

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Evellyn Cristina Carvalho Nunes

A Independência nas mãos de D. Leopoldina: sobre o quadro *Sessão do Conselho de Estado* de Georgina de Albuquerque (1922)

Juiz de Fora

2026

Evellyn Cristina Carvalho Nunes

A Independência nas mãos de D. Leopoldina: sobre o quadro *Sessão do Conselho de Estado* de Georgina de Albuquerque (1922)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós graduação em História, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História. Área de concentração: História, Cultura e Poder.

Orientador: Profa. Dra. Maraliz de Castro Vieira Christo

Juiz de Fora

2026

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Nunes, Evellyn Cristina Carvalho.

A Independência nas mãos de D. Leopoldina : sobre o quadro Sessão do Conselho de Estado de Georgina de Albuquerque (1922) / Evellyn Cristina Carvalho Nunes. -- 2026.

192 f. : il.

Orientadora: Maraliz de Castro Vieira Christo

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2026.

1. Georgina de Albuquerque. 2. Pintura Histórica. 3. Independência do Brasil. 4. D. Leopoldina. I. Christo, Maraliz de Castro Vieira, orient. II. Título.

Evellyn Cristina Carvalho Nunes

A Independência nas mãos de D. Leopoldina: sobre o quadro *Sessão do Conselho de Estado* de Georgina de Albuquerque (1922)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós graduação em História, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História. Área de concentração: História, Cultura e Poder.

Aprovada em 25/05/2026

BANCA EXAMINADORA

Profª. Dra. Maraliz de Castro Vieira Christo – Orientadora

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Martinho Alves da Costa Junior – Membro Interno

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Carlos Rogerio Lima Junior – Membro Externo

Universidade Federal de São Paulo

AGRADECIMENTOS

Entre as afirmações que mais ouvi durante a minha trajetória acadêmica, estava a de que o processo de pesquisa é um caminho solitário. Ainda que ele tenha sido desafiador, esteve longe de ser percorrido sozinho. Durante a pós-graduação, tive a sorte de estar cercada por pessoas cuja presença, apoio e incentivo tornaram essa jornada possível e significativa. Dedico este espaço aos ótimos profissionais e, acima de tudo, pessoas profundamente generosas, que tive o privilégio de conhecer durante os dois anos do mestrado. Neste momento, faltam palavras que façam jus à minha imensa gratidão àqueles que me apresentaram uma realidade na qual a pesquisa se constrói coletivamente.

À minha orientadora, Profa. Dra. Maraliz de Castro Vieira Christo, agradeço pela confiança depositada em mim e pela condução cuidadosa ao longo de todo este percurso. A pesquisadora que me torno ao final deste trabalho é, em grande medida, fruto de seus ensinamentos e conselhos. Em suas aulas, aprendi não apenas a *ver* as obras de arte, mas a compreendê-las em toda a sua complexidade, exercitando um olhar atento e sensível.

Aos membros da banca, Prof. Dr. Martinho Alves da Costa Junior, cujas aulas inspiradoras suscitaram reflexões que enriqueceram esta pesquisa e reafirmaram minha paixão pela História da Arte, e ao Prof. Dr. Carlos Rogerio Lima Junior, por aceitar fazer parte desta etapa e pelas contribuições atentas e generosas que foram fundamentais para o amadurecimento desta dissertação.

Aos queridos colegas do Laboratório de História da Arte da Universidade Federal de Juiz de Fora (LAHA), especialmente Laíza Rodrigues, Johnatas Costa, Larissa Curcio, Laura Arruda, Luisa Vianna e Bruna Zacanini, agradeço imensamente pelo acolhimento e pela amizade. Nossos encontros e trocas foram essenciais para o desenvolvimento da pesquisa, mas, sobretudo, o apoio e o carinho de vocês tornaram o percurso mais leve.

À minha família, em especial ao meu pai, Geraldo Nunes, e à minha irmã, Priscilla Nunes, agradeço pelo incentivo incondicional e por acreditarem nos meus projetos e sonhos. Compartilho esta conquista com vocês, pois esta jornada só se tornou possível graças ao apoio e à confiança que sempre me dedicaram.

Aos amigos de Juiz de Fora, Matheus Barros e Elisa Gutierrez, que estiveram ao meu lado no cotidiano desta trajetória, compartilhando os desafios e as vitórias da vida acadêmica, sou profundamente grata pela escuta cuidadosa, por todos os conselhos e pelo apoio constante.

Aos amigos de Viçosa que, mesmo à distância, nunca deixaram de se fazer presentes. Desde a graduação dividimos e celebramos muitas vitórias juntos, e esta não seria diferente. Em especial, a Ariane Reis e Rhelber Vieira, agradeço por acreditarem em mim e por sempre me motivarem. A amizade de vocês é um dos meus maiores estímulos.

Agradeço, sobretudo, ao Programa de Bolsas da Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora, cujo suporte financeiro possibilitou a dedicação necessária para concretização deste trabalho.

Por fim, agradeço a todos que, de alguma forma, contribuíram para que este caminho fosse trilhado e me trouxesse até aqui, seja por meio de palavras ou pela simples presença. Esta dissertação, sem dúvida, é reflexo de todos esses encontros.

RESUMO

A dissertação possui como objeto de estudo o quadro *Sessão do Conselho de Estado que Decidiu a Independência* (1922) da pintora, desenhista e professora brasileira Georgina Moura de Andrade Albuquerque (1885-1962), analisando sua produção, recepção e circulação. Parte do acervo do Museu Histórico Nacional (RJ), a obra foi resultado de um concurso promovido pelo governo em decorrência das comemorações do Centenário da Independência. A tela representa a reunião do Conselho de Estado, presidida pela Princesa Leopoldina, que antecedeu em alguns dias o ato protagonizado por D. Pedro às margens do rio Ipiranga em 7 de setembro de 1822. No quadro presenciamos a regente rodeada pelos ministros José Bonifácio de Andrada e Silva, Martim Francisco Ribeiro de Andrada e demais conselheiros do Estado. Sendo conhecida como pioneira na pintura histórica brasileira, Georgina Albuquerque tem sua trajetória analisada com o objetivo de situar a obra no conjunto de sua produção e compreender os fatores que a levaram a se dedicar, brevemente, a esse gênero de pintura. A pesquisa propõe, ainda, estabelecer um diálogo entre a composição da artista e outras produções dos contextos nacional e internacional, buscando identificar as especificidades formais e narrativas de sua obra. Além disso, investiga-se o percurso do quadro ao longo do tempo, desde sua recepção, no momento em que foi produzido, até sua circulação em diferentes períodos, relacionando-a à construção de uma memória oficial do processo de Independência do Brasil. Por fim, à luz das demandas atuais, são examinadas outras possibilidades de leitura para a pintura, evidenciando seus usos na elaboração de novas narrativas para o imaginário nacional.

Palavras-chave: Georgina de Albuquerque; Pintura Histórica; Independência do Brasil; D. Leopoldina.

ABSTRACT

This dissertation examines the painting *Sessão do Conselho de Estado que Decidiu a Independência* (1922) by the Brazilian painter, illustrator and teacher Georgina Moura de Andrade Albuquerque (1885–1962), analyzing its production, reception, and circulation. Part of the collection of the National Historical Museum (Rio de Janeiro), the work resulted from a competition promoted by the government as part of the celebrations of the Centenary of Independence. The canvas depicts the meeting of the Council of State, presided over by Princess Leopoldina, which preceded by a few days the act carried out by Dom Pedro on the banks of the Ipiranga River on September 7, 1822. In the painting, the regent is shown surrounded by ministers José Bonifácio de Andrada e Silva, Martim Francisco Ribeiro de Andrada, and other members of the Council of State. Recognized as a pioneer in Brazilian history painting, Georgina Albuquerque has her trajectory examined in order to situate the work within her broader production and to understand the factors that led her to, briefly, engage with this genre. The research also seeks to establish a dialogue between the artist's composition and other works produced in both national and international contexts, aiming to identify the formal and narrative specificities of her work. Furthermore, the study investigates the trajectory of the painting over time, from its reception at the moment of its production to its circulation in different periods, relating it to the construction of an official memory of the process of Brazilian Independence. Finally, in light of contemporary demands, other possible interpretations of the painting are examined, highlighting its uses in the development of new narratives for the national imaginary.

Keywords: Georgina de Albuquerque; Historical Painting; Independence of Brazil; D. Leopoldina.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	– Georgina de Albuquerque, <i>Sessão do Conselho de Estado que Decidiu a Independência</i> , 1922. Óleo sobre tela, 236 x 293cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro. Autoria da fotografia: Jaime Acioli.....	5
Figura 2	– Georgina de Albuquerque, <i>Autorretrato</i> , 1904. Óleo sobre tela, 46 x 31,2 cm. Museu Nacional de Belas Artes/Ibram (RJ).....	15
Figura 3	– Georgina de Albuquerque, <i>Caipira</i> , c. 1920. Óleo sobre tela. Coleção particular.....	16
Figura 4	– Paulo Tapajós Gomes. <i>Entre artistas – Georgina e Lucílio de Albuquerque</i> . Revista <i>Ilustração Brasileira</i> , Rio de Janeiro, ano 1927, edição 81. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.....	16
Figura 5	– Moysés Nogueira da Silva. <i>Lucílio e Georgina de Albuquerque, pintores</i> , folha nº 54, c. 1910. Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	18
Figura 6	– Jornal <i>Gazeta de Notícias</i> (RJ). Exposição Lucílio e Georgina de Albuquerque, ano 1911, edição 0241. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.....	18
Figura 7	– Moysés Nogueira da Silva. <i>Georgina de Albuquerque, pintora</i> , folha nº 46, c. 1910. Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	19
Figura 8	– Lucílio de Albuquerque, <i>Mãe Preta</i> , 1912. Óleo sobre tela, 180 x 130cm. Museu de Arte da Bahia, Salvador.....	19
Figura 9	– Jornal <i>Gazeta de Notícias</i> (RJ). Exposição Lucílio e Georgina de Albuquerque, ano 1911, edição 0241. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.....	20
Figura 10	– <i>Georgina e Lucílio de Albuquerque em seu ateliê em Paris</i> , c. 1910. Museu Histórico Nacional.....	21
Figura 11	– Revista <i>Gazeta Artística</i> (SP). <i>Exposição de pintura</i> , ano 1911, edição 0020. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.....	21
Figura 12	– Paulo Tapajós Gomes. <i>Entre artistas – Georgina e Lucílio de Albuquerque</i> . Revista <i>Ilustração Brasileira</i> , Rio de Janeiro, ano 1927, edição 81. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.....	30
Figura 13	– Georgina de Albuquerque. <i>Sem título</i> , c. 1920. Óleo sobre tela, 93 x 65 cm. Coleção Collaço Paulo, Florianópolis.....	30

Figura 14	– Rio-Jornal (RJ). <i>O Salão 1919</i> , ano 1919, edição 502. Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional.....	33
Figura 15	– Georgina de Albuquerque, <i>Maternidade</i> , c.1930. Óleo sobre tela, 159,5 x 139,5 cm. Museu D. João VI, Rio de Janeiro.....	34
Figura 16	– Lucílio de Albuquerque, <i>Retrato de Georgina de Albuquerque</i> , 1920. Óleo sobre tela, 145,5 x 96 cm. Museu do Inga / MHAERJ, Niterói.....	36
Figura 17	– Revista Ilustração Brasileira (FRA). “ <i>Noite de Natal</i> ”, ano 1920, edição 00004. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.....	36
Figura 18	– Revista Ilustração Brasileira (FRA). “ <i>Os nossos artistas e os seus ateliers.</i> ”, ano 1921, edição 00009. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.....	39
Figura 19	– Georgina de Albuquerque, <i>No Cafezal</i> , 1926. Óleo sobre tela, 100x138cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.....	46
Figura 20	– Georgina de Albuquerque, <i>Manhã de Sol</i> , 1920. Óleo sobre tela, 89 x 130 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.....	49
Figura 21	– Eliseu Visconti, <i>Cura de Sol</i> , c. 1919. Óleo sobre tela, 157 x 104 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.....	49
Figura 22	– Georgina de Albuquerque, <i>Flor de Manacá</i> , 1922. Óleo sobre tela, 124 x 99 cm. Coleção Collaço Paulo, Florianópolis.....	50
Figura 23	– Eliseu Visconti, <i>Meditando</i> , c. 1916. Óleo sobre tela, 65.5 x 54.2 cm. Coleção Particular.....	50
Figura 24	– Revista Ilustração Brasileira (FRA). “ <i>Georgina pintando ao ar livre</i> ”, Paulo Tapajós Gomes, ano 1927, edição 81. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.....	52
Figura 25	– Georgina de Albuquerque, <i>Sessão do Conselho de Estado</i> , 1922. Óleo sobre tela, 236 x 293cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro. Autoria da fotografia: Jaime Acioli.....	61
Figura 26	– Museu Histórico Nacional. Esquema dos personagens da obra <i>Sessão do Conselho de Estado</i> (1922).....	67
Figura 27	– Jean Baptiste Debret, <i>Grand costume de cour</i> , 1839. Litografia de Thierry Frères, Brasileira Iconográfica.....	69
Figura 28	– Jules Vauthier, <i>Leopoldina Arquiduquesa d’Austria. Princesa Real do Reino Unido de Portugal Brazil e Algarves</i> , c. 1817.....	69

Figura 29	– Georgina de Albuquerque, <i>Mulher pensando</i> , s/d. Óleo sobre tela, 55 x 40,5 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Autoria da fotografia: Eduardo Ortega.....	71
Figura 30	– Jean Baptiste Debret, <i>Ministres et senateur</i> , 1839; <i>Costumes des ministres</i> , 1839. Litografia de Thierry Frères, Brasiliana Iconográfica.....	72
Figura 31	– Museu Imperial de Petrópolis, <i>Itens do acervo</i> , 1940. Anuário do Museu Imperial de Petrópolis, Rio de Janeiro.....	73
Figura 32	– Sébastien Auguste Sisson, <i>José Bonifácio de Andrada e Silva</i> , 1859. Galeria dos Brasileiros Ilustres: os contemporâneos (1861), Rio de Janeiro.....	74
Figura 33	– Décio Rodrigues Vilares, <i>José Bonifácio de Andrada e Silva</i> , 1914. Óleo sobre tela, 73 x 58,5 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.....	74
Figura 34	– Benedito Calixto, <i>José Bonifácio de Andrada e Silva</i> , 1902. Óleo sobre tela, 140 x 100 cm. Museu Paulista – USP, São Paulo.....	75
Figura 35	– Pedro Peres, <i>A Primeira Libertação – que representa a Condessa d’Eu entregando aos escravos suas cartas de liberdade em 29 de julho de 1885</i> , 1886. Câmara Municipal do Rio de Janeiro.....	79
Figura 36	– Victor Meirelles, <i>Abolição da Escravatura</i> , 1888. Óleo sobre tela, 46 x 55 cm. Coleção Brasiliana Itaú.....	80
Figura 37	– Pedro Américo, <i>Independência ou Morte!</i> , 1888. Óleo sobre tela, 415 cm × 760 cm. Museu Paulista – USP, São Paulo.....	81
Figura 38	– John Trumbull, <i>A Declaração da Independência, 4 de julho de 1776</i> , 1786-1820. Óleo sobre tela, 53 × 78,7 cm. Yale University Art Gallery.....	83
Figura 39	– Jozef Israels, <i>O príncipe Guilherme de Orange se opondo pela primeira vez à aplicação do decreto do rei da Espanha</i> , 1855. Stedelijk Museum Amsterdam.....	85
Figura 40	– David Wilkie, <i>Primeiro Conselho da Rainha Vitória</i> , 1838. Óleo sobre tela, 153 cm × 240 cm. Royal Collection Trust, Londres.....	88
Figura 41	– Václav Brožík, <i>Cristóvão Colombo na Corte Espanhola em 1492</i> , 1881. Library of Congress.....	89
Figura 42	– Detalhe do <i>Monumento aos Andradas</i> , Santos, São Paulo. WikiMedia Commons.....	94
Figura 43	– Jornal <i>Correio Paulistano</i> (SP), Os Andradas, 22 de fevereiro de 1922, edição 21063. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.....	95

Figura 44	– Detalhe do <i>Monumento aos Andradas</i> , Santos, São Paulo. Wikimedia Commons.....	97
Figura 45	– Afonso de E. Taunay, “ <i>Os baixo relevos do Pantheon dos Andradas</i> ”. Revista <i>Ilustração Brasileira</i> (FRA), ano 1936, edição 10. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.....	99
Figura 46	– Aldo Locatelli, <i>José Bonifácio entregando ao mensageiro da Corte a carta com as notícias de Lisboa</i> , 1956. Óleo sobre tela, 213 x 818 cm. Acervo Museu Paulista da USP, São Paulo. Autoria da Fotografia: Hélio Nobre/José Rosael.....	100
Figura 47	– Jean-Baptiste Debret, <i>Estudo para Desembarque de D. Leopoldina no Brasil</i> , 1817. Óleo sobre tela, 44,5 x 69,5 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.....	102
Figura 48	– Domingos Clementino, <i>Casamento de Pedro e Leopoldina (alegoria)</i> , 1820. Óleo sobre tela, 84,30 x 73,00 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.....	103
Figura 49	– Jean-Baptiste Debret, <i>Aclamação do Rei Dom João VI no Rio de Janeiro</i> , 1839. Litografia de Thierry Frères. Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin – USP.....	104
Figura 50	– Simplício Rodrigues de Sá, <i>D. Pedro I e D. Leopoldina em trajes de Gala</i> , 1824. Óleo sobre tela, Santa Casa de Misericórdia, Rio de Janeiro.....	106
Figura 51	– Jean-Baptiste Debret, <i>Acclamation de Don Pédro 1er. Empereur du Brésil</i> , 1839. Litografia de Thierry Frères. Biblioteca Nacional (Brasil).....	107
Figura 52	– Felix Émile Taunay e Antoine Nicolas Taunay, <i>Ex-voto da Imperatriz Leopoldina</i> , 1827. Óleo sobre tela. Museu da Imperial Irmandade de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, Rio de Janeiro.....	110
Figura 53	– Jean-Baptiste Debret, <i>Sagração e Coroação de D. Pedro I</i> , 1828. Óleo sobre tela, 340 x 640 cm. Palácio do Itamaraty – Ministério das Relações Exteriores, Brasília.....	111
Figura 54	– Domenico Failutti, <i>Retrato de Dona Leopoldina de Habsburgo e seus filhos</i> , 1921. Óleo sobre tela, 233 x 133 cm. Museu Paulista – USP.....	112
Figura 55	– Léon Tirode, <i>Pedro I of Brazil and Charles Stuart</i> , 1825. Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro.....	115

Figura 56	– Augusto Bracet, <i>Primeiros sons do Hino da Independência</i> , 1922. Óleo sobre tela, 250 x 190cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro. Autoria da Fotografia: Jaime Acioli.....	121
Figura 57	– Museu Histórico Nacional, <i>Sala dos Capacetes</i> , 1924. Catálogo Geral 1ª seção: Archeologia e Historia. Biblioteca Virtual do MHN.....	126
Figura 58	– Museu Histórico Nacional, <i>Sala D. Pedro I</i> , 1957. Guia do Visitante MHN.	129
Figura 59	– Escragnolle Doria, “ <i>A História no Salão do Centenário</i> ”. Revista da Semana, Rio de Janeiro, março de 1923, edição 13. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.....	132
Figura 60	– Francisco Varnhagen, “ <i>A História da Independência do Brasil</i> ”, 1938. Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro. Internet Archive.....	134
Figura 61	– TIME, BRAZIL: The Redemptress Returns, 20 de julho de 1953, Estados Unidos. Internet Archive.....	137
Figura 62	– Sebastião Fernandes, “ <i>O Imperador Galante</i> ”, setembro de 1953, edição 221. Revista Ilustração Brasileira (FRA), Rio de Janeiro. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.....	139
Figura 63	– SEAD – Governo do Amapá, <i>Cartaz Semana da Pátria</i> , 1983. Diário Oficial Macapá.....	141
Figura 64	– RHM Filatelistas. <i>Selo Comemorativo da Semana da Pátria</i> , 1983.....	141
Figura 65	– Google Imagens, <i>Selo Comemorativo do Centenário da Independência</i> , 1922.....	146
Figura 66	– Pedro Bruno, <i>O Precursor</i> , 1922. Óleo sobre tela, 265 x 372 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro. Autoria da Fotografia: Jaime Acioli.....	149
Figura 67	– Hélios Seelinger, <i>Minha Terra</i> , 1922. Óleo sobre tela, 201 x 120,5 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro. Autoria da Fotografia: Jaime Acioli.....	150
Figura 68	– Museu Histórico Nacional, <i>Capa do livro D. Leopoldina e seu tempo</i> , 2016. Biblioteca Virtual do MHN.....	162
Figura 69	– Rede Globo, Cena exibida na novela <i>Novo Mundo</i> , setembro de 2017. Facebook.....	164
Figura 70	– Gabriel Shinohara, “ <i>Cores, prata e Dona Leopoldina: as moedas do bicentenário</i> ”, julho de 2022, jornal O Globo. Acervo Digital O Globo.....	166

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	5
1.1	A HISTORIOGRAFIA SOBRE GEORGINA DE ALBUQUERQUE.....	7
2	DA PROMESSA À CONSOLIDAÇÃO: TRAJETÓRIA DE GEORGINA DE ALBUQUERQUE ATÉ 1922.....	15
2.1	ENTRE O CONSENTIMENTO E A RESISTÊNCIA: AS ESTRATÉGIAS DE UMA ARTISTA DO SÉCULO XX.....	18
2.2	A INDIVIDUALIDADE ARTÍSTICA E OS ESTEREÓTIPOS DE GÊNERO.....	29
2.3	AS ROSAS E OS ESPINHOS: O INCENTIVO OFICIAL E O MERCADO ARTÍSTICO BRASILEIRO.....	37
2.4	GEORGINA DE ALBUQUERQUE E O IMPRESSIONISMO BRASILEIRO.....	46
2.5	1922: DISPUTAS PELO MODERNO.....	53
3	O QUADRO <i>SESSÃO DO CONSELHO DE ESTADO QUE DECIDIU A INDEPENDÊNCIA</i> (1922).....	60
3.1	A OBRA.....	60
3.2	GEORGINA DE ALBUQUERQUE EM DIÁLOGO.....	78
3.3	O MONUMENTO AOS ANDRADAS.....	90
3.4	DAS MARGENS AO CENTRO: REPRESENTAÇÕES DA IMPERATRIZ LEOPOLDINA NA PINTURA BRASILEIRA.....	100
4	CIRCULAÇÃO E RECEPÇÃO: REFLEXOS DE UMA NARRATIVA OFICIAL.....	119
4.1	RECEPÇÃO.....	119
4.2	CIRCULAÇÃO.....	125
4.2.1	O Quadro no Museu Histórico Nacional (1923-1960).....	125
4.2.2	Para Além do Museu: Rastreando uma Obra.....	131
4.2.3	A Força do “Grito”.....	141
4.2.4	Outros Tempos, Novas Leituras.....	158
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	169
6	REFERÊNCIAS.....	177

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objeto de estudo a pintura histórica da artista paulista Georgina de Albuquerque (1885-1962). A obra intitulada *Sessão do Conselho de Estado que Decidiu a Independência* [Figura 1] é uma pintura a óleo produzida no ano de 1922, para atender a um concurso promovido pelo governo em decorrência das comemorações do Centenário da Independência do Brasil. Exposto pela primeira vez no edifício da Escola Nacional de Belas Artes (RJ), hoje o quadro pertence ao acervo permanente do Museu Histórico Nacional (MHN), no Rio de Janeiro.

A tela retrata uma reunião presidida pela princesa Leopoldina em 1822. Atuando como regente naquela ocasião, ela está rodeada por alguns membros do Conselho de Estado ao ser comunicada sobre os recentes despachos das cortes de Lisboa. Junto aos conselheiros, D. Leopoldina delibera sobre o envio de cartas ao príncipe, que se encontrava em viagem a São Paulo, informando-o sobre as ordens recebidas de Portugal e incentivando o rompimento com a metrópole. A reunião antecedeu, em alguns dias, ao momento protagonizado por D. Pedro e nomeado pela narrativa oficial como o “Grito do Ipiranga”.

Figura 1 – *Sessão do Conselho de Estado que Decidiu a Independência* (1922), de Georgina de Albuquerque



Fonte: Museu Histórico Nacional (RJ) – Fotografia: Jaime Acioli

Chama atenção os recursos pictóricos utilizados pela artista para dar destaque à regente, em uma composição onde também se encontram os irmãos paulistas, José Bonifácio de Andrada e Martim Francisco Ribeiro de Andrada. Considerado o Patriarca da Independência pela memória oficial, Bonifácio divide com D. Pedro I o protagonismo do processo de ruptura política com Portugal. Apesar de estar de pé, com as mãos estendidas em direção a D. Leopoldina, Bonifácio perde sua centralidade devido a uma iluminação que incide sobre a princesa, destacando sua “nobre simplicidade e grandeza serena”.¹

Em 1922, D. Leopoldina já possuía o título de Paladina da Independência, em reconhecimento ao seu apoio à causa do Império do Brasil. No entanto, iremos explorar como a historiografia e as produções artísticas frequentemente negligenciaram esse aspecto de sua trajetória, conferindo pouco ou nenhum destaque à sua atuação política no cenário nacional das primeiras décadas do século XIX. Nesse sentido, torna-se significativa a composição proposta por Georgina de Albuquerque, assim como o título atribuído à obra: o foco recai sobre D. Leopoldina em um episódio que “decidiu a Independência”.

A opção da artista por enfatizar o protagonismo feminino em sua obra foi um dos elementos que nos levou ao primeiro contato com o quadro, ainda durante a graduação em História na Universidade Federal de Viçosa (MG). A partir de uma formação marcada pelo interesse no campo da História da Arte, ao longo desse percurso, meus esforços foram direcionados a me aprofundar na área, sempre buscando por disciplinas, palestras e cursos introdutórios, que me oferecessem uma bagagem especializada. No entanto, a delimitação de um tema nesse universo amplo, aconteceria apenas em 2018, através de um minicurso da IV Semana de História da UFV ministrado por duas alunas do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGH/UFJF).

Organizado pelas pesquisadoras Brenda Martins e Eponina Monteiro, o minicurso intitulado “Introdução ao Nu no entresséculos” proporcionou uma aproximação com as representações femininas nas pinturas dos finais do século XIX e inícios do XX. A partir desse momento, floresceu o interesse por pesquisar as representações de mulheres na arte interseccionando com os estudos de gênero. O contato com Georgina de Albuquerque viria dessa junção, ao buscar pelos olhares das artistas e a forma como retratavam os corpos femininos. Considerada uma das primeiras mulheres a realizar uma pintura histórica no Brasil,

¹ WINCKELMANN, Johann Joachim. **Reflexões sobre a arte antiga**. Porto Alegre: editora Movimento/URGS, 1975, p. 53.

o quadro *Sessão do Conselho de Estado que Decidiu a Independência* (1922) introduzia uma narrativa inédita ao propor D. Leopoldina como a articuladora política da Independência do Brasil.

A obra pertence a um contexto marcado pela produção de novos símbolos para uma jovem República, que fazia as pazes com seu passado monárquico. Durante o Centenário, para comemorar a Independência realizada ainda sob o regime deposto, foi preciso resgatar alguns de seus personagens, em sua grande maioria, homens. Ao remontarmos o percurso da obra utilizando, principalmente, os documentos disponíveis na Biblioteca Virtual do Museu Histórico Nacional e no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, demonstraremos como o quadro integra um cenário de disputas de memória, evidenciando o processo de construção de uma narrativa oficial e consolidação de seus protagonistas.

Além de dialogar com obras nacionais e internacionais, buscaremos compreender os caminhos que levaram Georgina de Albuquerque a alçar D. Leopoldina ao panteão dos heróis (e heroínas) do Brasil. Nesse sentido, ao longo da pesquisa estabelecemos um constante diálogo com a bibliografia disponível sobre a pintora, a fim de explorar o seu percurso no cenário artístico e situar o quadro no conjunto de sua produção.

1.1 A HISTORIOGRAFIA SOBRE GEORGINA DE ALBUQUERQUE

Uma das primeiras referências bibliográficas que aborda a carreira da pintora e se debruça sobre o quadro *Sessão do Conselho de Estado* (1922) é de autoria de Ana Paula Simioni, em uma tese de doutorado em Sociologia intitulada *Profissão artista: pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922* (2004). Considerado um dos trabalhos inaugurais na abordagem da trajetória de artistas brasileiras sob a perspectiva de gênero, sua pesquisa se tornaria referência para os estudos sobre Georgina de Albuquerque.

Em 2008, sua tese se transforma no livro *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*, reeditado em 2019², no qual Ana Paula Simioni se insere em um movimento mais amplo de revalorização da arte brasileira produzida ao longo do século XIX. Essa produção que até então possuía pouca visibilidade, passou a ser objeto de estudos que buscavam revisar o legado da historiografia modernista, responsável por desqualificar as manifestações artísticas anteriores ao modernismo paulista. Tal perspectiva contribuiu para o desestímulo à pesquisa sobre os chamados artistas “acadêmicos” e para o consequente

² SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras**. 1. Ed., 1. Reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2019.

apagamento de suas trajetórias. Simioni orienta sua investigação para a revisão dessa lacuna, com especial atenção às mulheres artistas que atuaram no período anterior aos grandes nomes femininos da arte modernista, como Anita Malfatti e Tarsila do Amaral.

Ao analisar, principalmente, o circuito artístico entre Rio de Janeiro e São Paulo, a autora identifica as possibilidades de formação oferecidas as artistas dos finais do século XIX e inícios do XX, assim como, os mecanismos de exclusão baseados em estereótipos de gênero, que geravam entraves na profissionalização dessas mulheres e, consequentemente, invisibilizavam suas carreiras. A autora resgata a trajetória de algumas pintoras e escultoras desse período, entre elas Abigail de Andrade, Bertha Worms, Georgina de Albuquerque, Julieta de França e Nicolina de Vaz Assis, demonstrando os desafios enfrentados por cada uma e as estratégias utilizadas para serem reconhecidas enquanto artistas profissionais.

É interessante ressaltar, a partir do nosso levantamento, que a grande maioria das pesquisas a respeito de Georgina de Albuquerque ou sobre algum aspecto de sua trajetória, são escritas por mulheres. Os interesses são variados e partem de diferentes áreas das Ciências Humanas como História, História da Arte, Artes Visuais e Museologia. Entre iniciações científicas, trabalhos de conclusão de curso e comunicações, apresentando um aumento considerável durante a década de 2010, os estudos sobre a artista englobam o interesse em temas como: Gênero, Modernidade, Impressionismo e Ensino das Artes.³

A consolidação do campo da História das Mulheres e o diálogo com os estudos de gênero nas Ciências Humanas contribuíram para o crescimento das pesquisas que exploram a experiência feminina em variados âmbitos. Entre eles, a trajetória de mulheres no campo das artes. De modo geral, encontramos trabalhos que buscam através do repertório de Georgina de Albuquerque, analisar as representações femininas nas produções artísticas e a construção dos estereótipos de gênero. Além disso, em outra abordagem frequente, questionam o silenciamento da trajetória das artistas dos finais do século XIX e inícios do XX e discutem a necessidade de uma revisão historiográfica. Outros analisam diferentes obras da pintora, como os retratos, as paisagens e os nus. Também foi possível identificar pesquisas que propõem um diálogo

³As informações foram obtidas a partir de buscas na Plataforma Lattes com o assunto “Georgina de Albuquerque”. Foram encontrados cerca de 70 currículos que se relacionavam ao termo, dentro os quais identificamos aproximadamente 100 trabalhos relacionados à artista, que abrangem iniciações científicas, seminários, comunicações, trabalhos de conclusão de curso, artigos, publicações em anais, dissertações, teses e pesquisas de outra natureza. Disponível em: <<https://lattes.cnpq.br/>> Acesso em: 02 mai. 2025.

comparativo com outros artistas do mesmo contexto, como Arthur Timotheo da Costa, Eliseu Visconti, Abigail de Andrade, Sylvia Meyer, Anita Malfatti, Gustavo Dall'Ara e Pedro Bruno.

Nos programas de pós-graduação, o número de teses e dissertações sobre Georgina de Albuquerque é expressivo, tendo sido identificadas cerca de nove trabalhos. No doutorado, além da pesquisa de Ana Paula Simioni, já mencionada anteriormente, um dos primeiros estudos sobre as artistas dos finais do século XIX e inícios do XX é o de Míriam Andrea de Oliveira intitulado *A Mulher e as Artes: As Pintoras da Primeira República, no Rio de Janeiro* (1998).⁴ Na tese, a autora estabelece um recorte de 1889 até 1930, com o objetivo de pesquisar as mulheres que participaram das Exposições Gerais de Belas Artes. Oliveira aponta a dificuldade de acesso às fontes e a ausência de interesse por suas carreiras e produções na historiografia da arte daquele momento. Alguns anos depois, surge a tese de Claudia Eugênia de Mello intitulada *A construção discursiva na arte e na crítica de arte: o caso Georgina de Albuquerque* (2004).⁵

Em 2024, a pesquisadora Sarah Borges Luna defende a tese *A pintora e a modelo: Georgina de Albuquerque e Laurence Parreiras: entrelaces e memórias de mulheres na arte brasileira do século XX* (2024).⁶ Tendo como ponto de partida o retrato produzido por Georgina, intitulado *Laurence Palmyre Martigné Parreiras - Viúva de Antonio Parreiras* (1950), a autora estabelece relações entre as trajetórias de Georgina de Albuquerque e da modelo Laurence Parreiras. Através dos debates feministas na História da Arte, busca compreender a experiência dessas mulheres no campo artístico utilizando, principalmente, os conceitos de “manobras” e “negociações”. Ao identificar as estratégias de consolidação utilizadas por ambas, investiga o significado da atuação de Georgina e Laurence na preservação das memórias de seus parceiros, por meio da criação do Museu Lucílio de Albuquerque (MLA) e do Museu Antonio Parreiras (MAP).

