

# HEROÍNAS EM BATALHA: FIGURAÇÕES FEMININAS EM MUSEUS EM TEMPOS DE CÉNTENÁRIO: MUSEU PAULISTA E MUSEU HISTÓRICO NACIONAL, 1922<sup>1</sup>

Ana Paula Cavalcanti Simioni<sup>2</sup>  
Carlos Lima Junior<sup>3</sup>

## Resumo:

Na tradição acadêmica brasileira geralmente a condição do herói é atribuída a protagonistas masculinos, de sorte que, nos museus nacionais, em geral as figuras femininas são relegadas a um lugar inferior e alegórico. O presente artigo analisa um pequeno conjunto de 3 telas concebidas para as comemorações do centenário da Independência, em 1922, nas quais as figuras femininas são alocadas na condição de protagonistas da história nacional. Trata-se dos retratos de Maria Quitéria e Leopoldina de Habsburgo confeccionados por Domenico Failutti a pedido do diretor do Museu Paulista, Affonso Taunay, para os festejos de 1922, e, de outro lado, da tela *Sessão do Conselho do Estado*, elaborada por Georgina de Albuquerque e hoje presente no Museu Histórico Nacional (RJ). As imagens, produzidas em tempos de República, constituem uma verdadeira “batalha visual” sobre os lugares das mulheres na história do país, oscilando entre polaridades como a guerreira, a governante sábia e a “boa mãe republicana”.

## Palavras-chave

pintura de história; gênero; museu; Imperatriz Leopoldina; representação

## Abstract:

In the Brazilian academic tradition generally the condition of the hero is attributed to male protagonists, so that, in national museums, in general female figures are relegated to an inferior and allegorical place. The present article analyzes a small set of 3 portraits designed for the celebrations of the centenary of Independence occurred in 1922, in which the female figures are seen as protagonists of national history. These are the portraits of Maria Quitéria and Leopoldina of Habsburg made by Domenico Failutti at the request of the director of the Museu Paulista, Affonso Taunay, for the celebrities of 1922, and, on the other hand, the “session of the Council”, idealized by Georgina de Albuquerque and belonged to the National Historical Museum (RJ). These images, produced during the first decades of the Republic, constitute a “visual battle” over the places of women in the history of the country, oscillating between polarities like the warrior, the wise leader and the “good republican mother”.

## Keywords

history painting, gender, museum, Empress Leopoldina, representation.

<sup>1</sup> O presente artigo é uma versão bastante transformada e ampliada, com novos dados e interpretações de publicações anteriores elaboradas pelos mesmos autores. A saber: **Ana Paula Cavalcanti Simioni**, « Les portraits de l'Impératrice. Genre et politique dans la peinture d'histoire du Brésil », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Colloques, mis en ligne le 04 février 2014, consulté le 19 octobre 2017. URL : <http://nuevomundo.revues.org/66390> ; DOI : 10.4000/nuevomundo.66390; LIMA JUNIOR, Carlos. Salão de Honra do Museu Paulista: projetos e narrativas. In: PICCOLI, Valéria & PITTA, Fernanda. *Coleções em diálogo: Museu Paulista e Pinacoteca de São Paulo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2016.

<sup>2</sup> Professora do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Email: [anapcs@usp.br](mailto:anapcs@usp.br)

<sup>3</sup> Doutorando em Estética e História da Arte pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Bolsista FAPESP. Email: [carloslimajr@usp.br](mailto:carloslimajr@usp.br)

### Sobre certos vultos femininos entre os homens da Independência.

Ao nível do quadro de Pedro Americo para os lugares deixados pelo architecto para a collocação de dous grandes paineis, resolvi instalar **figuras femininas** para **variari o tom geral da ornamentação da sala**, e render homenagem aos **vultos de mulheres patrioticas** que tambem contribuíram para a emancipação politica revelando **attributos de firmeza e coragem que geralmente não são o apanagio de seu sexo**. (Taunay, 1920: 13, grifos nossos)

O trecho acima foi redigido pelo historiador Afonso d' Escragnoille Taunay, e compunha o seu detalhado relatório anual referente ao funcionamento do Museu Paulista, e endereçado à Secretaria do Interior do Estado de São Paulo. À testa da instituição desde 1917, Taunay tinha a incumbência de preparar o interior do Museu visando os festejos do Centenário da Independência – cuja reabertura era o grande destaque na agenda da efeméride – e transformá-lo em um museu de história, dedicado a ressaltar a importância política de São Paulo nas comemorações do Centenário de 1922. Tal evento deveria consagrar para todo o país o crescimento vertiginoso desse estado, que procurava afirmar a força econômica e política advinda da expansão da economia cafeeicultora, em termos também simbólicos.<sup>4</sup> Para esse momento de glória, Taunay esboçou um projeto decorativo ambicioso a ser inaugurado por ocasião das celebrações da Independência. Para tanto, age como um verdadeiro mecenas, encomendando pinturas históricas, retratos, esculturas, etc para os mais importantes artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo, mas também estrangeiros, sobretudo de origem italiana<sup>5</sup>

Tais obras eram destinadas aos mais diversos espaços do Museu, e que buscavam “materializar” visualmente, fatos e vultos do passado, tidos por decisivos na construção da história pátria.

No projeto de Taunay é evidente o destaque conferido aos personagens do sexo masculino, cuja centralidade advinha de feitos tidos como “heroicos”, ocorridos desde a colônia até a Independência, em 1822. Celebrados em obras bidimensionais e tridimensionais, estão eles figurados como bandeirantes, militares, políticos, e, ainda, os mártires de ideias, encomendadas pela diretoria do Museu, a partir de 1919.

Em meio a esse panteão masculino encontram-se apenas 3 figuras femininas retratadas, duas delas já mencionadas no excerto escrito por Taunay: a Imperatriz Leopoldina, primeira esposa de D. Pedro I, Maria Quitéria de Jesus, que lutou na Campanha da Independência na Bahia entre 1821 e 1823, e, ainda, a abadessa Joana Angélica, assassinada pelos soldados portugueses durante os conflitos na Bahia. As três telas foram realizadas pelo mesmo artista, o pouco conhecido pintor italiano Domenico Failutti (Zuliano 1872 – Udine 1923), entre

4 Meneses, 1992; Brefe, 2005; Mattos, 2003.

5 Sobre as encomendas para o Museu Paulista, cf. Lima & Carvalho, 1993; Brefe, 2005; Christo, 2005, n. 24; Marins, 2007; Lima Junior, 2015; Lima Junior, 2016.

os anos de 1920 e 1921, e alocadas em espaços distintos do Museu. Tais telas comportam discursos visuais que contemplam lugares bastante marcados para as mulheres da nação dentro das lutas da Independência: a “mártir” Joanna Angélica, a “mãe” Imperatriz Leopoldina, e “a guerreira” Maria Quitéria de Jesus, representação que se sobressai por seu caráter excepcional, ao calçar botas, cortar os cabelos, manejar armas de fogo e engrossar as fileiras do exército em prol da liberdade<sup>6</sup>.

Enquanto Joanna Angélica figura na “Galeria de Próceres da Independência”, alocada no alto da escadaria, dividindo espaço com as 17 figuras masculinas, a Imperatriz Leopoldina e Maria Quitéria, por sua vez, foram dispostas no Salão de Honra, passando a dividir o espaço com a monumental tela de Pedro Américo, *Independência ou Morte!*, ali posicionada desde a abertura do Museu, em 1895, e também com as pinturas “Sessão das Cortes de Lisboa” e “O Príncipe D. Pedro e Jorge de Avilez”, ambas de Oscar Pereira da Silva, nas quais figuras masculinas abundam nas representações tidas por decisivas para a ruptura com a antiga metrópole<sup>7</sup>.

A escolha pela inscrição do nome de tais mulheres no Programa Decorativo não ocorreu de maneira tranquila, sendo marcada, inclusive algumas das vezes, por opiniões divergentes, conforme os bastidores de encomendas dessas obras podem evidenciar, e cujos debates estão preservados nas cartas, ofícios, Relatórios e publicações historiográficas do diretor Afonso Taunay.<sup>8</sup> Atenta-se, assim, sobre o modo como tais pinturas se inserem no enredo museológico traçado pelo diretor, além dos impasses existentes na figuração dessas três personagens históricas dentro do Panteão da Independência. Busca-se, ainda, demonstrar as referências visuais e textuais que nortearam os pincéis do artista, sempre supervisionados por Afonso Taunay, que estava igualmente sendo observado, a todo instante, por órgãos políticos de São Paulo, como a Secretaria do Interior e a Presidência do Estado.

Vale observar que o Centenário da Independência do Brasil, - ocasião que ensejou um conjunto de encomendas públicas<sup>9</sup>-, ocasionou uma revalorização

6 Esses três exemplos de mulheres selecionadas para figurarem no panteão da Independência não foi caso isolado do Brasil. No processo de Independências na América Latina, as figuras das mártires, das matronas que lutaram nos conflitos bélicos, assim como aquelas que se vestiram à maneira masculina e se juntaram aos batalhões, rompendo, portanto, limites impostos ao sexo, também estiveram presentes nas narrativas. Sobre a questão, conferir Lavrín, 2012; Prado, 1999.

