jornal do Commercio* (Jun 22, 1872).

²² Santos Rodrigues, *Guerra do Paraguai*, 74-75.

da anarquia, ou seja, não só como será representando o Brasil, mas também quem serão seus inimigos e como eles serão representados.

Neste ponto e, partindo do monumento, traremos aqui uma série de obras que podem nos ajudar a pensar a criação, características e genealogia da formação de uma imagem nacional, assim como a possibilidade de pensar estas obras com um forte caráter político, formando parte de um mesmo objetivo, a defesa do império diante dos seus inimigos e a corporificação dos mesmos, de caráter mais abstrato do que concreto, que aparece menos delimitados na História da Arte do que em outras áreas do saber. Assim, as obras apresentadas vêm a complementar e a facilitar o entendimento dos fenômenos propagandísticos e imagéticos estudados com detalhe pela historiografia. A genealogia destes tipos iconográficos e suas implicações e usos começa nesse texto quase pelo final, pois a década de 1870 suporá uma mudança em termos políticos e artísticos, assistindo ao começo da falência de um programa imperial e seus símbolos.

O grupo central do monumento será criticado assim pelo jornal *A República* pelo tipo de Brasil que está sendo representado. A coroa estava longe de representar o monumento ao povo que desejavam os republicanos, que sob o pretexto do anacronismo, propunham a retirada do símbolo monárquico e a substituição pelo barrete frígio, pensado exatamente assim pelo autor, quando afirma “tomámos, pois, para representar o Brazil, uma guerreira da grande pátria dos heroes e dos genios, e para symbolisar a fórma do governo uma corôa”²³. Originalmente ausente do projeto, a coroa foi pensada num princípio como um capacete grego, modificado pela opinião de alguns dos mestres de arquitetura de Caminhoá.

A posição do jornal sobre a coroa é altamente eloquente, pois afirma que “querer conservar a corôa imperial no Monumento, o meio unico de precisar, não a data do feito, mas o reinado, é substituir a guerreira espartana pelo próprio Imperador”, e a figura do imperador e o Brasil como monarquia serão chave nesse processo imagético que pretendemos percorrer, pois as duas serão exatamente os alvos dos inimigos.

O segundo ponto será a representação do inimigo nacional, o monstro da anarquia. Embora as tentativas do jornal de identificá-lo com Solano López, denominado na imprensa como o tirano da época, o autor deixa bem claro que, ainda que poderia ser, não foi esse seu pensamento na hora de conceber o tema.

2. A representação do Brasil e a hidra da anarquia ou da tirania

Para entender o que a Academia Imperial de Belas Artes considerou impróprio, devemos conhecer a genealogia das representações deste tipo. Tanto a representação do Brasil, quanto dos seus inimigos, a hidra da anarquia, não supõem nenhuma novidade, e se inserem numa longa genealogia, passando pela prolífica produção revolucionária francesa de figuras representando a Liberdade pisando a tirania, como as obras de Pierre Paul Prud'hon, até seu uso oposto pela monarquia, como o uso repetitivo de Henri IV de França pisando a hidra da anarquia, retratado

²³ *Ibid.*

por pinturas e esculturas de Augustin Pajou, Jean-Baptiste Marechal e outros artistas anônimos. Para entender melhor a proposta do artigo, propormos aqui algumas obras brasileiras que formam um conjunto com características e finalidades comuns, e participam de um mesmo espírito e finalidade. A facilidade de atribuição do monstro fará com que esta iconografia seja adequada para tanto para a Igreja Católica, assim quanto para Giuseppe Garibaldi.

Inúmeras são as representações alegóricas do Brasil, mas focaremos aqui naquelas que propõem um confronto, uma contraposição com qualquer tipo de inimigo, seguindo uma lógica imperial de auto representação e defesa.

Como hipótese de trabalho, parece provável que a obra conhecida como *Alegoria ao Império Brasileiro*, de Francisco Manuel Chaves Pinheiro (Fig. 5), de 1874, fosse a escultura que rematava o monumento, modificada a pedido da Comissão, pois um documento avulso do Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ mostra como o escultor, em 2 de julho de 1873, por petição e conforme o modelo apresentado por um engenheiro - cujo nome não é mencionado, mas que poderia ser Caminhoá -, realizaria uma estátua alegórica do Brasil em barro cozido, de 2 metros de altura, por 2.500.000 réis²⁴, uma figura que se encaixaria muito melhor nas tradições simbólicas e representativas da monarquia.



Figura 5. Francisco Manuel Chaves Pinheiro. *Alegoria do Império Brasileiro*, 1874, terracota, 192x72x21 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Fonte: Wikipedia <https://pt.wikipedia.org>

²⁴ Avulso no 4.494, Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes, UFRJ.

Nas representações que nos ocupam existirá uma diferença fundamental entre a representação masculina e feminina da nação, sendo opostas, mas complementares. Ainda que não seja na totalidade das representações, numa percentagem muito alta, muito mais em âmbitos oficiais e institucionais, os atributos da nação diferem conforme o sexo da representação. As representações femininas se apresentam passivas, derivadas das alegorias de América, como a própria terra fecunda que oferece ao rei ou imperador suas riquezas e fidelidade, seu corpo, e que em outros casos é salva pelo próprio governante. Já no caso masculino as representações são ativas, guerreiras, salvadoras, e representam o Império e não a própria terra, alternando as figuras do próprio imperador e de uma das mais importantes, e pouco conhecidas, representações do Brasil, o Gênio do Brasil²⁵, título que o próprio imperador ostentava.

De alguma forma um Brasil feminino contrariava a tradição masculina de representação do Império, que não do território, pois o Império tradicionalmente encarnava-se através da figura do próprio imperador, seus brasões e símbolos, e do Gênio do Brasil. Esta figura, desde o mundo clássico, se identifica com um espírito protetor, associado a uma pessoa, de uma cidade, entre outras muitas, o de um conceito abstrato, como a nação, a liberdade ou o patriotismo²⁶. No caso da representação nacional, o Gênio supõe “uma caracterização espiritual, anímica, da ideia de nação”²⁷, e é o Gênio que defende a pátria, a nação, a liberdade de seu povo.

Coincidentemente uma das primeiras representações do Gênio do Brasil aparece numa atitude semelhante à da Vitória do Monumento à Guerra do Paraguai. Numa festividade régia, celebrada em Tejuco, atual estado de Minas Gerais, para comemorar a coroação do rei D. João VI, o Gênio do Brasil aparece no cenário de uma representação teatral, pisando na hidra da desunião e oferecendo um maço de espigas ao povo²⁸, aludindo a que, uma vez morta a hidra, não haveria nada que impedisse a feliz união entre Portugal e Brasil²⁹.