⁴ OLIVEIRA, Míriam Andréa de. **A mulher e as artes**: as pintoras da Primeira República no Rio de Janeiro. Tese (Doutorado em História Social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de História, Programa de Pós-Graduação em História Social, 1998. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11422/2754>> Acesso em: 23 jul. 2025.

⁵ O material não foi identificado no repositório da Instituição e não conseguimos o contato com a autora.

⁶ LUNA, Sarah Borges. **A pintora e a modelo**: Georgina de Albuquerque e Laurence Parreiras: entrelaces e memórias de mulheres na arte brasileira do século XX. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, 2024. Disponível em: <<http://objdig.ufrj.br/27/teses/956996.pdf>> Acesso em: 19 jul. 2025.

No mestrado, foram identificadas pesquisas a partir de 2010, como as de Adelaide Cerqueira Lima de Souza (2011), Manuela Henrique Nogueira (2016), Caroline Farias Alves (2019), Thais Canfild da Silva (2021) e Paula de Souza Ribeiro (2022).

A pesquisa de Adelaide Cerqueira Lima de Souza chamada *Luz, Conflito e Harmonização na Pintura de Georgina de Albuquerque: obras de 1920/1926* (2011)⁷ analisa obras de Georgina que foram produzidas entre 1920 e 1926, sendo elas: *Raio de Sol*, *Nu na primavera*, *Flor de Manacá*, *Malmequer* e *Dia de Verão*. A autora realiza um panorama do cenário cultural do Rio de Janeiro do início do século XX, a fim de compreender o ambiente encontrado por Georgina na ocasião de sua mudança para a cidade em 1904. Além disso, se propõe a identificar as bases da formação da artista, resgatando a estrutura de ensino da Escola Nacional de Belas Artes (RJ) e das instituições frequentadas por ela em Paris, como a *Académie Julian* e a *École des Beaux Arts*.

O trabalho de Manuela Nogueira, intitulado *Georgina de Albuquerque: trabalho, gênero e raça em representação* (2016)⁸, analisa a produção da artista dando destaque para os quadros que retratam mulheres em situação de trabalho. O recorte temporal da dissertação compreende as décadas de 1920 a 1940, abarcando um repertório pouco explorado de Georgina. Partindo da tela *No Cafezal* (1926), a autora estabelece diálogos com um cenário mais amplo de produção nacional e internacional, observando as relações entre gênero e trabalho nessas obras. Busca compreender as escolhas de Georgina para suas composições e como estas se relacionam com o contexto social e os debates políticos da época em que foram produzidas.

Na dissertação *Arte, gênero e sociabilidade: o retrato de Nair de Teffé por Georgina de Albuquerque* (2019)⁹ de Carolina Farias Alves, o objeto central da pesquisa é o retrato *Nair de Teffé* ou *Brasileira*, produzido no início do século XX. A autora traça a trajetória do quadro, desde sua produção até sua entrada para o acervo do Museu Mariano Procópio (MG), explorando os aspectos que se descortinam a partir da tela, como as alterações do nome, as

⁷ SOUZA, Adelaide Cerqueira Lima de. **O Luz, Conflito e Harmonização na pintura de Georgina de Albuquerque: obras de 1926 / 1954**. (Dissertação Mestrado em Artes Visuais). Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, 2011.

⁸ NOGUEIRA, Manuela Henrique. **Georgina de Albuquerque: trabalho, gênero e raça em representação**. 2016. Dissertação (Mestrado em Estudos Brasileiros) - Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <doi:10.11606/D.31.2016.tde-11102016-102905>. Acesso em: 03 mai. 2025.

⁹ FARIAS ALVES, Caroline. **Arte, gênero e sociabilidade: Nair de Teffé, a brasileira retratada por Georgina de Albuquerque**. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós Graduação em História, Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2019. Disponível em: <<https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/10333>>. Acesso em: 03 mai. 2025.

intervenções na composição da pintura e as redes de sociabilidade de Georgina. Se tratando de uma pintura não datada, Alves estabelece relações com o contexto social e cultural da década de 1920, através de vestígios que auxiliem na compreensão da obra, como os acessórios, cortes de cabelo e maquiagens comuns naquele período. Além disso, investiga o processo de valorização das expressões na retratística e a representação das mulheres artistas nesse gênero de pintura.

Thais Canfil da Silva, cuja dissertação se intitula *A trajetória de Georgina de Albuquerque no ensino das Artes Plásticas no Rio de Janeiro* (2021)¹⁰, aborda a atuação de Georgina no campo do ensino das artes no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX. A autora recupera o percurso de formação de Georgina, desde seus estudos iniciais até o período em que frequentou importantes instituições em Paris, identificando os professores com os quais teve contato e as obras realizadas durante essa fase. Explora um aspecto pouco estudado da trajetória da artista como a sua participação na Associação Brasileira de Educação e na extinta Universidade do Distrito Federal. Além de resgatar a sua carreira como professora em diferentes espaços, também analisa a tese da artista defendida no concurso para a Cátedra de Desenho, intitulada *O desenho como base no ensino das Artes Plásticas* (1942), buscando reconstituir as influências teóricas contidas no pensamento de Georgina.

A pesquisa *Trilhas e travessias: Repensando a trajetória de Georgina de Albuquerque e a atuação das artistas no Brasil nos séculos XIX e XX* (2022)¹¹ de Paula Souza Ribeiro compreende um recorte temporal de 1903 até 1962, analisando a trajetória de Georgina a partir da comparação com a carreira de outras artistas, como Abigail de Andrade e Angelina Agostini. Ao propor novas chaves de leitura para os estudos sobre a pintora, busca compreender o impressionismo sob uma perspectiva de gênero, debatendo as especificidades do movimento europeu no contexto brasileiro. A partir de dois eventos importantes para o cenário artístico, como o Centenário da Independência (1922) e a Semana de Arte Moderna (1922), a autora estabelece pontos de contato entre Georgina e as artistas modernistas, como Tarsila do Amaral

¹⁰ DA SILVA, Thais Canfil. **A trajetória de Georgina de Albuquerque no ensino das artes plásticas no Rio de Janeiro**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <doi:10.13140/RG.2.2.16432.74243>. Acesso em: 03 mai. 2025.

¹¹ RIBEIRO, Paula de Souza. **Trilhas e travessias: a trajetória de Georgina de Albuquerque e a atuação das artistas no Brasil nos séculos XIX e XX**. 2022. 162 f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2022. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufop.br/jspui/handle/123456789/15118>> Acesso em: 03 mai. 2025.

e Anita Malfatti. Investiga os rumos da carreira de Georgina após 1930, resgatando sua atuação nas instituições, organizações e associações artísticas.

Identificamos, além do interesse em comum pela figura de Georgina de Albuquerque, que a maioria dos trabalhos citados surgiram de uma inquietação semelhante. Na mesma linha de estudos como os da historiadora da arte norte-americana Linda Nochlin, cujo ensaio intitulado *Why Have There Been No Great Women Artists?* (1971)¹² introduziu o debate acerca da necessidade de se questionar a própria escrita da história da arte e seus cânones, essas pesquisas partiram do questionamento da ausência das mulheres nesse campo de estudos. Somado a isto, entre as dificuldades apontadas, está a escassez de fontes sobre as artistas que atuaram no período anterior as consagradas modernistas e, portanto, a falta de informações que possibilite o estudo sobre suas carreiras. Dessa forma, os trabalhos buscam problematizar o fato de que “a desigualdade entre os gêneros perpassa o próprio acesso desigual às fontes e, conseqüentemente, invade as possibilidades da interpretação e da escrita da história.”¹³

A partir dos estudos que buscam revisitar as produções artísticas da Primeira República, o presente trabalho utiliza o caso de Georgina de Albuquerque como forma de compreender a experiência profissional das mulheres que atuaram nesse período. Além disso, tendo em vista as desigualdades que permeiam suas trajetórias e os mecanismos utilizados para inviabilizar suas carreiras, buscaremos reconhecer as estratégias utilizadas pela pintora para subverter tais esforços, realçando as escolhas que possibilitaram que a artista se consagrasse em seu meio.

Deste modo, o primeiro capítulo da dissertação será dedicado a traçar a atuação de Georgina de Albuquerque no circuito artístico nacional e internacional, destacando principalmente os elementos que nos auxiliam na compreensão de sua participação no concurso do Centenário da Independência através do quadro *Sessão do Conselho de Estado que Decidiu a Independência*. Tal movimento nos permite situar a obra no conjunto de seus trabalhos, demonstrando como a pintora soube aproveitar de determinadas oportunidades para garantir o seu espaço no campo e solidificar a sua carreira. Esse percurso revela que em 1922, ano de produção do quadro, Georgina já era conhecida entre seus contemporâneos como uma artista de grande relevância.

¹² NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** Trad. Juliana Vacaro. São Paulo: Ed Aurora, 2016.

¹³ SIMIONI, Ana Paula. As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões. **LABRYS, Estudos Feministas**, 2007, p.2. Disponível em: <<https://www.labrys.net.br/labrys11/ecrivaines/anapaula.htm>> Acesso em: 01 jun. 2025.

No segundo capítulo faremos uma análise pormenorizada do nosso objeto de estudo, aprofundando nos aspectos formais da obra. Ao abordar a temática apresentada e detalhar os personagens presentes na tela, iremos explorar a fatura e os procedimentos que contribuíram para reforçar o protagonismo de D. Leopoldina na cena. Nesse sentido, será necessário compreender o papel da princesa austríaca no processo de emancipação política do país e se no contexto em que o quadro foi produzido sua atuação era amplamente reconhecida. Neste capítulo iremos analisar outras representações da soberana, demonstrando as particularidades da obra de Georgina e seus diálogos com a tradição artística brasileira.

Como ressalta o historiador da arte Jorge Coli, “nada permite melhor entender uma obra do que outra obra.”¹⁴, sendo assim, ao estabelecermos uma comparação do quadro com outras pinturas nacionais e internacionais, com temática e composição semelhantes, será possível elucidar as escolhas de Georgina e as soluções utilizadas por ela para conferir destaque à D. Leopoldina, em detrimento dos outros personagens como, por exemplo, José Bonifácio. Esse movimento nos permite demonstrar como os gestos e as posições das figuras representadas são fundamentais para compreensão da narrativa proposta pela artista.

No último capítulo iremos rastrear a trajetória da tela, desde o salão da Escola Nacional de Belas Artes, na ocasião da Exposição de Arte Contemporânea e Arte Retrospectiva, até sua transferência para o espaço museológico. Dimensão ainda pouco explorada, nossa principal contribuição será a respeito da recepção da obra em 1922 e sua circulação em períodos posteriores. A hipótese trabalhada neste capítulo é de que a repercussão da pintura está relacionada com a narrativa proposta por Georgina de Albuquerque para o processo de Independência do Brasil. Ao contrário de quadros como *Independência ou Morte* (1888) de Pedro Américo, protagonizados por D. Pedro I, a escolha por um episódio que evidencia a participação de D. Leopoldina, pode ter contribuído para que os ecos da obra fossem enfraquecidos no decorrer do tempo, sendo resgatada, nos dias atuais, a partir de olhares renovados.

O quadro que atualmente compõe o acervo permanente do MHN, já ocupou diferentes salas da instituição dialogando com obras distintas, bem como integrou exposições que buscavam explorar a vida da princesa Leopoldina sob outros ângulos. Nesse sentido, iremos

¹⁴ COLI, Jorge. **O corpo da liberdade**: reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018, p. 14.

investigar as possibilidades de leitura suscitadas pela pintura, a partir das salas em que foi alocada durante a direção de Gustavo Barroso (1922-1959).

Por fim, pretende-se explorar a força da memória que atribui a D. Pedro I ou José Bonifácio, o papel de protagonistas do processo de emancipação política, mobilizando um debate a respeito da construção de uma memória oficial da Independência e, como essas memórias se transformam quando são revisitadas pelos olhares e questionamentos do presente, nesse caso, pela consolidação do campo da História das Mulheres e do diálogo com os estudos de gênero, que possibilitou uma investigação a respeito do lugar ocupado pela princesa Leopoldina nesse processo. Tais transformações podem ser determinantes para a existência das obras de arte na história, contribuindo para seu sucesso, sua preservação, sua perda ou renovação.

2 DA PROMESSA À CONSOLIDAÇÃO: TRAJETÓRIA DE GEORGINA DE ALBUQUERQUE ATÉ 1922

Em 1904, Georgina Moura de Andrade (1885-1962) [Figura 2] despontava entre os nomes “que nos fazem esperar larga *mésse* de artistas em futuro pouco remoto.”¹⁵ O uso da palavra de origem latina, indicava que a carreira da pintora era promissora, podendo dela se esperar grandes resultados no futuro. Pelo menos assim seria descrita em breve passagem publicada no periódico *Os Annaes* (RJ) que comentava a exposição de alunos da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), organizada naquele ano pelo então diretor, Rodolfo Bernadelli (1852-1931).

Figura 2 – *Autorretrato* (1904), de Georgina de Albuquerque



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes/Ibram (RJ)

Aquele era o primeiro ano de Georgina como residente na cidade do Rio de Janeiro. Nascida no município de Taubaté, interior de São Paulo, aos seus 19 anos a jovem se mudaria para a capital com o objetivo de matricular-se na ENBA, principal instituição responsável pela formação artística nacional. No entanto, a paulista já havia estreado no cenário artístico carioca

¹⁵ BNDigital. *Os Annaes* (RJ) - 1905 a 1906. Ano 1904\Edição 0010 (1). Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/347850/188>>. Acesso em: 01 jun. 2025.

desde o ano anterior, quando expôs pela primeira vez, uma tela de localização desconhecida, intitulada *Um Caipira*¹⁶, na X Exposição Geral de Bellas Artes (EGBA), em 1903. Temática explorada desde os finais do século XIX por importantes artistas do meio como, por exemplo, Almeida Júnior (1850-1899)¹⁷, seria retomada por Georgina anos mais tarde, em quadros como *Caipira*¹⁸ [Figura 3]¹⁹.

Figura 3 – *Caipira* (c.1920), de Georgina de Albuquerque



Fonte: Coleção particular

Figura 4 – “*Entre Artistas*” Tapajós Gomes, Revista *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, maio de 1927, Edição 81 (recorte)



Fonte: BNDigital

¹⁶ Georgina sobre o envio do quadro no *Diário de Notícias* (RJ) em 1955: “Mande de Taubaté, ainda mocinha, um quadro para o salão e qual não foi minha surpresa quando meu cunhado (casado com minha irmã), aqui domiciliado, mandou me dizer que o professor Bernardelli considerava meu trabalho uma cópia de um quadro de Almeida Júnior. Isso porque eu também pintara um caipira e todos sabem que Almeida Júnior foi o primeiro pintor brasileiro a trazer, para a pintura, os assuntos e tipos populares de nosso país. Eu fiquei muito zangada e por isso vim ao Rio conversar com Bernardelli que não me deixou mais voltar para Taubaté. Disse – você vai ficar aqui, estudando comigo.” ALBUQUERQUE *apud* CANFIELD, 2021, p. 29.

¹⁷ Para mais informações sobre Almeida Júnior e a figura do caipira. Ver: LIMA JUNIOR, Carlos Rogerio, NERY, Pedro, “Do “campônio paulista” aos “homens da Independência”: interpretações em disputa pelo passado nacional no Salão de Honra do Museu Paulista”. *Anais do Museu Paulista São Paulo*, Nova Série, vol. 27, 2019, p. 1-47; PITTA, Fernanda Mendonça. *Um povo pacato e bucólico: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior*. 2013. Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

¹⁸ Embora a obra apareça na publicação da revista *Ilustração Brasileira* (RJ) como sendo datada de 1926, encontramos a reprodução do mesmo quadro n’*O Jornal* (RJ), em maio de 1925. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/110523_02/20622> Acesso em: 10 dez. 2025.

¹⁹ Além dessa obra, na publicação da revista *Ilustração Brasileira* (RJ), de maio de 1927, encontramos a reprodução de outro quadro de Georgina com o título de *Caipira* (1926). Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/docreader/107468/11223>> Acesso em: 16 jul. 2025.

Georgina Moura de Andrade se tornaria Georgina de Albuquerque, em março de 1906, quando se casa com um dos colegas com quem dividia as aulas na ENBA, o piauiense Lucílio de Albuquerque (1877-1939). Naquele ano, Lucílio seria agraciado com a mais alta premiação do sistema: a bolsa de viagem ao exterior. Razão pela qual partiriam juntos para Paris, no mesmo dia do casamento.²⁰

Ao longo do século XIX, Paris consolidou-se como metrópole internacional, atraindo artistas e intelectuais de diferentes partes do mundo. A cidade oferecia um ambiente cultural composto por museus, galerias, teatros e espaços de formação, destacando a prestigiada *École de Beaux-Arts* (EBA). Considerada a mais importante escola acadêmica mundial, a EBA era responsável por ditar as regras técnicas e estéticas para o bem-fazer artístico. Em 1910, Georgina ingressaria na concorrida instituição obtendo o 4º lugar entre 600 candidatas.

Com um campo artístico fértil, Paris também dispunha de um conjunto de instituições privadas. Entre elas podemos citar a *Académie Julian*, que se constituiu como um relevante polo receptor de artistas brasileiros na França, fornecendo uma alternativa para acessar uma boa formação artística, sem se submeter as exigentes provas de ingresso da EBA. Importante ressaltar que, “foi nessa escola que diversas mulheres de todo o mundo puderam, finalmente, acessar a formação artística nos mesmos moldes daquela que era destinada aos homens.”²¹

Em sua estadia na Cidade-Luz, que duraria 5 anos, Georgina frequentaria as duas instituições, demonstrando compromisso com sua carreira e o interesse em aprofundar os seus estudos. A passagem por esses espaços, além de oferecer a possibilidade de contato com mestres renomados²² e uma boa formação artística, também poderia ser um fator de promoção de suas carreiras no Brasil. De acordo com Ana Paula Simioni, as artistas brasileiras que passaram pela Julian, “foram capazes de estabelecerem carreiras mais bem sucedidas do que as suas congêneres que jamais saíram do Brasil”.²³

²⁰ Sobre a formação inicial de Georgina de Albuquerque e os professores com os quais teve contato durante seus estudos em São Paulo, Rio de Janeiro e Paris, conferir: CANFILD, Thais. “Uma artista em formação”. In: CANFILD, Thais, Op. Cit, 2021, p. 23-41.

²¹ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Op. Cit, 2019, p. 152.

²² Em Paris, Georgina teve aulas com os professores Henri Paul Royer (1869-1938), François Schommer (1850-1935), Paul Gervais (1859-1944), Jean-Paul Laurens (1838-1921), Eugène Grasset (1845-1917), Richard E. Miller (1875-1943), Adolphe Déchenaud (1868-1929). CANFILD, Op. Cit, 2021, p. 155.

²³ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Op. Cit, 2007, p.2.

2.1 ENTRE O CONSENTIMENTO E A RESISTÊNCIA: AS ESTRATÉGIAS DE CONSOLIDAÇÃO DE UMA ARTISTA DO SÉCULO XX

Um dos indícios do seu compromisso profissional, também poderia ser observado ao resgatar a imagem da artista perante o público. Já apontada pela autora Manuela Henrique Nogueira, em artigo de 2017²⁴, as fotografias de Georgina em seu ateliê, produzidas durante a primeira década do século XX, muitas vezes buscaram reforçar principalmente sua imagem enquanto mãe e esposa, para além de sua profissão enquanto pintora. Postura que de imediato soa contraditória, ganha novos significados se considerarmos as dificuldades enfrentadas por essas artistas e os mecanismos utilizados para obstaculizar suas carreiras.

Duas das fotos integram o álbum organizado pelo escritor e crítico de arte Moysés Nogueira da Silva, doado em 1932 para a Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, onde se encontra ainda hoje. O álbum possui cerca de cem fotos de artistas nacionais e internacionais, dentre os quais apenas 7 são mulheres, datadas sobretudo de meados dos anos 1910.²⁵

Figura 5 – “Lucílio e Georgina de Albuquerque, pintores” (c. 1910)



Fonte: Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros.

Figura 6 – Jornal Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, ago. 1911, Edição 0241 (recorte)



Fonte: BNDigital.

²⁴ NOGUEIRA, Manuela Henrique. Georgina de Albuquerque: imagens de uma artista enquanto mãe. In: DAZZI, Camilla & VALLE, Arthur (org.). **Oitocentos. Arte Brasileira do Império à República**. Tomo II. 1 ed. Rio de Janeiro: EDUR-UFRJ/DezenoveVinte, 2010, v.1, p.153-160.

²⁵ Além de Georgina de Albuquerque, as artistas identificadas nas fotografias são Adelaide Gonçalves, Sylvia Meyer, Nicolina Vaz, Arinda Sobral, Angelina Agostini e Izolina Fanzeres. SILVA, M. Nogueira

Figura 7 – “D. Georgina de Albuquerque, pintora” (c. 1910)



Fonte: Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros.

Figura 8 – *Mãe Preta* (1912), de Lucílio de Albuquerque



Fonte: Museu de Arte da Bahia, Salvador.

Na primeira fotografia [Figura 5], observamos Georgina e Lucílio posando em um canto do ateliê do casal, localizado em Montparnasse. Descrito pela pintora como o “bairro dos artistas plásticos”²⁶, a partir de 1920 se tornaria o centro da vida artística e intelectual parisiense. Georgina olha diretamente para a câmera, enquanto carrega em seu colo os dois filhos do casal nascidos durante a estadia na capital francesa.²⁷ No fundo da cena é possível identificar estudos de importantes quadros de Lucílio, como o *Despertar de Ícaro* e *Catequese*. No entanto, chama atenção a tela posicionada ao lado esquerdo do casal, que parece se tratar de uma versão não finalizada do quadro *Minha família* (1910) [Figura 6] produzido por Lucílio. A composição da foto propõe um espelhamento do quadro do pintor, sugerindo um espaço harmônico, do qual as obras seriam apenas um reflexo. Corroborando com essa percepção, anos mais tarde o jornalista Angyone Costa (1927) diria que

da. **Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros**. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível: <https://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon276572_276573/icon276572_276573.pdf> Acesso em: 01 jun. 2025.

²⁶ Informação encontrada no documento intitulado “Autobiografia” assinado por Georgina de Albuquerque em 18 de janeiro de 1958 e que pode ser consultado na pasta da artista no acervo da biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes (RJ).

²⁷ Georgina de Albuquerque teve três filhos: Beatriz e Dante, nascidos em Paris, em 1907 e 1908, respectivamente, e Flaminio, nascido em 1912. No entanto, de acordo com Sarah Borges Luna (2024), anos mais tarde a pintora mencionaria o falecimento de sua filha Beatriz, ainda durante a passagem do casal pela Europa, porém sem entrar em muitos detalhes. In: LUNA, Sarah Borges. Op. Cit, 2024, p. 78.

esse amor à arte revela-se nos menores detalhes da vida do amável casal; na maneira por que souberam constituir a família; na organização confortável e carinhosa, que preside a organização da casa; na harmonia em que vivem, dentro da mesma arte; no fundo de tolerância bondosa com que se compreendem, se justificam e se auxiliam, vivendo em torno do mesmo sonho, que a outros enfastia e separa. Dona Georgina e Lucílio de Albuquerque realizam o doce encanto de uma existência ditosa edificando um lar e construindo uma obra que é um patrimônio artístico do Brasil.²⁸

Na segunda fotografia de Georgina presente no álbum [Figura 7], identificamos a artista mais uma vez acompanhada por seus filhos, os três vestem roupas claras e uma das crianças é posicionada em pé atrás da artista. Esta segura em seu colo o terceiro filho do casal, criando um degrau com as diferenças de altura, o que contribui para uma composição equilibrada. Vemos ao fundo, a tela *Mãe Preta* (1912) de Lucílio [Figura 8], no entanto, a cabeça da mulher negra que compõe o quadro está cortada da foto, destacando o ato de amamentar e as funções maternas.

Figura 9 – Jornal Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, ago. 1911, Edição 0241 (recorte)



Fonte: BNDigital

Apesar de se tratar de um álbum de caráter particular, presumindo-se terem as imagens uma baixa circulação pública, foi possível encontrar uma das fotos reproduzidas em um periódico de agosto de 1911 [Figura 9], devido a uma exposição organizada na Escola Nacional de Belas Artes logo após o retorno do casal ao Brasil. Além disso, as poses dos artistas e o cenário estrategicamente posicionado, sugerem que não se tratava de flagrantes despretensiosos,

²⁸ COSTA, Angyone. A Inquietação das abelhas: o que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil. In: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. **Histórias das Mulheres, histórias feministas**: vol. 02 Antologia. São Paulo: MASP, 2019, p.33-34.

mas de construções conscientes. Sendo assim, como afirmam os autores Camila Dazzi e Arthur Valle (2015) as fotos presentes no álbum “podem muito bem ter sido veiculadas dentro de um círculo bem mais amplo de pessoas, com o intuito de afirmar imagens extremamente controladas dos artistas e de suas práticas artísticas.”²⁹

Figura 10 – Georgina e Lucilio de Albuquerque em seu ateliê em Paris, início do séc. XX



Fonte: Museu Histórico Nacional (RJ)

Figura 11 – *Supremo Amor*, Revista Gazeta Artística, São Paulo, Ano 1911, Edição 0020 (recorte)



Fonte: BNDigital

Em outro registro em Paris [Figura 10], presenciamos Georgina e Lucílio posando ao lado da primeira filha do casal³⁰, nascida na capital francesa, em 14 de março de 1907³¹. Ainda bem nova, Beatriz é observada com ternura pelos pais. O espaço é composto por elementos característicos de um ambiente de criação artística, como os modelos em gesso, estudos e pinturas. No entanto, chama atenção a tela fixada no cavalete ao lado direito da foto. Posicionado bem próximo à família, no quadro [Figura 11] é possível observar uma figura feminina que, com gestos delicados, segura um bebê em seus braços. Trata-se da obra de Georgina intitulada *Supremo Amor* enviada à EGBA, em 1907.

É importante ressaltar, que durante a Primeira República, conforme as mulheres adentravam os espaços públicos em busca de profissionalização, foram sendo enfatizados no âmbito do discurso, a noção acerca dos “perigos” que implicava a sua excessiva intelectualização. Nesse momento, a maternidade se tornava a principal e a mais nobre das

²⁹ VALLE, Arthur; DAZZI, Camila. Studio studies e fotografias de atelier de pintores brasileiros. AURA. *Revista de Historia y Teoría del Arte*, n. 3, jun. 2015, p. 45.

³⁰ NOGUEIRA, Manuela Henrique. Op. Cit, 2010, p. 153.

³¹ LUNA, Sarah Borges. Op. Cit, 2024, p. 74.

tarefas femininas. Responsável por gerar, educar e formar os futuros cidadãos da República, abdicar dessa função representava um risco à ordem social. Reforçava-se assim, que o papel da

esposa companheira que atuava como a mãe culta nos moldes republicanos era o símbolo da mulher moderna desejável naquele raiar de um novo século. Seu oposto, a ser evitado, era a mulher profissionalmente combativa. Esta roubava o espaço dos homens, portava decadência às profissões nas quais ingressava e, por fim, destruía a harmonia alcançada socialmente (baseada nas funções diversamente ocupadas conforme os gêneros), simbolizando aquele "outro" perigoso que rondava o imaginário de tantos homens e mulheres de outrora, sintetizado, por exemplo, pela imagem das *sufragetes*: mulheres escandalosas, que promoviam passeatas públicas pelo direito ao voto.³²

Entre finais do século XIX e inícios do XX, o discurso médico forneceria soluções para o problema conhecido como a “questão da mulher”. Nesse contexto, a ciência foi responsável por inventar a diferença entre os sexos, as considerando como o outro do homem, seu oposto e complemento, naturalmente frágil e destinada à maternidade. Assim,

tratava-se de se definir quais seriam as atribuições "naturais" e desejáveis para as mulheres burguesas em uma nova ordem que as havia liberado das funções tradicionais, características do universo da economia doméstica, mas não as previa no mundo das indústrias e no das profissões.³³

No universo artístico, durante muito tempo, as mulheres seriam vistas menos como criadoras e mais como fontes de inspiração, prevalecendo a ideia de que não possuíam capacidade para produzir grandes obras. Por isso, eram frequentemente relegadas ao papel de musas, sustentado pelo estereótipo: o feminino inspira, enquanto o masculino executa.³⁴ Partindo desse pressuposto, uma publicação da *Ilustração Brasileira* (RJ), com o intuito de elogiar a produção de Georgina, diria que sua obra “revela a feitura segura de um experimentado artista, dir-se-ia pintada por um homem, tal o vigor e a liberdade de pincelada.”³⁵

Dessa forma, é importante pontuar que, apesar do empenho na construção de normas e discursos que afastasse as mulheres do caminho da profissionalização, nem sempre estes encontraram sustentação na realidade. Algumas artistas, ainda assim, se destacaram pelo mérito de seus trabalhos, abalando as certezas propagadas de que fossem “naturalmente” inferiores. Elas causariam o desconforto necessário para que aos poucos a sociedade cedesse diante do

³² Ibidem, p. 71.

³³ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Op. Cit, 2019, p. 60.

³⁴ Ibidem, p. 62.

³⁵ BNDigital. *Ilustração Brasileira (FRA)* - 1901 a 1958, ano 1923, edição 39, p. 68. Disponível em: < <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/107468/7963> > Acesso em: 23 jan. 2026.

sucesso público alcançado por algumas pintoras e escultoras, como é o caso de Georgina de Albuquerque.³⁶

A “invasão feminina” a uma fatia do mercado de trabalho, compreendida como “profissões leves”, englobando principalmente as artes, suscitou a criação de mecanismos para lidar com o novo cenário. Uma das soluções utilizadas para contornar esse conflito imaginário era a noção de lar de artistas, cuja materialização pode ser observada na descrição de Angyone Costa (1927). Sobre a parceria de Lucílio e Georgina, o jornalista diria que “poucas vezes duas índoles, dois temperamentos combinaram tão bem. Há equilíbrio naquela casa amável onde dois espíritos, na aparência desiguais, um grave e outro alegre, ajuntam-se admiravelmente.”³⁷

Dentro de um lar de artistas se observava um equilíbrio ideal entre temperamentos e gêneros diferentes. Nesse sentido, as fotografias do casal coadunavam com a harmonia desejada, demonstrando que se completavam em prol de uma obra comum, como a dedicação às artes e à construção de uma família. Essa perspectiva pode ser vista “como um resultado dos temores que rondavam a profissionalização da mulher e o correlato receio de que esta abandonasse suas funções naturais: a de esposa e a de mãe.”³⁸

A partir desse fator, podemos supor as estratégias adotadas por essas artistas para contornar os obstáculos impostos à sua profissionalização. No caso de Georgina de Albuquerque, consideramos que a construção de sua imagem foi uma dessas estratégias. Exemplos de pintoras das gerações anteriores, como Abigail de Andrade (1864-1890), cujas escolhas pessoais interferiram no alcance de sua carreira³⁹, podem ter servido de alerta a Georgina quanto a importância de corresponder às expectativas de gênero e os impactos de desafiar a norma vigente. Assim, de acordo com Ana Paula Simioni, “Georgina soube como

³⁶ Ibidem, p. 84.

³⁷ COSTA, Angyone, Op. Cit. 2019, p. 33.

³⁸ Ibidem, p. 76.

³⁹ Abigail de Andrade foi uma pintora e desenhista brasileira, cujo envolvimento amoroso com seu professor, o crítico e pintor Ângelo Agostini (1843-1910) – que era um homem casado e 21 anos mais velho que ela – ao vir a público, fez com que fosse duramente julgada pela sociedade. Vista como transgressora, esse caso é tido como um dos fatores que contribuíram para o apagamento de sua carreira. Para mais informações sobre a trajetória da artista ver: DE SOUZA CAMPOS, Tamara. Memórias enquadradas: Abigail de Andrade e Georgina de Albuquerque. **Arte & Ensaio**, v. 30, n. 48, 2024; RIBEIRO, Paula de Souza. Op. Cit, 2022, p. 49-50.; SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Op. Cit, 2019, p.198-230.

poucas artistas manipular a seu próprio favor os mitos em torno de um casamento feliz, em uma época de valorização da mulher culta como boa mãe republicana.”⁴⁰

Todo o esforço para conciliar seus deveres socialmente atribuídos, ao impulso pessoal de se tornar uma artista profissional e viver de sua arte, não era inconsciente. Em entrevista para Angyone Costa (1927), ao comentar sobre sua passagem por Paris, Georgina faria questão de reforçar o seu compromisso com a construção de uma carreira em bases sólidas. Em um tópico intitulado *A formação artística da nossa maior pintora*, Angyone registra as falas da artista: “frequentei museus e procurei pintar, pintar, pintar muito, a todas as horas, a todos os instantes do dia. Nem mesmo quando os meus dois filhos, Dante e Flaminio, eram pequenos, deixei um só minuto de trabalhar”.⁴¹

Nesse sentido, os registros fotográficos, produzidos ainda em um momento inicial da sua carreira, podem ter sido utilizados por Georgina para transmitir uma imagem específica sobre si. Tema de investigação já conhecido pelos historiadores da arte, o ateliê se tornou um importante mecanismo para compreensão do processo criativo e da recepção das obras, assim como da construção da imagem do artista. Desde o século XIX, esse ambiente esteve atrelado a uma tentativa de elevação do estatuto do artista, que “passou gradativamente a ser entendido como um espaço dedicado não somente ao fazer manual, mas sobretudo a um labor de caráter intelectual.”⁴² Sendo assim,

em virtude desse fenômeno sociológico que mitificou a imagem do artista e conferiu ao seu espaço de criação um fetichismo singular, o atelier se tornou o local privilegiado para a apreciação direta das atividades do artista e foi corriqueiramente compreendido como um reflexo de seu temperamento e singularidade, como uma sinédoque capaz de conter sua personalidade e o conjunto de suas realizações (Lacroix, 2006: 29).⁴³

Podemos sugerir que a pintora tenha transitado entre dois “modelos de mulher”⁴⁴, estrategicamente construindo a sua autoimagem perante o público. Ao mesmo tempo em que atendia às expectativas sociais, demonstrando dedicação em seus papéis como mãe e esposa, a artista se consolidava como uma profissional competente e garantia sua visibilidade no campo artístico. Corroborando com essa percepção, o crítico Adalberto Mattos, ao falar sobre ela em

⁴⁰ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, Op. Cit, 2019, p. 295.