7 Para uma ideia do número expressivo de personagens históricos do sexo masculino representados na decoração, ao se referir sobre a tela “Sessão das Cortes de Lisboa”, de Oscar Pereira da Silva (1922) e alocada no Salão de Honra, Taunay destacou que, em um único quadro como este “Mais de oitenta figuras [masculinas] povoam o ambiente, que reproduz a sala das Côrtes, segundo estampas do tempo.” Taunay, 1937: 65. Grifos nossos.

8 Durante o ano de 1919, Taunay corresponde-se, sobretudo com o mineiro Basílio de Magalhães (1874 – 1957), membro do IHGB, mas também com Theodoro Sampaio (1855 – 1937), historiador baiano, com o objetivo de sanar dúvidas sobre personagens e assuntos históricos relacionados à Independência para formular suas primeiras ideias para o projeto decorativo do Museu, visando as festas centenárias. Sobre os contatos estabelecidos por Taunay durante a gestão, cf. Anhezini, 2002 -2003. Os autores agradecem a atenção dos funcionários do Serviço de Documentação Histórica e Iconografia e da Biblioteca, do Museu Paulista da USP, no acesso dos documentos e obras aqui citadas.

9 De outro lado, não menos notáveis são os festejos organizados pela capital federal, como a Exposição do Centenário, de 1922, que dentre outras atividades previa a realização de uma mostra sobre as principais modalidades de trabalho no Brasil, da lavoura às belas artes. Conferir Diário Oficial da União. Programa para a comemoração do Centenário da Independência. Distrito Federal, 4 de fevereiro de 1921: 20.

Heroínas em Batalha: figurações femininas em museus em tempo de centenário (Museu Paulista e Museu Histórico Nacional, 1922)

de modalidades artísticas tradicionais, como a pintura de história<sup>10</sup>. As principais obras realizadas tendo em vista a celebração da Independência mostravam-se herdeiras das práticas artísticas de orientação acadêmica, as quais foram implantadas no Brasil em 1816, com a vinda da “Missão Artística Francesa”. No entanto isso não significa supor que as práticas acadêmicas tenham permanecido inalteradas ao longo do século XIX, bem ao contrário, tais imagens devem ser vistas como reelaborações de uma tradição que se transforma ao longo do tempo e do espaço, cujos sentidos são compreensíveis apenas tendo em vista os contextos de sua elaboração e circulação. São obras que dialogam inventivamente com uma tradição que está assentada em hierarquias de gênero, as quais perpassam as modalidades artísticas escolhidas, os objetos de representação e, ainda, os sujeitos que as representam. Mais do que simples “efeitos” das crenças, práticas e discursos patriarcais vigentes ao longo dos oitocentos e inícios dos novecentos, tais obras podem ser tomadas como *produtoras* de discursos (e por vezes contra-discursos) sobre as expectativas socialmente vigentes sobre os espaços e papéis apropriados a homens e mulheres. Espera-se mostrar que os gêneros artísticos contribuem para produzir, articular e fomentar, ou contestar, as assimetrias de gêneros que se inscrevem nas práticas sociais<sup>11</sup>.

### Presenças femininas no Salão Nobre

Embora dentre o panteão de próceres da Independência do Brasil figurem apenas três nomes femininos, este artigo pretende abordar duas representações, a da Imperatriz Leopoldina, e a de Maria Quitéria, ambas situadas no Salão Nobre do Museu Paulista. Trata-se de duas imagens absolutamente distintas no que tange aos lugares do feminino e da feminilidade, assinalando representações diversas sobre gênero e história realizadas em tempos de República.

Maria Quitéria, era uma figura legendária, que fugira de seu lar em 1822, na Bahia, para alistar-se em um batalhão militar com vistas a derrotar as resistências locais de partidários a Portugal. Para ser aceita, vestiu-se de homem, cortou seus cabelos curtos e mesmo quando descoberta, dados os seus dotes com o manejo de armas e a incrível disciplina demonstrada, foi aceita entre os militares e, após as vitórias, obteve aclamação por parte da população, e reconhecimento por parte do Imperador Dom Pedro I. Inicialmente, seu nome estava entre aqueles arrolados para serem lembrados na sanca. Em carta dirigida a Basílio de Magalhães<sup>12</sup>, datada de 30 de julho de 1919, Taunay afirmava que figurariam “Nos retratos rectangulares a Imperatriz D. Leopoldina e a heroína D. Quitéria M. de Jesus (estas duas figuras femininas farão excellentes effeito esthetico na galeria de homens, alem de tudo)”<sup>13</sup>. O retrato de Maria Quitéria foi finalizado e

10 Vale notar que simultaneamente a essas comemorações, realizou-se a célebre Semana de Arte Moderna de 1922, concebida como uma semana de escândalos literários e artísticos por um grupo de intelectuais e artistas jovens a que posteriormente serão reunidos sob a égide do termo “modernistas”, num evento que se tornou o marco inaugural da arte moderna no Brasil, ocupando um lugar central, ainda hoje, na historiografia da arte brasileira.

11 A perspectiva adotada é assim próxima à defendida por Lauretis, 1987.

12 Basílio Magalhães, além de ter cursado a Faculdade de Direito, atuou em uma série de jornais tanto da antiga Capital Federal (RJ), quando em São Paulo. Na época das trocas de cartas com Taunay, Basílio já tinha publicado obras dedicadas a história do Brasil, inclusive relacionadas à separação com Portugal, como “Os Jornalistas da Independência”, de 1917.

13 Carta de Afonso Taunay a Basílio de Magalhães. 30 de julho de 1919. Arquivo Permanente do Museu Paulista| Fundo Museu Paulista. Série Correspondências. Pasta 109. Serviço de Documentação Histórica e Iconográfico do Museu Paulista da Universidade de São Paulo. A partir de

entregue a diretoria do Museu em julho de 1920.

A presença de Maria Quitéria, *a mulher guerreira*, poderia servir de exemplo daquela que se desvencilha de seus “atributos femininos” por uma causa maior; é como se, como bem observou Ulpiano Bezerra de Meneses, “naquela situação de risco, não se poderia medir esforços, e, além disso, a Independência é aspiração universal” (Meneses, 1990: 20). Para a composição da imagem, Taunay procurava fontes “fidedignas” que pudesse informar o artista, isso porque possuía uma concepção de história metódica, segundo a qual as imagens funcionariam como “documentos” históricos, tendo assim uma função pedagógica no museu. Como já bem demonstrou Ana Claudia Brefe, o diretor acreditava que as pinturas, uma vez que baseadas em fontes históricas de inquestionável valor, em documentos de época, seriam dotadas de veracidade (Brefe, 2005). Como fontes privilegiadas, o diretor estabelecia especialmente a relevância da iconografia produzida pelos artistas viajantes ou pelos pintores contemporâneos aos temas; assim, tais imagens, por terem sido produzidas no tempo dos acontecimentos, eram vistas como “documentos” e não como “interpretações” das realidades. Ao utilizá-las como matrizes, os pintores do presente, contratados pelo diretor, eram capazes de produzir também discursos “informativos” sobre o passado, os quais cabiam perfeitamente num museu de história, que visava educar seus visitantes. Em suma, tais fontes “verídicas” ao serem utilizadas por artistas sob a orientação do diretor produziam também pinturas tidas por “verídicas” sobre o passado.

No caso de Maria Quitéria, a matriz para a produção do quadro realizado por Failutti foi afirmada pelo próprio Taunay<sup>14</sup>, trata-se do texto e imagem produzidos por Maria Graham.<sup>15</sup> A gravura mencionada, na verdade de autoria de Augustus Earle (1793 - 1838), integra o livro “Diário de uma viagem ao Brasil e de uma estada nesse país durante parte dos anos de 1821, 1822 e 1823”, escrito pela inglesa Mary Graham, e publicado em 1824<sup>16</sup> (Graham, 1824: 302). É neste livro que possui uma das raras passagens dedicada a Maria Quitéria de Jesus, a mulher que fugiu de casa, vestiu-se “a moda masculina”, cortou os cabelos e engrossou as fileiras de combatentes na Guerra da Independência (Vesentini, 1979; Valim, 2013).

No entanto, entre a matriz e a representação há, evidentemente, recriações produzidas pelo artista<sup>17</sup>. Se pousarmos nossos olhos detidamente na

então, passaremos a citar esses dados de forma abreviada: APMPJ FMP. Série Correspondências – SVDHICO – MP – USP.

14 “[...] reproduzi o Cav. Domenico Failutti, em pintura a óleo a tão conhecida e popular gravura de Miss Graham representando a heroína bahiana da Campanha da Independência Maria Quitéria de Jesus” TAUNAY, 1926: 733.

15 Acompanhada de seu marido, o capitão da Real Marinha inglesa, Thomas Graham, Lady Calcot, mais conhecida como Mary Graham (1785 – 1842), esteve no Brasil entre 1821, 1822 e 1823, passando pelas províncias de Pernambuco, Bahia e Rio de Janeiro. Em 1824, publica as suas impressões sobre essa sua estadia no *Journal of a Voyage to Brazil and residence there, during part of the years 1821, 1822, 1823*, no qual consta a imagem de Maria Quitéria, realizada por Augustus Earle. Foi preceptora da Princesa Maria da Glória, e muito próxima da Imperatriz Leopoldina. Sobre a sua trajetória, conferir as pesquisas do “Mary Graham Project” da Nottingham Trent University, disponível em <http://www4.ntu.ac.uk>

16 GRAHAM, Mary. 1824: 302. A entrega do desenho por Earle a Graham ocorreu no dia 24 de setembro de 1823, praticamente 1 mês depois do encontro com Quitéria, ocorrido dia 29 de agosto. Tal trecho aparece citado no artigo de Daniel James. Cf. James, 1955. Sobre o artista cf. também, Gonzaga, 2012.