O Gênio aparecerá com frequência em cerimônias cívicas, eventos sociais e construções efêmeras, usado como símbolo e acompanhado de um complexo cerimonial, que o define. Por esse motivo, é recorrente encontrar sua presença em representações teatrais, entradas reais com suas iluminações e arquiteturas efêmeras, coroações reais e cerimônias fúnebres.

Estas representações possuíam um forte caráter pedagógico, na medida em que ensinavam quem era o governante, expunham os vínculos entre ele e o povo local, criando uma noção de contrato, e tentavam inculcar no espectador

²⁵ Alberto Martín Chillón, “O Gênio do Brasil e as Musas: Um manifesto ideológico numa nação em construção”, *19&20* 9, no. 1, (2014), acesso Janeiro 15, 2020.

http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_amc.htm

²⁶ William Smith, *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology* (Boston: C. C. Little e J. Brown, 1849).

²⁷ Carlos Reyero. *Alegoría, nación y libertad: el Olimpo constitucional de 1812* (Madrid: Siglo XXI, 2010), 53.

²⁸ Léa Freitas Perez, “Festas e viajantes nas Minas oitocentistas”, *Comunidade Virtual de Antropologia* 39, no 1, (2008), acesso Novembro 21, 2019, <http://antropologia.org.br/arti/colab/a39-lfreitas.pdf>

²⁹ José Carlos Barreiro, “Minas e a aclamação de D. João VI no limiar da formação do Estado-Nação brasileiro: memórias, conflitos e sedições,” *Estudos Históricos* 25, no 50 (2012), acesso Janeiro 15, 2020, https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-21862012000200006&script=sci_abstract&tlng=es

sentimentos e valores políticos que repudiavam a anarquia, o despotismo, pregando e ressaltando o amor fraternal entre os homens, os súditos e a obediência ao príncipe³⁰.

Por este motivo, muitas das obras relacionadas com o Gênio, e também com a hidra da anarquia, serão obras tradicionalmente consideradas menores, como a gravura, a medalhística, desenhos, miniaturas ou objetos. Nesse sentido, outra das primeiras representações do Gênio do Brasil também segue a mesma tônica, mas apresenta a divisão entre as funções simbólicas masculinas e femininas. De novo uma obra efêmera, uma grande tela, peça central de um mausoléu e uma missa dedicados aos cidadãos mortos na Bahia, no dia 21 de maio de 1822, tanto brasileiros quanto europeus, caídos na guerra daquela província, realizada no templo de São Francisco de Paula do Rio de Janeiro³¹.

A Bahia será um dos lugares onde a representação da nação vencendo a hidra ou monstro da anarquia e da tirania será mais forte. Seu uso e as cerimônias cívicas nas que se inseria continuam acontecendo, como no dia 2 de julho. A comemoração da independência na Bahia respondia muito mais a uma independência local do que nacional, comemorando o dia 2 de julho de 1823 e não o dia 7 de setembro, data da independência nacional.

O *monumento ao 2 de julho* de Salvador, de Carlo Nicoli, inaugurado em 1895, recolhe uma tradição iniciada em 1824, quando os baianos decidiram ornar um carro com folhas e subir um índio caboclo no alto, entendido na época como mestiço. Esta celebração popular, que acontece até os nossos dias, produziu uma escultura para perpetuar a imagem do caboclo, pisando no monstro da tirania portuguesa. O índio como símbolo nacional será usado com frequência, como mostra uma das primeiras ocasiões nas quais o Gênio do Brasil aparece mencionado, em 1810, também interpretado como uma pessoa real, quando John Luccock, comerciante inglês, descreve a celebração do casamento entre a infanta D. Maria Teresa e D. Pedro Carlos: “o Gênio do Brasil fez sua aparição, representado por um índio a cavalo”³². O jornal do Comércio chega a mencionar a inadequação desta representação indígena, a mais comum, para o monumento de Caminhoá, pois não seria o tipo de brasileiro civilizado³³.

No caso específico da Bahia, e talvez explicado por representar a independência local e não nacional, duas caboclas foram imortalizadas. A primeira, é uma imagem processional, marcando de novo o caráter popular da representação, que foi realizada para fazer par com a figura do caboclo pisando o monstro da tirania portuguesa, símbolo da independência baiana. A cabocla, obra, segundo Flexor, de Domingos Pereira Baião, da década de 1840, tentaria suavizar o anti-lusitanismo do caboclo, realizado anteriormente por Manoel Inácio da Costa, sem alcançar tanto sucesso, como aponta Kraay:

³⁰ Iara Lis Franco Schiavinatto Carvalho Souza, *Pátria coroada. O Brasil como corpo político autônomo, 1780-1831* (São Paulo, Editora UNESP, 1999): 245.

³¹ Julio Bandeira; Xexéo; Pedro Martins Caldas Xexéo; Roberto Conduru, *Missão Artística* (Rio de Janeiro: Sextante Artes, 2003).

³² Angela Gutiérrez, “O Guarani e a construção do mito do herói”, *Revista de Letras* 2, no 29, (2009): 9, acesso Janeiro 15, 2020, <http://www.periodicos.ufc.br/revletras/article/view/2356>

³³ *Jornal do Commercio* (Jun 22, 1872).

À luz disso, o caboclo era uma escolha acertada; índios não ameaçavam a Bahia da maneira que africanos e portugueses o faziam na época. Afinal de contas, o caboclo não era um dos dois últimos e, no ato de apunhalar a serpente da tirania portuguesa, ele exemplificava o nativismo antiportuguês que dominava os primeiros Dois de Julho. Em 1846, o presidente Francisco José de Souza Soares de Andréia, um português naturalizado brasileiro, achava o caboclo ofensivo aos portugueses e insistiu que patriotas adotassem um símbolo mais neutro, Catarina Álvares Paraguaçu, a índia semilegendária que ajudou os primeiros portugueses na Bahia. Irritados, os patriotas se recusaram a abandonar seu símbolo querido, mas, face à insistência de Andréia, aceitaram que uma cabocla acompanhasse o caboclo no Dois de Julho. Ela nunca alcançou a popularidade do seu companheiro³⁴.

A segunda obra seria a conhecida como *Fonte da Cabocla* (Fig. 6), realizada na Itália, e inaugurado em 1856, com a mesma representação, variante baiana do Gênio do Brasil, onde a figura feminina, ao se associar com a Bahia e não com o Império, toma as características masculinas, ativas e guerreiras, para vencer o monstro da tirania.