⁴¹ COSTA, Angyone. Op. Cit, 2019, p.39.

⁴² VALLE, Arthur; DAZZI, Camila. Op. Cit, 2015, p. 40.

⁴³ Ibidem, p. 41.

⁴⁴ OLIVEIRA, Cláudia de. Georgina de Albuquerque e suas estratégias de consagração: encontros e divergências. *19&20*, Rio de Janeiro, v. XVII, n. 1-2, jan.-dez. 2022.

1921, não deixaria de pontuar que, “esposa e mãe, Georgina sabe dividir o seu tempo entre seu esposo, seus filhos e a Arte, dedicando-lhes affectos iguaes.”⁴⁵

No entanto, é interessante notar como nas fotografias, Lucílio participa dessa construção, se apresentando igualmente como um pai e marido dedicado à família. Nesse sentido, como apontam as autoras Whitney Chadwick e Isabelle de Courtivron no livro *Amor & Arte* (1995) torna-se necessário explorar as complexidades das parcerias artísticas, que podem se manifestar de maneiras diversas. A partir dessa análise, é possível encontrar colaborações mútuas que “redefiniram os antigos estereótipos sexuais e do sexo feminino e masculino, e apontam modelos de parcerias muito mais fluidas, equitativas e enriquecedoras.”

⁴⁶ Dessa forma, como um artista respeitado pela crítica e pelos colegas, o apoio de Lucílio seria fundamental para que Georgina construísse uma boa reputação no meio artístico. ⁴⁷

Também podemos analisar a trajetória da pintora sob a ótica dos debates propostos para a história das mulheres, que visam “superar a dicotomia entre a vitimização ou os sucessos femininos, buscando-se visualizar toda a complexidade de sua atuação.”⁴⁸ A autora Raquel Soihet (1997) ao reunir as questões em torno do conceito de gênero e os caminhos possíveis para a escrita dessa história, aborda a importância de se abarcar as diversas dimensões da experiência histórica feminina, levando em consideração as sutilezas presentes na relação entre os sexos, da qual fazem parte as alianças e os consentimentos por parte das mulheres. ⁴⁹

Soihet retoma essa perspectiva através das reflexões da historiadora francesa Arlette Farge que, de acordo com a autora, evita “o binômio dominação/subordinação como terreno único de confronto.” ⁵⁰A partir dessas leituras, elaboramos meios para compreender de forma mais aprofundada a experiência de artistas como Georgina de Albuquerque. Mesmo em um momento em que a profissionalização dessas mulheres não era incentivada, a agência feminina se fazia presente, revelando atuações complexas.

⁴⁵ BNDigital. **Ilustração Brasileira** (FRA) - 1901 a 1958. MATTOS, Adalberto. “Os nossos artistas e os seus ateliers”, ano 1921, edição 9. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/107468/4536>> Acesso em: 10 jun. 2025.

⁴⁶ CHADWICK, Whitney; COURTIVRON, Isabelle de. **Amor & Arte**: duplas amorosas e criatividade artística. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995, p. 10.

⁴⁷ LUNA, Sarah Borges. Op. Cit, 2024, p. 68.

⁴⁸ SOIHET, Rachel. História, mulheres, gênero: contribuições para um debate. In: AGUIAR, Neuma (Org.). **Gênero e Ciências Humanas**: desafio às ciências a partir da perspectiva das mulheres. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1997, p. 100.

⁴⁹ Ibidem, p. 106.

⁵⁰ Ibidem, p. 105.

Roger Chartier (1995) chama a atenção para a diferenciação entre a dominação masculina e a dominação simbólica, situação em que os próprios dominados aderem as categorias às quais estão sujeitos, no caso das mulheres, quando as mesmas interiorizam as normas produzidas pelos discursos masculinos. Sendo assim, torna-se necessário investigar os mecanismos que garantem a eficácia desta violência simbólica. Para Chartier,

um objeto maior da história das mulheres é então o estudo dos discursos e das práticas, manifestos em registros múltiplos, que garantem (ou devem garantir) que as mulheres consintam nas representações dominantes da diferença entre os sexos: desta forma a divisão das atribuições e dos espaços, a inferioridade jurídica, a inculcação escolar dos papéis sociais, a exclusão da esfera pública, etc. Longe de afastar do "real" e de só indicar figuras do imaginário masculino, as representações da inferioridade feminina, incansavelmente repetidas e mostradas, se inscrevem nos pensamentos e nos corpos de umas e de outros.⁵¹

No entanto, essa apropriação não significa que as formas de resistência estejam descartadas. Pelo contrário, o autor defende que através da adesão a esses discursos, ou seja, por meio de práticas que expressam consentimento, é que são negociadas as possibilidades de subversão, mobilizando para seus próprios fins, uma situação imposta. Nesse sentido, reforça que

nem todas as fissuras que corroem as formas de dominação masculina tomam a forma de dilacerações espetaculares, nem se exprimem sempre pela irrupção singular de um discurso de recusa ou de rejeição. Elas nascem com frequência no interior do próprio consentimento, quando a incorporação da linguagem da dominação se encontra reempregada para marcar uma resistência.⁵²

Segundo Chartier, o que precisa ser levado em consideração “é a própria definição dos poderes femininos permitidos numa situação de sujeição e de inferioridade.”⁵³ Partindo desse pressuposto, duas figuras atuantes no cenário político e cultural da Primeira República, podem oferecer indícios de como essas questões eram utilizadas pela sociedade daquele período e quais os argumentos eram mobilizados pelas mulheres que desejavam ocupar diferentes espaços na esfera pública.

Júlia Lopes de Almeida (1862-1934)⁵⁴ escritora de destaque no país na virada do século XIX para o século XX, aborda a dificuldade de inserção das mulheres no mundo da arte, o

⁵¹ CHARTIER, Roger. Diferenças entre os sexos e dominação simbólica. **Cadernos Pagu**, n. 4, p. 37-47, 1995, p. 40.

⁵² Ibidem, p. 42.

⁵³ Ibidem, p. 47.

⁵⁴ Júlia Lopes de Almeida e Georgina de Albuquerque faziam parte da mesma rede de sociabilidade, tendo Júlia escrito a respeito da exposição de Georgina e Lucílio realizada em 1911 na Escola Nacional de Belas Artes (*O Paiz* - RJ, ed. 9823, p.1) Além disso, estiveram presentes em exposições posteriores,

acesso desigual à educação e o crescente desejo por profissionalização, em um texto pouco conhecido, escrito entre 1926 e 1934, intitulado *A mulher e a arte*⁵⁵. A partir do exemplo de histórias de mulheres artistas ao longo do tempo, Almeida questiona os estereótipos de gênero, demonstrando o aumento da presença feminina nesses espaços, “por que não lhes puderam negar o que elas conquistaram à força de talento, que não tem sexo, embora o mundo teime em vesti-lo de calças quando o quer adular.”⁵⁶

O texto da autora, revela a complexidade da atuação das mulheres, bem como as nuances na relação entre consentimento e resistência.⁵⁷ Como vimos, as estratégias de negociação, também envolviam a reapropriação das normas enunciadas pelos discursos masculinos. Nesse sentido, Almeida defende que

a febre de produzir, de poder sucessivamente criar um filho da sua carne e um filho do seu sonho, fazer o homem e criar a ficção, desfraldando a bandeira da pátria duas vezes, no culto da família e no da arte, é uma sensação nobre e que oferece à consciencia da mulher uma tranquilidade perfeita. Por mim não a lamento.⁵⁸

como a segunda Exposição do Centro Artístico Juventas em 1912 (*Gazeta de Notícias* - RJ, ed. B00197, p.6), a exposição do pintor Antônio Parreiras em 1917 (*Jornal do Commercio* - RJ, ed. 120, p.4) e a exposição dos artistas portugueses Carlos Reis e João Reis, em 1919. (*Jornal do Commercio* - RJ, ed. 160, p. 6)

⁵⁵ Se trata de uma conferência datilografada em 16 folhas de papel, pertencente ao acervo da autora na Academia Brasileira de Letras e publicado na íntegra pela primeira vez em 2019, por iniciativa das autoras Luzia Margareth Rago e Gabriela Simonetti Trevisan. De acordo com as autoras, a data do documento ainda é incerta, estima-se que tenha sido escrito entre 1926 e 1934, no entanto, foram encontradas nos periódicos, conferências da escritora com o mesmo título nos anos de 1906, 1916, 1918 e 1919. Não foram encontradas ocorrências desse título entre as décadas de 1920 e 1930, ainda que o texto traga referências a fatos dessa época. RAGO, Luzia Margareth; TREVISAN, Gabriela Simonetti. “A MULHER E A ARTE” E A CRÍTICA FEMINISTA DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA. **História: Questões & Debates**, v. 67, n. 1, 2019, p. 349.

⁵⁶ Ibidem, p. 354.

⁵⁷ Assim como Georgina e Lucílio, Júlia Lopes de Almeida e o marido, o escritor Filinto de Almeida, eram utilizados como exemplo “bem-sucedido” de um lar de artistas. De acordo com Ana Paula Simioni, “essa posituação de um determinado tipo de artista, capaz de se profissionalizar sem romper com as expectativas em torno dos papéis femininos, em especial da maternidade, era ainda mais emblemático para Júlia Lopes de Almeida. Mais do que qualquer outra em sua geração, ela sintetizara a imagem de uma boa esposa no sentido moderno: companheira de letras de seu marido, o escritor Filinto de Almeida, jamais procurou superá-lo ou eclipsá-lo, mas, ao contrário, era percebida como parceira.” Cf. SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. “Mulheres nas Ruas, Profissões em Perigo: a crítica de João do Rio”. In: **Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras**. 1. Ed., 1. Reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2019, p. 66-73.

⁵⁸ Ibidem, p. 358-359.

A escritora reforça a possibilidade de as mulheres exercerem as duas funções, de mãe e artista. Não oferecendo a profissão, nenhum risco aos seus papéis tradicionais. Dessa forma, Júlia retoma a discussão no final de seu texto, argumentando que

feliz a mulher que não sente, no fundo do seu cérebro esse ignoto rumor, tropel de ideias e de pensamentos, vertigens de imaginação, que morre onde nasce, intraduzido, como o ruído do mar dentro do caramujo. Feliz a mulher tranquila e forte, que permanece no lugar que a vida lhe destinou, a burguesa risonha, a matrona serena, para qual o espírito filosófico romano escreveu o epitáfio de glória definitiva e incontestada: “Governou bem a sua casa, fiou lã;” Em todo o caso é bom dizer ainda, é bom dizer muitas vezes porque há quem não acredite: a artista não é uma desertora do Lar. Entre todas as rivais que este possa ter, a arte é com certeza a mais pura e a menos perigosa. Pintando, escrevendo ou esculpindo, a mulher necessita exatamente de fechar-se no remanso da sua casa, entre objetos que lhe sejam familiares, na fidelidade das coisas a que se habituou e às quais se afeiçoa como com participantes do seu labor e como testemunhas do seu sofrimento ou do seu entusiasmo.⁵⁹

Como mencionado anteriormente, a entrada feminina no espaço público⁶⁰ e a preocupação com uma possível desordem social, passaram a ser debatidas nesse período, fazendo com que essas mulheres mobilizassem os acordos possíveis naquele contexto. Júlia Lopes de Almeida trabalhou ao lado de figuras importantes do movimento feminista brasileiro como Bertha Lutz⁶¹, e em suas publicações defendia pautas como o direito ao divórcio e ao sufrágio universal. Assim como Júlia, Bertha Lutz (1894-1976) também se posicionou a respeito dessas preocupações. Em entrevista ao *Jornal Imparcial* (RJ) em novembro de 1920, Lutz é questionada se a implementação do voto feminino não implicaria em prejuízo ao lar:

[...] É o argumento que costumam invocar em última instância os adversários do sufrágio feminino, pintando em cores suaves o papel da mulher, o anjo do lar e considerando como irremediável o seu afastamento do mesmo, caso queira votar (...) O anjo é apenas a mulher cujos meios lhe permitem dedicar-se unicamente ao homem e, quando é mãe, aos filhos, não dispensando, contudo, outras mulheres - talvez - menos divinas - para executar os trabalhos menos angelicos e divinos do lar. O que afasta a mulher do lar é a necessidade,

⁵⁹ Ibidem, p. 367.

⁶⁰ Para aprofundar a discussão a respeito das mudanças sofridas nos limites entre as esferas pública e privada no século XX, a partir das crescentes lutas por igualdade e do alargamento da cidadania, gerando novas dinâmicas nos papéis de gênero, ver: ABOIM, Sofia. Do público e do privado: uma perspectiva de gênero sobre uma dicotomia moderna. **Revista Estudos Feministas**, v. 20, p. 95-117, 2012.

⁶¹ Bertha Lutz foi uma ativista feminista, com importante atuação nos debates a respeito do direito ao voto feminino no Brasil. Foi responsável por criar em 1922 a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, organizando o I Congresso Internacional Feminista no Rio de Janeiro, que contou com a participação de Júlia Lopes de Almeida. Além disso, Júlia representou a FBPF em eventos nacionais e internacionais. Em 1931, de acordo com a notícia veiculada no *Diário de Notícias* (RJ) em fevereiro daquele ano, Lutz e suas companheiras da FBPF ajudariam na divulgação do I Salão Feminino Brasileiro, em que Georgina de Albuquerque participava como uma das organizadoras. Disponível em: < http://memoria.bn.gov.br/docreader/093718_01/3719 > Acesso em: 06 jun. 2025.

são as dificuldades materiais da vida, as horas prolongadas nas oficinas, o trabalho mal remunerado, a falta de conforto nos ateliers e nas fabricas, a ausencia de tentativas de pôr os seus trabalhos de accordo com a sua função de mãe. Não é o facto da mulher ser legisladora que causa as circumstancias actuaes, pelo contrario, é a sua ausencia na legislação. (...) Dêem-nos esta oportunidade e verão que nós nos esforçaremos por adquiri-la. Sejam generosos para conosco Srs. senadores e deputados, e verão que sabemos ser agradecidas, repousem em nós confiança sufficiente e verão que corresponderemos à expectativa. Que nos tornaremos dignas de ser eleitas ou, ao menos, de eleger.⁶²

2.2 A INDIVIDUALIDADE ARTÍSTICA E OS ESTEREÓTIPOS DE GÊNERO

Não somente as fotografias, mas as obras de Georgina de Albuquerque permitiriam a vinculação de sua imagem às funções maternas. A figura feminina foi a principal protagonista de seus quadros, tendo sido retratada de diversas maneiras e em diferentes contextos: desde cenas de gênero de uma típica família burguesa, em momentos de lazer ao ar livre, no trabalho em um paiol de milho ou em cafezais paulistas.⁶³ Podemos sugerir, que Georgina pretendesse abarcar todas as possibilidades de atuação das mulheres de seu tempo, como uma forma de retratar as várias experiências femininas, incluindo a sua própria. Nesse sentido, assim como em *Supremo Amor* (1907) [Figura 11], a temática da maternidade seria retomada em outras pinturas da artista.

Essa tela lhe renderia a sua primeira premiação na XIV Exposição Geral de Belas Artes em 1907. Como um dos destaques do salão, Georgina conquistou a menção honrosa de 1º grau e comentários elogiosos da crítica. Anos mais tarde, em 1911, o quadro faria parte da exposição do casal na ENBA. Entre 68 trabalhos produzidos pela artista, uma matéria na revista *Fon-Fon* (RJ) diria que:

o *Supremo Amor*, trabalho que se a palheta e a mão nervosa da artista o pintaram, foi o coração, o imenso, delicado e formoso coração materno que o inspirou. E basta que o trabalho surta da sinceridade e grandesa de uma inspiração dessa espécie, para que seja bom, tanto mais quando são de arte – e de arte sentida – as mãos que o executam.⁶⁴

⁶² BBM, USP. **Mulheres brasileiras em 1922: Luta por direitos e novos espaços sociais**. São Paulo: USP, 3x22: Kits didáticos, 2021.

⁶³ Me refiro a quadros como *Árvore de Natal* (1916), *Jardim Florido* (1918), *Canto do Rio* (1926), *Lição de Piano* (1928), *No Cafezal* (1926), *Paiol de Milho* (c.1940).

⁶⁴ BNDigital. **Fon Fon: Semanario Alegre, Politico, Critico e Espusiente (RJ)** - 1907 a 1958, ano 1911, ed. 36. Disponível em: < <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/259063/7764> > Acesso em: 04 jun. 2025.

Como identificado pela pesquisadora Thais Canfield (2019)⁶⁵, a artista continuaria representando a maternidade em trabalhos ao longo de sua carreira. Canfield apresenta uma tela sem título⁶⁶ (c.1920) pertencente a uma coleção particular que, embora tenha a sua data exata de produção desconhecida, pode ser vista em uma fotografia reproduzida na revista *Ilustração Brasileira* (RJ), em maio de 1927. Na matéria, Georgina de Albuquerque posa ao lado de obras do marido, como o quadro intitulado *Retrato de Georgina* (1920) enviado ao salão da EGBA de 1920 [Figura 12]. E Lucílio, por sua vez, é fotografado ao lado do quadro da artista [Figura 13].

Figura 12 – “Entre Artistas” Tapajós Gomes, Revista Ilustração Brasileira, Rio de Janeiro, maio de 1927, Edição 81 (recorte)



Fonte: BNDigital

Figura 13 – *Sem título* (c. 1920), de Georgina de Albuquerque



Fonte: Acervo Collaço Paulo

⁶⁵ DA SILVA, Thais Canfield. Ser Mãe, Ser Artista: A representação da maternidade na obra de Georgina De Albuquerque, p. 271-281. In: Seminário do Museu D. João VI (9. : 2018 : Rio de Janeiro, RJ). **Anais eletrônicos do IX Seminário do Museu D. João VI** : pesquisa sobre os acervos do Museu D. João VI e do Museu Nacional de Belas Artes /Organizadores Alberto Martín Chillón ... [et al.]. – Rio de Janeiro: NAU, 2019.

⁶⁶ A obra foi exibida entre 2022 e 2023 em uma exposição intitulada “Mais Humano: Arte no Brasil de 1850-1930” realizada no Instituto Collaço Paulo – Centro de Arte e Educação, em Florianópolis (SC). No trabalho de Thais Canfield (2019) a tela apresenta o título de *Maternidade* (s.d), no entanto, no catálogo da exposição o quadro consta como sem título. Catálogo disponível em: <<https://institutocollacopaulo.com.br/mais-humano-arte-no-brasil-de-1850-1930/>> Acesso em: 04 jun. 2025.

A obra é composta por uma figura feminina sentada em uma poltrona, carregando em seu colo um bebê. O biombo ao fundo do ambiente interno, proporciona um enquadramento que nos aproxima dos personagens na cena principal. A mulher está usando um vestido de estampa colorida, que harmoniza com as cores de seu assento. Através de um gesto delicado, leva até as mãos da criança os brinquedos posicionados em uma mesinha no canto esquerdo da tela. A criança com os braços estendidos, parece fazer um esforço para alcançar o objeto na mão da mãe. Georgina utiliza cores vibrantes que se repetem em diferentes elementos que compõem o quadro, recurso usado para criar unidade à cena, que pode ser visto em outras obras da artista, como em *Sessão do Conselho de Estado* (1922).

Em 1915, além de enviar dois quadros para o salão anual da Exposição Geral de Belas Artes em agosto, Georgina realizaria no mês seguinte, uma exposição individual com 41 trabalhos na Galeria Jorge, no Rio de Janeiro. Muito elogiada pela crítica, a exposição ficaria aberta ao público do dia 23 de setembro a 7 de outubro, tendo o encerramento adiado para o dia 9, devido ao grande sucesso do evento. Mais de dez telas foram vendidas e entre os compradores podemos citar Anita Peçanha, que naquele período era a primeira-dama do Estado do Rio.⁶⁷

Na mesma ocasião, o jornal *A Noite* (RJ) diria que “a individualidade artística da apreciada pintora de interiores e creanças se accentua cada vez mais.”⁶⁸ Além disso, um comentário sobre o certame no *Jornal do Commercio* (RJ) chama atenção por mais uma vez reforçar uma imagem específica da artista, que mesmo na hipótese de não ser o resultado de uma construção consciente, tinha reflexos na percepção de suas obras. A matéria pontuava que “ao falarmos da Sra. Georgina de Albuquerque temos de encarar a sua obra sob vários aspectos sem separar a artista da esposa dedicada e da mãe (sic) carinhosa e estremecida.”⁶⁹

⁶⁷ Informação retirada do periódico *O Paiz* (RJ) que destacou a compra em nota: “[...] Entre o grande número de visitantes, destacaremos a Exma. Sra. Nilo Peçanha, que adquiriu uma belíssima aquarela, representando um trecho do canto do Rio.” BNDigital. **O Paiz** (RJ) - 1910 a 1919, “Exposição Georgina de Albuquerque”, ano 1915, edição 11325. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/178691_04/29461> Acesso em: 04 jun. 2025.

⁶⁸ De acordo com descrições encontradas nos jornais, até aquele momento, Georgina já havia realizado alguns quadros com a temática infantil. Entre as obras da artista descritos como estudos de criança, podemos mencionar *Interior* (s/d), *Brincando* (s/d), *No parque* (s/d), *Sol* (s/d) e *Bolha de Sabão* (s/d). BNDigital. **A Noite** (RJ) - 1911 a 1919, ano 1915, edição 01364. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/348970_01/7273> Acesso em: 04 jun. 2025.

⁶⁹ BNDigital. **Jornal do Commercio Edição da Tarde** (RJ) - 1909 a 1922. Disponível em <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/111988/6724>> Acesso em: 04 jun. 2025.

Um ano antes, ao visitar o ateliê do casal em Niterói, o crítico Osório Duque Estrada (1870-1927), também teceu comentários semelhantes sobre as obras da artista:

Tive ensejo de contemplar e admirar alguns trabalhos dessa distinta senhora e em todos esses bellissimos estudos notei, a par da robustez de technica, reveladora de um profundo conhecimento da palheta e de invariavel harmonia de tons, a meiga e delicada preocupação de tratar as creanças, surpreendendo-as no meio dos seus mais ingenuos e innocentes folgedos. O projecto de quadro *Arvore de Natal*, quando executado definitivamente, virá confirmar de modo magistral e decisivo as minhas mais fagueiras impressões sobre essa delicadissima alma de mãe, companheira e poetiza de tão adextrado (sic) pincel.⁷⁰

A frequente associação de Georgina aos temas domésticos, bem como a ênfase em seu casamento e maternidade, também poderiam estar relacionados a um decoro por parte da crítica em relação aos pareceres destinados à produção das mulheres. Como abordado por Ana Paula Simioni em *Profissão Artista* (2019), além do valor positivo dado a um tipo de mulher-ideal capaz de se profissionalizar sem perder de vista seus verdadeiros encargos, o uso de adjetivos que destaca características tidas como essencialmente femininas, partia de uma lógica que as concebia como seres naturalmente frágeis, incapazes de suportar qualquer julgamento sobre suas produções.⁷¹

Esse esforço por sublinhar as especificidades “femininas” pode ser visto em comentário do crítico Agrippino Grieco que ao discorrer sobre a pintura no Brasil em 1919, menciona que ao observar as obras da artista: “sente-se-lhe a delicadeza feminina na predilecção pelos themas levemente romanescos, pelas melodias chromaticas, pelas effusões poeticamente sentimentaes.”⁷² No mesmo ano, Georgina conquistaria a maior láurea do salão, a pequena medalha de ouro, com o quadro *A família* (1919) na XXVI Exposição Geral de Belas Artes. O quadro, de localização desconhecida, foi reproduzido em uma publicação do *Rio-Jornal* (RJ)

⁷⁰ BNDigital. **Jornal do Recife (PE)** - 1858 a 1938, ano 1914, edição 00312. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/705110/62909>> Acesso em: 06 jun. 2025.

⁷¹ Por serem vistas como amadoras pelos críticos, Simioni demonstra que muitas vezes a produção feminina não foi levada a sério, fazendo com que seus trabalhos não fossem analisados do ponto de vista profissional. Partindo do pressuposto da existência de uma “arte feminina” buscavam identificar em suas obras, traços de uma suposta feminilidade, como a delicadeza e a sensibilidade. “E os Críticos Levam as Mulheres “a Sério”: Revendo a Contenda Lobato versus Malfatti” In: SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Op. Cit, 2019, p. 78.

⁷² BNDigital. **Brasil Ilustrado (DF)** - 1908 a 1950, ano 1919, edição 0005. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/244414/257>> Acesso em: 09 jun. 2025.

[Figura 14].⁷³ Apesar de se tratar de uma reprodução de baixa qualidade, a descrição da obra presente no *Jornal do Commercio* (RJ) nos ajuda a compreender a cena.⁷⁴

Figura 14 – Rio-Jornal, Rio de Janeiro, agosto 1919, edição 502 (recorte)



Fonte: BNDigital

Na seção Notas de Arte, em agosto de 1919, abordando o salão daquele ano, encontramos a seguinte informação:

D. Georgina de Albuquerque é a que tem maior numero de trabalhos, de figuras e de paisagens. Entre os primeiros encontra-se um quadro grande intitulado “A Família”, – três figuras – pai de pé; mãe (sic) sentada em uma cadeira de vime e filho, uma criança sobre uma mesa – que os dous (sic) primeiros contemplam carinhosamente. A scena (sic) passa-se em um jardim, com um grande fundo de paisagem e á tarde a julgar pela iluminação do quadro. As figuras estão bem pintadas e bem collocadas, e o ambiente é bem dado, contribuindo tudo para fazer desse bello quadro uma obra, que quer pela composição quer pela execução, faz honra á artista.⁷⁵

Chama atenção a semelhança do quadro com uma obra da artista presente no acervo do Museu D. João VI (RJ). Na tela de grandes proporções, intitulada *Maternidade* (c. 1930),

⁷³ BNDigital. **Rio-Jornal (RJ)** - 1918 a 1921, ano 1919, edição 00502. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/343129/3711>> Acesso em: 09 jun. 2025.

⁷⁴ O mesmo quadro é descrito por Georgina em entrevista ao jornalista Angyone Costa em 1927: “[...] No ano seguinte, mandei aquele quadro, que o senhor há pouco viu, uma cena de campo, mulher e marido assistindo às gracinhas do filho, brincando sobre a mesa. Não é um quadro mau, mas não agradou como o outro, nem aos visitantes, nem aos membros do júri. Pois, sabe o que aconteceu? Deram-me a cobiçada medalha.”

⁷⁵ BNDigital. **Jornal do Commercio (RJ)** - 1910 a 1919. “Notas de Artes”, ano 1919, edição 00239. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/364568_10/47739> Acesso em: 09 jun. 2025.

[Figura 15] podemos identificar uma figura feminina sentada em uma cadeira de vime, segurando uma criança posicionada em cima de uma mesa à sua frente. As figuras em primeiro plano, estão cercadas por uma vegetação e a cena se passa durante o dia, como sugerido pelos pontos de luz e sombra distribuídos pelo chão.

Figura 15 – *Maternidade* (c.1930), de Georgina de Albuquerque



Fonte: Museu D. João VI, Rio de Janeiro

De acordo com a autora Thais Canfild (2019) a partir da documentação localizada no Museu D. João VI, a obra possui datação incerta, tendo sido adquirida através de uma doação feita pela própria artista em 1956. Nesse mesmo ano, ocorreu o encerramento das atividades e o desmantelamento da coleção do Museu Lucílio de Albuquerque (1943-1956), instituição fundada por Georgina em memória de seu marido, que havia falecido em 1939. Canfild levanta a hipótese de que o quadro possa ser na verdade a obra intitulada *A Família*, vencedora da medalha de ouro no Salão de 1919, cujo título teria sido alterado.⁷⁶

⁷⁶ A hipótese de Thais Canfild (2019) surge através de publicações nos anos de 1948 e 1949 que mencionam a tela *Maternidade* como o quadro vencedor da medalha de ouro no salão de 1919. A autora traz uma nota do *Correio da Manhã* (RJ): “Numa das salas do Museu vimos a grande medalha de honra, a maior láurea que o Salão Nacional de Belas Artes confere a um artista. Nela também figuram trabalhos de Georgina de Albuquerque, e dentre ela logo se destaca o quadro *A Maternidade*, com que a artista obteve, em 1919, a grande medalha de ouro do Salão de Belas Artes (*Correio da Manhã*, 22 de abril de 1948, p. 2).” DA SILVA, Thais Canfild. Op. Cit, 2019, p. 276.

Dada a semelhança com o quadro reproduzido pelo *Rio-Jornal* (RJ) e o intervalo de tempo até ele ser doado para o acervo do Museu D. João IV, nossa hipótese é de que a tela foi modificada pela artista, removendo a figura masculina presente na composição. Tal intervenção poderia explicar a mudança nos títulos, que de *A Família* passou a se chamar *Maternidade*. Não podemos descartar, no entanto, a possibilidade de se tratar de duas obras distintas.⁷⁷

Em 1919, além de expor no salão anual realizado na Escola Nacional de Belas Artes, Georgina também organizaria exposições, juntamente com Lucílio, na Galeria Jorge (RJ) e em São Paulo. Além disso, participaria, em agosto, do Centenário de elevação de Niterói à categoria de vila. O evento contou com diferentes programações, entre elas uma exposição de belas artes com cerca de 100 quadros de artistas residentes em Niterói. Em dezembro do mesmo ano, a artista compareceria ao primeiro aniversário de posse do então presidente do estado do Rio de Janeiro, Raul Veiga (1918-1922), no Palácio do Ingá. Na ocasião, seria inaugurado, na galeria do palácio, um retrato de seu antecessor, Agnelo Collet (1917-1918), trabalho executado por Georgina.

Demonstramos até aqui como os estereótipos de gênero presentes naquela sociedade refletiam na percepção das obras da artista, nas quais os críticos identificavam características tidas como “naturalmente femininas”, relacionando-as à atuação de Georgina nos papéis considerados apropriados às mulheres. Sendo assim, ao mesmo tempo em que tratava as experiências femininas cotidianas como temas dignos de representação pictórica, a artista atendia às expectativas sociais. Sua trajetória tornava-se um exemplo de como a profissão não oferecia riscos às atribuições tradicionais, postura que era valorizada e lhe garantia espaço no meio artístico.

Nesse sentido, enquanto se adequava a um modelo de artista incentivado naquele período, utilizando-se da imagem de boa mãe e esposa, o talento de Georgina se destacava, fazendo com que fosse cada vez mais reconhecida. O *Correio Paulistano* (SP) a descreveria como “uma das nossas mais aplaudidas artistas da paleta” e pertencente a “atual e brilhante geração de pintores nacionais”⁷⁸. O crítico Rodolfo Machado na edição da tarde do *Jornal do*

⁷⁷ Como demonstrado no trabalho de Carolina Farias Alves (2019), esse tipo de procedimento seria adotado por Georgina em outras obras. A autora identificou que no quadro *Brasileira* (c. 1920) a figura feminina possuía um braço situado na altura do peito. Já a versão que se encontra em Juiz de Fora, no acervo do Museu Mariano Procópio (MG), o título foi alterado para *Nair de Teffé* e teria sido modificado pela artista, removendo o braço da figura.

⁷⁸ BNDigital. **Correio Paulistano (SP)** - 1900 a 1919. “Registro de Arte”, ano 1919, edição 19974. Disponível em: < http://memoria.bn.gov.br/DocReader/090972_06/48844 > Acesso em: 10 jun. 2025.