17 O presente artigo dialoga com a proposta curatorial estabelecida pela equipe do Museu



Heroínas em Batalha: figurações femininas em museus em tempo de centenário (Museu Paulista e Museu Histórico Nacional, 1922)



Domenico FAILUTTI (1872 – 1923) .*Maria Quitéria de Jesus*. Óleo sobre tela, 1920. 155 x 253,5 cm. Museu Paulista da USP.



Augustus EARLE (1793 – 1838). *Dona Maria de Jesus*. In: GRAHAM, Mary. *Journal of a Voyage to Brazil and residence there, during part of the years 1821, 1822, 1823*. London: Printed for Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown, and Green, Paternoster-Row; and J. Murray, Albermarle-street, 1824. s/n.

imagem gravada, a partir da obra do artista inglês, e na pintura de Failutti, na qual se avista na base da moldura “D. Maria Quitéria de Medeiros. Heroína da Campanha da Independência. 1822 – 1823. D. Failutti. 1920” notam-se discretas alterações, ocorridas no momento da passagem da litografia para a tela a óleo. Trata-se de escolhas deliberadas que conferem um novo sentido visual, mais próximo ao do Projeto Decorativo em sua totalidade, em que a figuração de “scennas bellicas” relacionadas à Independência seriam um tanto apaziguadas, a partir de 1920, como já mencionado.<sup>18</sup>

Na pintura, a farda de Quitéria é azul, com detalhes em amarelo, como o cinto que marca a sua cintura e o acessório que transpassa o seu peito, já os detalhes dos punhos são verdes, assim como o penacho do capacete, as luvas e calças, brancas, botas pretas aos pés, seguindo assim, as cores dos batalhões dos periquitos da qual era integrante. Failutti amplia a barra do saiote, subindo as últimas dobras, o que possibilita maior movimento e destaque a esse acessório, fundamental para caracterizar a vestimenta daquela “mulher-soldado”<sup>19</sup>. Alguns elementos são ressaltados na pintura, em detrimento de outros: a comenda ofertada pelo Imperador<sup>20</sup>, que aparece ser de tamanho maior e ganha iluminação pelos pinceis do artista; a arma de cano longo é mais protuberante, cuja base, que toca o chão é totalmente distinta da gravura. E, finalmente, os dois pontos talvez mais alterados em relação a obra de Earle: o rosto da personagem e a paisagem ao fundo, com a subtração dos homens em combate, restando apenas Quitéria, solitária, em toda a composição do retrato, posando diante a natureza exuberante do recôncavo baiano, ausente de qualquer indício humano. Percebe-se também a atenção na construção da feição de Quitéria, com olhos mais expressivos, se comparados à litografia, e o acréscimo de um chumaço de cabelo no lado direito de sua cabeça, ausente na composição de Earle, talvez insinuando a necessidade de Quitéria em cortar os cabelos quando do ingresso nos batalhões. Ainda que desvencilhada da vaidade que o momento impunha, Failutti consegue imprimir à imagem de Quitéria aspectos tidos por “femininos”, ao delinear traços mais delicados em seu rosto, composto de modo simétrico, a partir do equilíbrio dos ossos da bochecha, o nariz delicado e a boca pequena, em tons bastantes encarnados.

Mary Graham assinalaria em seu registro que ainda que os pais de Quitéria fossem de origem lusitana “contudo as feições da jovem, especialmente os olhos e a testa, apresentam os mais acentuados traços dos índios” (Graham, 1824: 292). Sintomático que o formato dos olhos que aparece na gravura não se assemelha ao da pintura. Curioso notar o tom um tanto escuro empregado na pele de Maria Quitéria, aspecto ainda mais evidenciado se compararmos com a coloração adotada para a Imperatriz Leopoldina, que será em breve analisa-

Paulista intitulada “Imagens Recriam a História”, sob coordenação do prof Paulo Cesar Garcez Marins, Vania Carneiro de Carvalho e Solange Ferraz de Lima, em 2005. <http://www.independenciaoumorte.com.br/acontece/item/105-imagens-recriam-a-hist%C3%B3ria.html>

18 A esse respeito consultar Marins, 2017 (no prelo) e ; sobre as discussões relacionadas à figuração das cenas de Guerra da Independência dentro do Salão de Honra, conferir o capítulo 3 da dissertação, já citada de Lima Júnior, 2015 e também do mesmo autor 2016.

19 De acordo com Graham “Sua vestimenta é a de um soldado de um dos batalhões do Imperador, com a adição de um saiote escocês, que ela me disse ter adotado da pintura de um escocês, como um uniforme militar mais feminino. Que diriam a respeito os Gordons e os Mac Donalds? O traje dos velhos celtas, considerado um atrativo feminino?!” Graham, 1824: 292.

20 Trata-se da Ordem Imperial do Cruzeiro concedida à Maria Quitéria pelo próprio Imperador D. Pedro I, em audiência a ela na Corte, em mercê pela participação na Guerra de Independência, em 29 de agosto de 1823.

Heroínas em Batalha: figurações femininas em museus em tempo de centenário (Museu Paulista e Museu Histórico Nacional, 1922)

da, muito mais alva, remetendo de imediato a sua origem austríaca. Podemos aventar a hipótese que optar em conferir traços “mestiços”, seria um modo de imprimir uma fisionomia de “heroína popular”, entre homens e mulheres da alta elite política (branca), representados no Salão, e que lutaram em “pról da liberdade”, como o caso do retrato da Imperatriz e seus filhos, analisado a seguir.

### Duas Leopoldinas para dois museus: figurações da imperatriz no Museu Paulista e no Museu Histórico Nacional

A imagem de Quitéria é simetricamente oposto à da Imperatriz Leopoldina. Se de um lado temos “a mulher guerreira”, de outro emerge uma narrativa associada à figura da “matriarca”. O lugar da Imperatriz na narrativa histórica brasileira não era, ainda claro, nesses primeiros tempos de República, Taunay dizia:



Domenico FAILUTTI (1872 – 1923). D. Leopoldina e seus filhos. Óleo sobre tela, 1921. 155 x 253,5 cm. Museu Paulista da USP.

Não há quem não tenha ouvido falar do episódio da sessão do conselho de Estado em que Martim Francisco propoz á princeza: Si se tem de fazer, Senhora, que se faça já! scena esta hoje fixada no bronze por um baixo relevo magistral de Antonio Sartorio e na tela, numa linda composição de Georgina de Albuquerque. Assim tambem a scena da entrega da carta a Bregaro, esculpindo-a Elio De Giusti magnificamente para o pantheon andradino. (Taunay, 1927: 72).

Assim, muito embora Basílio de Magalhães fosse todo contrário a inclusão



de Leopoldina, afirmando que “Não considero a imperatriz, então princesa Leopoldina como agente notável do movimento separatista, sinão (sic) ao aspecto moral.”<sup>21</sup>. Taunay faz representar a primeira esposa de D. Pedro I dentro do Salão de Honra (e não na escadaria), justamente, pelos seus “aspectos morais”. Ou seja sua opção é a de pouco destacar sua participação política na Independência, que teria presidido o Conselho de Estado, na ausência do marido, reunido quando da chegada das notícias tensas de Lisboa, cuja decisão imediata, sob recomendação de um Andrada, Martim Francisco, era a de que “se se tem de fazer, Senhora, que se faça já” (Taunay, 1922: 28). Momento que foi escolhido por outra tela elaborada também para o centenário de 22, por Georgina de Albuquerque, sobre a qual nos deteremos em breve.

As negociações para a produção do retrato da Imperatriz Leopoldina, destinado ao Salão de Honra do Museu Paulista, aparecem nas cartas trocadas com o consagrado pintor carioca Rodolfo Amoedo, então vice-diretor da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, desde inícios de 1920. Não obstante todas as insistências de Taunay para que o artista aceitasse a encomenda, Amoedo parece relutar para não assumir tal compromisso, por razões orçamentárias<sup>22</sup> e concepções artísticas divergentes. Nesse ponto, as missivas trocadas entre ambos são interessantes. O diretor enviara, como de praxe, uma referência “fidedigna” para orientar a produção do artista, no caso, uma estampa de autoria de Debret, citada por Taunay em carta anterior. Em resposta, Rodolfo Amoedo recusaria de modo categórico esse tipo de relação, afirmando sua condição de “artista” e, portanto, livre para criar representações:

[...] O facto de existir uma estampa de Debret representando a personagem em corpo inteiro, em nada suaviza o meu trabalho, pois; fatalmente eu teria de consulta-la, como elemento coevo, sem contudo fazer d’ ella uma copia servil, o que repugnaria ao meu temperamento e á minha consciencia de artista<sup>23</sup>.

Com a recusa de Amoedo, quem assume a encomenda é o já mencionado Domenico Failutti. Diferindo de Amoedo, as missivas trocadas entre o artista italiano e Taunay demonstram que este se ofereceu para realizar obras para o Museu, e estava disposto a reduzir seus custos com vista a ter a honra de possuir uma obra nessa coleção. A correspondência entre ambos deixa claro, como veremos, que o retrato da Imperatriz Leopoldina correspondia muito mais aos ideais do comitente, do que a um projeto autoral do artista<sup>24</sup>.