Figura 6. Fonte da Cabocla, 1856. Salvador. Bahia. Fonte: Reddit.

³⁴ Hendrik Kraay, “As comemorações do dois de julho em Salvador, século XIX”, *Afro-Asia*, no 23, (2000): 60, acesso Janeiro 15, 2020, <https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20979>

Como contraponto a esta representação local e popular, a monarquia, através de Auguste Taunay, apresentou *O Grupo Alegórico à Restauração da Bahia* (Fig. 7), que apenas é conhecido por um esboço e pelas fontes escritas, que o definem assim:

hum bello quadro em que allegoricamente se representava o Genio do Brazil na figura de hum mancebo vestido de armas brancas; tendo no braço esquerdo hum Escudo com a cabeça de Meduza com o qual repelia os três monstros, A Anarchia, a Discórdia, e a Intriga, que precipitados huns sobre os outros hiam cahindo por terra. Na mão direita tinha huma espada, e a este lado lhe ficava a Bahia symbolisada em huma gentil Dama abraçada com o Templo da Paz, onde se lia a epigrafe, União³⁵.

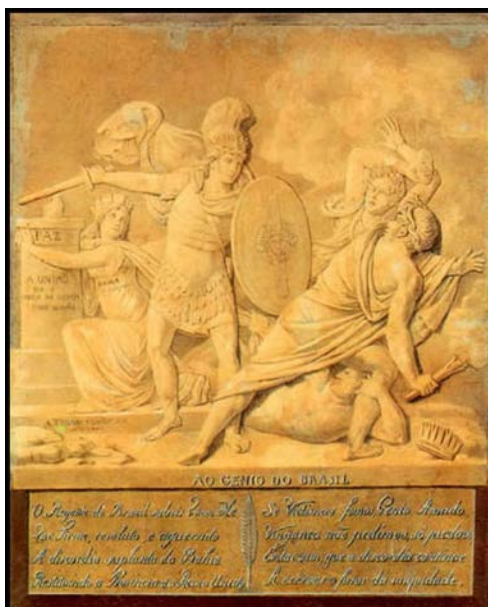


Figura 7. *O Grupo Alegórico à Restauração da Bahia*, Auguste Marie Taunay, 1822.

Desenho a sépia e fusain, 86x85 cm. Museu Imperial. Petrópolis. Fonte: Raul Mendes Silva. <http://www.raulmendessilva.com.br/brasilarte/nacional/primeira.html>

Tão importantes quanto a imagem se constituíam as inscrições presentes no quadro: “O Regente do *Brazil* sabeis quem he, / Que firme, resolutu, e aguerrido, / A discórdia suplanta da *Bahia* / Restituindo a Província ao Reino Unido. / Se vitimas fomos, Gênio Amado, / Vingança não pedimos, só piedade / Evitar sim, que a discórdia continue / A exercer o furor da iniquidade”³⁶.

Na proposta de Auguste Taunay, o Brasil aparece encarnado por um guerreiro de inspiração clássica que faz exatamente o mesmo que a Vitória de Caminhoá, matar o monstro, nesse caso os monstros: a anarquia, a discórdia e a intriga. A

³⁵ *Gazeta do Rio de Janeiro* (Maio 25, 1822).

³⁶ *Ibid.*, 3.

representação da Bahia segue as formas de representações de cidades tradicionais, uma mulher com coroa murada, em posição indefesa, logicamente defendida pelo Gênio. Assim, a divisão desde o começo do século é clara. O Gênio representaria o poder (seja reino, império ou representação do poder legítimo segundo o discurso); a mulher, o território e/ou a população, e o monstro os supostos perigos que os cercam.

A obra, produzida em pleno processo da independência, remete diretamente ao repertório imagético e iconográfico próprio da Revolução Francesa e das Guerras Napoleônicas, principalmente da Península Ibérica. Os Gênios nacionais, gênios do patriotismo, gênios protetores ou anjos do reino proliferam após a invasão francesa da Península, que provoca a discussão sobre a tirania, a liberdade e a identidade nacional³⁷. E este pensamento se materializa em representações artísticas de ampla circulação e forte caráter de resistência, como várias gravuras onde o Gênio do patriotismo liberta as nações do jugo da tirania. Neste caso francesa, e em pinturas como *O Gênio da nação portuguesa*, de Domingos Antônio de Sequeira, ou esculturas como o Gênio do Patriotismo, de Francisco Pérez del Valle, 1840, seguindo um modelo anterior de Esteban de Ágreda, do *monumento aos Mortos pela pátria*, em Madri. É a mesma ideia que transmite *A Restauração da Bahia*, que repete a iconografia de algumas das gravuras ibéricas, o Gênio defendendo a personificação da nação, da província ou da cidade, normalmente feminina ou infantil, e acabando com a tirania e a anarquia, representadas por uma máscara teatral e uma coroa.

Nestas representações, como na obra de Taunay, os inimigos mais abstratos se materializam, nem sempre numa figura humana. Algumas gravuras representam o inimigo através do General Junot e da águia, símbolo da França, diante do leão espanhol, o próprio rei e o Gênio da Pátria. No chão aparecem os mesmos elementos simbólicos da obra de Taunay, a coroa e a máscara, como representação da anarquia e a intriga. Outros exemplos, da mesma época, incluirão a figura feminina, como símbolo da cidade, como no caso da gravura *Alegoria à invasão do Porto pelos franceses*, 1809, que apresenta à cidade do Porto nos moldes da Bahia, como uma jovem indefesa.

Próximas às Guerras Napoleônicas da Península Ibérica, podemos destacar três obras, das que pouco sabemos, uma miniatura e duas gravuras, que ilustram o papel da monarquia, encarnada por D. João VI, diante da anarquia. Na primeira, datada de 1810 (Fig. 8), o inimigo volta a ser o monstro da tirania, portador dos elementos de poder adquiridos ilegalmente, subvertendo a ordem estabelecida, como a mitra, a coroa e o cetro. Completando a composição já conhecida, a figura feminina com elementos da flora e da fauna, e o rei português, assistindo à liberação do reino pela ajuda da frota inglesa. Diferentemente da tradição brasileira, o monarca inglês, George III, aparece diretamente pisando no monstro da anarquia, na mesma posição do Gênio do Brasil. Já nas moedas cunhadas em 1821 com a efigie do rei como César aparecerá de novo o monstro da anarquia, nos moldes de Taunay e Caminhoá, mas obviamente masculina.

³⁷ Carlos Reyero. *Alegoría, nación y libertad. El Olimpo constitucional de 1812* (Madri: Siglo XXI, 2010).