Commercio (RJ) diria que “na arte feminina nacional a sua personalidade se coloca em alto destaque.”⁷⁹ Em 1920 o também crítico de arte Adalberto Mattos, ao comentar o Salão de Belas Artes, diria que Georgina representava “o expoente máximo da representação feminina no ambiente artístico carioca.”⁸⁰

Figura 16 – Retrato de Georgina de Albuquerque (1920), de Lucílio de Albuquerque



Fonte: Museu do Inga / MHAERJ, Niterói

Figura 17 – Revista Ilustração Brasileira (FRA), “Noite de Natal”, ano 1920, edição 00004



Fonte: BNDigital

No mesmo Salão, Lucílio de Albuquerque conquistaria a grande medalha de ouro com o quadro *Retrato de Georgina de Albuquerque* (1920) [Figura 16]. Na tela observamos a pintora sentada em frente a obra que lhe rendeu grande medalha de prata na Exposição Geral de 1916 [Figura 17]. Podemos inferir que a associação à maternidade se faz presente de forma indireta, através do ambiente doméstico composto por crianças representado ao fundo. Georgina está posicionada paralelamente à figura feminina do quadro, que toca piano para um público familiar

⁷⁹ BNDigital. **Ilustração Brasileira (FRA)** - 1901 a 1958. “O Salão de Bellas Artes”, ano 1920, edição 1. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/107468/4136>> Acesso em: 10 jun. 2025.

⁸⁰ BNDigital. **Jornal do Commercio Edição da Tarde (RJ)** - 1909 a 1922. “Bellas Artes: Impressões do Salão de 1919”, ano 1919, edição 182. Disponível em:<<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/111988/15584>> Acesso em: 10 jun. 2025.

em uma agradável noite de Natal. Esse detalhe ganha novos olhares se levarmos em consideração um comentário da artista, anos mais tarde, para o jornal *Dom Casmurro* (RJ):

“[...] Como admirasse o seu retrato, com o qual o artista [Lucílio] mereceu a medalha de honra (ouro) no Salão em 1920 ela [Georgina] me explicou que o fundo do quadro fora constituído pelo quadro “Árvore de Natal” em que ela reproduzira uma cena familiar, fazendo dos filhos, vestidos como meninas, os figurantes que bailam, enquanto ela ao piano tocava... Esse quadro de Georgina de Albuquerque pertencia a um membro da família Pessoa e fora destruído em Pernambuco, durante a Revolução de 1930.”⁸¹

Não temos relatos de que em 1916, os visitantes da EGBA tiveram acesso a essa informação a respeito da composição de *Árvore de Natal*⁸², mas poderíamos dizer que Lucílio, no retrato de 1920, representou simultaneamente os dois lados de Georgina, a coexistência entre mãe e artista. No entanto, a mulher ao piano não nos encara, além disso, é possível observar alguns pincéis no chão no canto direito da tela, enquanto Georgina, sentada em uma cadeira de madeira, apresenta um semblante plácido, uma postura despreocupada, mas ao mesmo tempo segura. O foco aqui é sua face profissional, destacando sua individualidade artística e o reconhecimento de seus méritos.

2.3 AS ROSAS E OS ESPINHOS: O INCENTIVO OFICIAL E O MERCADO ARTÍSTICO BRASILEIRO

Além da sólida formação artística, cujo currículo incluía o estudo em instituições renomadas de Paris, Georgina expôs assiduamente nos salões nacionais, desde 1903, totalizando quinze participações até 1922. Em paralelo, organizava exposições ao lado de Lucílio em diferentes cidades, do norte ao sul do país, tendo os quadros do casal circulado pelos estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Pernambuco e Rio Grande do Sul.⁸³

Seria a artista mais premiada⁸⁴, obtendo todas as consagrações fornecidas pelo sistema, como a menção honrosa, recebida em 1907. Por duas vezes obteve a medalha de prata, tanto

⁸¹ BNDigital. “De Leve: A vida de um artista” In: **Dom Casmurro (RJ)** - 1937 a 1946, ano 1940, ed. 175. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/095605/1236>> Acesso em 16 jul. 2025.

⁸² De acordo com Sarah Borges Luna (2024), o quadro pertenceu ao político paraibano Francisco Pessoa de Queirós, fundador do Jornal do Comércio na Paraíba e assessor de seu tio, Epitácio Pessoa, que havia se tornado presidente em 1919. A casa de Queirós foi incendiada na Revolução de 1930 devido à sua oposição ao governo de Getúlio Vargas. In: LUNA, Sarah Borges. Op. Cit, 2024, p. 83.

⁸³ Em sua Autobiografia presente no acervo do MNBA (RJ), Georgina relata: “Anualmente um de nós dois viajava para apresentar exposição de trabalhos de ambos, ora em São Paulo, ora em Porto Alegre, Recife, Campos ou Salvador.”

⁸⁴ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Op. Cit, 2019, p. 198.

em 1912 como em 1916 e a medalha de ouro em 1919.⁸⁵ O reconhecimento pelos seus trabalhos e a reputação no mercado, abriria portas para posições institucionais, se tornando em 1920, a primeira mulher a participar de um júri de pintura na Exposição Geral de Belas Artes. Nesse ano, um dos envios da artista para o salão, intitulado *Manhã de Sol* (1920) [Figura 20], seria adquirido pela Escola para compor as Galerias de Pintura e Escultura da instituição.⁸⁶ De acordo com a *Ilustração Brasileira* (RJ), Georgina também se tornava a primeira mulher cujo quadro era comprado pelo Estado.⁸⁷

A importância do incentivo oficial para o estímulo do campo artístico brasileiro e para promoção de nossos artistas foi uma pauta levantada em diferentes oportunidades pelos jornais da época. Em 1914, Duque Estrada, ao parabenizar o governo do Rio Grande do Sul pela encomenda de um quadro histórico feita a Lucílio de Albuquerque, diria que os governadores foram capazes de “prezar e auxiliar as manifestações artísticas em um paiz como o nosso, onde vivem ellas quasi milagrosamente dos seus próprios, enfezados e parcíssimos recursos, abandonadas e esquecidas de todo e qualquer estímulo oficial.”⁸⁸ Um ano depois, no jornal *A Noite* (RJ), Themudo Lessa, comentando sobre a concessão do prêmio de viagem no salão de 1915, diria que “num meio como o nosso, a consagração official é a unica com que póde contar

⁸⁵ Dados levantados por Simioni (2019) a respeito das premiações concedidas nos salões entre 1884 e 1922, demonstram que as artistas matriculadas na ENBA ou que eram alunas dos professores da instituição em cursos particulares, foram as mais laureadas nas exposições e consequentemente obtiveram maiores reconhecimentos no campo. Isso ocorria devido ao acesso vantajoso aos membros do júri, que era composto pelos professores da escola, fazendo com que fossem julgadas pelos seus próprios mestres.

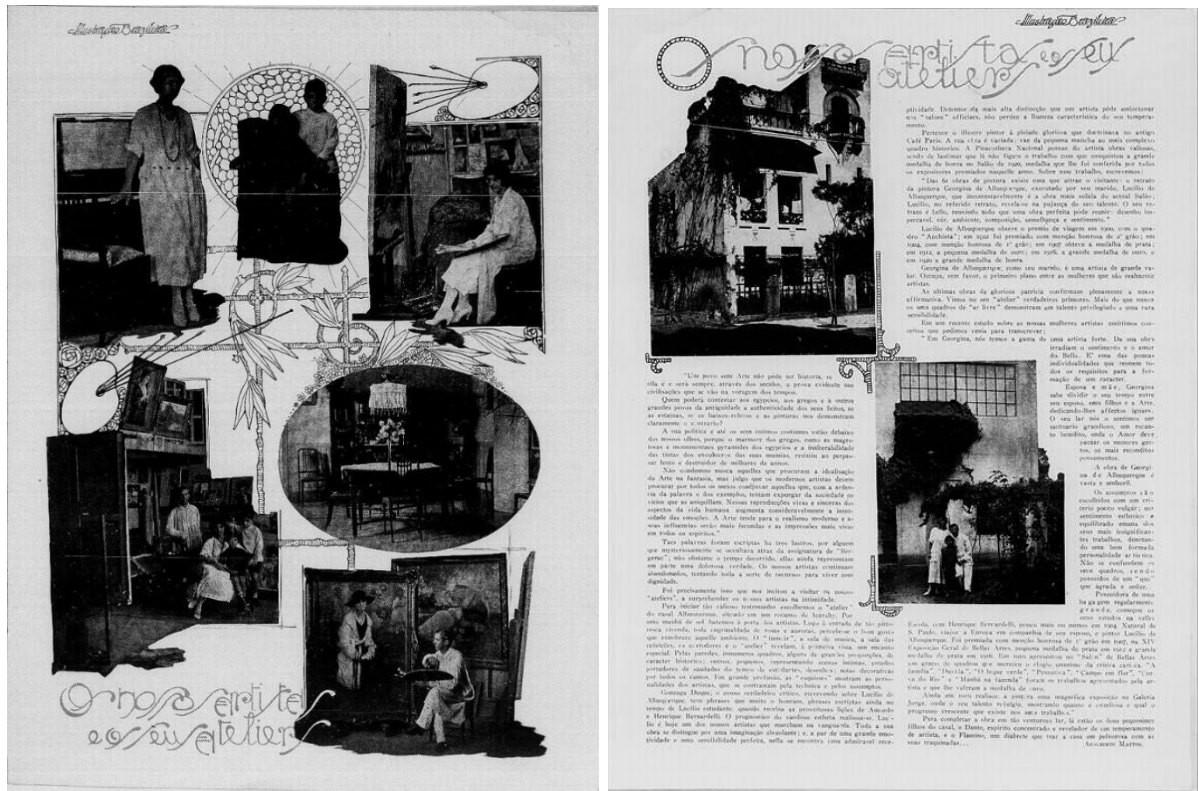
⁸⁶ A obra pertence hoje ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes com o título *Dia de Verão* (c. 1926). No entanto, como consta no catálogo da XXVII Exposição Geral de Belas Artes (1920), a obra enviada ao salão daquele ano por Georgina possuía o título de *Manhã de Sol*. No Catálogo geral das Galerias de Pintura e de Escultura dos anos 1922 e 1923, disponíveis na Biblioteca Digital da UFRJ (BDOR), a única obra de Georgina que constava no acervo nessas datas, possui o título *Manhã de Sol* e as mesmas dimensões do quadro do MNBA atualmente com o nome *Dia de Verão* (1.30x 0.89cm). Em uma publicação do *O Jornal* (RJ) sobre o quadro adquirido pela Escola em 1920, é possível identificarmos que se trata da tela presente hoje no acervo do MNBA. BNDigital. **O Jornal (RJ)** - 1920 a 1929, ano 1920, edição 459. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/110523_02/3324> Acesso em: 11 jun. 2025.

⁸⁷ BNDigital. **Ilustração Brasileira (FRA)** - 1901 a 1958, ano 1920, edição 4, p. 12. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/107468/4280>> Acesso em: 17 abr 2026.

⁸⁸ DUQUE ESTRADA, Osório. In: **Jornal do Recife (PE)** - 1858 a 1938. “Um pouco de Arte”, ano 1914, edição 312. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/docreader/705110/62909>> Acesso em: 12 jun. 2026.

um artista, que luta com a indiferença do público que, não tendo cultura artística, só o applaude depois do gesto do governo e de saber a opinião dos jornais”.⁸⁹

Figura 18 – “Os nossos artistas e os seus ateliers”, Adalberto Mattos, maio de 1921, edição 9. Revista Ilustração Brasileira (FRA)



Fonte: BNDigital

A preocupação com o desenvolvimento de um mercado de arte que atendesse aos pintores nacionais seria retomada em iniciativas como as de Adalberto Mattos (1921), Tapajós Gomes (1927) e Angyone Costa (1927). Ao longo dos anos 20, o crítico de arte Adalberto Mattos (1888-1966) faria uma série de reportagens intituladas *Os nossos artistas e os seus ateliers* [Figura 18], publicadas na revista *Ilustração Brasileira* (FRA). Entre os entrevistados estava o casal Georgina e Lucílio de Albuquerque. A motivação de Mattos, ao visitar a casa e espaço de trabalho dos pintores, estava ancorada na necessidade de dar visibilidade aos artistas brasileiros, que “continuam abandonados, tentando toda a sorte de recursos para viver com dignidade.”⁹⁰ De acordo com o autor João Brancatto (2019),

⁸⁹ LESSA, Themudo. In: *A Noite* (RJ) - 1911 a 1919. “Arte e Natureza: Impressões do Salão”, ano 1915, edição 1302. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/348970_01/6897> Acesso em: 12 jun. 2025.

⁹⁰ BNDigital. *Ilustração Brasileira* (FRA) - 1901 a 1958. MATTOS, Adalberto. “Os nossos artistas e os seus ateliers”, ano 1921, edição 9. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/107468/4536>>

conscientes das lutas de Adalberto Mattos na imprensa, é possível inferir que a imagem que ele tece de artistas e ateliers cariocas na Primeira República visa legitimá-los, apresentando-os como trabalhadores aptos a desenvolverem atividades nos mais diversos ramos da produção artística. Conjugando as fotografias do interior das residências, as narrativas das trajetórias no mundo das artes e os elogios às virtudes e à capacidade criadora, Mattos e a *Ilustração Brasileira* estimulavam o apoio dos leitores aos artistas brasileiros. Tratava-se, sim, de uma propaganda, mas com algum eco de conscientização.⁹¹

Em maio de 1927, a revista *Ilustração Brasileira* dedicaria outra reportagem ao casal, que em seis páginas de entrevista ao crítico Tapajós Gomes, abordavam as “rosas e os espinhos da vida artística”. Os pintores salientavam que a valorização da produção nacional deveria partir primeiramente do incentivo oficial. Georgina considerava que a população “nada pôde fazer por si, porque a sua educação artística depende da educação artística da elite e, portanto, do grau de cultura das classes dirigentes.” Ao defender a existência de um campo das artes no Brasil, a pintora reforça: “um centro de arte, porém, não depende unicamente dos artistas, mas principalmente dos amadores, sem os quaes nada é possível fazer. É precisamente o que nos falta, são amadores.”⁹²

Outro ponto levantado pelo casal, era o papel do governo na exportação da carreira de seus artistas. Questionado a respeito do período áureo da pintura brasileira, Lucílio menciona os nomes de Pedro Américo (1843-1905) e Victor Meirelles (1832-1903), pintores consagrados da antiga Academia Imperial de Belas Artes (1826-1890). Para o pintor piauiense, o único elemento que limitou a projeção internacional desses pintores foi o fato de terem nascido no Brasil. Ao que completa, “os nossos dirigentes não têm a preocupação de levar o nome dos nossos artistas além das fronteiras da Pátria.” Nesse aspecto, elogia a atuação dos argentinos pois, “a República Argentina leva-nos grande vantagem, procurando auxiliar os seus artistas e impô-los á admiração do mundo.”⁹³

A menção ao país sul-americano estava atrelada a experiência vivenciada por Georgina e Lucílio em 1921, ao exporem na Galeria Müller, em Buenos Aires. Entre os trabalhos expostos por Georgina estavam obras intituladas como *Faceira*, *Entre Acácias*, *Meiguice*, *Colhendo*

⁹¹ BRANCATO, J.V.R. Imagens de ateliers na crítica de arte de Adalberto Mattos. **MODOS. Revista de História da Arte**. Campinas, v. 3, 2, p. 221-237, mai. 2019, p. 235. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4090>>. Acesso em: 13 jun. 2025.

⁹² ALBUQUERQUE, Georgina. In: **Ilustração Brasileira (FRA)** - 1901 a 1958. “Entre Artistas: Georgina e Lucílio de Albuquerque”, maio de 1927, edição 081, p.37. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/107468/11221>> Acesso em: 13 jun. 2025.

⁹³ ALBUQUERQUE, Lucílio. In: **Ilustração Brasileira (FRA)** - 1901 a 1958. “Entre Artistas: Georgina e Lucílio de Albuquerque”, maio de 1927, edição 081, p.37. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/107468/11221>> Acesso em: 17 jun. 2025.

Flores, além de *Árvore de Natal*, com o qual ganhou a grande medalha de prata no salão de 1916 e *Jardim Florido*, que lhe rendeu um prêmio de animação em 1918. Ao comentar sobre o intercâmbio artístico do casal, uma publicação realizada em abril de 1921 n’*O Jornal* (RJ), iria sugerir a importância da viagem, considerando se tratar de “têlas que vão ser expostas fóra da pátria, trabalhos pelos quaes vão se julgar do valor e da nossa cultura artística.”⁹⁴ Dessa forma, podemos sugerir que o critério, para a escolha dos trabalhos a serem enviados para a exposição, partia da importância das obras na trajetória da artista.⁹⁵

Assim como Lucílio, Georgina não deixaria de mencionar a importância das ações do governo argentino. Em entrevista para Angyone Costa, a artista reforça as falas do marido:

É inadiável que comecemos a divulgar o nosso trabalho no estrangeiro. A Argentina, sem ter uma tradição de arte como nós, estimula, entretanto, a produção de seus artistas, fazendo-lhes a mais larga e perfeita propaganda. Ultimamente o seu governo resolveu adquirir os quadros que melhor julgamento obtém no salão, e depois facilita a sua exposição nos diversos países por onde procura expandir a sua cultura, sendo incontáveis os benefícios que daí resultam para o artista. Não me refiro apenas às vantagens monetárias. Quero falar do fundo de incentivo que esse movimento produz, levando a outros povos, a outras raças, a prova do esforço, do valor de cada artista, na procura de uma melhora comum.⁹⁶

As declarações e movimentações que marcaram a trajetória de Georgina de Albuquerque, revelam o desejo de viver exclusivamente de sua arte e um compromisso consciente com a consolidação de sua carreira. Sendo assim, a artista percorreu os caminhos que a permitiriam se firmar em seu meio e se consagrar enquanto uma profissional das artes, aproveitando as oportunidades necessárias para dar visibilidade a suas produções. Buscava colher as rosas da carreira, que segundo ela “seriam a glória e a celebridade, dentro e fora da Pátria... Rosas tão difíceis de colher!”⁹⁷

As temáticas abordadas pela artista, além de refletir vivências pessoais, também poderiam gerar identificação com um público específico. As representações do cotidiano de famílias burguesas, fazia com que seus quadros tivessem potencial para ocupar a sala de homens

⁹⁴BNDigital. **O Jornal (RJ)** - 1920 a 1929, ano 1921, edição 668. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/110523_02/5778> Acesso em: 17 jun. 2025.

⁹⁵ O jornal *O Paiz* (RJ) noticiou a repercussão da exposição do casal na imprensa argentina em publicação de 11 de junho de 1921. De acordo com o periódico, um artigo publicado pelo jornal “La Razon” elogiava os artistas pelos excelentes trabalhos, no entanto, dava destaque especial aos quadros de Georgina de Albuquerque. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/178691_05/6161> Acesso em 23 jan 2026.

⁹⁶ COSTA, Angyone. Op. Cit, 2019, p. 38.

⁹⁷ ALBUQUERQUE, Georgina. Op. Cit, 1927, p. 41.

e mulheres de uma elite de colecionadores de seu tempo. Tendo em mente que, “pintores, ha que, se pudessem, não se separariam jamais dos seus quadros; mas as necessidades da vida obrigam-nos a fazer arte para commerciar com ella.”⁹⁸

Nos anos 1880, o crescimento do mercado privado ainda não era capaz de competir com a centralidade e influência da Academia Imperial de Belas Artes, o que dificultava o desenvolvimento de carreiras autônomas no Brasil. De acordo com Ana Paula Simioni, as galerias privadas ainda eram poucas e a prática colecionista acanhada, dessa forma, alcançar o êxito nos meios oficiais se tornava “a principal oportunidade de se erguer uma carreira plenamente dedicada às artes.”⁹⁹ Sendo assim,

os artistas consagrados dentro dos círculos oficiais gozavam dos privilégios oriundos daquela esfera de atuação, como maiores chances de êxito nos concursos de cátedra da instituição, onde poderiam lecionar como docentes, atuar como júris dos salões; esses nichos significavam maiores possibilidades de receberem encomendas públicas, as quais forneciam as mais significativas importâncias na época, isso sem falar do quanto tal tipo de sucesso orientava os gostos e os interesses dos compradores particulares. Um mercado artístico paralelo, autônomo e mesmo antípoda aos circuitos oficiais, tal como aquele que florescera na França dos impressionistas, carecia de bases sociais sólidas no Rio de Janeiro de então, o que implicava poucas oportunidades de desenvolvimento de carreiras absolutamente independentes da Academia.¹⁰⁰

De acordo com Fernanda Pitta (2022), a 25ª Exposição Geral, promovida pela Academia Imperial de Belas Artes em 1879, pode ser compreendida como o auge de um debate que, através das críticas sobre a obra *Batalha dos Guararapes* (1879) de Victor Meirelles, e da *Batalha do Avaí* (1877) de Pedro Américo, questionava a abordagem do sistema acadêmico vigente desde a fundação da instituição em 1826. A autora aponta a experiência de formação no exterior dos artistas do final da década de 1860 até finais da década de 1880 como um dos fatores determinantes para fomentar a reflexão acerca do desenvolvimento do campo artístico nacional.

Proporcionada pelo desejado prêmio de viagem, maior bonificação prevista pelas instituições acadêmicas, os estudos que eram feitos principalmente na França e na Itália, possibilitavam o contato com as tendências consideradas modernas na arte daquele período. A formação transnacional forneceria referências visuais não só para os estudantes locais, mas para

⁹⁸ GOMES, Tapajós. In: **Ilustração Brasileira (FRA)** - 1901 a 1958. “Entre Artistas: Georgina e Lucílio de Albuquerque”, maio de 1927, edição 081, p. 41. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/107468/11221>> Acesso em: 17 jun. 2025.

⁹⁹ SIMIONI, Ana Paula. Op. Cit, 2019, p. 120.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 120-121.

os envolvidos no sistema de arte, como os críticos e o público como um todo. Tais experiências impactaram o futuro da Academia que, além de ganhar um novo nome no período republicano (Escola Nacional de Belas Artes), passaria por uma reforma em 1890, considerada “uma das primeiras – ainda que contraditória ou precária – institucionalizações do moderno em fins do século XIX em todo mundo.”¹⁰¹

Ao contrário do que ocorre na França, a crise do sistema acadêmico não favoreceu o desenvolvimento de um mercado privado. De acordo com Lúcia Stumpf (2014), isso só ocorreria, na melhor das hipóteses, a partir do final da segunda década do século XX. Nesse sentido,

em um momento no qual o sistema artístico estava fragilizado, a ação do Estado como agente de reconhecimento e prestígio era decisiva. Ainda nesse sentido, a ocupação de um cargo de docente na instituição era uma das poucas garantias de salário aos pintores que buscavam viver de sua obra.¹⁰²

Em 1927, o cenário não parecia ter sofrido grandes alterações, ao menos na perspectiva de Georgina e Lucílio. As dificuldades indicadas pelos artistas e a frequente defesa da importância do estímulo oficial, apontavam para conclusões semelhantes. Na entrevista para Tapajós Gomes, completando a fala de sua esposa sobre a ausência de amadores da arte no Brasil, Lucílio iria relatar que “quando iniciei meus estudos na Escola de Bellas Artes, já encontrei o desânimo no seio dos artistas, ante a indiferença pública para com as coisas de Arte. Esse desinteresse, longe de diminuir com o tempo, ainda perdura.”¹⁰³

No mesmo ano, Georgina participaria do concurso para a Cátedra da cadeira de Pintura da ENBA e após um empate com o pintor Augusto Bracet (1881-1960), foi classificada em segundo lugar, sendo nomeada como livre docente de Pintura da instituição. Ao realizar o concurso, a artista buscava ocupar um dos cargos de maior prestígio da escola e desfrutar de

¹⁰¹ PITTA, Fernanda. **Modernos antes do Modernismo**: Constituição do meio artístico e formação transnacional como estratégia para uma construção nacional e moderna da arte no Brasil. In: MORAES, Marcos Antônio (Org.). *Semana de vinte e dois: olhares críticos*. São Paulo: Publicações BBM; Edições SESC São Paulo, 2022, p. 205-206.

¹⁰² STUMPF, L. K. **A terceira margem do rio**: mercado e sujeitos na pintura de história de Antônio Parreiras. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. 2014, p. 39.

¹⁰³ ALBUQUERQUE, Lucílio. In: **Ilustração Brasileira (FRA)** - 1901 a 1958. “Entre Artistas: Georgina e Lucílio de Albuquerque”, maio de 1927, edição 081, p. 37-38. Disponível em: < <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/107468/11221> > Acesso em: 17 jun. 2025.

uma legitimação simbólica. Além disso, o posto oferecia uma estabilidade definitiva, tendo em vista que o professor catedrático permanecia na posição até a aposentadoria compulsória.¹⁰⁴

Apesar de não ter obtido o título, Georgina já lecionava em aulas particulares desde 1911. De acordo com a autobiografia da artista¹⁰⁵, desde o retorno de sua estadia em Paris, mantinha um Curso de Arte em Niterói e no Rio de Janeiro. Ao consultarmos os catálogos das Exposições Gerais de Belas Artes encontramos, a partir de 1916, algumas artistas que participaram do certame identificadas como discípulas de Georgina de Albuquerque.¹⁰⁶ Em 1917, no jornal *O Fluminense* (RJ), uma nota anunciava que a artista estava oferecendo um curso de Desenho e Pintura em seu ateliê em Niterói, com a mensalidade no valor de 40\$000 (quarenta mil réis).¹⁰⁷

Havia, no entanto, uma exceção à indiferença pública e uma esperança para o futuro da arte. Para a artista, “o impulso maior, senão todo elle, vem-nos de S. Paulo, que é, indiscutivelmente, a Capital do progresso, sob todos os pontos de vista, e isso porque já chegou á arte, que é o ponto culminante do progresso de um povo.”¹⁰⁸ Entre finais do século XIX e durante a primeira década do século XX, a cidade passaria por um processo de crescimento econômico, devido à expansão das plantações de café, que se tornou o principal produto de exportação do país naquele momento. A rápida urbanização favorecia o desenvolvimento de uma vida cultural, financiada pela elite que se formava na época, composta por latifundiários, empresários e banqueiros.

Nesse sentido, foram inauguradas instituições culturais como o Liceu de Artes e Ofícios (1873), o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (1894), o Museu Paulista (1895), a Pinacoteca do Estado (1905) e o Teatro Municipal (1909). Surgiram incentivos como o Pensionato Artístico (1912), por iniciativa do senador Freitas Valle (1870-1958) – que selecionava jovens artistas paulistas para serem agraciados com uma bolsa de estudos no

¹⁰⁴ CANFIELD, Thais. Op. Cit, 2021, p. 100.

¹⁰⁵ Segundo Georgina: “Desde nosso regresso da Europa que Lucilio tinha sido nomeado Professor da Escola Nacional de Belas Artes e eu mantinha um Curso de Arte em Niterói e no Rio.”

¹⁰⁶ LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: Período Republicano-Catálogo de artistas e obras entre 1890 e 1933**. 2 vol. Publicação Arte Data, Rio de Janeiro, 2003.

¹⁰⁷ BNDigital. **O Fluminense (RJ)** - 1910 a 1919, ano 1917, edição 10192. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/100439_05/10604> Acesso em: 17 jun. 2025

¹⁰⁸ ALBUQUERQUE, Georgina. Op. Cit, 1927, p. 37.

exterior –, e um projeto de decoração para o Museu Paulista, sob a direção de Afonso Taunay (1917-1922).

Formava-se na capital paulista uma nova elite de colecionadores. E esse mercado em ascensão não passaria despercebido pelos artistas brasileiros como Almeida Júnior (1850-1899), Antônio Parreiras (1860-1937) e Oscar Pereira da Silva (1867-1939)¹⁰⁹. A própria Georgina, iria expor na cidade ao lado de Lucílio desde 1911, retornando em diferentes oportunidades ao longo dos anos.¹¹⁰ Os esforços do casal, somados ao prestígio oficial, fariam com que as exposições fossem proveitosas, com número de vendas significativo. Entre elas, podemos destacar a compra de um dos quadros de Georgina realizada pelo próprio Freitas Valle, que se tornaria um dos mais importantes mecenas de São Paulo.¹¹¹

A declaração da artista sobre o protagonismo de São Paulo seria publicada em maio de 1927, e de acordo com Manuela Nogueira (2016), em outubro do mesmo ano, se comemorava o segundo centenário da introdução do café no Brasil. Para a autora, esse poderia ser um dos fatores que levaram Georgina a retratar a temática na tela intitulada *No Cafezal* (1926) [Figura 19]. Na obra, é possível observarmos a presença de oito figuras femininas que, portando enxadas, capinam a terra em uma plantação de café. Ao lado direito, a única figura masculina do quadro – cuja fisionomia, vestimentas e trato pictórico se assemelham a figura da obra *Caipira* (c. 1920) [Figura 3] – não está trabalhando, em um momento de pausa, apenas observa a mulher em primeiro plano.

Utilizando uma paleta de cores vivas, Georgina privilegia a presença feminina nas lavouras de café, possibilitando uma reflexão sobre a experiência das mulheres fora do ambiente doméstico. Como abordado por Nogueira (2016), a obra explora uma temática que pode ser observada na produção de outros artistas como Antonio Ferrigno (1863-1940)¹¹² e Rosalbino

¹⁰⁹ STUMPF, L. K. Op. Cit, 2014, p. 50-51.

¹¹⁰ Em outubro de 1911, os artistas participaram da 1ª Exposição Brasileira de Belas Artes no Liceu de Artes e Ofícios e realizaram uma exposição no Instituto Histórico e Geográfico, ocasião em que seriam vendidos cerca de 30 quadros. (*O Paiz* - RJ, ed. 9878) Retornam em 1913 para a 2ª EBBA, e de acordo com o jornal *O Paiz* “ao acto assistiram inúmeras pessoas, dentre as quaes se notavam, além dos membros do governo paulista, muitas famílias da melhor sociedade e vários representates do elemento intellectual de S. Paulo.” (*O Paiz* - RJ, ed. 10331) Voltariam a expor na capital paulista nos anos de 1916, 1918 e 1919.

¹¹¹ SIMIONI, Ana Paula. Op. Cit, 2019, p. 291.

¹¹² Na obra *A Colheita* (1903) de Antonio Ferrigno, podemos observar no canto esquerdo uma figura feminina em pé com uma peneira nas mãos. A mulher usa um vestido branco, com um avental azul, além de um lenço vermelho ao redor do pescoço. As mesmas cores foram utilizadas por Georgina na sua

Santoro (1857-1942), com quem Georgina teve aulas de pintura em Taubaté antes de se mudar para o Rio de Janeiro, em 1904. O quadro dialoga com um cenário político-econômico que se desenhava desde o século XIX e se mantém durante a República, com o incentivo à imigração, principalmente europeia, para suprir a mão-de-obra nos cafezais.¹¹³

Figura 19 – *No Cafezal* (1926), de Georgina de Albuquerque



Fonte: Pinacoteca de São Paulo (SP)

A tela pertence hoje ao acervo da Pinacoteca de São Paulo e, “muito embora a obra não tenha sido feita como encomenda, pode ter sido concebida no bojo de um tema que estava em voga, considerado como marcante para a história do Brasil.”¹¹⁴ Essa atitude pode ser interpretada como uma estratégia utilizada pela artista para atrair encomendas públicas. Como demonstra Lúcia Stumpf (2014), tal postura seria largamente adotada por Antônio Parreiras, que viu nas encomendas dos estados, uma nova possibilidade de mercado.

2.4 GEORGINA DE ALBUQUERQUE E O IMPRESSIONISMO BRASILEIRO

O percurso construído até aqui demonstra que, na década de 20, Georgina de Albuquerque já era uma artista consagrada. Seus trabalhos não eram mais as promessas de uma

personagem em primeiro plano, podendo indicar que a composição de Ferrigno foi uma das inspirações para a obra da artista. Para mais detalhes ver: NOGUEIRA, Manuela. Op. Cit, 2016, p. 40.

¹¹³ Ibidem, p. 33-50.

¹¹⁴ Ibidem, p. 34.

pintora de fôlego, mas os resultados de um nome conhecido e consumido. A essa altura, a artista possuía uma produção diversa, composta por retratos, paisagens e cenas de gênero.¹¹⁵ Era conhecida como uma pintora de figuras, com obras que retratavam, principalmente, mulheres e crianças.

Além disso, foi frequente a sua associação aos temas ao ar-livre, assim como a composições coloridas e iluminadas. Como descreveria o jornalista Angyone Costa (1927), “é uma colorista maravilhosa, que tira das tintas todas as combinações imagináveis. Tem a paixão das telas ensoladas, lavadas de luz, onde os diversos tons se combinam.”¹¹⁶ Entre os quadros produzidos nesse período, podemos citar *Manhã de Sol* (1920) [Figura 20] e *Flor de Manacá* (1922) [Figura 22].

Aspectos como o uso de cores claras, as pinceladas aparentes, a pintura ao ar livre, os efeitos de luz e os temas do cotidiano, fariam com que os críticos da época estabelecessem uma relação entre suas obras e o movimento impressionista francês. Em 1927, a própria artista contribuiria para as vinculações do seu nome ao movimento. Ao ser questionada por Angyone Costa, a respeito das características de sua produção, a pintora responde:

- Impressionista, que é uma feição moderna, alguma coisa de novo em pintura. Foge inteiramente aos moldes preestabelecidos. E tudo quanto há de mais movimentado, mais ensolado, menos calculado e medido. Eu pinto a natureza, pelas sugestões que ela me causa, pelos arrebatamentos que me provoca e, como tal, não posso ficar hierática e solene ante os imperativos que ela em mim produz. Depois, amo a figura humana. Vou pela praia, encantada com a paisagem; deparo-me com uma criança, entorneço e me desinteresso pelo ambiente ao redor. A minha sensibilidade é presa da graça, do movimento, da vibração infantil.