21 Carta de Basílio de Magalhães a Afonso Taunay. 13 de agosto de 1919. APMP| FMP. Série Correspondências – SVDHICO – MP – USP. Pasta 109.

22 Em carta, Rodolfo Amoedo teria reprovado a atitude de Taunay em cotejar os preços das encomendas das obras realizadas por ele, para a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, com aquela destinada ao Museu Paulista, complementando que “[...] Além de tudo eu já fim o que podia fazer, diminuindo de dez contos (preço que tenho feito para retratos d’essas dimensões e que não são de soberanos”. Carta de Rodolpho Amoedo a Afonso Taunay. 18 de fevereiro de 1920. APMP| FMP. Série Correspondências – SVDHICO – MP – USP. Pasta 110

23 Carta de Rodolpho Amoedo a Afonso Taunay. 18 de fevereiro de 1920. APMP| FMP. Série Correspondências – SVDHICO – MP – USP. Pasta 110.

24 É preciso antes mencionar que uma terceira figura feminina chegou a ser citada, de modo incerto, na documentação relativa a 1919, durante as discussões sobre a composição do projeto decorativo. De acordo com Taunay no Relatório de 1919 o Secretário do Interior Altino Aran-

Heroínas em Batalha: figurações femininas em museus em tempo de centenário (Museu Paulista e Museu Histórico Nacional, 1922)

O conteúdo da missiva redigida por Failutti, datada de 6 de setembro de 1920, na qual ele apressava Taunay para que lhe outorgasse oficialmente a encomenda do quadro, já que “a época da comemorações se abrevia e tenho vivo interesse em delas participar”, permite aferir que o artista teve que readequar o seu programa para o retrato da Imperatriz, conforme novas orientações do diretor

tenho a honra de informar que a V. S. que conclui um novo ‘bozzetto’ para o quadro da Imperatriz. Esta composição, diferente da anterior, corresponde às últimas indicações que V. S. me forneceu. aguardo apenas que V. S. me autorize a transpor sobre a tela o ‘bozzetto’ que melhor interprete as conveniências em relação a essa grande obra de arte<sup>25</sup>.

Failutti, que fora apresentado à diretoria do Museu pelo próprio Washington Luís, Presidente do Estado naquela altura, e grande financiador das obras implementadas na instituição, receberia de Taunay a resposta de que

[...] já por diversas vezes eu lhe disse nada posso adiantar sem que receba a ordem expressa do Dr. Secretario do Interior, meu superior.

A última vez que com elle estive disse-me esperar. [...]

Assim, pois, não ha cousa a fazer senão esperar<sup>26</sup>.

Washington Luís teve participação direta na contratação de Failutti, e na produção do retrato da Imperatriz cercada de seus filhos, destinado ao Salão de Honra. A troca de missivas entre o artista e Taunay, e também destes dois últimos a secretaria do interior, à qual o Museu estava diretamente subordinado, transparece os esforços na conquista da encomenda do quadro, por parte de Failutti, a partir da proteção do Presidente do Estado<sup>27</sup>.

Exmo. Sr. Dr. Alarico Silveira,  
D. D. Secretario dos Negocios do Interior.

O abaixo assignado em carta que escreveu ao Exmo. Sr. Presidente do Estado, pediu que lhe fosse dada a encomenda a

tes tinha a intenção de instalar na sala “em face ao Salão de Honra”, uma galeria de retratos de “Chefes de Estado do Brasil”, contabilizando 21 no total, que homenagearia “os dois imperadores, os sete regentes, a princesa regente, oito presidentes e três vice-presidentes em exercício da presidência até o Exmo Snr. Dr. Epitácio Pessoa.” É preciso reconhecer que não sabemos ao certo se a “Princesa Regente” mencionada, fosse Isabel, filha de D. Pedro II, que assumiu o posto do pai, na ausência deste, em 1887 e 1888, e que durante esse interim assinou a Lei que deu cabo a escravidão, ou a própria Leopoldina, que ocupou o cargo de Regente durante a viagem empreendida por D. Pedro às províncias de Minas Gerais e São Paulo, em agosto de 1822, e que culminaria no “7 de setembro”. Mas pelas negociações em curso, já em 1919, com o artista Rodolfo Amoedo em relação ao retrato da Imperatriz, achamos pouco provável que a “Princesa Regente” a figurar na galeria de “Chefes de Estado do Brasil” – que não chegou a ser realizada – fosse mesmo Leopoldina.

25 Carta de Domenico Failutti a Afonso Taunay. 6 de setembro de 1920. APMP| FMP. Série Correspondências – SVDHICO – MP – USP. Pasta 112.

26 Carta de Afonso Taunay a Domenico Failutti. 8 de setembro de 1920. APMP| FMP. Série Correspondências – SVDHICO – MP – USP. Pasta 112.

27 Nesse ofício datado de 28 de fevereiro de 1921, o pintor italiano recorreu ao próprio Secretário do Interior pedindo um posicionamento quanto à encomenda do quadro, e utilizou, para isto, mais uma vez, o nome de Washington Luís, o que poderia atestar perante o secretário, não apenas a sua posição de “idôneo artista”, mas também, a proximidade com os altos membros do governo paulista.

executar de um painel para o Museu do Ypiranga, symetrico áquelle que já executou no Salão de Honra, representando a heroína da campanha da Independencia D. Maria Quiteria de Jesus.

Propoe-se o abaixo assignado, a fazer este grande painel, de tres metros quadrados, com seis figuras, num interior do Palacio de S. Christovam na época da Independencia por 4:000\$000 (4 contos de reis).

Trata-se de sua especialidade, retratos, e já realizou os diversos estudos para o quadro que estará prompto a mostrar a V. Excia. logo que V. Excia deseje ve-lo.

Está o abaixo assignado, certo de dar um feliz desempenho, á encomenda do Governo do Estado, a sua idoneidade é conhecida do Exmo. Sr. Presidente do Estado, que lhe fez entrever a possibilidade de uma encomenda para o Museu Paulista, por ocasião da audiencia que teve a bondade de conceder ao abaixo assignado.

Esperando a honra de uma resposta de V. Excia.

[...]

São Paulo, 28 de fevereiro de 1921.

Domenico Failutti<sup>28</sup>.

A autorização da Secretaria do Interior em confiar a encomenda do quadro a Failutti seria enviada ao Museu, poucos dias depois, em formato de ofício, datado de 2 de março de 1921. O quadro, por sua vez, foi financiado, nada mais nada menos, que por Washington Luis, como afirmou o próprio Taunay em Relatório de 1921: “[...] o Snr. Presidente do Estado determinou que o Prof. Failutti alli pintasse num dos paineis rectangulares deixado pelo architecto o retrato da Imperatriz D. Leopoldina” (Taunay, 1926: 692). O retrato foi entregue a diretoria do Museu no mesmo ano.

As matrizes visuais utilizadas por Failutti já estavam explicitadas nas cartas trocadas entre Taunay e Rodolfo Amoedo, durante as malfadadas negociações para a feitura do quadro por este último no decorrer de 1919. Assim, da ilustração contida no livro “D. Pedro I e a Marquesa de Santos”, de Alberto do Rego Rangel, citada por Taunay como uma fonte para a efígie da Imperatriz, o artista aproveitou a parte de cima do vestido a mostra, com a pelerine de rendas francesas, o colar de duas voltas, os brincos de pérola e as pequenas rosas no cabelo.

Na pintura de Failutti, ela traça um elegante vestido amarelo, - talvez remetendo a cor da Casa austríaca do Habsburgo da qual ela descendia -, de longa cauda, ajeitada ao seu lado direito, e cheia de dobras que se prolonga até a base do quadro. Tanto o vestido quanto as luvas, que atingem a altura do cotovelo, foram realizadas, possivelmente, a partir das gravuras de Jean-Baptiste Debret<sup>29</sup>, igualmente referendadas por Taunay nas cartas, como fonte visual para a confecção da pintura<sup>30</sup>. Seu pé, calçado com o sapato do mesmo tom do vestido, não toca diretamente o chão, está apoiado na almofada sob o móvel posicionado

28 Carta de Domenico Failutti ao Secretario do Interior Alarico Silveira. 28 de fevereiro de 1921. APMP| FMP. Série Correspondências – SVDHICO – MP – USP. Pasta 113.

29 Jean Baptiste DEBRET (1768-1848). Grand costume de cour. L'Archi-Duchesse Leopoldine, 1e. Impératrice du Brasil : Femme de D. Pedro. La Reine Carlota : Mère de D. Pedro. La Princesse Amelie, 2e. Impératrice du Brésil : Femme de D. Pedro. 1 grav. : litografia pb.; dimensões da grav.: 35,0 x 24,0 cm em f. 54,0 x 35,5 cm; Frères, Thierry (litografia de). Paris : Firmin Didot Frères, 1839. Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin – USP.

30 Carta de Rodolpho Amoedo a Afonso Taunay . 18 de fevereiro de 1920. APMP/FMP - SVDHICO - MP-USP. Série Correspondências. Pasta 110.