Figura 8. Alegoria com George III e D. João príncipe regente, já no Brasil, Joaquim Carneiro da Silva, 1810, Biblioteca Nacional, Portugal. Fonte: Wikipedia.

O Gênio do Brasil se configura desde o início como um elemento de união, como um instrumento de poder, que preserva e outorga a liberdade e a independência, uma imagem imperial para, ao longo de todo o Império, difundir a ideia de união nacional em torno da monarquia. O Gênio que pisa na hidra da desunião, o Gênio que garante a paz será aquele que permaneça no inconsciente coletivo e que durante o reinado de Pedro II aparecerá com frequência, associado muitas vezes com a figura do imperador.

Como acontece entre Europa e Brasil, também entre Europa e América do Norte estas imagens circulam, adaptando-se às realidades locais, devido à ampla possibilidade de significados que estes monstros da anarquia possuíam. É o caso do relevo representando São Jorge matando o dragão, presente na moeda de George III (Fig. 9), claramente assinalando-o como vencedor do tirano Napoleão e a anarquia que provocou. Canadá, ainda colônia da Grã-Bretanha, usará este símbolo com o mesmo intuito, transmitir a mensagem da monarquia como único modelo eficaz para manter a paz e o progresso.



Figura 9. Moeda com a efigie de George III, 1821, prata, Inglaterra. Fonte: Educational Coin Company.

Nesta brevíssima alusão, apenas um contraponto necessário para entender o uso global e a eficácia e adaptabilidade deste tipo iconográfico, e contemporâneas à revolução francesa, encontramos várias representações. A primeira delas, muito na linha da miniatura de D. João VI como monarca constitucional, apresenta um guerreiro protetor, Atena, o novo sistema político como uma criança, pelo seu nascimento recente, embora cheio de força, já que aparece como Hércules matando as serpentes, e, por último, o inimigo, na linha das gravuras ibéricas que representavam os estados como animais, neste caso o leão da França. A medalha conhecida como *Libertas Americana* (Fig. 10)³⁸ foi idealizada por Benjamin Franklin, desenhada por Esprit-Antoine Giblein e gravada por Augustin Dupré, em Paris em 1781.

Apenas um ano depois, *America Trampling on Oppression*, de W.D. Cooper (Fig. 11), apresenta a mesma ideia. Uma figura de inspiração clássica, com lança, na qual aparece um barrete frígio, e elmo, com o corno da abundância, e pisando o monstro da tirania. O mais interessante destas imagens é que nos Estados Unidos a figura feminina é aceita como representante do sistema de governo, assim como também acontecerá nos territórios latino-americanos, todos eles repúblicas.

³⁸ Original conservado no Museu franco-americano do Château de Blérancourt.



Figura 10. Medalha *Libertas Americana*. Antoine Gibelin Esprit, desenho. Antoine Dupré, gravado. Fonte: Icollector. Online Collectibles Auctions, https://www.icollector.com/Bronze-Libertas-Americana-Medal-MS64-Brown-NGC_i7118141



Figura 11. *America Trampling on Oppression*, W.D. Cooper, 1789. Library of Congress. Fonte: David Hart's Webpage <http://davidmhart.com/liberty/ClassicalLiberalism/HistoryCL3.html>

A hidra da anarquia ou da tirania, identificada com a monarquia e a colonização pelas repúblicas, e com a república e o caos pela monarquia lusitana e depois pelo Império Brasileiro, circula através de obras que tradicionalmente fogem das prioridades de uma História da Arte de obras primas e grandes artistas. No entanto tem uma ampla difusão baseada na mobilidade de peças como moedas e gravuras, e o caráter coletivo e cívico daquelas obras efêmeras, inseridas num âmbito ritualístico. Além disso, são facilmente reconhecíveis pelas massas, pela sua semelhança com tipologias seculares e amplamente difundidas, que encarnavam o bem contra o mal, como São Miguel, São Jorge ou a Imaculada Conceição.

Uma terceira obra introduz uma nova forma de representar o mesmo inimigo, não pela sua presença, mas pelas consequências que provoca. Cria assim a tipologia de um inimigo invisível, muito apropriado para conceitos abstratos como a tirania ou a anarquia, mas de entendimento mais difícil, passando por um processo mais intelectualizado, dirigido a um público menor. Essas imagens usualmente possuíam legendas ou eram expostas junto com uma explicação em forma de sermão.

Na gravura, as artes e as ciências se veem totalmente destruídas pela fuga de Portugal de Dom João VI, a caminho do Brasil (Fig. 12). Na parte inferior esquerda aparecem as artes assim como instrumentos destruídos, além de uma série de personagens que pedem o retorno do rei, acompanhado do seguinte texto:

Os fados respondem por Espadanas de Luz, às Virtudes que as imprecão foragidas, e afflitas. A fortuna de Napoleão tem o limite marcado no momento em que hum Príncipe se decide a atravessar o Oceano para no Império de Brazil malograr o ultimo disignio do systema destruidor. A Gloria coroa este Príncipe e a Gratidão assignala o seu Heroismo.

Este recurso resultará bastante prolífico, mostrando os efeitos devastadores da tirania, sem sua presença direta, ainda que em outras ocasiões, como no teatro, o grande veículo difusor destes tipos no Brasil, apareça frequentemente o Gênio, voltando a composição tradicional, de novo agradecendo ao auxiliador inglês. As artes paralisadas, em um estado lamentável, se associam já em 1809 à ausência da família real: “illuminou-se o Theatro de S. Carlos [...]. A peça representava o Gênio da Nação chorando a ausencia da Augusta Família Real, e as Artes, e Sciencias adormecidas; mas tudo desperrou ao estrondo, que fazia o Exercito Inglez, que acabava de sacudir o nosso jugo”³⁹.

³⁹ *Gazeta do Rio de Janeiro*, (Agos 2, 1809).



Figura 12. Alegoria à vinda de Dom João, Príncipe Regente de Portugal, ao Brasil. Marques, A. I. (s/a). Pena e aguada. 49 x 66 cm. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Brasil. Fonte: Fundação Biblioteca Nacional, Brasil. <https://bndigital.bn.gov.br>

Desta forma, o monarca se representa por sua ausência, e os perigos derivados dela, que deixariam o território no caos, paralisando as artes e o desenvolvimento. Dom João VI costuma se representar como protetor das artes e do comércio, intimamente ligadas, e assim aparece num dos arcos erigidos por Jean Baptiste Debret e Grandjean de Montigny pela ocasião de sua coroação.⁴⁰

A terceira obra relativa a D. João VI é uma pequena miniatura (Fig. 13), de data e localização desconhecidas, onde de novo o monarca será representado sendo submetido pela figura de rei, acompanhado do que seria o Gênio nacional e a figura feminina da Constituição. A criança segurando uma flor, símbolo do novo e florescente sistema monárquico, uma solução próxima à medalha *Libertas Americana*. Podemos datar esta obra após 1822, momento no qual se ratifica a primeira constituição portuguesa, na Revolução Liberal do Porto, que trouxe o monarca do Brasil para Portugal

⁴⁰ Souza, *Pátria coroada*, 219.