O seu temperamento artístico perante o público se delimitava. Em ocasião da exposição, já mencionada anteriormente, realizada na Galeria Jorge (RJ) em 1919, a *Revista das Revistas* (RJ) diria que “o feitio artístico da sra. Georgina é a pintura de gênero ar-livre, com accentuada

¹¹⁵ Assim seria descrita na revista *Ilustração Brasileira* (FRA), em 1920: “Os motivos são, na sua totalidade, familiares á distincta artista, que os encara com facilidade e galhardia. A paizagem, a figura, a marinha, o quadro de genero e o retrato não têm segredos para a pintora; o mesmo talento e a mesma emotividade, ella emprega em todos os generos. Colorista vigorosa, os seus quadros entoam canticos de luz. In: BNDigital. **Ilustração Brasileira (FRA)** - 1901 a 1958, ano 1920, edição 4, p. 12. Disponível em: < <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/107468/4280> > Acesso em: 24 abr 2026.

¹¹⁶ COSTA, Angyone. Op. Cit, 2019, p. 35.

predilecção para os assumptos mundanos, sendo quase sempre o feminismo elegante a nota predominante de seus quadros.”¹¹⁷

A pesquisa realizada por Ana Maria Tavares Cavalcanti (2019), que visava compreender a recepção do movimento impressionista no Brasil, por meio da análise dos periódicos nacionais entre os anos de 1874 e 1929, demonstrou que as menções ao movimento aumentam significativamente nos jornais e revistas, a partir dos anos 1910. Nesse momento, também o número de críticas positivas ao impressionismo aumentava. De acordo com a autora, a aceitação por parte da crítica brasileira era reflexo da aceitação do movimento no contexto europeu, pois “de início sofrendo incompreensão por parte do público, ao final do século os impressionistas receberam destaque em mostras oficiais de arte na França, como foi o caso da Exposição Universal de 1900, na qual tiveram uma sala especial.”¹¹⁸ Dessa forma, os brasileiros passaram a aceitar uma pintura que já era respeitada e apreciada na Europa.

Cavalcanti demonstra que os artistas brasileiros, entre 1880 e 1910, passariam a privilegiar os temas da vida cotidiana e a experimentar tons claros e cores vibrantes. No entanto, adotaram uma tendência que já se observava na França, em que “muitos artistas ligados às tradições da Escola de Belas Artes (EBA), mesmo sem abrir mão do desenho, do claro escuro e do modelado em figuras bem delineadas, absorveram parte da estética impressionista.”¹¹⁹ Nesse sentido, ao longo de sua permanência em Paris, entre 1906 e 1911, e durante seus estudos na EBA, Georgina entrou em contato com um impressionismo já consolidado institucionalmente. Àquela altura, tais produções não mais representavam a expressão máxima do moderno, o que sugere que sua adesão às práticas do movimento esteve ligada, sobretudo, às demandas e aos interesses do mercado artístico nacional.

A artista retorna da capital francesa, como vimos, em um momento em que as técnicas e processos impressionistas já eram recebidos positivamente pelo público brasileiro, tal aceitação favorecia a experimentação desses procedimentos em seus trabalhos. Segundo Ana

¹¹⁷ BNDigital. **Revista das Revistas (RJ)** - 1917 a 1919, ano 1919, edição 4. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/142247/912>> Acesso em: 18 jun. 2025.

¹¹⁸ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. O impressionismo no Brasil e as fronteiras na história da arte. In: BRANDÃO, ANGELA; GUZMÁN, FERNANDO; SCHENKE, JOSEFINA (ORGS.) & FARIAS, JOYCE (**ARTE E PROJETO GRÁFICO**). HISTÓRIA DA ARTE: FRONTEIRAS/VÁRIOS AUTORES. SÃO PAULO: PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DA ARTE, UNIFESP, 2019, p. 121.

¹¹⁹ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Uma história do Impressionismo no Brasil: possibilidades e estratégias. **COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE: Inquietações e Estratégias na História da Arte**, v. 39, p. 26-39, 2020, p. 33-34.

Cavalcanti, de modo geral, de 1910 ao final dos anos 1920, as experiências dos artistas brasileiros se tornariam mais ousadas, sendo utilizado com maior frequência as pinceladas fragmentadas e as cores complementares.¹²⁰

Figura 20 – *Manhã de Sol* (1920), de Georgina de Albuquerque



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes (RJ)

Figura 21 – *Cura de Sol* (c.1919), de Eliseu Visconti



Fonte: Projeto Eliseu Visconti

Ao compararmos as obras de Georgina de Albuquerque, com as de outros artistas brasileiros nesse período, é possível observarmos o uso dessas tendências. Nos quadros *Manhã de Sol* [Figura 20], de Georgina, e *Cura de Sol* [Figura 21], de Visconti, observamos a escolha de temas do cotidiano, que os permitiam explorar os efeitos de luz. O fundo não é bem resolvido, sendo formado por pinceladas que se decompõem em manchas de luz e cor. Esse recurso contrasta com a cena central, composta por figuras e objetos com contornos bem definidos, onde o desenho se faz presente. Tanto Georgina quanto Visconti, utilizam cores claras e pinceladas aparentes em suas obras.

¹²⁰ Ibidem, p. 35.

No caso de *Flor de Manacá* [Figura 22], de Georgina, e *Meditando* [Figura 23], de Visconti, o mesmo acontece no fundo da cena, onde as pinceladas se tornam difusas. Além do desenho mais preciso e os contornos melhor delimitados, o destaque à figura central é dado através do uso de cores complementares, como o amarelo e o lilás e o verde e o vermelho.

Figura 22 – *Flor de Manacá* (1922), de Georgina de Albuquerque



Fonte: Coleção Collaço Paulo

Figura 23 – *Meditando* (1916), de Eliseu Visconti



Fonte: Projeto Eliseu Visconti

A autora também demonstra que, até o início do século XX, poucas pessoas tinham tido a oportunidade de ver os quadros dos impressionistas franceses. O contato com essas obras no Brasil se dava através das descrições feitas pelos críticos. Esse cenário se alteraria apenas em 1922, quando a Escola Nacional de Belas Artes (RJ) recebe uma doação de quadros, que contava com pinturas de impressionistas como Alfred Sisley (1839-1899) e Armand Guillaumin (1841-1927). Também na década de 20, nossos pintores passariam a se declarar impressionistas, como seria o caso de Rodolpho Chambelland (1879-1967), Pedro Bruno (1888-1949) e Georgina de Albuquerque (1885-1962).

Vemos na declaração de Georgina um interesse em se associar ao movimento francês, como uma forma de valorizar a sua produção, demonstrando estar alinhada com aquilo que era entendido como “moderno” no cenário nacional, tendo como referencial, principalmente, as

tendências artísticas desenvolvidas na Europa. Nesse sentido, Georgina reforçava a importância da formação transnacional para o desenvolvimento da arte nacional:

para fazer arte brasileira, precisamos ver tudo quanto o estrangeiro fez, melhorar, simplificar para depois criar o que é nosso, conscientemente, porque tanto mais horizonte e inteligência descortinamos, quanto mais aptos ficamos para produzir e inovar.¹²¹

Georgina e Lucílio de Albuquerque estão entre os artistas brasileiros que foram considerados impressionistas pelos seus contemporâneos e em exposições posteriores¹²², assim como Antônio Parreiras (1860-1937), Eliseu Visconti (1866-1944) e Navarro da Costa (1883-1931). Apesar de ter sido associada ao movimento francês e ter, ela própria, se considerado impressionista, é importante ressaltar que Georgina transitou entre diferentes técnicas e temáticas ao longo de sua carreira. Nesse sentido é que, ao visitar a exposição individual da artista em 1915, um crítico descreveria como

interessante a exposição de quadros da apreciada pintora D. Georgina Albuquerque, funcionando na Galeria Jorge. São 41 telas que ali vimos reunidas. **De temas diversos, os processos empregados pela artista, no trato das mesmas, são também varios.** Estes, no entanto, não procuram reformar cousa alguma nem escandalisar os velhos, nem mesmo armar ao effeito, para o entusiasmo dos novos. **A arte de pintar de D. Georgina de Albuquerque é aquella necessaria á concretisação dos mais delicados assumptos - sejam os concebidos, sejam os do natural. A composição, como o retrato, a paisagem e a marinha, aquarella ou óleo, nos trabalhos ora expostos na Galeria Jorge, tem o indispensavel a cada gênero,** desde a maneira até o ser sincero. Sobre isto, porém, é a simplicidade em tudo que faz o real valor dessa nova exposição de D. Georgina Albuquerque.¹²³

Essa versatilidade técnica pode ser explicada a partir da formação artística dos pintores brasileiros. A autora Sonia Gomes Pereira (2008) demonstra que, entre as décadas de 1880 e 1920, a produção artística nacional era muito diversificada. Além disso, como mencionado anteriormente, as viagens ao exterior promoveriam mudanças na Escola Nacional de Belas Artes. Os movimentos artísticos que se desenvolveram, sobretudo na França, ao longo dos séculos XIX e XX como, por exemplo, o realismo, o simbolismo e o impressionismo, seriam absorvidos pelos artistas, que passaram a explorar diferentes possibilidades formais e temáticas.

¹²¹ ALBUQUERQUE, Georgina. In: COSTA, Anyone, Op. Cit, 2019, p. 38.

¹²² Ana Maria Tavares Cavalcanti (2019) menciona as exposições realizadas em 1974 no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), no Rio de Janeiro, em comemoração ao centenário do Impressionismo e a exposição realizada em 2017 no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), intitulada “O Impressionismo e o Brasil”, do curador Felipe Chaimovich.

¹²³ BNDigital. **A Noite (RJ)** - 1911 a 1919, ano 1915, edição 1364 (nossos grifos). Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/348970_01/7273> Acesso em: 18 jun. 2025

Sendo assim, “não se filiam estritamente a um ou outro movimento; ao contrário, utilizam diversos estilos, movimentando-se com desenvoltura num largo campo de possibilidades de linguagem.”¹²⁴ Nesse sentido, a artista descreveria seus procedimentos a Tapajós Gomes em 1927:

— Prefere o ar livre? — perguntamos-lhe.

— Sim, prefiro o ar livre, como o podem atestar os meus quadros — o que não quer dizer que não pinte um retrato com prazer.

— E como gosta de pintar?

— Bem ou mal, pinto sempre com prazer, porque a pintura me absorve. Mas não dispenso a comodidade e o conforto, no trabalho. Prefiro o meu atelier, o meu bosque, o meu jardim.

Figura 24 – "Georgina pintando ao ar livre", Tapajós Gomes, maio de 1927, edição 81. Revista Ilustração Brasileira (FRA) (recorte)



Fonte: BNDigital

Importante ressaltar que, ao compararmos as obras dos artistas brasileiros consideradas impressionistas e as obras produzidas pelos membros do grupo francês, não é possível dizer que houve no Brasil um movimento semelhante. Sobretudo devido a dispersão de nossos pintores, que não se organizaram em um grupo independente, desvinculado das exposições oficiais promovidas pela Escola Nacional de Belas Artes. Sendo assim, prevalece na historiografia, a ideia de que o impressionismo no Brasil foi apenas um reflexo do movimento francês.¹²⁵ Segundo Jorge Coli, “não houve entre nós um impressionismo, mas práticas

¹²⁴ PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte brasileira no século XIX**. Projeto Pedagógico: Lucia Gouvêa Pimentel e Patrícia de Paula Pereira; Coordenação Editorial: Fernando Pedro da Silva e Marília Andrés Ribeiro. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2008, 128 p. (Coleção: Didática), p. 70.

¹²⁵ Ibidem, p. 28.

impressionistas por alguns artistas, episódicas e incorporadas com maior ou menor rigor, bem tardiamente.”¹²⁶

No entanto, Ana Cavalcanti (2020) aponta para uma outra perspectiva, na qual o impressionismo francês não é interpretado como o modelo ideal ou referência para validar a experiência de artistas de outras partes do mundo. Sob essa ótica, “no lugar de ‘modelo’ a ser seguido, a ideia é do intercâmbio, do contato que modifica, da convivência de diversas maneiras permeáveis que se comunicam.”¹²⁷ A autora conclui que,

se tentarmos encaixar a prática dos artistas brasileiros na teoria mais aceita sobre o Impressionismo, ela não se encaixa. Mas se pensarmos que o Impressionismo que existiu na prática difere da teoria estrita, ou ainda, se pensarmos que não existe apenas uma teoria válida, mas várias ideias circulantes sobre o Impressionismo, então podemos considerar que existiu Impressionismo no Brasil. Não se pode negar que há pinturas brasileiras que só puderam existir porque o Impressionismo francês atravessou fronteiras. O que os artistas fizeram a partir desse contato está aí para contar histórias.¹²⁸

2.5 1922: DISPUTAS PELO MODERNO

O ano de 1922, cenário no qual se insere o nosso objeto de estudo, foi marcado por importantes movimentações políticas e debates culturais. Como exemplo, a Semana de Arte Moderna se realizaria em fevereiro daquele ano, no Theatro Municipal em São Paulo. O evento geraria um mito fundador – construído estrategicamente entre os anos de 1940 e 1960 – que ainda se propaga na historiografia, em grande parte celebratória.¹²⁹ Na esfera política, no dia 5 de julho, ocorria o levante dos tenentes do Rio de Janeiro, episódio conhecido como Revolta dos 18 do Forte de Copacabana, insatisfeitos com o sistema oligárquico que dominava a política nacional. Meses antes, em 25 de março, o Partido Comunista Brasileiro (PCB) havia sido fundado, com uma proposta de transformação mais radical, representando uma via alternativa para as bases capitalistas adotadas pela República que se instalou em 1889.

No âmbito cultural, a Semana de 22 organizada pelos modernistas de São Paulo, seria eclipsada pelo grande acontecimento daquele ano, a Exposição Internacional do Centenário da Independência sediada na capital federal.¹³⁰ Com significativa repercussão nacional, a

¹²⁶ COLI, Jorge *apud* CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Op. Cit, 2020, p. 28.

¹²⁷ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Op. Cit, 2019, p. 131.

¹²⁸ Ibidem, p. 131.

¹²⁹ CARDOSO, Rafael. **Modernismo em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945.** São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 18.

¹³⁰ Ibidem, p. 18-25.

exposição seria inaugurada no dia 7 de setembro de 1922 e se encerraria somente no ano seguinte, em 24 de julho de 1923.

Outro feito foi a criação do Museu Histórico Nacional (RJ), que iniciou suas atividades em outubro de 1922. De acordo com o autor João Cézar de Castro Rocha (2022), a instituição expressava uma inflexão de postura ao promover, em termos simbólicos, a conciliação entre Império e República, em contraste com a orientação inicial dos governos republicanos, marcada pelo anseio de ruptura com o passado monárquico.¹³¹

Mais um exemplo desse gesto conciliatório seria a oficialização do Hino Nacional, em agosto de 1922. A música foi composta por Francisco Manuel da Silva, cuja trajetória profissional se desenvolveu durante os reinados de D. Pedro I e D. Pedro II. Assim, o autor afirma que, de maneira oposta ao âmbito político, “no plano cultural, e bem ao contrário dos ideais da Semana de 22, valorizava-se a comunhão em lugar da divergência.”¹³²

O grupo paulista reconhecia a relevância do ano de 1922 para a memória nacional, o que refletiu na escolha da data para a realização da Semana. Assim como o planejamento das celebrações do Centenário, o desejo dos modernistas paulistas de concretizar algo nesse período, como forma estratégica de atrair atenção para o movimento, vinha sendo delineado desde anos anteriores. O escritor Oswald de Andrade (1890-1954) comentou sobre a data e a necessidade de reação à estética oficial em uma crônica publicada no *Jornal do Commercio* em 1920:

São Paulo – escreve Oswald de Andrade – “a melhor fatia racial a expor na vitrina do Centenário, tem a decidir o que dará em matéria de arte à curiosidade estrangeira acordada pelas fanfarras da bem-intencionada *réclame* destes dias de preparativos.” Mas que teremos a oferecer de ponderável, de expressivo? “Se há alguns nomes capazes de honrar qualquer grande civilização” – prossegue – “a avalanche de obrinhas nacionais e estrangeiras que entopem o mercado é desoladora. Exposições, edições... Mas, senhores, é isso que vamos apresentar como expressão de cem anos de independência!

¹³¹ A conciliação com o regime deposto também se concretizava com a assinatura, pelo então presidente Epitácio Pessoa, de um decreto que revogava o banimento da família imperial, dois anos antes das celebrações do Centenário, permitindo que os descendentes dos Orléans e Bragança voltassem ao Brasil.

¹³² ROCHA, João Cézar de Castro. 1922: novos olhares? Ou: como modernizar a Semana de Arte Moderna? In: MORAES, Marcos Antônio (Org.). **Semana de vinte e dois**: olhares críticos. São Paulo: Publicações BBM; Edições SESC São Paulo, 2022, p. 96.

Mas independência não é somente independência política, é acima de tudo independência mental e independência moral.¹³³

Na ocasião, o escritor debatia a nossa “independência” não só no âmbito político, mas também no campo artístico. Podemos relacionar o comentário com a crítica dos modernistas de São Paulo a uma suposta passividade das práticas anteriores, ditas “acadêmicas”. Consideradas reles cópias do modelo europeu e desconectadas da realidade nacional. Décadas mais tarde, outro importante nome do movimento, Mário de Andrade (1893-1945), ao reavaliar as propostas do grupo paulista, descreveria a Semana de 22 como expressão do “primeiro movimento de independência da inteligência brasileira, que se posta ter como legítimo e indiscutível.” Para o autor,

[...] o Brasil jamais pesquisou (como consciência coletiva, está claro) nos campos da criação artística. Não só importávamos técnicas e estéticas, como só as importávamos depois de certa estabilização e, a maioria das vezes, já academizadas. Era ainda um completo fenômeno de colônia, imposto pela nossa escravização econômico-social. Pior que isso: esse espírito acadêmico não tendia para nenhuma libertação e para uma expressão própria.¹³⁴

Os comentários demonstram como o cenário artístico também passava por transformações, evidenciando um contexto no qual coexistiam diferentes concepções do “moderno” e uma permanente disputa pelo monopólio de sua definição. O termo empregado com diferentes sentidos desde os finais do século XIX, na década de XX seria reivindicado por diferentes grupos e movimentos artísticos, motivados por interesses próprios. Sendo assim,

desenrolou-se, nas décadas de 1920 e 1930, um acalorado debate sobre o que se entendia por “arte moderna” e sua aplicabilidade ao contexto brasileiro. O movimento em torno da Semana era um entre outros a concorrer pela liderança. Até 1928, além do mais, o grupo original se cindira em três correntes divergentes.¹³⁵

Atestando as variadas experiências modernas, Georgina seria considerada em 1923 como uma “pintora que caminha na vanguarda”¹³⁶ e em 1925 como a artista “em nosso

¹³³ ANDRADE apud BRITO, Mário da Silva. Os “futuristas” de São Paulo. In: BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro**, 1: antecedentes da Semana de Arte Moderna. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997, p. 170.

¹³⁴ ANDRADE, Mário de. **O movimento modernista**. Conferência lida no Salão de Conferência da Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, no dia 30 de abril de 1942, p. 63-64. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7730>> Acesso em: 17 fev 2026.

¹³⁵ CARDOSO, Rafael. Op. Cit, 2022, p. 19-20.

¹³⁶ BNDigital. **Ilustração Brasileira (FRA)** - 1901 a 1958, ano 1923, edição 39, p. 68. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/107468/7963>> Acesso em: 26 jan 2026.

ambiente intellectual, mais em dia com as modernas conquistas da pintura”¹³⁷. Em contrapartida, o próprio Oswald de Andrade teceria comentários a respeito da produção de Georgina e Lucílio de Albuquerque, em um dos principais diários da capital, o *Correio da Manhã* (RJ).

A publicação introduz o escritor como o porta-voz do grupo dos “novos”, ao lado de nomes como Tarsila do Amaral, Victor Brecheret e Di Cavalcanti, que almejavam “acabar com as nossas tradições artísticas, medíocres e estrangeiradas, para adaptar à arte nacional, por meio de fórmulas novas e audaciosas”. Anuncia o sucesso dessas figuras no cenário parisiense, pois enquanto “assimilam o que ha de mais aproveitável nas idéas modernas da velha Europa, conseguem também interessar os europeus pelas coisas do nosso paiz.”

Em seguida, o diário carioca transcreve um artigo de Oswald, no qual o escritor discute as trocas culturais e estéticas entre Brasil e Europa, e os modelos estrangeiros importados para os campos literário e artístico. No entanto, Oswald reforça que a completa submissão aos parâmetros exteriores implicaria na perda de uma autenticidade brasileira. Segundo o autor, era preciso “tirar de todos os passados, de todas as escolas, de todos os programmas, de todos os estylos, os elementos brasileirantes. Nunca submitter a nossa vibrante evolução a um certo gosto de fóra, a um determinado processo exterior, a um acclamado código estrangeiro.”

Oswald narra uma visita ao compositor parisiense Darius Milhaud (1892-1974), que possuía em seu apartamento, ao lado de obras de Delacroix e Picasso, duas paisagens compradas pelo músico em sua passagem pela Bahia, acompanhadas pela assinatura de um artista denominado “Jacaré”. Defendendo uma “verdadeira” pintura brasileira, Oswald de Andrade conclui o artigo:

Está claro que não seriam os melhores quadros de Lucilio e Georgina de Albuquerque que alcançariam o logar obtido num ambiente intellectual de Paris pelo nosso ignorado Jacaré. Porque esses não representam nem o Brasil, nem a França, nem coisa de definido sentido, sendo apenas o resultado brilhante talvez da longa escravatura artista a que nos submetteu a malfadada e pretenciosa missão de d. João VI que, com a exceção curiosa de Debret, em vez de melhorar e instituir a technica pictorica entre nós, deu de destruir o admiravel espirito de nossa pintura nascente. E’ esse o perigo: o de uma logica

¹³⁷ BNDigital. **Gazeta de Notícias (RJ)** - 1920 a 1929, ano 1925, edição 111, p. 9. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/103730_05/15367> Acesso em: 26 jan 2026.

na submissão a certo gosto exterior apprehendido. Sejam os antes cahóticos, mas livres, que um dia seremos pessoas (Paris - Novembro 1923).¹³⁸

No mesmo período, o *Correio Paulistano* (SP), sobre a exposição de Georgina na capital do estado, também descreveria a artista como sendo “mais acadêmica, mais agrilhoadas a cânones escolásticos”¹³⁹. Os debates demonstram que não havia um consenso sobre o que se denominava “arte moderna”, contestando a noção da existência de parâmetros fixos e imutáveis. Assim, a maneira como a produção de Georgina foi caracterizada variou conforme o público e o contexto em que se inseria, tanto ao longo de sua trajetória em vida, quanto nas exposições realizadas posteriormente.

As questões abordadas neste capítulo, nos ajudam a compreender quem era Georgina de Alburquerque em 1922, quando produziu o nosso objeto de estudo, o quadro *Sessão do Conselho de Estado que Decidiu a Independência*. Agora com seus 37 anos, a pintora já possuía uma trajetória sólida no campo das artes.

Desde o início de sua carreira, trilhou os caminhos que a consagrariam em seu meio. Além de se mudar para o Rio de Janeiro para ingressar na Escola Nacional de Belas Artes, importante centro de formação artística naquele momento, Georgina também aproveitou a estadia em Paris para acessar renomadas instituições e aprofundar seus estudos. Além disso, a parceria artística com Lucílio e a construção de sua imagem perante o público coadunavam com as expectativas de uma mulher-artista ideal no contexto republicano. Sendo assim,

não é exagero afirmar que logrou, com admirável perspicácia e sutileza, construir sua própria representação como artista utilizando-se, em seu próprio favor, dos estereótipos difundidos. Como esperado, ela se expunha como feminina, companheira, mãe, mas também intelectual, ativa, construtiva, inteligente e dona de uma sólida carreira, sem negligenciar as obrigações do lar.¹⁴⁰

A artista se mostrava uma profissional atenta aos temas em voga. Como vimos, em 1903, estreia na Exposição Geral de Belas Artes com uma tela intitulada *Um caipira*, explorando um tema caro a elite paulista desde os finais do século XIX. Também garantiu visibilidade no meio

¹³⁸ BNDigital. *Correio da Manhã (RJ)* - 1920 a 1929, ano 1923, edição 9043, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/089842_03/17524> Acesso em: 25 fev. 2026.

¹³⁹ BNDigital. *Correio Paulistano (SP)* - 1920 a 1929, ano 1923, edição 21654, p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/090972_07/13037> Acesso em: 26 jan 2026.

¹⁴⁰ SIMIONI, Ana Paula. Op. Cit, 2019, p. 298.

político carioca, ao produzir o retrato do ex-presidente do estado, Agnelo Collet (1862-1929). Além disso, expunha frequentemente nos salões oficiais e fora deles, buscando as possibilidades de dar visibilidade ao seu trabalho e, consequentemente, atrair encomendas que a permitiriam viver de sua arte.

Demonstramos que a participação em eventos como o Centenário da Independência, em 1922, não era um aspecto incomum no percurso de Georgina. Dada a importância do incentivo oficial e das encomendas públicas para alçar a carreira de um artista, a pintora sabia que eventos como esse poderiam servir como propaganda para seus trabalhos. Morando em Niterói, a participação no evento de 1919, a tornava conhecida para um público local. No caso do Centenário da Independência, os artistas poderiam dispor de um alcance ainda maior¹⁴¹, se considerarmos que as celebrações teriam significativa repercussão nacional, se tornando o mais importante acontecimento cultural do país naquele ano.¹⁴²

A pintura histórica, no entanto, era um tipo de pintura que até então não havia sido explorado por Georgina. Como vimos, a artista era conhecida por suas cenas de gênero, pelos assuntos emprestados do cotidiano e pela preferência por cenas ao ar livre, o que além de garantir seu diálogo com uma modernidade almejada, poderia chamar a atenção de uma elite de colecionadores.

Sessão do Conselho de Estado seria produzida em um momento em que as mudanças vivenciadas pelo sistema acadêmico e a abertura para novas estéticas e temáticas, permitiam que a artista propusesse uma pintura histórica de ares renovados. Além disso, as posições institucionais e o prestígio de que dispunha, possibilitavam que as soluções encontradas para a sua composição dialogassem com suas preferências, demarcando sua personalidade artística, por exemplo, ao dar destaque a figura feminina. Nesse sentido, o alcance do Centenário, serviria para demonstrar sua versatilidade enquanto artista, alargando seu repertório para incluir também, as pinturas históricas.

No próximo capítulo, iremos propor uma análise mais aprofundada da obra, demonstrando as particularidades da narrativa proposta por Georgina, além de estabelecer um

¹⁴¹ O nome de Georgina de Albuquerque constaria no *Livro de Ouro Comemorativo do Centenário da Independência do Brasil* (1923), publicação oficial da Exposição Internacional. A pintora é mencionada na seção dedicada às Artes Plásticas no Brasil, entre os “artistas de bom quilate”. Disponível em: <<https://app.docvirt.com/MHN/pageid/26158>> Acesso em: 7 mai 2026.

¹⁴² ROCHA, João César de Castro. Op. Cit, 2022, p. 94-95.

diálogo com produções nacionais e internacionais. Nesse sentido, torna-se necessário identificar como D. Leopoldina era representada pela tradição artística até aquele momento e como seu papel no processo de emancipação política do país era compreendido em 1922. Buscaremos compreender o significado dessa narrativa para o contexto político e cultural daquele período, em que afluíam os debates acerca do direito à cidadania da mulher, além de uma disputa pela memória da independência entre o Rio de Janeiro e São Paulo, que marcariam as comemorações do Centenário.

3 O QUADRO *SESSÃO DO CONSELHO DE ESTADO QUE DECIDIU A INDEPENDÊNCIA* (1922)

3.1 A OBRA

No mesmo ano em que o país celebrava um século de sua Independência, a artista Georgina de Albuquerque tornava-se uma das primeiras mulheres a realizar uma pintura histórica no Brasil.¹⁴³ O programa comemorativo para a grande efeméride nacional, cujo principal evento previsto era uma Exposição Internacional a ser inaugurada no dia 7 de setembro de 1922, seria publicado no *Diário Oficial da União*, no dia 4 de fevereiro de 1921.

A Exposição Internacional de 1922 retomava o modelo das Exposições Universais, comuns na Europa desde o século XIX. Tais eventos funcionavam como “vitrines do progresso” das nações, uma oportunidade de apresentar ao mundo os avanços tecnológicos e científicos de cada país.¹⁴⁴ A exposição no Brasil tinha como objetivo exibir suas potencialidades em diversas áreas, entre elas a de belas artes.¹⁴⁵ Sendo assim, a participação de João Batista da Costa, diretor da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), na Comissão Executiva da Comemoração do Centenário da Independência, garantia a presença da instituição nas programações do certame.

O *Programma da secção de Bellas-Artes* seria publicado meses depois, no dia 3 de julho de 1921. O documento propunha que a Exposição Geral de Belas Artes, promovida todos os anos pela ENBA, fosse substituída por uma exposição de Arte Contemporânea e de Arte Retrospectiva. Além disso, informava que o governo iria adquirir “quatro quadros sobre assumptos históricos referentes a nossa nacionalidade, ocorridos no período da Independência”, que deveriam possuir de dois a cinco metros de dimensão. Por fim, estabelecia que os trabalhos precisariam ser assinados por artistas brasileiros e que poderiam “ser tomados como thema factos ocorridos antes da proclamação da Independencia, desde que hajam concorrido para

¹⁴³ Para um debate mais aprofundado a respeito da formação artística das pintoras durante o século XIX e sua relação com a baixa produção de pinturas históricas por mulheres, conferir: SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *A Heroína da Primeira República: Georgina de Albuquerque e a Afirmação da Pintura Histórica Feminina no Brasil*. In: **Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras**. 1. Ed., 1. Reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2019, p. 272-298.

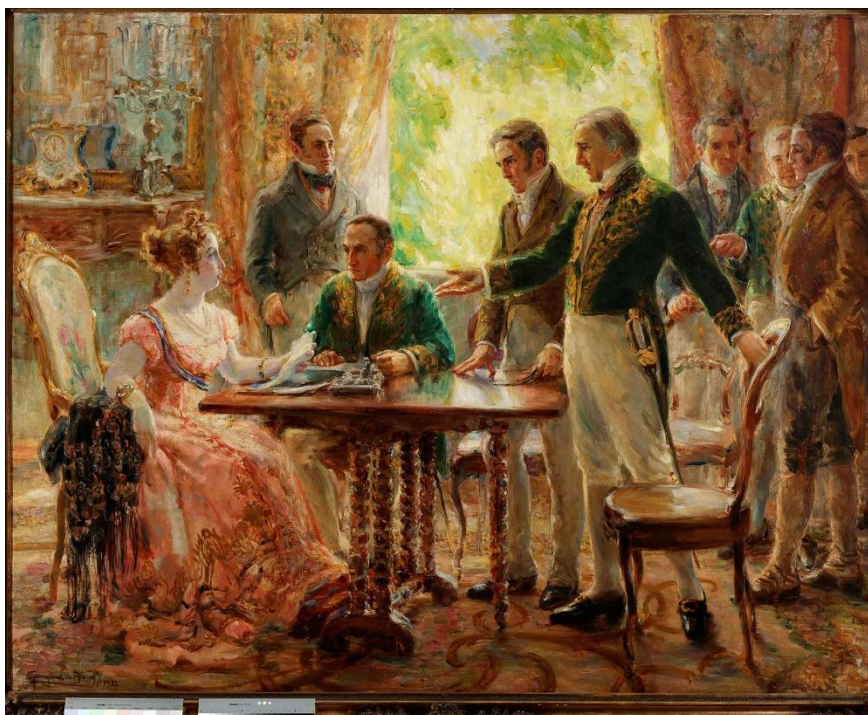
¹⁴⁴ JUNIOR, Carlos Lima; SCHWARCZ, Lilia Moritz; STUMPF, Lúcia Klück. Op. Cit, 2022, p. 130-131.

¹⁴⁵ VINCENTIS, Paulo de. **Pintura histórica no Salão do Centenário da Independência do Brasil**. 106 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, 2015.

esse acontecimento”.¹⁴⁶ Nesse sentido, o quadro de Georgina de Albuquerque seria produzido para atender as diretrizes estabelecidas por esse edital.

A mostra se realizaria no novo edifício da Escola Nacional de Belas Artes, em galerias construídas especialmente para a ocasião. No entanto, um atraso nas obras faria com que fosse adiada para o dia 12 de novembro de 1922, dois meses depois da abertura oficial da Exposição Internacional.¹⁴⁷ No catálogo da Exposição de Arte Contemporânea e da Exposição de Arte Retrospectiva, consta os envios da artista para o certame. Além dos quadros *Flor de Manacá* [Figura 22], *Colhendo Flores* e *Efeito de Sol*, Georgina apresentaria ao público a obra nomeada como *Sessão do Conselho de Estado que Decidiu a Independência* [Figura 25].¹⁴⁸

Figura 25 – *Sessão do Conselho de Estado que Decidiu a Independência* (1922), de Georgina de Albuquerque



Fonte: Museu Histórico Nacional (RJ) – Fotografia: Jaime Acioli

Na pintura, observamos uma reunião da qual participam nove pessoas, sendo elas, oito homens e uma mulher. A cena se desenrola em um dia ensolarado e a luz se faz presente na tela. O primeiro plano é composto por três homens e pela mulher, dispostos ao redor de uma mesa de madeira. A personagem feminina está elegantemente sentada na ponta esquerda do móvel,

¹⁴⁶ Cf. “Comissão Executiva do Centenario – Programma da secção de Bellas-Artes”. In: VINCENTIS, Paulo de. Op. Cit, 2015, p. 105.