Heroínas em Batalha: figurações femininas em museus em tempo de centenário (Museu Paulista e Museu Histórico Nacional, 1922)

a frente, sendo que apenas a ponta de um dos calçados, transparece da barra de sua veste. Leopoldina está centralizada na pintura, sentada em um *canape*, com o primogênito, futuro D. Pedro II, com apenas 10 meses de idade, ao colo, todo vestido de branco, ladeada pelas quatro filhas: D. Maria da Glória, (futura D. Maria II, rainha de Portugal), D. Januária, D. Paula e D. Francisca. Para sanar as dúvidas quanto às feições das princesas, bem como sobre a tonalidade de seus cabelos, Taunay buscou ainda se informar a partir de cartas endereçadas à Princesa Isabel, Condessa D'Eu, residente em Paris (Taunay, 1926:733). Para tanto, solicitava aos herdeiros da imperatriz, retratos fotográficos ou estampas de seus filhos, a fim de representá-los o mais fielmente possível. Isso porque a fonte em que se baseava, a imagem de Debret ou mesmo do livro de Alberto Rangel, limitava-se a estampar o rosto da Imperatriz, enquanto Taunay tentava representar Leopoldina de uma maneira diversa, em um retrato de grupo. Em carta ao Barão de Muritiba, solicita reproduções, fotografias das princesas quando crianças. Explica então como visualizava o retrato:



D. Maria Leopoldina Imperatriz do Brasil e archiduquesa d' Austria (De uma gravura existente na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro) In: RANGEL, Alberto do Rego. *D. Pedro I e a Marquesa de Santos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1916.

O painel é grande e nelle imagino collocar a Imperatriz tendo ao collo o precursor futuro D. Pedro II sentada e rodeada de suas quatro filhas as (-----) D. Maria II, das princesas D. Januaria, D. Francisca e D. Paula. [...] Desejo prover que o quadro seja o mais rigoroso possível. Assim representando a Imperatriz em (----) de 1826, preciso de uma effige do Ilmo D. Pedro II aos dez meses, da Ilma D. Maria II aos 7 anos, de Ilma D. Januaria aos 4, da Ilma. Francisca aos 2, da Ilma D. Paula aos 3 ½. Naturalmente será muito difficil obter estes retratos com este rigor e cronologia, basta que me venham a mais antiga de sua precessora (sic)<sup>31</sup>

31 Carta de Afonso Taunay ao Barão de Muritiba. 19 de julho de 1920. APMP/FMP - SVDHICO - MP-USP. Série Correspondências. Pasta 110.



Jean-Baptiste DEBRET (1768-1848). *Grand costume de cour*. L'Archi-Duchesse Leopoldine, 1e. Impératrice du Brésil : Femme de D. Pedro. La Reine Carlota : Mère de D. Pedro. La Princesse Amelie, 2e. Impératrice du Brésil : Femme de D. Pedro. I grav. : litografia pb.; dimensões da grav.: 35,0 x 24,0 cm em f. 54,0 x 35,5 cm; Frères, Thierry (litografia de). Paris : Firmin Didot Frères, 1839. Pl. 13. In: *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil ou Séjour d'un Artiste Français au Brésil, depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement*. Paris: Firmin Didot Frères, Imprimeurs de L' Institut de France, 1839, tomo III. Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin – USP.

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

O *pendant* composto com a imagem de Quitéria é evidente e explicitado pelo diretor. Em carta enviada ao Secretário do Interior afirma:

[...] Ficou o prof. Failutti de apresentar uma proposta, por escripto, logo a V. Excia. Trata-se, como V. Excia. sabe, de factura de grande painel de três metros quadrados, no salão de honra do Museu, symetrico ao que já foi executado, com o retrato da heroína da campanha da Independencia, D. Maria Quitéria de Jesus. **Seria a meu ver summamente decorativo para o salão, collocarmos uma segunda figura feminina, e por isso imaginara fazer**



**retratar a primeira Imperatriz D. Leopoldina, senhora de excelsas virtudes e que tanto desvelo tomou pela causa da independência do Brasil e foi extraordinariamente popular pela sua elevação moral e seus grandes desgostos domésticos<sup>32</sup>**

A missiva não deixa dúvidas sobre as intenções do diretor, cumpridas fielmente pelo pintor contratado: por meio das duas telas mencionadas, constituir um discurso visual que contemplasse dois lugares bastante marcados para as mulheres da nação, de um lado, a heroína legendária por sua belicosidade, Maria Quitéria, e de outro, a representação da Imperatriz, figurada não como um sujeito político, mas sim como uma matriarca. Todos os elementos plásticos contribuem para ressaltar as virtudes associadas à maternidade: o olhar terno e plácido, a beleza angelical, a calma hierática, as vestimentas soberbas, a ambientação e, principalmente, pelo tema do quadro, onde se retrata a relação da princesa/mãe com seus filhos.

O contraste entre essa representação e outra contemporânea, elaborada pela pintora Georgina de Albuquerque, apenas um ano após a tela concebida para o Museu Paulista, é significativo. O retrato realizado por Failutti não explicita o papel político de Leopoldina na Independência, explorado por Georgina de Albuquerque em “Sessão do Conselho de Estado”, de 1922, na qual apresenta Leopoldina sentada, cercada de homens do Estado, naquela Sessão que ela presidiu na qualidade de Princesa Regente. Interessante ressaltar que essa imagem foi adquirida pelo Estado e hoje figura no Museu Histórico Nacional, de sorte que em dois museus centrais para o campo nacional tem-se 2 representações absolutamente opostas acerca da Imperatriz, evidenciando o quanto as imagens constituem “discursos” sobre a história, perpassados pela dimensão do gênero.

Sessão do Conselho de Estado, de Georgina de Albuquerque, pode ser considerada como a primeira pintura de história realizada por uma mulher no Brasil, ao menos até hoje<sup>33</sup>. Sabe-se que a tradição acadêmica do país seguiu o modelo francês pós-revolucionário, no qual o modelo vivo era considerado uma etapa primordial na formação dos artistas, pela relevância da representação dos heróis na pinturas de história após a reforma neoclássica levada à cabo por Jacques Louis David. No momento em que a Academia Francesa, que monopolizava as aulas de modelo vivo, interditou as mulheres de ingressarem na Academia, usurpou-lhes a possibilidade de realizarem justamente o gênero mais apreciado pelo sistema, a pintura de história<sup>34</sup>, o que as obrigou a se exercitarem em gêneros inferiorizados, como as naturezas-mortas e paisagens. Se na França a situação só se transforma efetivamente em 1897 com a presença feminina na EBA, no Brasil, isso ocorre um pouco antes, em 1892, com a abertura dos cursos superiores para as mulheres, logo após a Proclamação da República<sup>35</sup>. Por isso, ao longo dos oitocentos, embora muitas artistas tenham participado constantemente das Exposições Gerais de Belas Artes, não o fizeram como pintoras de história, o que torna a tela de Georgina de Albuquerque fundamental para a história as mulheres artistas no Brasil.

32 Carta de Afonso Taunay para o Secretário do Interior, Dr. Alarico Silveira. 28 de fevereiro de 1921. APMP/FMP - SVDHICO - MP-USP. Série Correspondências. Pasta 113. Grifos nossos.

33 A esse respeito ver: Simioni, 2008; 2014.

34 Nochlin, 1971; Garb, 1994; Yedham, 1984; Sauer, 1990; Sofio, 2007.

35 Simioni, 2008, .



Georgina de Albuquerque (1885-1962) *Sessão do Conselho de Estado*. Óleo sobre tela, 1922. Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro. Fotografia: Rômulo Fialdini.

A tela concebida por Georgina de Albuquerque, pintora paulista que trilhava desde 1906 uma carreira de sucesso nos meios acadêmicos brasileiros<sup>36</sup>, respondia ao edital publicado pelo governo em 1921, que como parte das atividades do Centenário, que previa a aquisição de quatro telas “sobre assuntos históricos referentes a nossa nacionalidade, ocorridos no período da Independência”<sup>37</sup>.

Em resposta, ela confeccionou uma tela original e crítica em relação à tradição pictórica brasileira. Em primeiro lugar pelo modo com que outorga à uma mulher um papel heróico. É preciso entender que o academismo brasileiro foi pródigo na criação de personagens célebres masculinos, por meio de retratos de consagração dos Imperadores, D. Pedro I e D. Pedro II<sup>38</sup>, e de telas históricas, especialmente as realizadas durante e após a Guerra do Paraguai, que buscavam aplaudir mais do que os próprios homens, suas ações gloriosas<sup>39</sup>. No entanto, no que diz respeito às representações femininas, seguia-se também um padrão internacional em que o corpo feminino era interpretado como o contraposto

36 Georgina de Albuquerque, de origem paulista, nasceu em 1885 na cidade de Taubaté, tendo contado com apoio familiar para desenvolver a carreira desde a infância, inicialmente estudando com um professor particular de origem italiana, Rosalbino Santoro. Em 1904, ingressou na Escola Nacional de Belas Artes, transferindo-se para o Rio de Janeiro, onde conheceu o futuro marido, Lucílio de Albuquerque, também aluno da instituição. Em 1906, ambos, já casados, partiram para a França, em virtude da obtenção do prêmio de viagem ao exterior por parte de Lucílio, onde permaneceram por 5 anos. Em Paris, Georgina frequentou os maiores centros de aprendizagem artística de seu tempo, como a École de Beaux Arts, e a Academie Julian, uma instituição particular de renome internacional. Ao retornar ao Brasil, já com um currículo significativo, passou a expor com frequência nos salões locais e a se destacar, obtendo em 1919 a medalha de ouro e, tornando-se em 1920, a primeira mulher a participar de um júri nacional de pintura. Paralelamente a trajetória de sucesso nos meios oficiais, Georgina e Lucílio desfrutavam de sucesso comercial, contando com boa clientela nas exposições que realizavam. Ver: Simioni, 2008.