Figura 13. Dom João VI. Miniatura. Mercado da arte. Fonte: Instagram [@propertyofagentleman](https://www.instagram.com/propertyofagentleman)

D. João VI nunca foi um monarca constitucional no Brasil, mas sim o foi seu filho D. Pedro I, que justifica sua permanência no Brasil, no Decreto de convocação do Conselho de Procuradores, de 16 de fevereiro de 1822, da seguinte forma:

por quanto de outro modo este rico, e vasto Reino do Brazil ficaria sem um centro de união, e de força, exposto aos males da anarquia, e da guerra civil, e desejando Eu para utilidade geral do Reino Unido, e particular do bem do povo do Brazil, ir d'antemão dispondo, e arrigando o systema constitucional, que elle merece, Eu jurei dar-lhe, formando desde já um centro de meios, e de fins, com que melhor se sustente, e defenda a integridade, e liberdade deste fertilíssimo, e grandioso paiz.⁴¹

Como recolhe Sergio Buarque de Holanda, a Constituição se transforma num elemento fundamental, garantidora da ordem, e que será um atributo frequente com

⁴¹ *Cortes Geraes e Extraordinarias da Nação Portuguesa*. (Lisboa: Imprensa Nacional, 1821).

o que o D. Pedro I se retratará, como o projeto de monumento de Francisco Pedro do Amaral, de 1822, e o principal fato pelo qual será lembrado pelas seguintes gerações, usado em tempos de D. Pedro II, para representar o imperador no monumento equestre criado por Louis Rochet como libertador e pai da constituição. No discurso de D. Pedro I parece clara a importância que a monarquia e a constituição tinham nesse momento, e o medo e o ataque contínuo à anarquia e à tirania:

Uma Constituição, que colocando travas inacessíveis ao despotismo, bem real, bem aristocrática, bem democrática, afugente a anarquia e plante a árvore da liberdade, sob cuja sombra deve crescer a união, tranquilidade e independência deste Império, que será o assombro do novo e do velho mundo. Todas as Constituições, que à maneira de 1791 e 1792 têm estabelecido suas bases, e se têm querido organizar, a experiência nos tem mostrado que são totalmente teóricas e metafísicas, e por isso inexecutáveis: assim o prova a França, a Espanha e, ultimamente, Portugal. Elas não tem feito, como deviam, a felicidade geral, mas sim, depois de uma licenciosa liberdade, vemos que em uns países já aparecem, e em outros ainda não tarda a aparecer, o despotismo em um, depois de ter sido exercido por muitos, sendo consequência necessária ficarem os povos reduzidos à triste situação de presenciarem e sofrerem todos os horrores da anarquia.⁴²

Este tipo de estratégia é amplamente estudado por autores como Iara Lis Schiavinatto Carvalho Souza, Lilia Moritz Schwarcz, Lúcia Bastos Pereira das Neves e o próprio Buarque, entre muitos outros.⁴³ Buarque de Holanda mostra como, após a independência, o perigo de segregação de algumas províncias, e a anarquia derivada desse fato, foi um elemento recorrente nos discursos de Dom Pedro e seu entorno. O temor à anarquia foi muito utilizado para justificar a centralização em torno da figura de Dom Pedro.

A imagen de monarca constitucional de D. Pedro I no Brasil teve continuidade quando passou a ser monarca dos portugueses com o nome de Pedro IV. Dom Pedro, como se observa na gravura *S. M. I. o Senhor D. Pedro restituindo sua Augusta Filha a Senhora D. Maria Segunda e a Carta Constitucional aos Portugueses*, de 1832, obra de Nicolas-Eustache Maurin (Fig. 14), que reúne as alegorias comuns nesse tipo de representações. A figura do rei conduzindo a herdeira em direção à prosperidade e Atena expulsando os males e os vícios, como a anarquia, a tirania e a intriga, diante da restauração constitucional.

⁴² Sergio Buarque de Holanda, *O Brasil Monárquico: o processo de emancipação* (São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1976), 184.

⁴³ Ana Flora Guimarães Murano, *Pedro I: um análise iconográfica* (Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, 2013); Iara Lis Franco Schiavinatto Carvalho Souza, *Pátria coroada. O Brasil como corpo político autônomo, 1780-1831* (São Paulo, Editora UNESP, 1999); Lúcia Maria Bastos Pereira das Neves, *Corcundas e Constitucionais: a cultura política da Independência (1820-1822)* (Rio de Janeiro: Revan, FAPERJ, 2003); Lilia Moritz Schwarcz, *O império em procissão: ritos e símbolos do Segundo Reinado* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001).



Figura 14. *S. M. I. o Senhor D. Pedro restituindo sua Augusta Filha a Senhora D. Maria Segunda e a Carta Constitucional aos Portugueses*. Nicolas-Eustache Maurin, 1832. Lith. de M.elle Formentin). litografia, p&b; 51,5x40,5 cm, em folha de 66x48 cm. Biblioteca Nacional de Portugal. Fonte: Wikimedia Commons.

O imperador, assim, era o responsável de proteger e garantir a constituição, da qual derivariam a liberdade, a independência e a união da nação, e finalmente a paz. O Gênio assume alegoricamente estas atribuições próprias do imperador, criando-se uma analogia entre as duas figuras. Esta imagem como protetor se estende pelo Brasil, por exemplo, mediante poemas recitados nas festas públicas e depois publicados, que eram repetidos nos sermões e nas imagens dos arcos triunfais,⁴⁴ como o seguinte:

Eu fui quem, a seu ingente mando,
 Fiz nesta parte nova do universo,
 Por gloria singular e raro exemplo,
 Dos povos e dos reis, que o próprio herdeiro
 Do throno proclamasse aos brasileiros
 A sua independência e liberdade.⁴⁵

⁴⁴ Souza, *Pátria coroada*, 212.

⁴⁵ *Diário do Rio de Janeiro* (Dez 9, 1864): 2.