¹⁴⁷ JUNIOR, Carlos Lima; SCHWARCZ, Lilia Moritz; STUMPF, Lúcia Klück. Op. Cit, 2022, p. 132.

¹⁴⁸ LEVY, Carlos Roberto Maciel. Op. Cit, 2003, p. 574.

em uma cadeira com espaldar de motivos florais, onde apoia um xale preto com detalhes coloridos. Usa um vestido predominantemente rosa, que possui detalhamento na barra e é atravessado por uma banda de cores variadas. A pele alva e a cor clara das vestimentas, contrastam com as roupas escuras do restante dos personagens, dando destaque à sua figura, fazendo-a reluzir como se refletisse a iluminação que invade a cena. Olha fixamente para o homem de pé à sua frente, enquanto segura um papel nas mãos. Localizado na ponta direita do móvel, o homem de pé está com os braços estendidos em direção à figura feminina e os lábios entreabertos a comunicam algo, que ela ouve atentamente. Ao seu lado direito, estão dois homens: um de pé, com os braços apoiados na mesa, e um sentado. Ambos observam a mulher como se esperassem pela sua opinião ou reação diante do que acaba de ouvir. No segundo plano, há ainda uma figura masculina de pé, apartada do restante do grupo, que olha para os dois homens à sua frente, também atento ao assunto que ali se discute. Ao fundo da cena, quatro figuras masculinas conversam em paralelo.

No catálogo, a descrição que acompanha a tela, faz parte da obra *História do Brasil* (1905-1917), do historiador José Francisco da Rocha Pombo (1857-1933). O intelectual paranaense possuía extensa produção, sendo responsável pela publicação de diversos livros, alguns deles de ampla circulação no país, como é o caso do livro didático *Nossa Pátria*. Publicado pela primeira vez em 1917, seria adotado no ensino de vários estados brasileiros e reeditado inúmeras vezes, contabilizando 88 edições e 452 mil exemplares impressos.¹⁴⁹

A escolha de uma das obras de Rocha Pombo para embasar a cena histórica representada na pintura, poderia estar relacionada à popularidade de seus livros no território nacional. Sendo assim, a legenda nos fornece informações para compreender o episódio retratado e os personagens que o compõem:

Convocou-se ao Conselho de Estado para o dia primeiro de setembro (ou 2), às 10 hs da manhã. Já estavam todos os ministros presentes no Paço. Fez José Bonifácio a exposição verbal do estado em que se achavam os negocios publicos, e concluiu dizendo que não era mais possivel permanecer naquella dubiedade e indicição (sic), e que para salvar o Brasil cumpria que se proclamasse immediatamente a sua separação de Portugal. Propoz então que se escrevesse a D. Pedro que sem perda de tempo puzesse termo alli mesmo em São Paulo a uma situação tão dolorosa para os brasileiros. Todos os

¹⁴⁹ SILVA, Alexandra Lima da. **Escritas de viagem, escritas da história**: estratégias de legitimação de Rocha Pombo no campo intelectual. 2012. 267 f. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2012, p. 152. Disponível em: <<http://www.bdt.d.uerj.br/handle/1/10334>> Acesso em: 24 abr 2026.

ministros applaudiram o alvitre e com elles emulou no entusiasmo a Princeza Real. (Rocha Pombo. *História do Brasil*, v. VIII¹⁵⁰, p. 743)¹⁵¹

Portanto, estamos diante de uma reunião do Conselho de Estado presidida pela Princesa Leopoldina, que atuava como regente na ausência de D. Pedro. José Bonifácio expõe as notícias que acabavam de chegar de Portugal e aponta a necessidade de que o Brasil se tornasse independente. Propõe a escrita de uma carta a ser enviada a D. Pedro informando-o sobre os recentes despachos da Corte¹⁵² e incentivando o rompimento com a metrópole. A princesa real e demais conselheiros apoiam a decisão de Bonifácio, D. Leopoldina também escreve uma carta encorajando o marido que se encontrava em São Paulo.¹⁵³ Segundo a bibliografia da época, as cartas foram decisivas para o ato protagonizado pelo príncipe às margens do riacho Ipiranga, na província paulista, no dia 7 de setembro de 1822. Sendo assim, o título da obra reforça a narrativa, de uma reunião em que se “decidiu a Independência” e a composição do quadro atribui o protagonismo à atuação da princesa austríaca Maria Leopoldina (1797-1826).

É interessante notar que, ao contrário do que vemos na tela de Georgina, o trecho do livro de Rocha Pombo não dá destaque à figura de D. Leopoldina no episódio, sendo mencionada apenas por aprovar a iniciativa de José Bonifácio. Como aponta Ana Paula Simioni

¹⁵⁰ Embora o catálogo mencione a localização do trecho como sendo referente ao volume VIII do livro *História do Brasil* (1905-1917), o mesmo se encontra no volume VII, parte VIII, na página 743. Cf: ROCHA POMBO, José Francisco da. **História do Brasil**. (Volume VII) Rio de Janeiro: Benjamin de Aguiar, 1905. Disponível em: <<https://w.wiki/KSJh>> Acesso em: 27 mar 2026.

¹⁵¹ Ibidem, p. 574.

¹⁵² Sobre as notícias vinda de Lisboa, aborda Rocha Pombo em *História do Brasil* (1905): “Por fins de Agosto receberam-se na côrte notícias de Lisboa, pelas quaes se comprehendeu que não era mais possível contemporizar. Referiam-se as novas recebidas principalmente aos decretos de Julho que annullavam actos do governo do Rio; que mandavam processar os ministros de d. Pedro, e os signatarios das representações a este dirigidas em nome das provincias de S. Paulo e de Minas; e que tomavam outras medidas destinadas a reduzir de prompto o Brazil á condição de simples colonia. Segundo as resoluções das Côrtes de Lisboa, conservar-se-ia o Principe real como Regente no Brazil até que se promulgasse a Constituição da monarchia, sujeito, porém, ao congresso e ‘recebendo para seus ministros e secretarios de Estado as pessoas que El-Rei nomeasse...’ Além de tudo isso, referiam os despachos de Lisboa o que se passára nas Côrtes durante a discussão de taes medidas, e particularmente o modo como, da tribuna e com ostentosa irreverencia, era tratada a pessoa de d. Pedro.” (p.742-743)

¹⁵³ O historiador Rocha Pombo utiliza como fonte os relatos do coronel Manuel Marcondes de Oliveira Mello, que fazia parte da comitiva que acompanhava D. Pedro em sua viagem a São Paulo. A carta escrita quarenta anos depois do episódio, é transcrita na íntegra em uma das notas do livro. De acordo com o relato: “A guarda de honra parou no Ipiranga á espera do Principe que como já ficou dito, ficára atrás, e com quem foram encontrar-se Paulo Bregaro e Cordeiro. Após pouco tempo chegou o Principe ao Ipiranga, onde o esperava a sua guarda de honra, a quem disse e aos mais da sua comitiva, que as Cortes portuguezas queriam massacrar o Brazil, pelo que se devia immediatamente declarar a sua independência. [...] Respondemos que ignoramos quaes os motivos que levaram o Principe a dar o brado do Ipiranga; e só sabemos que foi em consequencia das cartas e officios que recebeu da corte, e que se dizia serem da imperatriz e de seu ministro José Bonifacio.” (p.740-742)

(2024), a artista se baseia em um detalhe do livro, elegendo o único momento em que D. Leopoldina é uma figura politicamente central.¹⁵⁴ No parágrafo que sucede ao utilizado como legenda para o quadro, Rocha Pombo limita-se a afirmar que, entre os documentos entregues a D. Pedro, no Ipiranga, além da carta de José Bonifácio, encontrava-se também uma correspondência escrita pela princesa regente.¹⁵⁵

Apenas por meio das informações apresentadas nas notas de rodapé é que podemos inferir uma contribuição mais ativa de D. Leopoldina. Nelas, o historiador transcreve relatos de contemporâneos dos acontecimentos, entre eles o do conselheiro Vasconcelos de Drummond¹⁵⁶: “[...] A Princeza mandou- me esperar, e era para que eu visse a carta particular que S. A. escrevia ao Príncipe. Eu a li, e tive ocasião de admirar o espirito e a sagacidade da Princeza.”¹⁵⁷

A reunião acontece pela manhã e o relógio no canto esquerdo do quadro marca o horário sugerido por Rocha Pombo. O cenário que se descortina ao fundo é formado por pinceladas difusas, com o uso das cores branca, verde, azul e amarelo. É desse ponto que surge a luz que invade o ambiente, dando vibração à cena. Como vimos, as “telas ensoladas, lavadas de luz”¹⁵⁸, estavam entre as características comuns à produção de Georgina de Albuquerque até esse momento. A paleta usada pela artista cria uma harmonia, pois as cores escolhidas se repetem em diferentes pontos da obra, conferindo unidade ao quadro.

O cenário é formado por pinceladas aparentes e, ao aproximarmos das extremidades da tela, temos a impressão de que os elementos se dissolvem em manchas de cor. O espelho, o castiçal, o relógio e a cortina, por exemplo, não possuem contornos bem delimitados. Tal procedimento, evidencia, principalmente, a cena central composta pelos personagens próximos

¹⁵⁴ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; LIMA JUNIOR, Carlos. Maternidade virtuosa: visões sobre a Imperatriz. In: MARINS, Paulo César Garcez (coord.). **Uma história do Brasil**. 1. ed., 2. reimpr. São Paulo: Edusp; Museu Paulista da USP, 2024. (Coleção Museu do Ipiranga), p. 126.

¹⁵⁵ Rocha Pombo narra o momento em que D. Pedro recebe os documentos enviados do Rio de Janeiro: “Lê o Príncipe ali mesmo os despachos (além de outros papeis, cartas da Princeza e de José Bonifacio).” (p.745)

¹⁵⁶ Um relato de Drummond também é utilizado por Afonso Taunay em livro publicado em 1922: “Fui testemunha ocular e posso asseverar aos contemporâneos que a Princeza Leopoldina cooperou vivamente dentro e fora do paiz, para a Independencia do Brasil. Debaixo deste ponto de vista, o Brasil deve á sua memoria gratidão eterna.” In: TAUNAY, Afonso de E. **Grandes vultos da independencia brasileira, publicação comemorativa do Primeiro Centenario da Independencia Nacional**. Melhoramentos: São Paulo, 1922, p. 39. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/6960>> Acesso em: 25 mar 2026.

¹⁵⁷ ROCHA POMBO, José Francisco da. Op. Cit, 1905, p. 743.

¹⁵⁸ COSTA, Angyone. Op. Cit, 2019, p. 35.

à mesa. Por ocupar o centro da tela, entramos na cena através das mãos de Bonifácio. O gesto convida o observador à mesa e direciona nosso olhar para D. Leopoldina.

Com límpidos olhos azuis, a iluminação incide principalmente na princesa austríaca, fazendo com que a regente ganhe maior visibilidade devido ao tom de pele mais claro, que a realça em relação aos demais personagens. Além disso, seu vestido em cores claras, se destaca em relação aos uniformes e as vestimentas escuras dos homens em cena. O rosto da regente possui contornos melhor delimitados se compararmos com a feição dos conselheiros. Nesse sentido, a técnica pictórica empregada pela artista é uma das soluções que conferem maior destaque a figura da princesa.

O Conselho de Procuradores-Gerais das Províncias do Brasil foi instituído pelo decreto de 16 de fevereiro de 1822, por iniciativa do príncipe regente D. Pedro, após o retorno de D. João VI a Portugal. Sob a presidência do próprio príncipe, o órgão era formado por representantes dos interesses das províncias do país, além de ministros e secretários de Estado. Suas atribuições incluíam assessorar o príncipe, quando solicitado, em questões de maior relevância e complexidade.

As atas das reuniões do primeiro Conselho de Estado do Império, como também ficou conhecido, abrangem o período de junho de 1822 a abril de 1823. Na ata do dia 14 de agosto de 1822, D. Pedro informava sobre a necessidade de realizar uma viagem a São Paulo para apaziguar uma crise política, nomeando D. Leopoldina como regente e deixando-a responsável por presidir o Conselho dos Ministros.

Sua Alteza Real Houve por bem propor ao Conselho, que Ele Julgava interessante, e necessário transportar-se à Província de São Paulo, para acomodar as dissensões internas, que a agitavam, e derramar sobre aqueles Povos o bálsamo da consolação, e da tranquilidade: que, entretanto, ficava incumbida a Sua Alteza Real a Sereníssima Senhora Princesa Real, Sua Augusta Esposa, a Presidência do Conselho dos Ministros, e de Estado. Foi geralmente aprovada a Deliberação de Sua Alteza Real. Nada mais se tratou nesta Sessão. Rio de Janeiro 14 de agosto de 1822. Joaquim Gonçalves Ledo, Secretário.¹⁵⁹

O texto do historiador Rocha Pombo, utilizado por Georgina como fonte histórica para sua produção, descreve a reunião realizada no dia 1 ou 2 de setembro, sob a presidência da princesa real, como o momento em que foi deliberado sobre a escrita de uma carta a ser enviada

¹⁵⁹ RODRIGUES, José Honório (coord.). **Atas do Conselho de Estado**: obra comemorativa do sesquicentenário da Instituição Parlamentar, v. 1. Brasília: Senado Federal, 1973, p. 51-52.

a D. Pedro incentivando o rompimento com Portugal.¹⁶⁰ No entanto, como aborda Gilda Lopes (1972)¹⁶¹, ao lermos a ata da reunião realizada neste dia, nota-se que as resoluções não mencionam o envio de mensagens ao príncipe regente. Na sessão, seria apresentado um discurso que informava as intenções das Cortes portuguesas em enviar tropas ao Brasil e impor exigências consideradas humilhantes ao príncipe. Diante disso, o Conselho decidiu adotar medidas de represália, como o embargo de fundos da Companhia dos Vinhos do Douro, além de reforçar a segurança e a defesa do território.¹⁶²

Reunidos os Conselheiros, e presidida a Sessão por Sua Alteza Real a Sereníssima Senhora Princesa Real, leu-se a Ata da Sessão antecedente, que foi aprovada. O Conselheiro Obes leu um discurso, análogo às últimas notícias recebidas de Portugal, pelas quais não só constava do projeto de enviar novas tropas ao Brasil, como dos insultos dirigidos ao Nosso Augusto Defensor: terminava este discurso dizendo “que se não perdesse tempo: que as Cortes tinham tirado a máscara exigindo de Sua Alteza Real uma obediência a mais humilhante, e do Brasil uma humilhação como nunca se exigira dos nossos Maiores”. Resolveu o Conselho, que se procedesse imediatamente a um embargo dos fundos da Companhia dos Vinhos do Douro a título de represália. Que se tomassem todas as medidas necessárias de segurança, e defesa; que cada um dos Conselheiros apresentasse os seus planos na próxima Sessão; e que os Conselheiros Militares de acordo com os Ministros da Guerra, e Marinha fizessem o seu projeto de Campanha. Levantou-se a Sessão, nada havendo mais que tratar. Rio de Janeiro, 2 de setembro de 1822. Joaquim Gonçalves Ledo, Secretário.¹⁶³

Nesse sentido, a autora indica que o envio de uma correspondência de D. Leopoldina e José Bonifácio a D. Pedro teria sido decidido na sessão de 28 de agosto de 1822. Contudo, destaca que não há ata referente a essa reunião, tendo ocorrido em caráter sigiloso, resultando na ausência de registros sobre as deliberações tomadas naquele dia.¹⁶⁴ De acordo com a autora,

¹⁶⁰ Segundo o relato do conselheiro Antonio de Menezes Vasconcelos de Drummond, que também serviu como fonte para o historiador Rocha Pombo: “Às 11 horas achei-me no paço de S. Christovam. José Bonifacio já lá estava. Havia conselho. Beijei a mão á Princeza. No conselho decidiu- se proclamar a independencia. Enquanto o conselho trabalhava, já Paulo Bregaro estava na varanda prompto a partir em toda diligencia para levar os despachos ao Principe Regente. José Bonifacio ao sahir lhe disse: ‘Si não arrebentar uma duzia de cavallos no caminho, nunca mais será correio: veja o que faz.’ Não sei si Bregaro arrebentou muitos cavallos, o que sei é que elle deu boa conta de sua commissão, e que fez a viagem em menos tempo do que até então se fazia muito á pressa. A Princeza mandou- me esperar, e era para que eu visse a carta particular que S. A. escrevia ao Principe. Eu a li, e tive occasião de admirar o espirito e a sagacidade da Princeza.” (p.743)

¹⁶¹ Sobre o artigo de Gilda Lopes (1972) ver: BEZERRA, Rafael Zamorano. Fidelidade ao fato: a pintura histórica e a prática museal do MHN. In: **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 39, p. 512-521, 2007.

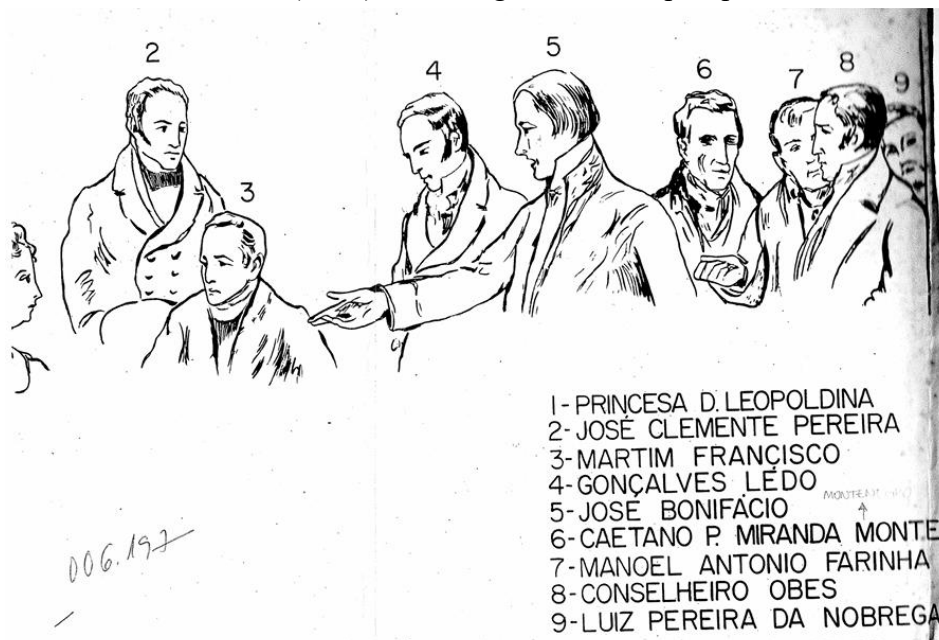
¹⁶² LOPES, Gilda Marina de Almeida. A História que os pintores contaram... . In: **Anais do Museu Histórico Nacional**, v. XXIII, 1972. p. 29.

¹⁶³ RODRIGUES, José Honório (coord.). Op. Cit, 1973, p. 52.

¹⁶⁴ LOPES, Gilda Marina de Almeida. Op. Cit, 1972, p. 30.

na cena composta por Georgina e a partir da descrição dos acontecimentos por Rocha Pombo, observaríamos então, a reunião do dia 28 de agosto de 1822.¹⁶⁵

Figura 26 – Descrição dos personagens da obra *Sessão do Conselho de Estado* (1922), de Georgina de Albuquerque



Fonte: Museu Histórico Nacional

O desenho de recomposição dos personagens em cena pertencente ao acervo do Museu Histórico Nacional (RJ) nos ajuda a identificar mais precisamente cada um deles [Figura 26]. Da esquerda para a direita, vemos representados a Princesa Real, sentada de perfil, com um vestido amplo e rosado. Ao seu lado, de pé, está José Clemente Pereira (Presidente do Senado da Câmara Municipal do Rio de Janeiro), usando uma casaca de tons cinzas, com o dedo polegar apoiado no bolso de sua calça. Logo a frente, está Martim Francisco Ribeiro de Andrada e Silva (Ministro da Fazenda), com uniforme de cores verdes e detalhamento em dourado, sentado à mesa. Ao seu lado, em pé, com as mãos apoiadas sobre a mesa, está Joaquim Gonçalves Ledo (Procurador do Rio de Janeiro). Também de pé, ao lado esquerdo de Ledo, está José Bonifácio de Andrada e Silva (Ministro dos Negócios do Império e Estrangeiros), com a mão direita

¹⁶⁵ Não havia, portanto, consenso a respeito da data. Rocha Pombo supõe que a sessão tenha ocorrido no dia 1 ou 2 de setembro, a partir de relatos do conselheiro Vasconcelos de Drummond, representante da província baiana. O conselheiro estava no Rio de Janeiro na ocasião e havia se encontrado com José Bonifácio, dando-lhe notícias da situação política da Bahia antes da reunião do Conselho. Segundo o historiador, o próprio Drummond não se recordava em que dia havia chegado ao Rio, dizendo apenas que foi em finais de agosto. No entanto, no documento com as informações trazidas por Drummond e transmitidas por Bonifácio no Conselho de Estado, constava a data de 1º de setembro. Além disso, menciona-se que os portadores da correspondência destinada ao príncipe chegaram a São Paulo no dia 7, tendo realizado a viagem em um tempo incomumente curto para a época, cerca de 5 a 6 dias.

estendida em direção à D. Leopoldina e a esquerda segurando o espaldar de uma cadeira. Ao fundo da cena, no canto direito da tela, se encontra Caetano Pinto de Miranda Montenegro (Ministro da Fazenda e Justiça), de casaca cinza e a mão apoiada em uma cadeira, Manuel Antônio Farinha (Ministro da Marinha), com casaca verde e braço direito levemente levantado. Na sua frente, está o Conselheiro Lucas José Obes (Procurador da Cisplatina), de perfil, casaca em tons castanhos e com as mãos dentro do bolso da calça, e, por fim, Luís Pereira da Nóbrega de Sousa Coutinho (Ministro da Guerra), do qual Georgina representaria apenas o rosto.

Como afirmava Escragnolle Doria (1869-1948)¹⁶⁶ em 1922 na *Revista da Semana* (RJ), a composição do quadro era fruto de pesquisas históricas empreendidas por Georgina de Albuquerque em diferentes instituições cariocas, como o Arquivo Nacional, e nelas “indagou, desenhou, procurou ser fiel á Historia no agrado á imaginação.”¹⁶⁷ Assim, vemos o interesse da pintora em buscar uma narrativa inédita para representar a Independência. Em 1927, por ocasião do concurso para cátedra da cadeira de Pintura da Escola Nacional de Belas Artes, o pintor Modesto Brocos (1852-1936), membro da comissão julgadora, ao comentar sobre o desempenho de Georgina na prova didática, diria que a artista

disse muito acertadamente que tanto a pintura ao ar livre como a feita no atelier, deveria ter um cunho original, ter uma personalidade que a diferencie do que os outros fazem. Procurar uma idea nova, apresenta-la com novidade e sobretudo ser sincero.¹⁶⁸

Procedimento comum para a realização de uma pintura histórica, Georgina de Albuquerque além de buscar fontes teóricas para embasar sua composição, também buscaria fontes visuais que a ajudassem a reconstituir a cena e a produzir o retrato dos personagens presentes. Algumas fontes preservadas na Biblioteca Nacional podem ter sido mobilizadas por Georgina de Albuquerque e, entre elas, estão as aquarelas de Jean-Baptiste Debret (1768-1848). Responsável por documentar a vida na corte em pequenos óleos, aquarelas e desenhos destinados à circulação, Debret publicou, entre 1834 e 1839, três volumes da obra *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*.

¹⁶⁶ Luís Gastão d'Escragnolle Doria (1869–1948) foi professor, arquivista e escritor brasileiro. Colaborou em diversos periódicos, como o *Jornal do Comércio* e a *Gazeta de Notícias*, além de possuir uma vasta publicação. Foi diretor do Arquivo Nacional, entre 1917 e 1922, e membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). Como integrante de instituições responsáveis pela construção da memória histórica do país, o comentário de Doria sobre o quadro de Georgina de Albuquerque, conferia à obra legitimidade como documento histórico.

¹⁶⁷ BNDigital. *Revista da Semana (RJ)* - 1921 a 1929, ano 1923, edição 13, p. 24. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/025909_02/4394> Acesso em: 20 mar 2026.

¹⁶⁸ BROCOS, Modesto Apud CANFIELD, Thais, Op. Cit, 2021, p. 103.

Georgina se utiliza de um dos retratos mais reproduzidos de D. Leopoldina, realizado por Debret [Figura 27], em que a princesa real é representada de perfil.¹⁶⁹ Além disso, nota-se a preferência pelo vestido¹⁷⁰ em tons rosas, presente na gravura e na tela *Desembarque de D. Leopoldina no Brasil* (1817). Entre as joias utilizadas pela personagem, está o colar de pérolas com duas voltas, item que se repete em outras representações da Imperatriz e pode ser visto na gravura¹⁷¹ reproduzida no livro de Rocha Pombo [Figura 28].¹⁷² No entanto, a artista não se detém na representação das insígnias. A banda atravessada no peito da princesa é formada por pinceladas imprecisas e de cores variadas, que não se assemelha a que era utilizada por D. Leopoldina em seus trajes formais. Também opta por não representar o retrato em miniatura de D. Pedro, presente no colar ostentado por ela no trabalho de Debret.

Figura 27 – Recorte de *Grand costume de cour* (1839), de Jean Baptiste Debret



Fonte: Brasiliana
Iconográfica

Figura 25 – Recorte de *Sessão do Conselho de Estado* (1922), de Georgina de Albuquerque



Fonte: Museu Histórico
Nacional

Figura 28 – Recorte de *Leopoldina, Arquiduqueza d'Austria. Princesa Real do Reino Unido de Portugal Brasil e Algarves* (c. 1817), de Jules Vauthier



Fonte: Pinacoteca do Estado de São
Paulo

¹⁶⁹ BANDEIRA, Julio; DO LAGO, Pedro Corrêa. **Debret e o Brasil: obra completa, 1816-1831**. Capivara, 2007, p. 79.

¹⁷⁰ Sobre o vestido de Leopoldina ver: LIBORIO, Douglas de Souza; DEBOM, Paulo. ENTRE CORES, TINTAS E TEXTURAS: quando a História e a Moda se encontram nas galerias do Museu Histórico Nacional. In: **LUGARES E PRÁTICAS HISTORIOGRÁFICAS: escritas, museus, imagens e comemorações**. Editora CRV: Curitiba, p.181-203.

¹⁷¹ ROCHA POMBO, José Francisco da. *História do Brasil*. Op. Cit, 1905, p. 715.

¹⁷² Uma versão semelhante da gravura pode ser encontrada no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo sob o título de *Leopoldina, Arquiduqueza d'Austria. Princesa Real do Reino Unido de Portugal Brasil e Algarves* (c. 1817) autoria de Jules Antoine Vauthier. Disponível em: <<https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19811/leopoldina-arquiduqueza-d-austria-princeza-real-do-reino-unido-de-portugal-brasil-e-algarves>> Acesso em: 01 abr 2026.

Como aponta Gilda Lopes (1972), é interessante notar que Georgina não retrata D. Leopoldina sendo “fiel” às descrições feitas por alguns de seus contemporâneos acerca da aparência da princesa.¹⁷³ Utilizando-se dessas fontes, Afonso d'Escagnolle Taunay (1876-1958), historiador e diretor do Museu Paulista, assim a descreveria em seu livro *Grandes Vultos da Independência Brasileira*¹⁷⁴, publicado em 1922.¹⁷⁵

Voltando de sua viagem circumnavegatoria em 1821, teve Arago o ensejo de visitar varias vezes a Imperatriz Leopoldina, então princeza real ainda. Achou-a vestida de modo muito pouco cuidado ‘como uma gitana’. [...] Tinha um physico mediocre, porém, vermelhona, mal feita de corpo, desgraciosa e infelizmente alheia, por completo, às cousas da faceirice.¹⁷⁶

Para analisarmos como a pintora construiu a postura da princesa Leopoldina, podemos comparar com outra obra produzida pela artista, intitulada *Mulher pensando* (s/d) [Figura 29], pertencente ao acervo do Museu de Arte de São Paulo (MASP). A primeira figura possui os ombros caídos e apoia a cabeça em uma das mãos. Embora suas feições não sejam nítidas, a postura confere um aspecto melancólico e de introspecção à cena. A mulher está prostrada, com o braço depositado sobre o apoio da cadeira. Além disso, o título da obra nos sugere que estivesse imersa em seus pensamentos. Em contraste, a figura da princesa austríaca está ereta e apesar de também apoiar os braços na cadeira, isso faz com que se incline levemente à frente. Suas pulseiras refletem a luz, dando maior expressividade ao seu gesto, que demonstra sua atenção e reforça sua elegância e autoridade.

¹⁷³ LOPES, Gilda. Op. Cit, 1972, p. 28.

¹⁷⁴ Entre a bibliografia disponível na época e mobilizada por Taunay, podemos citar o livro do historiador Alberto Rangel (1916) que assim descreveria D. Leopoldina: “Era dona Leopoldina bastante feia, muito desmazelada no vestuário por sujeição da prática religiosa. O barão de Maréchal chegou a aconselhar-lhe largar o traje masculino que usava e o qual não seria próprio ‘a inspirar a afeição de seu esposo’.”

¹⁷⁵ Em fevereiro de 1923, o jornalista e historiador Max Fleiuss assinaria uma série de publicações na revista *Ilustração Brasileira* (RJ). Na edição 30, comenta sobre o “suppositicio retrato” feito por Afonso Taunay, e completa: “Mas eis o perfil de D. Leopoldina, o que nos parece mais authenticico, fixado por Ferdinand Denis em seu excelente livro de impressões de viagem sobre nossa terra (L' Univers, Brésil, 1863, pag. 150): ‘Os que a viram nessa época (a do seu desembarque, o autor reporta-se ao testemunho de outro viajante illustre, Walsh) não se lhe referem sem uma pungitiva saudade. Tinha o mais interessante aspecto: não era de estatura elevada, mas não se podia imaginar melhor proporcionada: olhos azues, traços regulares, bellas côres, cabellos de um louro dourado, produziam-lhe notavel contraste entre as pessoas que a cercavam e cujos traços meridionaes lhe emprestavam um ar inteiramente diverso. Mas o que de mais notavel havia na jovem princeza, era essa expressão perfeita bondade e doçura que não a abandonou jámais, durante o curso limitadissimo da sua vida.’” (**Ilustração Brasileira (FRA) - 1901 a 1958, ano 1923, edição 30**) Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/107468/7122>> Acesso em: 02 abr 2026.

¹⁷⁶ TAUNAY, Afonso de E. Op. Cit, 1922, p. 40.

Figura 29 – *Mulher pensando* (s/d), de Georgina de Albuquerque



Fonte: MASP – Fotografia: Eduardo Ortega

Figura 25 – Recorte de *Sessão do Conselho de Estado* (1922), de Georgina de Albuquerque



Fonte: Museu Histórico Nacional

Os uniformes dos ministros Martim Francisco, José Bonifácio e Manoel Antônio Farinha¹⁷⁷, foram representados nas cores verde (Casa dos Bragança) e amarelo (Casa dos Habsburgo) com bordados em dourado, cujos detalhes foram registrados por Debret [Figura 30]. As vestimentas apresentam ramagens de lírio florido na parte frontal, na gola e no punho, calça de casimira branca, acompanhadas pela espada. No entanto, é interessante destacar que a adesão da cor verde para os uniformes da Casa Real só aconteceria a partir do decreto de 20 de setembro de 1822, dias após a sessão do Conselho de Estado representada por Georgina.¹⁷⁸

A artista também buscava inspirações para recriar o mobiliário presente no Paço de São Cristóvão (RJ), de maneira a reconstruir a cena utilizando objetos comuns à época. Através de imagens dos itens pertencentes ao acervo do Museu Imperial de Petrópolis (RJ), observamos que os estudos da artista foram exitosos [Figura 31]. Tanto a cadeira em que D. Leopoldina está

¹⁷⁷ Apesar de também exercer um cargo como ministro (Fazenda e Justiça), a figura de Caetano Pinto de Miranda Montenegro (nº6) não é representado utilizando o uniforme da Casa Real.

¹⁷⁸ DIAS, Elaine Cristina. **Debret, a pintura de história e as ilustrações de corte da "Viagem pitoresca e histórica ao Brasil"**. 2001. 2v. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, p. 73-75.

sentada quanto a cadeira segurada por José Bonifácio se assemelham aos móveis daquele período. A Princesa Real ocupa um assento semelhante ao móvel de jacarandá com tapeçaria francesa *Aubusson*, de motivos florais, do Museu Imperial. Além disso, as formas curvilíneas da cadeira de Bonifácio também remetem aos itens do acervo.¹⁷⁹

Figura 30 – *Ministres et senateur* (1839); *Costumes des ministres* (1839), de Jean Baptiste Debret (Litografia de Thierry Frères)



Fonte: Brasiliana Iconográfica

Embora dê destaque à atuação política de D. Leopoldina, importante notar que Georgina de Albuquerque ainda reitera os principais personagens da narrativa oficial do processo de emancipação, inserindo na tela os “Homens da Independência”.¹⁸⁰ A tradição de rememorar a figura de “homens ilustres”, como monarcas, príncipes e políticos – nesse caso, celebrados por seus feitos pela causa da Independência – também faria parte do projeto de criação do Museu Histórico Nacional (RJ), durante a direção de Gustavo Barroso. Dessa maneira, ao retratar a

¹⁷⁹ BNDigital. Anuário do Museu Imperial (RJ) - 1940 a 1995, ano 1940, edição 1, p. 263. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/Anuario-do-Museu/063142>> Acesso em: 22 mar 2026.