37 Diário Oficial da União, 03/07/1921. Comissão Executiva do Centenário.

38 DIAS, 2006.

39 A esse respeito ver: Oliveira, & Mattos, 1999; Schwarcz, 1998; Batista, 2011.

ao do herói, viril, forte, associando-se pois feminilidade à fragilidade<sup>40</sup>.

Desde o Império diversas figurações femininas foram criadas no Brasil, em geral constituindo-se como alegorias da nação. A imagem da Moema, de Victor Meirelles, como a índia cujo belo corpo morto é trazido pelas águas, após nadar inutilmente atrás de seu amor, o português que a abandonara, é uma das mais emblemáticas<sup>41</sup>. A figuração da nação por intermédio de um corpo feminino, indígena, idealmente belo, e vitimizado, aparece também em Iracema, de Antonio Parreiras, e mesmo em algumas esculturas, como Moema de Rodolfo Bernardelli. Nessas imagens, ao contrário da tela feita por Georgina de Albuquerque, são figuras femininas de origem literária e que funcionam como parábolas de uma nação açoitada pela colonização. A vitimização de Moema é acentuada pelos dois signos de fragilidade contidos na imagem: o corpo figurado é feminino e indígena, ou seja, duplamente dominado. Já a heroína de Georgina de Albuquerque é bastante diversa: um sujeito retirado da história efetiva e que, ao invés de “sofrer” o processo político, nele atua decisivamente. Se as Moemas e Iracemas encarnavam, por intermédio da feminilidade de seus corpos, a própria “idéia” da situação colonial como indiscutivelmente perpassada pela dominação, pela subserviência e pela passividade; a heroína de Georgina retira do corpo feminino a aura de vítima e transforma-o em agente da história, e em um sentido muito particular: o da Independência.

Quando comparada com a famosa tela de Pedro Américo de Figueiredo e Melo que ocupa centralidade absoluta no Museu Paulista, Independência ou morte!<sup>42</sup>, a pintura de Georgina torna-se ainda mais reveladora. Nessa Dom Pedro I está figurado ao centro, com armas em punho, tendo ao seu redor soldados fiéis, dispostos sobre a colina do Ipiranga, no momento em que este declarava triunfalmente a Independência do Brasil em relação a Portugal. Já na tela de Georgina é um outro momento da Independência aquele escolhido para a representação, retirado do livro História do Brasil, escrito por Rocha Pombo, trata-se do momento em que o Conselho de Estado reúne-se, presidido, segundo a fonte, pela Princesa Leopoldina, quando se teria de fato decidido pela necessidade da Independência. No canto esquerdo, encontra-se a princesa sentada, à sua frente um grupo de conselheiros liderados por José Bonifácio, um dos mentores intelectuais da emancipação, que expõe os fatos que justificam a decisão tomada pela governante. Deve-se notar que, em contraste com a tela Independência ou Morte, não se trata aqui de uma cena belicosa, mas sim de uma decisão política, um processo refletido, nada impetuoso, protagonizado por uma mulher. Essa heroína concebida pela artista, distancia-se tanto da imagem de vítimas geralmente atribuídas às mulheres na pintura nacional, quanto da apoteose à belicosidade, como elemento de virilização e heroicização, comumente aplicados a D. Pedro I. Leopoldina é retratada como uma antípoda ao marido; elegante, serena e nobremente plácida, sua força não provem de atributos físicos, mas sim intelectuais. Ela não dá o grito, mas o concebe, ele tornaria-se nesse sentido um mero executor.

Enquanto a tela de Georgina aponta Leopoldina com o o cérebro responsável pelo mais significativo momento de nosso processo de independência,

40 Garb, 1998; Nochlin, 1999.

41 A esse respeito consultar também: Myoshi, 2010.

42 Pedro Américo de Figueiredo e MELO (1843 – 1905). Independência ou Morte! 1888. Óleo sobre tela. 415 x 760 m. Museu Paulista da USP.

Failutti registrara-a como a típica princesa elegante, sem qualquer relevância pública, cujo papel restringia-se aos domínios domésticos e à fecundidade. Como vimos, tratava-se de um discurso claramente buscado pelo diretor, procurando evidenciar o que concebia como ‘virtudes morais’ da Imperatriz, e que, no museu, contrapunha-se à outra imagem feminina, associada à belicosa Maria Quitéria. Como fontes para a composição de Leopoldina, enviava ainda ao pintor Failutti uma outra imagem, a “uma estampa conhecida da época, devido a Felix Emilio Taunay” (TAUNAY, 1926: 733). Trata-se certamente da gravura «Quarto do estudo em S. Christovan/D. Pedro II, nascido em 2 de Dezembro de 1825/ Dedicado ao Exmo. Regente Unico D.A. Feijo»<sup>43</sup>, realizada pelo avô de Afonso Taunay em que D. Pedro II aparece sentado, ao centro, junto de suas irmãs, D. Januária e D. Francisca, em um momento de estudo, cujo professor, ausente na gravura, era o próprio Félix-Émile Taunay, autor da imagem.<sup>44</sup> Failutti transpôs para a sua obra, o grande quadro disposto ao fundo, o móvel de linhas neoclás



Félix-Émile TAUNAY (1795-1881). *Quarto do estudo em S. Christovan/D. Pedro II, nascido em 2 de Dezembro de 1825/ Dedicado ao Exmo. Regente Unico D.A. Feijo*. Nojo do Augusto Pai D. Pedro I. Litogravura colorida. 32,5 x 37,8cm em papel 36,1 x 43,6cm. C. 1834. Museu Paulista da USP.

sicas cheio de gavetas, no qual se avista alguns livros depositados em cima, além de parte da estampa do chão. Leopoldina está, portanto, próxima dos livros e da arte, elementos na pintura que poderiam sugerir ao observador à ilustração da Imperatriz, e o ambiente favorável ao incentivo à cultura no qual as princesas e o primogênito cresceram, e que ela pode proporcionar (e deixar de legado) aos seus filhos.

A “pedagogia da matriarca” parece ser sugerida, sobretudo, na representação da princesa menor ao seu lado esquerdo, que segura com afeto a boneca em seus braços, e com o olhar voltado para a ela, parece lhe contar| explicar algo, dado o gesto de sua mão. Reside aí, talvez, uma projeção da figura da Imperatriz, de seu virtuosismo de “mãe zelosa”, na pequena princesa, que aparece próxima de Mária da Glória. Esta última, a filha mais velha, situada à esquerda, não carrega junto de si nenhum objeto ao colo, mas sim a própria irmã D. Francisca, que

43 Félix-Émile TAUNAY (1795-1881). *Quarto do estudo em S. Christovan/D. Pedro II, nascido em 2 de Dezembro de 1825/ Dedicado ao Exmo. Regente Unico D.A. Feijo*. Nojo do Augusto Pai D. Pedro I. Litogravura colorida. 32,5 x 37,8cm em papel 36,1 x 43,6cm. C. 1834. Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Existem dois exemplares dessa imagem no Arquivo do Museu Paulista, sob o IC de “I-00012 -000” e “I-00013-000”.

44 Sobre Félix Taunay, cf. Dias , 2009.



Heroínas em Batalha: figurações femininas em museus em tempo de centenário (Museu Paulista e Museu Histórico Nacional, 1922)

segura, por sua vez, uma boneca. A pequena pomba nas mãos da Princesa D. Januária, que se assemelha pela coloração das penas cinza a da espécie “Columba Livia”, é o animal associado, desde a Antiguidade, ao âmbito do privado, do doméstico, figurando, inclusive, nas paredes das casas em Pompéia do século I; trata-se, portanto, da iconografia vinculada às deusas maternas, Vênus e Demeter, sendo esta última ligada a proteção do lar.<sup>45</sup> Já o pequeno cão, com a cabeça voltada para o pequeno D. Pedro ao colo, pode estar relacionado à fidelidade. Esses animais estão, assim, sintonizados à harmoniosa “cena de família” que a narrativa do retrato busca transmitir.

Certamente para a composição, Failutti tinha em mente o célebre retrato “Maria Antonieta de Habusburgo e seus filhos”, composto pela mais famosa pintora de corte da França pré-revolucionária Elisabeth Vigée-Lebrun<sup>46</sup>, uma tela encomendada a ela com vistas a reabilitar a imagem da rainha, alvo de críticas e sarcasmo entre as massas, por sua suposta lascívia; a tela, concebida num espírito de propaganda, visava ressaltar virtudes morais, para tanto fixando-na como “mãe virtuosa”<sup>47</sup>.

O retrato de Leopoldina e esse de Maria Antonieta, sua tia-avó<sup>48</sup>, guardam muitas semelhanças. Em ambos, elas estão sentadas, com o filho ao colo, os outros próximos de si, e os pés que não tocam diretamente o chão, apoiados em algum objeto - o pequeno móvel, em Failutti, e a almofada, em Vigée-Lebrun, assim como o panejamento da base do vestido cheio de dobras. Do mesmo modo temos a presença da estrutura piramidal, cuja cabeça da Imperatriz forma o topo do vértice. Tal modelo poderá ser encontrado nos retratos da nobreza europeia, como aqueles produzidos por François-Gérard na década de 1820<sup>49</sup>.