Através destas cerimônias se “marca-se a autoridade de D. Pedro I, herói da independência por excelência, seu chefe político e militar, Defensor Perpétuo da Nação, Anjo do Brasil, Gênio do Brasil, títulos ganhos por unir o território e afastar-se do risco efetivo de o país ser fraturado da mesma forma que a América Hispânica”⁴⁶. No Diário do Rio de Janeiro, em 1864, se publicou um Elogio Dramático em comemoração do trigésimo nono aniversário do imperador, no qual o Gênio do Brasil era um dos principais protagonistas. No seu discurso, o Gênio se apresenta como protetor do reino, garantidor da paz e da ordem, protetor da monarquia diante dos perigos, única capaz de evitar as lutas fratricidas que dilaceravam as repúblicas latino-americanas, dominadas pela discórdia nascida de ideias revoltosas, que procuravam os fins egoístas dos governantes e não o bem do povo. Assim, o Brasil, sempre que permanecesse fiel à monarquia, estaria a salvo desse monstro, a hidra da anarquia e da desunião.

Ninguém; eu te aseguro, mas se acaso
 Torpe cabilda d' infernaes malvados
 O collo levantar outra vez tente,
 Verás reproduzir-se a mesma gloria
 Que há pouco fez cobrir d' eternos louros
 Aos valentes heróes, que lealdade Sincera
 consagrando a Pedro e Patria
 Cortaram à anarchia o voo horrendo.

E quem mais do que Pedro, do que a Patria
 Mereça do Brasil sinceros cultos?!
 Não há lei que castigue os pensamentos,
 Sómente a Divindade é responsável
 Por elles um mortal; mas se indiscreto
 Quer propagar idéas revoltosas,
 Trazendo o facho da infernal discórdia
 Ao centro das cidades; se atropella
 A ordem social, horror merece
 Como peste política. Se um destes
 Ouvir o coração quando se arroja
 A louca empreza, saberá que a origem
 D' arriscada reforma é próprio interesse
 De magras precisões, de luxo e fome
 Desejos d' elevar-se, de riquezas rapinar;
 Pois reformas nascidas no tumulto
 São mais funestas que millhoes de vícios!⁴⁷

A propaganda imperial frequentemente iguala o papel do imperador ao papel dos libertadores latino-americanos, como Bolívar, nomeando o imperador como Libertador e Pai da Pátria. Segundo Murano, “Dom Pedro I inaugurou uma nova

⁴⁶ Iara Lis Franco Schiavinatto Carvalho Souza, “A praça pública e a liturgia política”, *Cad. Cedus* 22, no 58 (2002), acesso Outubro 28, 2019, <http://www.cedus.unicamp.br>

⁴⁷ *Diário do Rio de Janeiro* (Dez 9, 1864): 2.

era iconográfica que se assemelha ao que procuram também os demais libertadores da América, como Simón Bolívar e Agustín de Iturbide, também coroado Imperador do México”⁴⁸.

Dom Pedro I utilizou, segundo Murano, uma iconografia para propagar sua imagem como a de um monarca liberal, ligado aos interesses da pátria⁴⁹. Nos elogios e escritos publicados na época, as palavras *liberdade* e *libertador* são as mais frequentes, querendo apresentar o imperador como libertador e pai da pátria, à maneira dos generais da América espanhola. A necessidade de gratidão a quem poderia ter abandonado o Brasil com toda sua família, deixando o país na mais espantosa anarquia, era um fato remarcado pelos textos da época.

Quem sabe quanta idéa... sim... quem sabe,
 Ha de lembrar essa matéria inerte?!
 Por mais que o tempo o gyro eterno aperte
 Não ha poder que essa memoria acabe!
 É a estatua do heróe – o tempo invade...
 Foi rei... foi rei... mas rei da liberdade!
 Roma – fundou-a o braço do bandido,
 A Grécia surge annuviada e triste;
 Mas no brazilio céo onde luziste
 O rei foi povo, e o povo rei tem sido!
 Salve heróe, que na coroa tens illesa
 A gloria, a liberdade, a realeza.⁵⁰

Foi rei, mas rei da liberdade; o rei foi o povo e o povo foi o rei, duas ideias básicas, a identificação do rei como libertador e como pai e formador da pátria, representante e parte do povo brasileiro que estava em dívida com seu monarca. Segundo Murano:

No universo da monarquia começava uma luta simbólica entre o Antigo Regime e algo novo, que neste momento ganhava uma tonalidade nacionalista representada pela atitude de D. Pedro de não retornar a Portugal. Legitimar este momento significava acalmar, temporariamente, os ânimos liberais e republicanos que afluíam já há algum tempo.⁵¹

Esta ideia nos leva a uma das figuras mais incomuns de representação nacional pisando o monstro da anarquia ou da tirania, uma gravura realizada na Europa em comemoração da proclamação de D. Pedro como monarca libertador e constitucional (Fig. 15). Realizada por Giuseppe Gianni, esta imagem se erige como um caso raro, pois será o imperador que pisará diretamente no monstro da anarquia/tirania que fecha suas garras sobre as pernas da representação de Brasil como uma índia. Também George III tinha se apresentado nesse papel ativo, mas

⁴⁸ Murano, *D. Pedro I*.

⁴⁹ *Ibid.*, 151.

⁵⁰ Antonio Diodoro Pascual, *Rasgos memoráveis do senhor dom Pedro I* (Rio de Janeiro: Typographia universal de Laemmert, 1862), 119.

⁵¹ Murano, *D. Pedro I*, 14.

na realidade brasileira esta ação estava reservada ao Gênio do Brasil. De forma geral as representações no costumam seguir esta variante, como o leque comemorativo da organização do Império Brasileiro, conservado no Museu Histórico Nacional, do Rio de Janeiro, que explicitam a presença do imperador, através do seu busto, mas que não interfere diretamente.

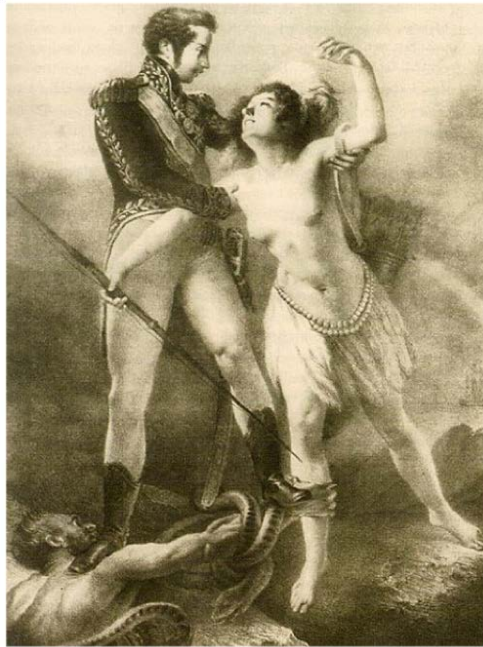


Figura 15. Gravura representando D. Pedro salvando o Brasil. Giuseppe Gianni. Fonte: Wikipedia.