¹⁸⁰ Sobre as representações dessas figuras no Salão de Honra do Museu Paulista durante a direção de Afonso Taunay, ver: JUNIOR, Carlos Lima. O Salão de Honra e a política visual da Independência. In: MUSEU PAULISTA. **Uma história do Brasil** / [coordenação Paulo César Garcez Marins]. - 1. ed., 2. reimpr. - São Paulo, SP: Edusp: Museu Paulista da USP, 2024, p. 114-123. (Coleção Museu do Ipiranga 2022; 2)

sessão do Conselho de Estado em que esses personagens estavam presentes, a composição da artista atendia às demandas do local para o qual seria posteriormente destinado.

Figura 31 – Itens do acervo do Museu Imperial de Petrópolis, Rio de Janeiro (1940)



Fonte: BNDigital – Anuário do Museu Imperial de Petrópolis (RJ)

No entanto, além de optar por um episódio em que D. Pedro I está ausente, Georgina de Albuquerque inverte a iconografia do cientista e político José Bonifácio de Andrada e Silva (1763-1838),¹⁸¹ considerado pela história oficial como o “Patriarca da Independência”. Bonifácio teve forte atuação política no Império e foi o principal conselheiro do príncipe regente durante o processo que levaria à proclamação da Independência. Além disso, a ele é atribuída a escrita do “Manifesto às Nações” de 6 de agosto de 1822, documento assinado por D. Pedro que apontava para a possibilidade de separação de Portugal.¹⁸²

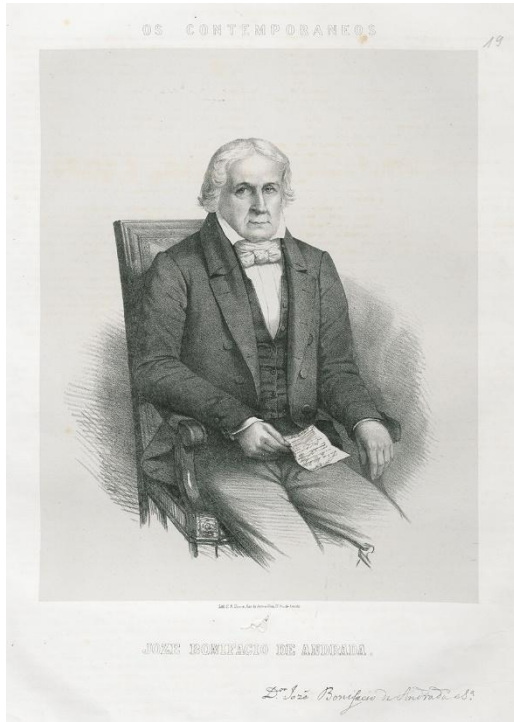
As representações do Ministro do Reino e dos Estrangeiros costumam apresentá-lo com um documento em mãos, de modo a enfatizar seu papel fundamental no processo de emancipação. Das obras em que esse elemento aparece, podemos mencionar a litografia de Sébastien Auguste Sisson, publicada no primeiro volume do livro *Galeria dos Brasileiros Ilustres* (1861) [Figura 32] e a pintura produzida por Décio Villares em 1914, pertencente ao acervo do Museu Histórico Nacional (RJ) [Figura 33].¹⁸³

¹⁸¹ Ibidem, p. 116.

¹⁸² DOLHNIKOFF, Miriam. In: OLIVEIRA, Cecília Helena L.; PIMENTA, João Paulo. **Dicionário da Independência do Brasil: história, memória e historiografia**. 2022, p. 74-76.

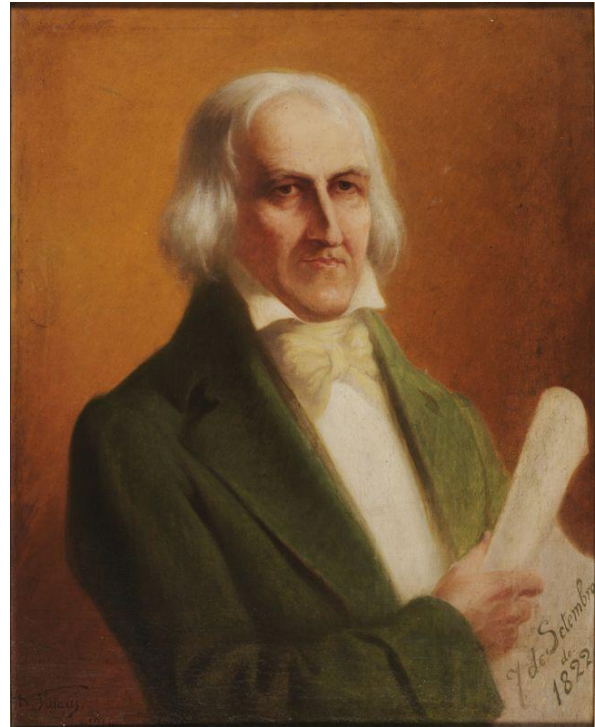
¹⁸³ Podemos mencionar ainda o quadro de 1857 do pintor baiano José Rodrigues Nunes, pertencente ao acervo da Câmara de Vereadores da Bahia; a obra de Oscar Pereira da Silva, de 1919, pertencente ao Museu Paulista-USP; e a estátua de Louis Rochet, inaugurada em 1872, no centro do Rio de Janeiro.

Figura 32 – *José Bonifácio de Andrada e Silva*. (1859), litografia de Sébastien Auguste Sisson



Fonte: Fundação Biblioteca Nacional

Figura 33 – *José Bonifácio de Andrade e Silva* (1914), de Décio Rodrigues Villares



Fonte: Museu Histórico Nacional

Georgina representa Bonifácio com os cabelos grisalhos, como na obra de Décio Villares e na gravura produzida por Debret. Embora não esteja bem definida, a fita vermelha no pescoço de Bonifácio pode ser uma alusão a insígnia da Ordem da Cruz de Cristo presente em alguns retratos do ministro, como no quadro do pintor Benedito Calixto produzido em 1902 [Figura 34], e na tela do pintor Oscar Pereira da Silva, ambas pertencentes ao acervo do Museu Paulista-USP.

No Brasil, a produção da pintura histórica esteve atrelada à Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), fundada em 1826 por um grupo de artistas franceses. Responsável pela organização de um ensino artístico em moldes formais no país, a AIBA baseava-se, na medida do possível, no modelo da *École des Beaux-Arts* de Paris. Sendo assim, durante o século XIX, predominava um sistema baseado em critérios classificatórios das produções, conhecido como hierarquia de gêneros. O topo dessa hierarquia cabia à pintura histórica, tida como a mais elevada. *Le grand genre*, como também era conhecida, reunia todos os demais gêneros: a paisagem, o retrato e a natureza-morta. Por essa razão, era considerada, moral e intelectualmente, a mais completa das pinturas.

Durante o século XIX, devido à estabilidade política alcançada durante o reinado de D. Pedro II, iniciou-se os debates em torno da constituição de uma memória nacional. Tal processo uniu Estado e instituições, entre elas, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), criado em 1838, e a Academia Imperial das Belas Artes.¹⁸⁴ Nesse sentido, as artes terão papel fundamental na construção do imaginário da nova nação. Enquanto norteador dos parâmetros da escrita da história do país, o IHGB forneceria temas e disponibilizaria fontes que seriam mobilizadas pelos artistas na produção da pintura histórica.

Figura 30 – Recorte *Ministres et senateur* (1839); de Jean Baptiste Debret



Fonte: Brasiliana Iconográfica

Figura 25 – Recorte de *Sessão do Conselho de Estado* (1922), de Georgina de Albuquerque



Fonte: Museu Histórico Nacional

Figura 34 – Recorte de *José Bonifácio de Andrada e Silva* (1902), de Benedito Calixto



Fonte: Museu Paulista – USP

Como resultado de um esforço para legitimar o Império, a pintura histórica contribuiria com as tentativas de criação de uma identidade nacional. Além disso, através do rigor técnico das obras, criava-se uma pintura que servia como testemunho dos acontecimentos passados. A possibilidade de explorar um caráter pedagógico desse gênero, viabilizou o seu papel na construção visual da história do país e na produção dos heróis nacionais, estabelecendo uma relação com o poder.

Os temas retirados de uma história celebrativa e compostas pelos grandes homens, seriam propostos por encomendas de grande porte, feitas pelo Estado.¹⁸⁵ Dessa forma, se

¹⁸⁴ CHRISTO, Maraliz de C. V. “A pintura de história no Brasil no século XIX: panorama introdutório”. In: Dossiê “Los relatos icônicos de la nación”, **Revista Arbor do Consejo Superior de Investigaciones Científicas**, da Espanha, 2009, p.7.

¹⁸⁵ PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte brasileira no século XIX**. Projeto Pedagógico: Lucia Gouvêa Pimentel e Patrícia de Paula Pereira; Coordenação Editorial: Fernando Pedro da Silva e Marília Andrés Ribeiro. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2008, 128 p. (Coleção: Didática), p. 34-35.

consagrar nesse tipo de pintura aumentava as possibilidades de atrair encomendas oficiais, o que conferia maiores chances de prestígio para a carreira de um artista.

No entanto, como vimos no capítulo anterior, nos finais do século XIX, o sistema acadêmico passou a ser alvo de debates que propunham sua reformulação. A 25ª Exposição Geral de Belas Artes, realizada em 1879, pode ser entendida como o ápice dessas discussões. Fomentadas pela exposição das obras de Pedro Américo e Victor Meirelles, os dois ex-alunos mais ilustres da AIBA, estimulariam uma reflexão sobre a formação acadêmica, avaliando seus princípios e métodos. Esse contexto evidenciava o interesse pela modernização e estendia o questionamento para a própria pintura histórica, colocando em pauta sua relevância e utilidade. Sendo assim,

as acusações colocaram em causa não apenas a reputação dos artistas, mas, em última análise, mostraram que os críticos estavam de fato debatendo a adequação de novos valores na arte – de valores então considerados modernos –, alguns deles ansiando por uma relação diferente com a tradição do que a concebida pelos acadêmicos brasileiros.¹⁸⁶

O ano de 1879 “é o ponto de ebulição desse debate acerca do moderno, que perpassará a discussão sobre a produção artística no Brasil daquele momento em diante.”¹⁸⁷ Além disso, a experiência da formação transnacional dessa geração de artistas também fomentaria a questão do desenvolvimento do campo artístico brasileiro. As viagens de formação permitiam o contato com diferentes tendências, entre elas, estava a pintura de gênero, que passou a ser compreendida como símbolo de pintura moderna e inovadora.

Podemos dizer que, a expressão ‘pintura de gênero’ foi imaginada pela crítica moderna para designar as composições cujos temas são emprestados à realidade e copiados, por assim dizer, ao vivo, em oposição àquelas que representam, de maneira ideal, cenas históricas, religiosas ou de pura fantasia, e que constituem a ‘pintura histórica’. A ‘pintura de gênero histórico’ pode ser vista como uma dessas soluções de compromisso por combinar temas tradicionalmente considerados elevados com uma fatura mais “modernizante”.¹⁸⁸

O crescente interesse pela adequação a novos valores faria com que a pintura histórica perdesse seu espaço central para a pintura de gênero. Sendo assim, “os artistas brasileiros dessa

¹⁸⁶ PITTA, Fernanda. Op. Cit, 2022, p. 186.

¹⁸⁷ Ibidem, p. 191.

¹⁸⁸ SIMIONI, Ana Paula. Op. Cit, 2019, p. 273.

geração viram nas cenas de gênero histórico e nas representações de costumes uma alternativa para as cenas de batalha das narrativas oficiais da história brasileira.”¹⁸⁹

A partir desse cenário de debate constante a respeito do desenvolvimento de uma produção efetivamente nacional e da introdução de novos interesses no campo artístico, podemos notar que os pressupostos tradicionais da Academia passaram por uma revisão, resultando em uma reforma na instituição nos finais do século XIX, que estenderia “seu impacto até a geração modernista no início do século XX.”¹⁹⁰ O quadro *Sessão do Conselho do Estado* estava inserido em um contexto no qual as mudanças vivenciadas pelo sistema acadêmico e a abertura para novas abordagens estéticas e temáticas permitiam que Georgina propusesse sua pintura histórica com ares renovados.

O quadro de Georgina pode ser visto como uma solução que conciliava as linguagens consideradas modernas e respondia às exigências presentes no edital para o qual foi produzida. Dessa forma, foram apresentadas composições atualizadas, mesclando elementos tradicionalmente característicos ao gênero de pintura histórica, como as dimensões da obra e a temática, com a preferência por elementos modernizantes, como a técnica pictórica empregada.

Por meio da produção de um quadro de assunto histórico, Georgina evidenciava suas capacidades como pintora, promovendo seu trabalho ao demonstrar o domínio de diferentes temas e técnicas. Como vimos anteriormente, tal atitude pode estar relacionada à possibilidade de mercado propiciada pelo novo papel que os poderes estaduais ocupavam na República, em que “abriu-se um intenso processo de rivalidade entre os estados tanto no campo simbólico, onde se disputava protagonismo nos eventos históricos marcantes da narrativa republicana, quanto no campo material, com importantes disputas por território.”¹⁹¹ Lúcia Stumpf (2014) demonstra que o pintor Antônio Parreiras participaria dessa “invenção de tradições”, buscando atrair encomendas públicas. O envio de Georgina de Albuquerque para o Salão do Centenário poderia ter sido utilizado pela artista como estratégia para se inserir nesse mercado.

No entanto, mais do que firmar-se como pintora de história, Georgina se afirmava como pintora. Possuindo uma longa trajetória e uma sólida carreira nas artes, para além de *Sessão do Conselho de Estado*, os trabalhos expostos no Salão do Centenário atestavam sua liberdade para transitar entre os temas históricos e as cenas de gênero com as quais estava habituada. Georgina

¹⁸⁹ PITTA, Fernanda. Op. Cit, 2022, p. 200.

¹⁹⁰ Ibidem, p. 192.

¹⁹¹ STUMPF, Lúcia. Op. Cit, 2014, p. 80-81.

demonstrava versatilidade e viabilizava novos caminhos, consolidando-se como artista profissional, segura de sua individualidade artística e de suas preferências pessoais.

3.2 GEORGINA DE ALBUQUERQUE EM DIÁLOGO

A comparação do quadro com outras obras de temática e composição semelhantes nos ajuda a elucidar as escolhas de Georgina e as soluções por ela utilizadas. É importante destacar que o intuito do procedimento não será nos aprofundar no contexto de produção dos trabalhos aqui mencionados. Por meio da análise comparativa das obras, buscaremos evidenciar nossa leitura do quadro de Georgina de Albuquerque, tornando mais claro ao leitor o argumento desenvolvido.

No contexto brasileiro, podemos estabelecer comparativos com as representações da Princesa Isabel. Uma delas é do pintor Pedro Peres, intitulada *A Primeira Libertação – que representa a Condessa d’Eu entregando aos escravos suas cartas de liberdade em 29 de julho de 1885* [Figura 35]. Se trata de uma encomenda feita ao artista, sendo concluída em 1º de dezembro de 1886.¹⁹² A obra é composta por um numeroso grupo de pessoas, conferindo grandiosidade ao evento que presenciamos. Sua composição elíptica direciona o percurso do olhar, que retorna repetidamente para o local onde está a família Imperial. Debaixo de um suntuoso dossel, vemos as figuras de D. Pedro II, Teresa Cristina, Isabel e Conde d’Eu.

A cena retrata a chamada “Primeira Festa da Liberdade”, realizada pela Câmara Municipal do Rio de Janeiro, na qual eram distribuídas cartas de alforria, entregues pela princesa real na presença do Imperador.¹⁹³ Com o traje oficial, Isabel é representada estendendo as mãos em um gesto de entrega das cartas à família que se ajoelha diante de sua figura. A presença da carta, assim como em *Sessão do Conselho de Estado que Decidiu a Independência*, indica a narrativa construída na obra, reforçando o ato e a figura que o executa. Como afirma Bárbara Fernandes (2018), “a tela representa a princesa agindo conforme uma monarca e seu pai, o Imperador, apenas observando a ação”.¹⁹⁴ Da mesma maneira, D. Leopoldina é

¹⁹² FERNANDES, Barbara Ferreira. **Do Juramento da Princesa ao Senado Imperial**. A Análise de uma obra e sua inserção no Projeto Político do Estado. 2018. Dissertação (Mestrado em História). Juiz de Fora, UFJF, p. 60-61.

¹⁹³ LIMA JUNIOR, Carlos Rogerio. **Marianne à brasileira: imagens republicanas e os dilemas do passado imperial**. 2020. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020, p. 87.

¹⁹⁴ FERNANDES, Bárbara, Op. Cit, 2018, p. 62.

representada por Georgina com uma postura confiante, dignificando-a como articuladora política, capaz de tomar decisões importantes na ausência de D. Pedro.

Figura 35 – *A Primeira Libertação* – que representa a Condessa d’Eu entregando aos escravos suas cartas de liberdade em 29 de julho de 1885, de Pedro Peres



Fonte: Câmara Municipal do Rio de Janeiro

Figura 35 – *A Primeira Libertação*, de Pedro Peres (detalhe)



Fonte: Câmara Municipal do Rio de Janeiro

Além dela, podemos citar o quadro intitulado *Abolição da Escravatura* (1888) [Figura 36], de Victor Meirelles. A obra é um estudo realizado em 1888, retratando a assinatura da Lei Áurea por Isabel. A cena se passa no Paço Imperial e, ao centro, vemos a figura da princesa real que, assim como D. Leopoldina na composição de Georgina, está mais iluminada em relação ao restante do quadro. Isabel segura com a mão direita um papel e com a outra uma pena, com

a qual iria assinar a lei que abolia a escravidão no Brasil. Além da iluminação e da posição central, o homem mais próximo à regente está levemente curvado e estende as mãos em sua direção, destacando-a como protagonista da ação, que o público presente comemora com os chapéus erguidos.¹⁹⁵

Figura 36 – *Abolição da Escravatura* (1888), de Victor Meirelles



Fonte: Acervo Banco Itaú

Outra obra produzida por um artista brasileiro e que nos ajuda a refletir sobre a importância da narrativa construída por Georgina de Albuquerque, é o célebre quadro do pintor paraibano Pedro Américo (1843-1905). O trabalho de Américo, de dimensões expressivas (760x 415cm), intitula-se *Independência ou Morte!* [Figura 37] e, devido a sua ampla circulação, tornou-se a representação emblemática do episódio do 7 de setembro.¹⁹⁶

Embora a reprodução da pintura não lhe faça jus, a tela, pertencente ao acervo do Museu Paulista, impressiona pela riqueza de detalhes. Formado pela Academia Imperial de Belas Artes (1826-1890), no Rio de Janeiro, o pintor dedicou-se à representação do episódio da

¹⁹⁵ Ibidem, p. 66-67.

¹⁹⁶ Vale mencionar uma das primeiras pinturas a retratar o episódio da proclamação da Independência por D. Pedro, do artista François-René Moreaux intitulada *Proclamação da Independência* (1844), pertencente ao acervo do Museu Imperial de Petrópolis (RJ).

proclamação da Independência do Brasil, realizando pesquisas que lhe permitissem recriar o acontecimento. No entanto, afirmava que a pintura era resultado “da ponderação das circunstâncias verossímeis e prováveis, e do conhecimento das leis e das convenções da arte. A realidade inspira, e não escraviza o pintor.”¹⁹⁷ Entre as fontes visuais mobilizadas por Pedro Américo na composição das figuras de seu quadro encontram-se os trabalhos do pintor francês Jean-Baptiste Debret.

Figura 37 – *Independência ou Morte! (1888), de Pedro Américo*



Fonte: Acervo do Museu Paulista-USP

Para atender à “intenção moral da pintura”¹⁹⁸, Américo realizou uma composição que elevasse o gesto de D. Pedro e tornasse a cena heroica e memorável. De modo a facilitar seu reconhecimento, podemos identificá-lo ao centro, com a espada em riste e expressão firme. Na outra mão, segura as cartas recém-chegadas do Rio de Janeiro. Logo atrás dele, está a comitiva que o acompanhava, erguendo os chapéus em celebração da atitude que acabavam de presenciar. À frente desse grupo, formando um semicírculo, estão os soldados da Guarda de Honra e, assim como Georgina de Albuquerque, o artista representa uniformes criados meses depois do episódio da proclamação.¹⁹⁹ Em primeiro plano, dois oficiais retiram do uniforme os laços nas cores vermelha e azul, simbolizando o rompimento com a metrópole portuguesa. No canto superior esquerdo da cena, vemos um tropeiro montado em seu cavalo, e na parte inferior, um

¹⁹⁷ DE SALLES OLIVEIRA, Cecília Helena; DE MATTOS, Cláudia Valladão. **O brado do Ipiranga**. Edusp, 1999, p. 19.

¹⁹⁸ Ibidem, p. 20.

¹⁹⁹ Ibidem, p. 20 e 23.

carreiro com o peito desnudo e pés no chão. Com o rosto parcialmente visível, o carreiro conduz nosso olhar até a figura do príncipe no alto da colina.

A composição induz que, a partir da figura principal, nosso olhar percorra a tela em movimento circular, nos fazendo perceber toda a movimentação dos cavalos, pisoteando a água do riacho e levantando a poeira do terreno, garantindo a certeza da irrupção de um momento histórico. Entretanto, é interesse notar, igualmente, como o quadro é composto predominantemente por figuras masculinas.

O trabalho de Américo está pautado em uma “tradição em que os grandes feitos eram, recorrentemente, simbolizados por um herói cujo corpo era modelado por músculos pulsantes, testemunhando seu vigor e força, qualidades vistas como masculinas.”²⁰⁰ Sendo assim, tendo à sua disposição referências visuais que enfatizavam o protagonismo de D. Pedro nas narrativas da Independência, torna-se significativa a escolha de Georgina em dar destaque a D. Leopoldina como articuladora política no processo que levaria à ruptura com Portugal.

Além de dialogar com uma tradição, questionando-a, Georgina atendia às suas preferências enquanto artista, que, como vimos, buscava privilegiar as várias experiências femininas em suas pinturas. Ademais, como apontado por Ana Paula Simioni (2019), durante os anos 1920, as lutas pelo reconhecimento do direito à cidadania da mulher ganhavam força no Brasil e, entre outras coisas, reivindicavam ser tão intelectualmente capazes quanto os homens.

Apesar de não encontrarmos nenhum indício de que Georgina estivesse diretamente envolvida com esses debates, sabemos que figuras como Bertha Lutz (1894-1976) e Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) frequentavam os mesmos espaços de sociabilidade da artista, indicando que possivelmente estivesse atenta às discussões do movimento feminista brasileiro. Nesse sentido, a escolha por construir uma imagem de D. Leopoldina como “uma heroína serena, controlada, forte e intelectualizada”²⁰¹ pode ser interpretada como uma forma da pintora demonstrar suas opiniões políticas. Como afirma Paulo Vincentis (2015),

²⁰⁰ SIMIONI, Ana Paula, Op. Cit, 2019, p. 146.

²⁰¹ Ibidem, p. 296.

[...] por meio de instituições culturais, diretrizes são estabelecidas para produzir símbolos e representações que reforcem aspectos identitários de interesse do Estado nação, embora caberá ao artista solucionar como serão aplicadas as instruções do comitente para a execução da obra de arte, ou seja, como dar conta dos encargos que lhe são imputados pelas diretrizes e também satisfazer suas próprias concepções, sejam políticas, filosóficas, estéticas, além da garantia de sobrevivência.²⁰²

Figura 38 – A *Declaração da Independência*, 4 de julho de 1776 (1786–1820), de John Trumbull



Fonte: Yale University Art Gallery

Entre as obras que retratam a temática no cenário internacional, podemos mencionar a tela *Declaração da Independência* (1818), do pintor norte-americano John Trumbull (1756-1843) [Figura 38], pertencente ao acervo da Yale University Art Gallery.²⁰³ Conhecido por produzir uma série de pinturas sobre a história norte-americana, em *Declaração da Independência* o artista registrava os retratos dos chamados “Pais Fundadores” dos Estados Unidos. O projeto levou mais de três décadas para ser concluído e contaria com a ajuda do próprio Thomas Jefferson, que cedeu informações para ajudar na composição do quadro.

²⁰² VINCENTIS, Paulo de. Op. Cit, 2015, p. 42.

²⁰³ Uma versão ampliada da obra foi realizada pelo artista em 1818 e está exposta na United States Capitol Rotunda, juntamente com outras três cenas da Guerra de Independência dos Estados Unidos, também pintadas por Trumbull.

No entanto, a pintura de John Trumbull nos chama atenção por se tratar de uma construção visual do processo de emancipação em relação à metrópole, protagonizado apenas por figuras masculinas, assim como o trabalho de Américo. As obras contrastam com o proposto por Georgina de Albuquerque, que retrata uma mulher como agente da história, atuando decisivamente no processo político e contrariando a tradição de figuração de heróis em corpos masculinos.²⁰⁴

Ao centro, a pintura estadunidense retrata o momento em que os membros do comitê responsável por redigir o documento histórico (John Adams, Roger Sherman, Robert Livingston, Thomas Jefferson e Benjamin Franklin) apresentam o projeto para aprovação ao presidente do Segundo Congresso Continental, John Hancock. O episódio ocorrera no dia 4 de julho de 1776, no local posteriormente conhecido como Independence Hall. Como aponta o curador de Pinturas e Esculturas Americanas da Yale University Art Gallery, “Trumbull retrata a autodeterminação, e não a violência, como o ato definidor que deu origem aos Estados Unidos, e permanece profundamente enraizada no imaginário visual americano.”²⁰⁵

Além de Jefferson, o artista também consultaria John Adams a respeito de quem deveria figurar na cena. Ambos defenderam que, mesmo aqueles que não estavam presentes ou que haviam se oposto à Declaração, fossem incluídos. Sendo assim, foram reunidas fisionomias de quarenta e oito personalidades – entre aristocratas, advogados, médicos, agricultores e comerciantes –, dos quais trinta e seis foram feitos a partir de modelos vivos. Nesse sentido, a obra não buscava apenas registrar um episódio específico, mas também destacar aqueles envolvidos no processo e seus protagonistas.²⁰⁶

No contexto internacional, foram encontradas outras pinturas que apresentam semelhanças na composição e na temática, favorecendo uma aproximação com o quadro *Sessão do Conselho de Estado*. Por exemplo, a obra do artista neerlandês Jozef Israels (1824-1911), intitulada *O príncipe Guilherme de Orange se opondo pela primeira vez à aplicação do decreto do rei da Espanha* (1855) [Figura 39] nos ajuda a identificar como em telas com elementos compositivos semelhantes, alguns detalhes constroem narrativas opostas.

²⁰⁴ SIMIONI, Ana Paula, Op. Cit, 2019, p. 280.

²⁰⁵ MITCHELL, Mark *apud* LIU, Jessica. **Focal Point**: Painting the birth of American independence. Disponível em: <<https://news.yale.edu/2025/06/30/painting-birth-american-independence>> Acesso em 23 mar 2026.

²⁰⁶ MITCHEL, Mark. **The Declaration of Independence**, July 4, 1776, Yale University Art Gallery. Disponível em: < <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/69>> Acesso em: 23 mar 2026.

No quadro de feição realista do pintor Josef Israels, observamos um conselho de Estado realizado no ano de 1564, em Bruxelas. Liderado pela regente Margarida de Parma, o conselho deliberou sobre o conteúdo de uma carta a ser enviada a Felipe II, propondo uma reforma das instituições e pressionando-o a pôr fim às cruéis perseguições religiosas promovidas pela política oficial da Espanha.²⁰⁷ Como aponta Maraliz Christo (2005), “estamos ante outro exemplo pictórico cujo tema é a recusa à dominação estrangeira, enfatizando-se o papel do líder.”²⁰⁸

Figura 39 – *O príncipe Guilherme de Orange se opondo pela primeira vez à aplicação do decreto do rei da Espanha* (1855), de Jozef Israels



Fonte: Stedelijk Museum Amsterdam

A tela seria exibida na Exposição Universal de Belas Artes de Paris de 1855, e a escolha da temática reflete a importância atribuída a Guilherme de Orange na história holandesa. Considerado o grande impulsionador do movimento de independência dos Países Baixos,

²⁰⁷ MAI, Ekkehard, y REPP-ECKERT, Anke (dir.) **Triomphe et mort du héros**. La peinture d'histoire en Europe de Rubens à Manet, Milán-Lyon-Londres, Electa-Musée des Beaux-Arts de Lyon-Nelson Press, 1988, p. 292.

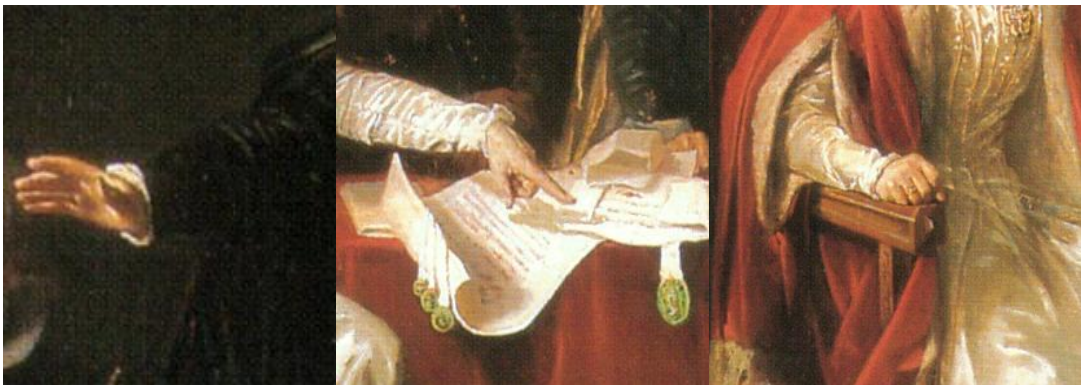
²⁰⁸ CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **Pintura, historia e herois no século XIX: Pedro Americo e "Tiradentes Esquartejado"**. 2005. 365p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, p. 111.

Guilherme foi líder da revolta contra o domínio espanhol e crítico à imposição da religião católica na região.

Sessão do Conselho de Estado que Decidiu a Independência (1922), de Georgina de Albuquerque (detalhe)



O príncipe Guilherme de Orange se opondo pela primeira vez à aplicação do decreto do rei da Espanha (1855), de Jozef Israels (detalhe)



Na cena principal, identificamos Guilherme de Orange com os braços estendidos em direção à governadora Margarida de Parma, cujo semblante demonstra surpresa e indignação com a imposição do príncipe. Alguns olhares incrédulos compõem o quadro, entre eles podemos destacar o do monge, que de trás do assento adornado da regente, observa espantado a atitude de Guilherme I. Também é possível identificar no canto esquerdo da tela a presença de soldados espanhóis. No outro extremo, no canto direito, com uma postura firme e confiante, está a figura de Lamoral, conde de Egmont, responsável por entregar a carta a Felipe II da Espanha.

No quadro de Israels, o foco da narrativa está em Guilherme I, figura em pé na parte direita do quadro, com as mãos estendidas, impondo-se aos seus ouvintes. O mesmo gesto direciona nosso olhar, nos fazendo notar Margarida de Parma e sua expressão de perplexidade. Além disso, seus punhos cerrados e testa franzida demonstram seu desconforto com o comportamento.

Em *Sessão do Conselho de Estado*, observamos como Georgina, apesar de utilizar de uma composição semelhante, propõe uma narrativa diversa. José Bonifácio também está de pé, com as mãos estendidas em direção à D. Leopoldina, mas nesse caso, as mãos indicam que estivesse informando a regente sobre a situação política brasileira. Não há conflito, seu gesto é receptivo, nos sugerindo que aguardasse pelo parecer da princesa. Em uma das mãos D. Leopoldina segura uma carta, e o braço direito se apoia elegantemente sobre a cadeira. Tal posição contribui para reforçar seu semblante calmo, sua postura contida e confiante, denotando que está atenta e prestes a tomar uma decisão importante.

Em ambas as telas, os olhares dos personagens envolvidos também são utilizados como recurso para construir a narrativa. No quadro de Israels, apenas uma figura além de Guilherme de Orange, olha para a reação de Margarida de Parma, os outros voltam a sua atenção para o príncipe e se chocam com sua atitude heroica. Na tela de Georgina, os olhares de Bonifácio, Martim Francisco e Gonçalves Ledo estão direcionados à D. Leopoldina, figura central nessa narrativa.

Podemos mencionar ainda, a obra *Primeiro Conselho da Rainha Vitória* (1838) [Figura 40], do pintor escocês David Wilkie (1785-1841). Considerado um dos principais artistas da corte do rei William IV e da Rainha Vitória do Reino Unido, o quadro é resultado de uma encomenda realizada pela monarca inglesa, em outubro de 1837, e deveria ser exposto na *Royal Academy Summer Exhibition* no ano seguinte. A jovem Vitória, com dezoito anos, desejava ser representada assistindo ao seu primeiro conselho de Estado. O episódio havia ocorrido em 20 de junho de 1837, algumas horas após a morte do rei William IV, resultando em sua ascensão ao trono. Além de se tratar de um episódio recente, era uma encomenda complexa, pois Vitória diria quais os personagens deveriam ser incluídos na tela, ficando o pintor encarregado de registrar mais de trinta retratos, em um curto período de tempo.