Mas as associações parecem ir além. Uma pequena análise sobre o quadro de Failutti foi feito por Max Fleiuss, Presidente do IHGB, e muito próximo de Taunay, como as cartas trocadas entre ambos podem insinuar. Além de mencionar a existência da gravura de Leopoldina, que serviu de base para o retrato da Imperatriz, extraído do livro de Alberto Rangel, Fleiuss fez comentários sugestivos para se pensar a solução adotada para a representação da primeira esposa de D. Pedro I pertencente ao Museu Paulista.

O seu mais conhecido retrato, o que tem varias vezes reproduzido em livros e jornais ilustrados, é o existente na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, representando-a em grande toilette, penteado à corte, em cachos, com um duplo fio de perolas ao collo decotado, com uma pelerine de finissimas rendas de França aos ombros.

O mais suggestivo, porem, de todos é, sem duvida, o que os professores Oscar Pereira da Silva e D. Failutti pintaram para a galeria

45 Agradecemos ao pesquisador Francislei Lima da Silva sobre os esclarecimentos em relação a figuração desse animal, e os sentidos a ele conferidos, dentro do retrato.

46 Louise-Elisabeth VIGÉE-LE BRUN (1755 – 1842). Marie-Antoinette et ses trois enfants em 1787. Châteaux de Versailles et de Trianon.

47 Sobre a iconografia das mulheres de elite política como figuras maternas ler: Ducan, 2007.

48 Agradecemos ao Prof. Paulo César Garcez Marins por ter nos atentado sobre a relação de parentesco entre essas duas personagens históricas.

49 “Caroline Murat, reine de Naples”. Châteaux de Versailles et de Trianon.; “Caroline Murat, reine de Naples”. Châteaux de Versailles et de Trianon; “Elisa Bonaparte-Bacchiocchi et as fille Napoleone-Élisa”. Châteaux de Versailles et de Trianon.



do Museu Paulista e que o Dr. Affonso Taunay reproduz em seu ultimo livro já citado. Representa-a sentada em seu salão do Paço, (“era uma excellente mãe”, dizem seus biographos, que “pelos filhos sempre se desvelava com a maior ternura”); (Vide a citada carta de 28 de Abril de 1821 a Schaffer, pedindo procurar-lhe uma bô ama de leite, saudavel e geitosa” para seu filhinho), rodeada, como Cornelia, a mãe dos Gracchos, de suas melhores joias – os seus cinco filhos, tendo o ultimo delles ao collo (D. Pedro II); e vestida á princeza, com traje côr de ouro velho, de longa cauda, gola de rendas, decote e luvas altas, adereçadas de perolas, ostentando-se no alto da cabeça tres rosas entre os cachos do penteado. A seu lado, D. Maria da Gloria afaga um pombinho; D. Paula, uma boneca; e D. Francisca, um cãosinho.

Esse doce aconchego maternal foi para ella, de facto como um perfeito reflexo da bomaventurança celestial na terra, que a compen-sou de tudo quanto resignadamente sofreu na vida palaciana [...]. (Fleius, 1923b: s.|p.)

Apesar das pequenas confusões, uma vez quem realizou a pintura foi o pintor Domenico Failutti, e não Oscar Pereira da Silva, bem como na identificação dos nomes das princesas<sup>50</sup>, Fleiuss faz uma instigante associação da imagem da Imperatriz, contida no retrato, a uma figura histórica relacionada a Roma Antiga: “Cornélia, mãe dos Gracchos”. Para Joaquim Manoel de Macedo, em seu livro “Mulheres Célebres”, de 1878, essa personagem, casada com o famoso general Tibério, que derrotou Anibal, era tão ilustre como o marido “pelas suas virtudes e sobre tudo como exemplar mãe de familia que é a verdadeira pedra de toque do maior merecimento da mulher” (Macedo, 1878: 43). Cornélia teve dos dois filhos, Tibério e Caio, “cuja educação ella propria dirigio com a mais zelosa e intelligente educação (Macedo, 1878: 43)”. É famosa a passagem em que Cornélia, instigada por uma rica senhora a apresentar as suas maiores riquezas, mostrou os filhos como suas “verdadeiras joias”. A escolha de se retratar Leopoldina cercada de seus filhos, e tendo o futuro Imperador D. Pedro II ao colo e em destaque, parece ir ao encontro aos ideais conferidos à Cornelia. Graças à educação primorosa concedida aos filhos, teria entregado para a pátria futuros governantes sensatos, virtuosos, como os foram Gracchos no passado. Taunay, ao se referir a Imperatriz, nunca deixou de observar os seus aspectos morais,

50 Em número anterior da mesma revista *Ilustração Brasileira* (n. 29), em que o retrato da Imperatriz foi reproduzido, possivelmente a partir da gravura contida no livro do próprio Taunay, Fleiuss identifica as princesas, como veremos, de modo diverso desse trecho acima. Na legenda abaixo da reprodução, o autor do artigo cita pormenores sobre a produção desse retrato, como a utilização da gravura de Félix-Émile Taunay de base para a representação da Sala do Palácio de São Cristóvão, a participação de Washington Luís na sua aquisição e os contatos estabelecidos pela diretoria do Museu com a Princesa Isabel a respeito das fisionomias das filhas de Leopoldina. É possível inclusive desconfiar se todos esses dados foram transmitidos a Fleiuss pelo próprio Taunay. Utilizamos a identificação das princesas feita pelo autor do artigo no decorrer das análises deste texto. Diz a legenda: “A Imperatriz Leopoldina e seus filhos (1826), quadro de Domenico Failutti, mandado pintar pelo Dr. Washington Luis, Presidente de São Paulo, a pedido do Dr. Affonso D’Escragnolle Taunay, para o Museu do Ypiranga. O ambiente é o do paço de São Christovam, segundo um quadro de Félix Taunay, os retratos foram feitos de originaes fornecidos ao Dr. A. D’ E. Taunay pela Princesa Isabel, a Redemptora. Da esquerda para a direita – D. Maria da Glória (depois Maria II, de Portugal), na época com 8 annos, tendo ao collo D. Francisca (2 ½ annos), que brinca com uma boneca; D. Paula (4 annos), que traz aos braços um cachorrinho; D. Pedro (depois D. Pedro II), com 1 anno, no collo da Imperatriz; D. Januaría (5 annos), que tem nas mãos um pombinho.” FLEIUSS, 1923a: s|p.

Heroínas em Batalha: figurações femininas em museus em tempo de centenário (Museu Paulista e Museu Histórico Nacional, 1922)

qualificando-a como a “excelsa imperatriz”. Assim, o retrato da Leopoldina, inserido dentro do Salão de Honra, acena para a continuidade da Casa de Bragança, a partir da figura do futuro Imperador Pedro II ao colo, cujo pequeno detalhe da aliança no dedo anelar da mão esquerda, que toca o pequeno primogênito, indica o enlace com D. Pedro I, ausente naquela composição de uma “delicada cena de família” (Taunay, 1926: 732).

### Considerações Finais

Esse conjunto de telas demonstra o quanto durante a Primeira República brasileira, as memórias em torno da Independência estimulavam uma batalha visual cujos sentidos políticos inscreviam-se nos corpos dos heróis e das heroínas representados nas telas. O artigo procurou discutir o quanto tais telas, compostas com bases em corpos generificados, muito mais do que representarem fatos, criaram representações sobre o passado a partir de um certo presente, no qual estava em jogo definir quais seriam os lugares das mulheres numa ordem pública nova, a República, em construção. Como as representações da princesa Leopoldina bem assinalam, tais lugares oscilavam entre dois pólos. De um lado, temos a tela Sessão do Conselho de Estado, de Georgina de Albuquerque, em consonância com as reivindicações feministas sobre o direito ao voto; e de outro, a tela elaborada por Failutti para o Museu Paulista, que respondia bem à ideologia predominante que reservava às mulheres o papel de “mães virtuosas” (Mott, 2001), ou seja, cujo papel seria o de “conceberem” os grandes homens, eles sim os motores da história. Naquele contexto de tensões, Sessão do Conselho de Estado configurava uma posição de defesa da “nova mulher” ainda que por meio da associação à uma figura do passado Imperial. Ao passo que a tela de Failutti assinalava as “virtudes morais” da Imperatriz, associadas à “produção” de herdeiros para a nação, em diálogo com uma tradição internacional de pinturas de história com discurso semelhante, que era, assim reatualizada no Brasil e ganhava contornos específicos diante de seu oposto complementar: à da guerreira Maria Quitéria.

Esses poucos vultos femininos no panteão de nossa história imperial estão expostos, legitimados e divulgados por museus de notória importância, como são o Museu Histórico Nacional e o Museu Paulista. Tais telas são visitadas por públicos amplos, reproduzidas em diversos materiais didáticos, inspiram séries televisivas, romances, ou seja, não são apenas constitutivas, mas geradoras de novos imaginários. Por isso é necessário analisar o contexto de suas produções, de sorte a evidenciar o quanto os processos complexos de construções de representações sobre o passado são reveladores da generificação, consciente ou não, das práticas da memória, em especial, da memória política. Processo ao qual o presente não escapa, valendo notar que em tempos de políticas afirmativas, a imagem de Leopoldina “feminista”, produzida por Georgina sem muito sucesso em 1922, encontrou ecos com os quais possivelmente a artista jamais sonhou, sendo reproduzida em cenas de TV, numa mostra de que a história das imagens permanece, viva, nas modalidades muito criativas de sua recepção e apropriação.