De uma imagem incomum passamos a outra imagem incomum e altamente simbólica, a medalha cunhada na coroação de D. Pedro II. Esta medalha, obra de Carlos Custódio de Azevedo, foi entendida por Schwarcz⁵² como a representação do Brasil como um indígena pisando em um dragão, que simbolizaria a barbárie. A representação do indígena coroando ao imperador remete às alegorias do Brasil, mas também é própria do Gênio do Brasil. A *Semana Illustrada* publicou em 1865 um canto heróico dedicado ao Imperador, obra de Tito Nabuco de Araujo, acompanhando a poesia uma litografia representando o Imperador coroado pelo Gênio do Brasil.⁵³ A inscrição da medalha de coroação, *Ordo et felicitas, ordem e felicidade*, remete de novo às representações de grande difusão, que procuram apresentar a monarquia como garantidora da ordem e o progresso diante do monstro da anarquia, com o que podemos identificar o dragão pisado pela figura indígena. Neste peculiar caso, apareceram unidas numa mesma figura as

⁵² Schwarcz, *O império em procissão*. Não fica no texto claro se seria um indígena ou uma indígena.

⁵³ No *Correio Mercantil* de 12 novembro 1865 se afirma que foi publicada na *Semana Illustrada*, no 257.

atribuições das alegorias territoriais e referentes à natureza brasileira, com a função própria do Gênio e também do imperador.

Schwarcz destaca também como a coroação de D. Pedro II em 1841 se configura como uma das festas mais importantes do Império, palco privilegiado para representar a nova imagem do imperador, moldada pelas elites políticas, através de alegorias. A medalha *Ordo et Felicitas* foi uma dessas alegorias, portadora de uma mensagem nítida, que temos visto em repetidas ocasiões, refletindo uma preocupação fundamental do Império: marcar a monarquia como única garantidora da paz e da prosperidade.

Nesta festa cívica, uma encenação teatral monárquica, meio privilegiado destas alegorias, a cidade se decorou com arcos de triunfo, iluminações e um grande aparato efêmero. Como monumento principal, Manuel de Araujo Porto-Alegre idealizará uma grande varanda de coroação efêmera, como a levantada na comemoração da vitória na Guerra do Paraguai, coroada pelas figuras dos rios brasileiros, e o Gênio do Brasil dirigindo uma quadriga. Mas também o interior insistia na ideia da coroação como início de uma era de restituição das artes e do progresso, interrompido por revoltas e guerras. Embora o exterior estivesse dominado pela figura do Gênio, quase a modo de advertência, no interior, na sala do trono:

Uma grande e apoteótica tela representando os destinos históricos do país: diante do novo monarca investido do exercício de seus direitos constitucionais, os vícios, as calamidades e os crimes que dilaceravam o Império, durante a menoridade, fogem espavoridos para o inferno. Alguns sucumbem logo, notando-se que a vaidade é a que tem mais força e será a última a ceder lugar à sabedoria e à virtude do novo regime. Enquanto os vícios se retiram, as ciências, as artes e as virtudes cívicas vêm tomar o seu lugar, e trabalham, ao abrigo do trono, para a prosperidade do Império e do monarca.⁵⁴

Vemos como se tenta projetar a imagem do imperador como a melhor opção para o Brasil, que evitaria males e problemas à nação, impedindo que os agitadores desembainhassem de novo a espada da anarquia, dissolvendo revoltas e movimentos que puseram em perigo o sistema monárquico, ideia marcada na cerimônia de coroação de Dom Pedro II, na qual o pai Francisco de Sampaio, como destaca Souza:

Contava a história do mundo, desde a Grécia antiga até a turbulenta Revolução Francesa, vislumbrando na monarquia o melhor governo, aquele que combate e se contrapõe à anarquia; assim, D. Pedro aparecia como uma solução pacífica e, ao mesmo tempo, encaminhadora da obtenção da liberdade civil e política desejadas.⁵⁵

⁵⁴ Schwarcz, *O império em procissão*, 34.

⁵⁵ Souza, *Pátria coroada*, 279.

3. Conclusão

Voltando às perguntas iniciais de *Por que a alegoria mencionada deveria ser substituída?* e *O que ela representava?*, tentamos, neste artigo, através do grupo escultórico que rematava o projeto de Francisco Azevedo Caminhoá e Paul Benard em comemoração da vitória na Guerra do Paraguai, responder à questão proposta pelo dossiê, discorrendo sobre a imagem da guerra e do inimigo. Dessa forma, nos perguntamos sobre as estratégias do Império para se representar, e como contraposição, representar seus inimigos, mais simbólicos e alegóricos do que concretos, pensando sua genealogia, e processo de adaptação e transformação, especialmente a tirania, a anarquia e a desunião, identificadas em muitas ocasiões com a república, como uma ferramenta de manutenção do seu poder. Assim reunimos e apresentamos aqui uma série de obras de arte, que fazem parte de uma forte atividade do Império de se representar e representar seus inimigos, inserindo-as num contexto político amplo e realizando uma análise iconográfica e um estudo comparativo.

Através de obras “menores”, entendidas como aquelas que tradicionalmente não são consideradas nos estudos de obras primas e grandes artistas, ou aquelas consideradas fora das Belas Artes, percorremos um caminho que nos leva a formular outras perguntas e criar outros relatos. Estas obras supostamente menores, no entanto, têm uma alta efetividade em termos de circulação e difusão, seja pela sua própria natureza, como moedas, medalhas, gravuras, desenhos ou miniaturas, seja pelo ambiente no qual são inseridas, fazendo parte de grandes cerimônias cívicas, festas reais, obras teatrais ou monumentos efêmeros, e que exigiam uma retórica e um léxico diferentes.

Entre estas obras procuramos aquelas que representaram os inimigos do Império e o próprio Império, mostrando uma luta secular entre o bem e o mal, entre a ordem e o caos, entre monarquia e anarquia, entre liberdade e tirania. Estas obras, representando a nação e a hidra ou monstro da anarquia e/ou da tirania se constituem como uma imagem de longa tradição, facilmente identificáveis pelos observadores pela sua semelhança com imagens de São Miguel, São Jorge ou a Imaculada Conceição, e além disso facilmente ressignificáveis.

No caso brasileiro, a estabilidade política foi o principal objetivo do Império, assediado por diferentes revoltas internas e rodeado por diversas nações independentes sobre os novos regimes, que deixavam o Brasil como único modelo monárquico, já fosse diante do ataque de Napoleão, diante dos ares libertários do surgimento das monarquias constitucionais ou diante das repúblicas americanas, que deixaram o Brasil como a única monarquia do continente, o que necessariamente precisava de uma especificidade na representação, fato do qual deriva a rejeição da alegoria do monumento a Caminhoá.

A alegoria não se afastava muito de outras representações nacionais segundo o exposto até aqui, e seguia uma longa tradição, pelo menos desde o Renascimento: uma guerreira de inspiração clássica, pisando o monstro da anarquia, papel este que já foi ocupado por Atena, por encarnações de nações, repúblicas e cidades, mas que não poderia ocupar no Império do Brasil, porque este era eminentemente masculino.

A terra brasileira, sua riqueza, flora e fauna seriam representadas inúmeras vezes como mulheres, passivas ou ativas, guerreiras ou indefesas, já desde as alegorias da América e depois do Brasil. O que essa alegoria nacional, que oferecia suas riquezas, a coroa e seu próprio corpo, o território, ao governante, não poderia fazer era representar a imagem do Império. Para isso, e como seu contraponto e complemento, existia a figura do Gênio, que desde suas primeiras aparições registradas, luta contra a tirania e o despotismo, em atitudes como a de pisar na hidra da desunião ou sufocando revoltas, como a da Bahia, ou presidindo o aparelho propagandístico da coroação de Dom Pedro II, empunhando o cetro e mantendo as rédeas com mão firme. O Gênio do Brasil se configura como uma solução efetiva que assume a defesa do Império e as funções bélicas num plano simbólico do imperador, evitando a aparição do monarca como guerreiro.

Os três monarcas brasileiros, D. João VI, D. Pedro I e D. Pedro II, usaram as figuras da hidra ou monstro da anarquia ou tirania e o Gênio de Brasil como elementos antagônicos, numa guerra que visava perpetuar a monarquia diante das revoltas internas e a ameaça dos ideais republicanos, preservando assim a unidade do território, objetivo no qual a arte jogou um papel essencial, fato destacado aqui com a reunião de obras artísticas duráveis e efêmeras, projetos ou objetos que narram a tarefa titânica de manter uma monarquia num continente republicano.

4. Fontes e referências bibliográficas

- Alfredo, Maria Fátima. *Diálogo neoclassicismo/romantismo na obra de Chaves Pinheiro*, (Dissertação de mestrado, UFRJ, Rio de Janeiro), 2009.
- Borges, Maria Eliza Linhares e Víctor Mínguez Cornelles, eds. *La fabricación visual del mundo atlántico, 1808-1940*. Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2010.
- Caminhoá, Francisco de Azevedo Monteiro. *Documentos, juízo crítico e orçamento relativos ao monumento patriótico destinado ao Campo d'Acclamação no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Typographia Perseverança, 1874.
- Chillón, Alberto Martín. "O Gênio do Brasil e as Musas: Um manifesto ideológico numa nação em construção", *19&20* 9, no 1 (2014). Acesso Dezembro 08, 2019, http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_amc.htm
- Gutiérrez, Angela. "O Guaraní e a construção do mito do herói", *Revista de Letras* 2, no 29 (2009). Acesso Janeiro 15, 2020, <http://www.periodicos.ufc.br/revletras/article/view/2356>
- Holanda, Sergio Buarque de. *O Brasil Monárquico: o processo de emancipação*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1976.
- Knauss, Paulo. "O desafio de representar o futuro: a estátua equestre de d. Pedro II e os sentidos da escultura monumental no Brasil". *Anais do Museu Histórico Nacional* 37, (2005): 237-252.
- Kraay, Hendrik. *Festa e política: o fim da Guerra do Paraguai na Corte Imperial. Belicosas fronteiras. Contribuições recentes sobre política, economia e escravidão em sociedades americanas (século XIX)*, editado por Jonas M. Vargas. Porto Alegre: Editora Fi, 2017.
- Kraay, Hendrik. "As comemorações do dois de julho em Salvador, século XIX." *Afro-Asia*, no 23 (2000): 60, acesso Janeiro 15, 2020, <https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20979>

- Levy, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e a Escola Nacional de Belas Artes. Período monárquico. Catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1990.
- Murano, Ana Flora Guimarães. *D. Pedro I: uma análise iconográfica*. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.
- Neves, Lucia Maria Bastos Pereira das. *Corcundas e Constitucionais: a cultura política da Independência (1820-1822)*. Rio de Janeiro: Revan, FAPERJ, 2003.
- Pascual, Antonio Diodoro. *Rasgos memoráveis do senhor dom Pedro I*. Rio de Janeiro: Typographia universal de Laemmert, 1862.
- Perez, Lea Freitas. “Festas e viajantes nas Minas oitocentistas.” *Comunidade Virtual de Antropologia* 39, no 1 (2008). Acesso Novembro 21, 2019
<http://antropologia.org.br/arti/colab/a39-lfreitas.pdf>
- Reyero, Carlos. *Alegoría, nación y libertad: el Olimpo constitucional de 1812*. Madrid: Siglo XXI, 2010.
- Rodrigues, Marcelo Santos. *Guerra do Paraguai: Os Caminhos da Memória entre a Comemoração e o Esquecimento*. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, 2009.
- Schwarz, Lília Moritz. *O império em procissão: ritos e símbolos do Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- Smith, William. *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*. Boston: C. C. Little e J. Brown, 1849.
- Souza, Iara Lis Franco Schiavinatto Carvalho. *Pátria coroada. O Brasil como corpo político autônomo, 1780-1831*. São Paulo, Editora UNESP, 1999.
- Souza, Iara Lis Franco Schiavinatto Carvalho Souza. “A praça pública e a liturgia política”. *Cad. Cedes*. Campinas, 22, no 58, dez. (2002). Acesso Outubro 28, 2019, <http://www.cedes.unicamp.br>
- A República*, Jun 20, 1872.
- Correio Mercantil*, Fev 19, 1866.
- Diário do Rio de Janeiro*, Dez 9 1864: 2.
- Diário do Rio de Janeiro*, Jul 11, 1870.
- Gazeta do Rio de Janeiro*, Agos 2, 1809.
- Gazeta do Rio de Janeiro*. Maio 25 mai, 1822.
- Jornal do Commercio*, Jun 22, 1872.
- L'Illustration. Journal Universel*. Jun 11, 1870.
- “Monumento que no Campo de Sant’Anna vai ser levantado em honra dos bravos da campanha do Paraguay”, *Semana Ilustrada*, Fev 2, 1873.