Créditos: Página “Sala do Trono” (Facebook): <https://www.facebook.com/saladotronobr/photos/a.527894010643790.1073741828.527872043979320/1141124455987406/?type=3&theater>

Na imagem, cena da novela *Novo Mundo*, exibida pela emissora Rede Globo (2017), certamente inspirada na tela de Georgina de Albuquerque, na qual o Conselho de Estado é presidido pela Princesa Leopoldina, na condição de Regente. À despeito de algumas diferenças, como a cor dos uniformes dos oficiais, e a inserção de mais um figura feminina próxima de Leopoldina, o arranjo da cena segue de perto o esquema compositivo da pintura, com a Princesa sentada em uma cadeira na ponta da mesa, tendo diante de si os homens com que esteve reunida dias antes de D. Pedro, seu esposo, proferir o famoso grito do Ipiranga.

### Referências

ANHEZINI, Karina. Museu Paulista e trocas intelectuais na escrita da História de Afonso Taunay. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 10 | 11, n. 1, p. 37-60, 2002-2003.

BATISTA, Stephanie Dahn. *O corpo falante: as inscrições discursivas do corpo na pintura acadêmica do século XIX*, Tese de Doutorado em História, UFPR, 2011.

BERGER, John. *Modos de ver*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999.

BREFE, Ana Cláudia Fonseca. *O Museu Paulista – Afonso de Taunay e a memória nacional, 1917-1945*. São Paulo: Editora UNESP ; Museu Paulista, 2005.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Bandeirantes na contramão da história: um estudo iconográfico. *Projeto História: artes da história e outras linguagens*. PUC-SP, n. 24, p. 307

Heroínas em Batalha: figurações femininas em museus em tempo de centenário (Museu Paulista e Museu Histórico Nacional, 1922)

– 335, 2005.

DIAS, Elaine. A representação da Realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret, *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 243-61, 2006.

DIAS, Elaine. *Paisagem e Academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

Diário Oficial da União. Programa para a comemoração do Centenário da Independência. Distrito Federal, 4 de fevereiro de 1921.

Diário Oficial da União, 03/07/1921. Comissão Executiva do Centenário.

DUCAN, Carol. “Madres felices y otras nuevas ideas en el arte francés del siglo XVIII”, in: CORDERO, Karen (org). *Crítica feminista en La Teoría e Historia Del Arte*. Ciudad de Mexico, Universidad Iberoamericana, 2007.

FLEIUSS, Max. A paladina da Independência. D. Maria Leopoldina, primeira imperatriz do Brasil. 1797 – 1826. *Revista Ilustração Brasileira*. Anno IV. N. 29. Janeiro 1923a. s|.p.

FLEIUSS, Max. *A paladina da Independência*. D. Maria Leopoldina, primeira imperatriz do Brasil. 1797 – 1826. Anno IV. N. 30. Fevereiro 1923b. s|.p.

GARB, Tamar. *Sisters of the Brush*. Women’s Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris, New Haven/London, Yale University Press, 1994;

GARB, Tamar. Gênero e Representação. In (Harrison, C., org), *Modernidade e modernismo*. A pintura francesa no século XIX, São Paulo, Cossac & Naif, 1998.

GRAHAM, Mary. *Journal of a Voyage to Brazil and residence there, during part of the years 1821, 1822, 1823*. London: Printed for Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown, and Green, Paternoster-Row; and J. Murray, Albermarle-street, 1824.

GONZAGA, Guilherme G. *Augustus Earle: pintor viajante*. Dissertação (Mestrado em Artes). UNB, 2012.

JAMES, Daniel. Um pintor inglês no Brasil do primeiro reinado. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico*. n. 12, 1955.

LAVRÍN, Asunción. Las mujeres em las Guerras de Independência. In: CODINACH, Guadalupe Jiménez (coord.) *Construyendo Patrias*. Iberomérica 1810 – 1824.: Uma reflexión. Tomo II. México: Fomento Cultural Banamex, 2012.

LAURETIS, Teresa de. *Technologies of Gender*. Bloomington, Indiana University Press, 1987.

LIMA, Solange Ferraz de. & CARVALHO, Vânia Carneiro de. São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo: Universidade de São Paulo, nova série, n.1, p. 147 – 178, 1993.

LIMA JUNIOR, Carlos. *Um artista às margens do Ipiranga: Oscar Pereira da Silva, o Museu Paulista e a reelaboração do passado nacional*. Dissertação (Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras). IEB-USP, 2015.

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



MACEDO, Joaquim Manuel de. Cornelia – Mãe dos Gracchos. In: *Mulheres celebres*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1878.

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

MARINS, Paulo Cesar Garcez. O museu da paz - Sobre a pintura histórica no Museu Paulista durante a gestão Taunay. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles (coord.). *O Museu Paulista e a gestão de Afonso Taunay: escrita da história e historiografia, séculos XIX e XX*. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2017 (no prelo)

MATTOS, Claudia Valladão de. Da palavra à imagem: sobre o programa decorativo de Affonso Taunay para o Museu Paulista. *Anais do Museu Paulista*, ano 6, vol. 7, n. 007. p. 123-148, 2003.

MENESES, Ulpiano T. de. O Salão de Honra do Museu Paulista e o Teatro da Memória. In: *Às margens do Ipiranga: 1890 – 1990*. São Paulo: Museu Paulista da USP, 1990.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. O Salão Nobre do Museu Paulista e o Teatro da História. In: MENESES, Ulpiano Bezerra de (org.). *Como explorar um museu histórico*. São Paulo: Museu Paulista da USP, 1992.

MOTT, Maria Lúcia. Maternalismo, políticas públicas e benemerência no Brasil (1930-1945). *Cadernos Pagu*. Campinas, Núcleo de Estudos de Gênero/UNICAMP, 16, 2001.

MYIOSHI, Alex G. *Moema é morta*. Campinas, Tese de Doutorado em História da Arte, UNICAMP, 2010.

NOCHLIN, Linda. Why there been no great women artists? In: *Art and Sexual Politics*, New York: Macmillan Publishinbg Co, 1971.

OLIVEIRA, Cecilia H & MATTOS, Cláudia Valladão de. *O brado do Ipiranga*. São Paulo, EDUSP, 1999.

PRADO, Maria Lígia Coelho. A participação das mulheres nas lutas pela Independência política da América Latina. In: *América Latina no século XIX: tramas, telas, textos*. São Paulo: EDUSC, 1999.

SAUER, M. L. *L'entrée des femmes à l'Ecole des Beaux Arts*, Paris, ESNBA, 1990.

SCHWARCZ, Lilia. *As barbas do Imperador: Dom Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo, Cia das Letras, 1998.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras, 1884-1922*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2008.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Les portraits de l'Impératrice. Genre et politique dans la peinture d'histoire du Brésil. *Nuevo Mundo-Mundos Nuevos*, p. si-si, 2014.

SOFIO, S. "La vocation comme subversion. Artistes femmes et anti-académisme dans la France révolutionnaire". *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n. 168, juin 2007.

TAUNAY, Affonso. Relatório Referente ao anno de 1920 apresentado a 18 de Janeiro de 1921, ao Ex. Snr. Secretario do Interior, dr. Alarico Silveira, pelo Director, em Comissão, do Museu Paulista, Affonso d' Escragnolle Taunay. Biblioteca do Museu Paulista. AET|FH 207.



Heroínas em Batalha: figurações femininas em museus em tempo de centenário (Museu Paulista e Museu Histórico Nacional, 1922)

TAUNAY, Affonso. Grandes vultos da Independência brasileira. Publicação comemorativa do Primeiro Centenário da Independência nacional. São Paulo – Cayeiras – Rio de Janeiro: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1922.

TAUNAY, Affonso d' Escragnolle. Relatório referente ao anno de 1921 apresentado ao Secretário do Interior. Revista do Museu Paulista. Tomo XIII. 1926.

TAUNAY, Affonso d' Escragnolle. Relatório referente ao anno de 1922 apresentado a 23 de Janeiro de 1923, ao excellentissimo senhor secretário do interior, doutor Alarico Silveira, pelo director em comissão, do Museu Paulista, Affonso d' Escragnolle Taunay. In: Revista do Museu Paulista. Tomo XIII. 1926.

TAUNAY, Affonso d' E. Do Reino ao Império. Annaes do Museu Paulista, 3, 1927.

TAUNAY, Affonso De E. Guia da secção historica do Museu Paulista. São Paulo: Imprensa Official do Estado, 1937.

VALIM, Patricia. Maria Quitéria vai a Guerra. In: FIGUEIREDO, Luciano. *História do Brasil para ocupados*. São Paulo: Casa das Palavras, 2013.

VESENTINI, Carlos Alberto. Maria Quitéria de Jesus: história e cinema. *Anais do Museu Paulista*. Universidade de São Paulo. Tomo XXIX, 1979.

YEDHAM, C. *Women Artists in Nineteenth-Century France and England*. New York/ London, Garland Publishing, 1984.