A obra representa a rainha afirmando sua autoridade na presença de diversos conselheiros. Em um salão repleto de figuras masculinas, no lado esquerdo da tela, vemos a monarca em um vestido de cetim branco, sentada em uma poltrona, diante de uma extensa mesa com forro vermelho. Além dos olhares dos conselheiros que, em grande maioria, se direcionam

para sua figura, Vitória se destaca pela vestimenta cintilante e por uma iluminação que invade a tela pelo canto esquerdo e segue até o centro da obra.

Figura 40 – *Primeiro Conselho da Rainha Vitória* (1838), de David Wilkie



Fonte: Royal Collection Trust

Apesar de apresentar uma fatura que diverge do trabalho de Georgina, o recurso da luminosidade e dos olhares para dar destaque à figura central da narrativa se assemelham nos dois trabalhos. Além disso, um comentário realizado por um dos críticos da época, descrevendo a representação da rainha Vitória feita por Wilkie, ajuda-nos a compreender a figura de D. Leopoldina e a forma como Georgina a representou, de modo a garantir seu protagonismo. Sobre o quadro de Wilkie, o crítico diria que ele tinha sido capaz de registrar “*that modest firmness, that gentle confidence, that deep sense of responsibility*”²⁰⁹ Poderíamos utilizar as mesmas palavras para descrever D. Leopoldina no quadro *Sessão do Conselho de Estado* (1922).

Como um dos artistas britânicos mais celebrados naquele momento, a obra ganharia destaque na exposição. No entanto, as críticas não seriam favoráveis, pois os desafios enfrentados pelo artista eram notáveis na composição do quadro. David Wilkie parece se atentar

²⁰⁹ HALLETT, Mark. “1838: The Queen Expects.” In: *The Royal Academy of Arts Summer Exhibition: A Chronicle, 1769–2018*, edited by Mark Hallett, Sarah Victoria Turner and Jessica Feather. London: Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2018. Disponível em: <<https://chronicle250.com/1838>> Acesso em: 23 mar 2026.

aos retratos dos personagens, mas não desenvolve o corpo de alguns deles por completo, fazendo com que algumas figuras tenham rostos “flutuantes” na cena. Apesar do comentário positivo de um dos críticos, a Rainha Vitória apresenta uma postura rígida e seu olhar vaga pelo ambiente sem se fixar em nada. A tela foi considerada “fria e monótona” e que, apesar de não ser esse o objetivo, retratava a monarca como uma jovem tímida. Sendo assim, a execução do quadro dava indícios de ter sido feito às pressas. As opiniões negativas chamaram a atenção da Rainha, que passou a compartilhar da mesma leitura. Em 1847, descreveria a pintura negativamente em seu diário como “*as one of the worst pictures I have ever seen, both as to painting & likenesses.*”²¹⁰

Figura 41 – Cristóvão Colombo na Corte Espanhola em 1492 (1881), de Václav Brožík



Fonte: Library of Congress

O quadro *Cristóvão Colombo na Corte Espanhola em 1492* (1881),²¹¹ do pintor checo Václav Brožík (1851-1901), representa Cristóvão Colombo solicitando a Isabel I de Castela apoio financeiro para uma expedição rumo às Índias. Tal viagem, no entanto, o conduziria ao continente americano, inaugurando o processo de exploração e colonização europeia nas

²¹⁰ Ibidem.

²¹¹ A obra circulou em selos comemorativos na Espanha e nos Estados Unidos e foi reproduzida em litografias da Livraria Congresso Americano. Em 2014, o paradeiro do quadro foi descoberto pelo filatelista checo Emanuel Lukeš, que o localizou em um hotel de luxo em Quebec, no Canadá. O hotel chamado *Fairmont le Manoir de Richelieu* abriga o quadro ainda hoje. No entanto, não encontramos uma bibliografia que nos auxiliasse na compreensão mais aprofundada da obra.

Américas [Figura 41]. Entramos na cena pelo personagem ao centro da tela. Sentado à mesa, com um papel e uma caneta em mãos, ele olha fixamente para fora do quadro, como se vislumbrasse o porvir. Somos levados a notar o restante dos papéis dispostos no móvel, sob os quais repousa a mão de um personagem de pé, utilizando uma vestimenta inteiramente preta. Trata-se de Cristóvão Colombo, indicando com o braço direito as terras que gostaria de explorar. Esse movimento nos faz perceber o grupo de personagens ao seu lado. Alguns incrédulos, outros curiosos, demonstram interesse pelas informações que acabavam de receber. A partir desse grupo, nosso olhar percorre as figuras atrás de Colombo e nos leva ao encontro da rainha Isabel. Sentada na ponta direita do quadro, a monarca ouve a apresentação do projeto da expedição com olhar atônito. Um olhar que não vê, mas imagina.

Assim como a figura de D. Leopoldina, representada por Georgina de Albuquerque, a rainha se curva levemente à frente, demonstrando estar atenta e curiosa com a apresentação feita por Colombo. No entanto, há sutil, mas significativa diferença entre a postura das duas personagens. Ao contrário da rainha Isabel, D. Leopoldina se mantém ereta, reforçando sua autoridade.

Cabe ainda observar como Cristóvão Colombo, de pé e com os braços estendidos, assume o protagonismo da cena. O navegador concentra a atenção do espectador, mesmo diante da presença da rainha, reforçando a narrativa proposta pela obra. Na tela de Georgina, por sua vez, José Bonifácio é quem está de pé e, ao transmitir informações à D. Leopoldina, sua mão estendida direciona nosso foco para a princesa real. Nesse sentido, observa-se como os gestos e as posturas dos personagens são decisivos para a compreensão das pinturas e da narrativa construída pelo artista. D. Leopoldina está concentrada enquanto Bonifácio detém a palavra, no entanto, é ela quem, instantes depois, assumirá uma decisão crucial. Já a rainha Isabel, embora responsável por viabilizar o empreendimento, ocupa papel secundário na composição.

3. 3 O MONUMENTO AOS ANDRADAS

O Rio de Janeiro, capital nacional em 1922, liderava as comemorações do primeiro centenário da ruptura política com Portugal. Entretanto, não seria a única cidade do país a se preparar para a celebração da efeméride. No dia 7 de setembro, data prevista para abertura da Exposição Internacional, ocorreria em São Paulo, na cidade de Santos, a inauguração de um monumento em homenagem aos irmãos Andradas, todos ali nascidos. O evento contou com a

participação do então presidente do Estado de São Paulo, Washington Luiz Pereira de Sousa, como parte dos festejos oficiais dedicados aos cem anos da Independência do Brasil.²¹²

A comitiva presidencial chegaria na cidade de Santos às 14 horas, sendo recebidos pelas autoridades locais e conduzidos até a Praça da Independência, onde o monumento foi inaugurado. Os discursos pronunciados na ocasião, como o do presidente da Companhia Constructora de Santos, Roberto Simonsen, foram publicados nos principais jornais do estado e da cidade de Santos. A iniciativa integrava um processo que visava conferir protagonismo a São Paulo na história do Brasil, além de reafirmar o estado como cenário do “Grito” e enaltecer os paulistas por seus atos considerados fundamentais para a separação de Portugal. Sendo assim, Simonsen diria:

Senhores! Bem hajam, pois, os nossos patrícios que tiveram a iniciativa deste monumento, credoras da nossa imperecível gratidão, pela sua patriótica idéa, que na realidade de hoje, ao mesmo passo que é um resgate a glorificação dos Andradas, é um preito á cidade que lhes serviu de berço, nobilitando S.Paulo e glorificando o nosso amado Brasil!²¹³

Eugênio Egas, membro do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e orador oficial da Comissão Executiva do Monumento, também realizaria um discurso no evento. Egas faria uma breve trajetória biográfica de José Bonifácio, Martim Francisco e Antonio Carlos, destacando a atuação de cada um deles no processo de emancipação. No entanto, o papel de Bonifácio é evidenciado, e sua figura estaria em destaque no monumento, devido sua influência determinante no processo de ruptura entre Brasil e Portugal, ao aconselhar o príncipe regente a proclamar a independência e se declarar imperador. O orador reforça a ligação entre as duas figuras, dotando-os do mesmo teor de heroísmo:

[...] Esses pensamentos formaram o entrecho do drama social, cujo desenlace magnifico se daria em São Paulo, cem annos atrás, tendo o destino escolhido a collina do Ypiranga para receber o grito de liberdade, que d. Pedro I lançou, ouvindo os conselhos e pareceres dos seus amigos, personificados em José Bonifácio. Completavam-se os dois grandes homens: — o príncipe era a mocidade intemerata, sequiosa de glória e de altos feitos retumbantes; José Bonifacio a velhice calma, reflectida e prudente, ambiciosa de vêr o Brasil convertido em nação autonoma. D. Pedro é a ação: Bonifacio o criterio; o principe é a espada; Bonifácio o livro. E assim, são elles os maiores e mais representativos dos homens da Independencia.

²¹² CINTRA, Jorge Pimentel. O Centenário da Independência em São Paulo. In: MUSEU PAULISTA. **Memórias da Independência** / [coordenação Maria Aparecida de Menezes Borrego, Paulo César Garcez Marins]. - São Paulo, SP: Edusp: Museu Paulista da USP, 2022, p. 115-123.

²¹³ BNDigital. **Correio Paulistano (SP)** - 1920 a 1929, ano 1922, edição 21255, p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/090972_07/9661> Acesso em: 27 mar 2026.

De acordo com as historiadoras Myriame Morel-Deledalle e Ana Cláudia Fonseca Brefe, no livro intitulado *O Monumento aos Andradas* (2005), o interesse em construir um monumento em homenagem aos irmãos já existia desde 1862, quando a Câmara Municipal de Santos apresentou a ideia ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). Em 1888, a discussão foi retomada pela Câmara, que votou, em 1893, a lei que previa a criação de uma “Comissão Executiva do Monumento a José Bonifácio”. No entanto, a comissão só seria efetivamente criada em 1915, com a publicação de seus estatutos no *Diário Oficial do Estado de São Paulo*.²¹⁴

Os desdobramentos incluíram a abertura, em 19 de setembro de 1919, de um concurso público internacional para a construção do “Monumento Comemorativo da Independência do Brasil em Glorificação aos Irmãos Andradas”, com a possibilidade de participação de artistas brasileiros e estrangeiros. No edital se estabelecia que,

o Monumento, destinado a comemorar o centenário da Independência do Brasil a 7 de setembro de 1822, é erigido em homenagem aos três Andradas, que nesta cidade nasceram, mas de modo que a figura de José Bonifácio, o fator principal do movimento político que nos separou de Portugal, domine, em destaque especial, o conjunto da obra.²¹⁵

Além de determinar o tema, a maneira como deveria ser abordado e o custo máximo do projeto, o documento definia o prazo de entrega dos trabalhos, previsto para o dia 15 de abril de 1920. Os projetos seriam submetidos a uma comissão julgadora formada por quatro membros, dois designados pelo Governo Federal (Max Fleuiss e Petrus Verdie) e dois pela Câmara Municipal (Benedicto Calixto e Oscar Pereira da Silva), além do presidente da Comissão Executiva (Antonio de Freitas Guimarães).

Participaram do concurso artistas conhecidos no cenário nacional e internacional, entre eles: Ettore Ximenes, Victor Brecheret, Nicola Rollo, Antoine Sartorio e Gaston Castel. Foram apresentadas cerca de doze maquetes, expostas ao público em setembro de 1920. De acordo com as autoras, “a exposição das maquetes ficou aberta à visitação pública do dia 6 de setembro ao dia 28 de outubro de 1920, sendo esse período marcado por um amplo e caloroso debate na imprensa paulista.”²¹⁶

²¹⁴ BREFE, Ana Cláudia Fonseca; MOREL-DELEDALLE, Myriame. **O Monumento aos Andradas**. Fundação Arquivo e Memória de Santos, 2005, p. 17. Disponível em: <<https://www.fundasantos.org.br/page.php?37>> Acesso em: 22 jul. 2025.

²¹⁵ Ibidem, p. 18.

²¹⁶ Ibidem, p. 21.

Com apoio unânime da crítica, o projeto declarado vencedor, em 4 de novembro de 1920, foi o da Companhia Construtora de Santos, presidida por Roberto Simonsen, responsável pela contratação do trio formado por Antoine Sartorio (escultor), Gaston Castel (arquiteto) e Afonso de Taunay (historiador). Este último, membro do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGBSP) e diretor do Museu Paulista (SP), contribuiria para a fundamentação histórica da vida dos três Andradas e, conforme previsto em edital, publicaria um memorial descritivo, em setembro de 1920, detalhando todos os aspectos da obra.

Como um dos principais marcos do avanço urbano da cidade de Santos, o monumento foi erguido na chamada Praça da Independência, assim nomeada em 1921. É composto por um motivo principal, formado por José Bonifácio, em destaque, e seus irmãos Martim Francisco e Antonio Carlos, vestidos de acordo com as funções que exerciam em 1822. Logo abaixo, uma figura feminina alada, símbolo da liberdade e da jovem nação independente, carrega em uma das mãos, uma coroa de louros e na outra, uma bandeira. Além disso, o monumento é cercado por uma série de baixos relevos em bronze, representando a vida dos Andradas. Como ressaltam as autoras,

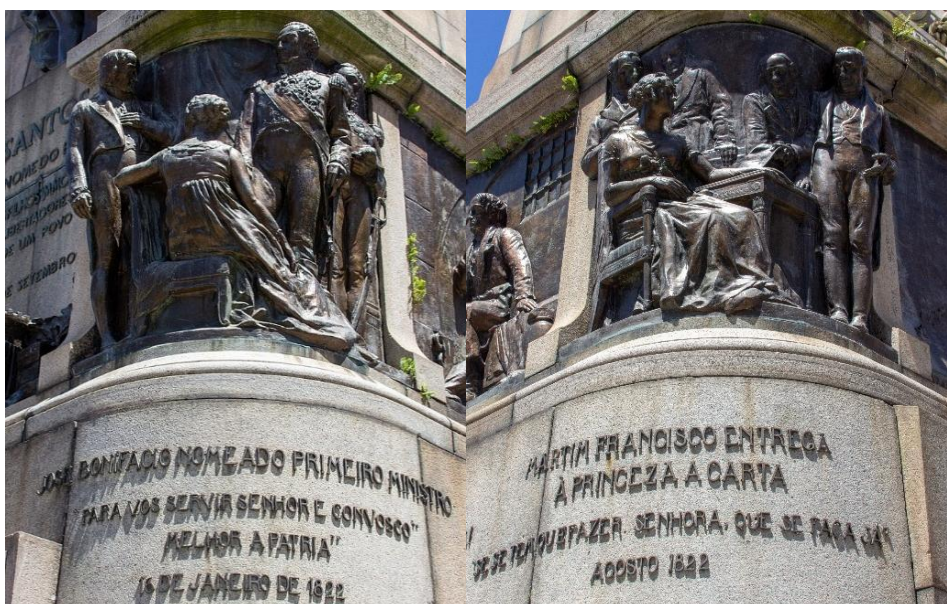
esses motivos esculturais, como explicou Taunay, foram também escolhidos, seguindo critério estipulado no edital da concorrência, pois o Monumento era destinado a “comemorar a libertação do Brasil do jugo português” e mostrar de que modo o papel dos Andradas foi determinante neste processo. Assim, face “ao grande embaraço da escolha dentre tantos e tão notáveis episódios” dos quais os Andradas foram protagonistas, “resolvemos singir-nos sobretudo às cenas que se passaram em torno de 1822. Logo abaixo de cada um dos baixos relevos foram dispostos pequenos textos, compostos de frases fazendo referência ao fato reproduzido e citações que teriam sido mencionadas pelos personagens retratados na situação representada.”²¹⁷

Os painéis não estão dispostos de forma cronológica, sendo apresentados como flashes de momentos históricos considerados significativos na vida dos Andradas, relacionados ao processo de Independência. No entanto, nos chamam atenção dois desses relevos [Figura 42]. Em um deles, José Bonifácio é apresentado à Corte como primeiro-ministro de D. Pedro. A cena é composta pela princesa Leopoldina, sentada de costas ao centro; ao seu lado, de pé, está D. Pedro, olhando para José Bonifácio, que repousa a mão no peito como sinal de respeito. O grupo é acompanhado da descrição: “José Bonifácio nomeado Primeiro-Ministro. ‘Para vos servir, Senhor, e convosco melhor à Pátria’. 16 de janeiro de 1822”.

²¹⁷ Ibidem, p. 49.

Na outra cena, vemos representados Martim Francisco e José Bonifácio em reunião do Conselho de Estado presidida pela regente D. Leopoldina. Martim Francisco estende as mãos, entregando a carta destinada a D. Pedro, incentivando a proclamação da Independência. Logo abaixo, o texto: “Martim Francisco entrega à Princesa a carta. ‘Se tem que fazer, Senhora, que se faça já’. Agosto 1822”. É interessante notar a semelhança do grupo com a composição proposta por Georgina de Albuquerque, em 1922.

Figura 42 – Detalhe do *Monumento aos Andradas*, Santos (SP)



Fonte: Wikimedia Commons

Como apontaram as autoras do livro *Monumento aos Andradas* (2005) e a partir do acervo disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, observamos que, durante o período de realização do concurso, todas as etapas seriam noticiadas pelos jornais paulistanos: desde a publicação do edital e os comentários sobre a exposição das maquetes até as opiniões a respeito dos trabalhos apresentados e a cobertura de sua inauguração, em 1922. Ainda em 1920, alguns jornais descreveriam detalhadamente os projetos dos participantes. Entre eles, podemos destacar uma publicação do dia 20 de setembro de 1920, no jornal *A Gazeta* (SP), que descreve cada um dos relevos do projeto pertencente a Companhia Construtora de Santos.²¹⁸

²¹⁸ A cena do relevo que se assemelha à composição de Georgina é assim descrita no *A Gazeta* (SP): “Affonso de Taunay, assim concebeu esses altos relevos: [...] 2 – Martim Francisco e José Bonifácio entregam, em sessão do Conselho de Estado, à Princesa Regente D. Leopoldina, a carta destinada a D. Pedro, príncipe regente, em que se lhe pede proclame, já e já, a Independência do Brasil, (30 de agosto de 1822).” *A Gazeta* (SP) - 1914 a 1933, ano 1920, edição 4413, p. 1. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/763900/13135>> Acesso em: 27 mar 2026.

Alguns desses jornais também circulariam fotografias ao longo do processo, tanto das maquetes que concorriam ao certame quanto reproduções dos relevos após a finalização do monumento. Meses antes da inauguração, ainda em 22 de fevereiro de 1922 [Figura 43], o *Correio Paulistano* (SP) publicaria uma fotografia do relevo que representa a sessão do Conselho de Estado presidida por D. Leopoldina.²¹⁹ Posteriormente, em 6 de setembro do mesmo ano, o jornal voltou a reproduzir a imagem ao noticiar a visita de jornalistas paulistas às obras e aos monumentos da construtora santista, cuja inauguração ocorreria no dia seguinte.²²⁰

Figura 43 – Recorte *Correio Paulistano* (SP), 22 de fevereiro de 1922.



Fonte: BNDigital

A imprensa carioca igualmente divulgaria algumas etapas do certame. Em 1920, por iniciativa da Sociedade Brasileira de Belas Artes, seriam expostas, na capital federal, as fotografias e plantas do local onde o monumento seria erigido, bem como divulgadas as diretrizes do concurso, a fim de facilitar a participação dos escultores que se encontravam na cidade. Também promoveram a divulgação da maquete vencedora e do evento de lançamento da pedra fundamental, ocorrido em agosto de 1921, que contou com a presença do presidente Epitácio Pessoa. Além disso, circulariam imagens da inauguração, realizada em setembro de

²¹⁹ BNDigital. *Correio Paulistano* (SP) - 1920 a 1929, ano 1922, edição 21063, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/090972_07/7933> Acesso em: 27 mar 2026.

²²⁰ BNDigital. *Correio Paulistano* (SP) - 1920 a 1929, ano 1922, edição 21253, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/090972_07/9601> Acesso em: 27 mar 2026.

1922. Já o diário *O Jornal* (RJ) iria transcrever a explicação minuciosa, feita por Afonso Taunay, dos elementos presentes no grupo escultórico.²²¹

Como vimos, os preparativos para a construção de um monumento dedicado aos Andradas tiveram início em setembro de 1919, estendendo-se até novembro de 1920, quando foi divulgado o projeto vencedor. No Rio de Janeiro, o concurso promovido pela Comissão Executiva do Centenário da Independência, do qual Georgina de Albuquerque participaria com o quadro *Sessão do Conselho de Estado*, teve seu edital publicado apenas em julho de 1921, sendo a obra exposta em novembro de 1922.

Nesse sentido, apesar da ampla circulação de informações sobre o concurso em Santos e da reprodução na imprensa dos detalhes dos relevos, não é possível afirmar que Georgina tenha visto a composição antes de iniciar a produção de sua pintura. No entanto, é interessante notar como representações do mesmo episódio, geraram narrativas opostas. A fim de enaltecer a atuação dos irmãos Andradas, reforçando o protagonismo paulista no processo de emancipação, o historiador Afonso Taunay descreveria a sessão do Conselho de Estado presidida por D. Leopoldina da seguinte maneira:

[...] Pouco depois, dá-se a scena memoravel da sessão do conselho de Estado, a que, além dos ministros José Bonifacio, Martim Francisco e Luiz Pereira da Nobrega, comparecem varios dos maiores proceres da Independencia, como José Clemente, Lédo. Chegam de Portugal as mais graves notícias demonstradoras das intenções hostis das côrtes pra com o Brasil e, afinal, a ordem de regresso immediato do Príncipe á Europa. Decide o conselho de Estado, presidido por Leopoldina de Habsburgo, a partida immediata de um proprio, levando ao regente tão notáveis communicações. Ahi, a falar arrebatadamente, secundado pelo irmão e os demais proceres, exclama Martim Francisco: Si se tem de fazer, Senhora, que se faça já! Parte logo depois o mensageiro Paulo Bregaró, a quem, entregando os papeis de Estado, expressivamente diz José Bonifácio: Si não arrebentares uma duzia de cavallos, nunca mais serás correio.²²²

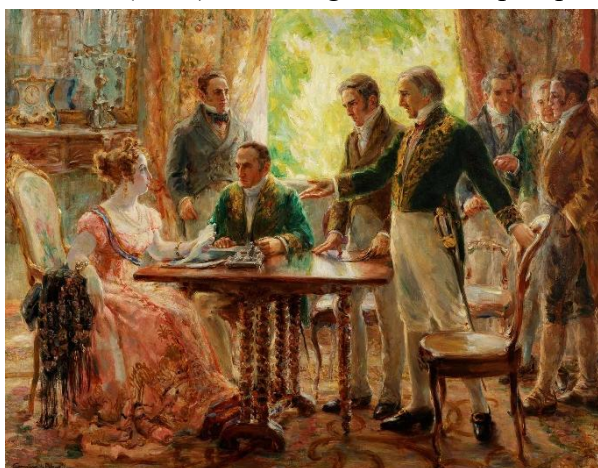
No quadro de Georgina, quem ganha destaque é a princesa regente. Como protagonista da ação, é ela quem segura um documento. Sentado ao seu lado esquerdo, Martim Francisco apenas a observa atentamente, como se esperasse por uma tomada de decisão de sua parte. Os acontecimentos que se seguem estão à mercê da atuação da princesa austríaca. No relevo presente no monumento em Santos [Figura 44], D. Leopoldina não se envolve nas articulações;

²²¹ BNDigital. **O Jornal (RJ)** - 1920 a 1929, ano 1922, edição 1117, p. 12. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/110523_02/47700> Acesso em: 05 abr 2026.

²²² BNDigital. **Correio Paulistano (SP)** - 1920 a 1929, ano 1921, edição 20897, p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/090972_07/6187> Acesso em: 26 mar 2026.

apenas preside a sessão e recebe a carta que deveria acrescentar aos documentos do Estado, os quais seriam enviados a D. Pedro naquele dia. Martim Francisco é quem está com a correspondência nas mãos, dele partiria a iniciativa de incentivar o príncipe regente a proclamar a separação da metrópole ainda em solo paulista.

Figura 25 – Recorte de *Sessão do Conselho de Estado* (1922), de Georgina de Albuquerque



Fonte: Museu Histórico Nacional

Figura 44 – Detalhe do *Monumento aos Andradas*, Santos (SP)



Fonte: WikiMedia Commons

Tal como a publicação do memorial descritivo do Monumento aos Andradas, a divulgação, nos jornais, de uma explicação minuciosa das cenas representadas nos relevos demonstra o caráter didático que tais imagens assumiam. Taunay solidificava a memória da Independência protagonizada pelos personagens paulistas.²²³ Esse aspecto seria identificado pela imprensa, que debatia a importância da construção dessas obras em espaços públicos. Logo, “a função pedagógica dos monumentos foi então posta em destaque, sendo eles vistos como elementos essenciais para o ensino da história nacional ao cidadão comum.”²²⁴

Anos depois, em 1927, Afonso Taunay mencionaria o quadro de Georgina de Albuquerque, destacando a relação entre a composição proposta pela artista e o episódio da sessão do Conselho de Estado retratado no monumento:

Não há quem não tenha ouvido falar do episodio 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

²²³ O aspecto educativo do monumento estava previsto no projeto original, como aponta Afonso Taunay em seu memorial descritivo: “Deverá ser como uma lição concreta da história, em bronze e granito, suscetível de evoluções generosas, a todos os brasileiros, pelo relembramento das grandes cenas patrióticas de que foram os Andradas protagonistas e propulsores magnos.” TAUNAY, Afonso *apud* BREFE, Ana Cláudia Fonseca; MOREL-DELEDALLE, Myriame. Op. Cit, 2005, p. 45.

²²⁴ Ibidem, p. 21.

magistral de Antonio Sartorio e na tela, numa linda composição de Georgina de Albuquerque. Assim também a scena da entrega da carta a Bregaro, esculpindo-a Elio De Giusti magnificamente para o pantheon andradino. (Taunay, 1927: 72)²²⁵

Como observa o historiador, o fato também seria lembrado no Pantheon aos Andradas, inaugurado no dia 7 de setembro de 1923, na cidade de Santos. Os oito baixos-relevos presentes no mausoléu foram executados pelo escultor italiano Elio De Giusto (1899-1935). Além de participar da definição dos assuntos representados nas paredes do Pantheon, Afonso Taunay acompanhou a elaboração dos esboços esculpidos. Em uma publicação da revista *Ilustração Brasileira* (RJ), Taunay detalha os relevos e enfatiza que a escolha desses episódios visava assegurar “o maximo aproveitamento de lição histórica e educativa representada pela serie destes quadros de bronze.”²²⁶

O baixo-relevo representa um episódio ocorrido logo após a reunião do Conselho de Estado, no qual José Bonifácio entrega ao mensageiro Paulo Bregaro a carta a ser enviada, em caráter de urgência, a D. Pedro, que se encontrava em São Paulo. No entanto, a fim de contextualizar a cena, D. Leopoldina aparece no canto esquerdo da composição, ao lado de Martim Francisco e Joaquim Gonçalves Ledo [Figura 45]. O momento seria descrito por Taunay na mesma publicação:

O baixo-relevo José Bonifacio a entregar a carta de 7 de setembro trata do episodio tão conhecido, referente aos acontecimentos que antecederam imediatamente ao 7 de setembro, quando, depois de celebre sessão do Conselho de Estado presidido pela princeza D. Leopoldina, obtiveram os Andradas que esta mandasse ao marido uma carta pedindo-lhe que fosse acclamada logo, e logo, a independencia do Brasil. Sabe-se que José Bonifacio ao entregar tal carta ao correio Paulo Bregaro disse-lhe: si não arrebentares uma duzia de cavallos nunca mais serás correio! o escultor executou no a scena pondo o Patriarcha a dar ao mensageiro a missiva, em presenca da princeza D. Leopoldina, de Martim Francisco e Ledo. Está Bregaro de ponche, e ao lado da cavallo, prestes a cavalgar.²²⁷

Como veremos adiante, a construção desses monumentos se insere em um contexto marcado por disputas pela memória da Independência. Vinculado a instituições paulistas e envolvido na idealização dessas narrativas, Afonso Taunay elegia e exaltava personagens específicos com o intuito de enaltecer São Paulo, ressaltando o papel do estado e a atuação de

²²⁵ Taunay, Afonso de E, 1927. In: SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; JUNIOR, Carlos Lima. **Heroínas em batalha**: figurações femininas em museus em tempos de centenário: Museu Paulista e Museu Histórico Nacional, 1922. *Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 7, n. 13, 2018, p. 38.

²²⁶ BNDigital. **Ilustração Brasileira (FRA)** - 1901 a 1958, ano 1936, edição 10, p. 25. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/docreader/107468/14934>> Acesso em: 28 mar 2026.

²²⁷ Ibidem, p. 26.

seus habitantes na formação histórica do país. Tendo em vista a celebração do Centenário, o episódio da sessão do Conselho de Estado em que estavam presentes Martim Francisco e José Bonifácio era ideal para dar destaque à participação dos irmãos Andradas no processo de emancipação do Brasil do jugo de Portugal. Isso significava narrar o fato evidenciando os vultos santistas, em detrimento da figura de D. Leopoldina.

Figura 45 – “*Os baixo relevos do Pantheon dos Andradas*”, Afonso de E. Taunay, revista *Ilustração Brasileira* (FRA), ano 1936, edição 10 (recorte)



Fonte: BNDigital

Anos depois, o mesmo episódio seria retomado pelo pintor ítalo-brasileiro Aldo Locatelli, em uma obra de grandes dimensões pertencente ao acervo do Museu Paulista [Figura 46]. Datada de 1956, a pintura, intitulada *José Bonifácio entregando ao mensageiro da Corte a carta com as notícias de Lisboa*, representa o gesto enérgico de José Bonifácio, conforme narrado por Afonso Taunay. Ocupando o centro da composição e trajando vestes pretas, Bonifácio entrega um documento ao correio da Corte, enquanto estende a mão esquerda para indicar-lhe a saída. Tal gesto realça a agitação de alguns personagens presentes na porção direita do quadro e sugere a importância do ato, assim como a necessidade de que o mensageiro agisse rapidamente. Em contraste com a obra de Georgina de Albuquerque, Bonifácio assume o protagonismo da cena, enquanto D. Leopoldina, na porção esquerda da tela e com o braço à altura do peito, apenas observa a movimentação ao lado de uma criança e do ministro Martim

Francisco. Assim como no monumento e no mausoléu santistas, D. Leopoldina é representada de modo a contextualizar o período em que D. Pedro se encontrava em viagem a São Paulo, deixando-a responsável por presidir o Conselho de Ministros. Dessa forma, apesar de sua efetiva participação no episódio, a princesa não é retratada desempenhando um papel significativo.

Figura 46 – *José Bonifácio entregando ao mensageiro da Corte a carta com as notícias de Lisboa* (1956), de Aldo Locatelli



Fonte: Acervo Museu Paulista da USP – Créditos fotográficos das reproduções: Hélio Nobre/José Rosael

3.4 DAS MARGENS AO CENTRO: REPRESENTAÇÕES DA IMPERATRIZ LEOPOLDINA NA PINTURA BRASILEIRA

A trajetória de Carolina Josefa Leopoldina de Habsburgo (1797-1826), assim como de outras mulheres descendentes das famílias reais europeias, foi marcada pela noção indissociável de dever e sacrifício.²²⁸ Elas eram educadas para governar e atuar como rainhas, mães, esposas e estadistas, estando as dimensões pública (suas funções na esfera do Estado) e privada (sua vida familiar) intrinsicamente associadas. Por essa razão, D. Leopoldina demonstrava clareza “quanto à necessidade do cumprimento de suas obrigações, inclusive na esfera do casamento, quanto ao dever, mesmo naquilo que hoje temos por estritamente privado, como característica vital de sua função política de princesa.”²²⁹

Como aponta Andréa Slemian (2016), a tendência da produção biográfica sobre a figura da Imperatriz era de, por um lado, destacar seu envolvimento no processo de Independência, apresentada como uma mulher forte e inteligente que esteve à frente de decisões políticas importantes; por outro lado, reforçar uma imagem de esposa e mãe resignada que teria sofrido com a imaturidade e infidelidades do marido, obscurecida pela figura da Marquesa de Santos. De acordo com a autora, narrativas tão díspares resultam em um esboço de uma personagem

²²⁸ SLEMIAN, Andréa. O paradigma do dever em tempos de Revolução: D. Leopoldina e o “sacrifício de ficar na América”. In: BOJADSEN, Angel (org.). **D. Leopoldina**. Cartas de uma Imperatriz. São Paulo: Estação Liberdade, 2006, p. 86.

²²⁹ Ibidem, p. 85.

contraditória que, apesar de reconhecida como fundamental, é menos lembrada quando o assunto é a formação do Império do Brasil.²³⁰ Nesse sentido,

embora ambas as facetas possam ser referendadas nos documentos, um "retrato de corpo inteiro" de D. Carolina Josefa Leopoldina não pode resultar da justaposição dessas duas esferas. Para traçá-lo, é preciso levar em conta que, para uma descendente da realeza, tal autonomia das partes era impensável, e para compreendê-la é preciso integrar o público e o privado de sua existência numa síntese elaborada a partir dos valores da sua época.²³¹

A renovação dos estudos sobre a Independência do Brasil nas últimas décadas, suscitaram novos olhares sobre a figura da Imperatriz. Tais estudos buscam compreender a complexidade da personagem, a fim de superar a ambiguidade que enfraquece a importância de sua trajetória. Sendo assim, “o sacrifício fazia parte de uma equação multifacetada que, com a plena representação do seu papel, conduziria à ‘felicidade’ da sua pátria, do seu esposo, dos novos súditos e, por consequência, da sua própria.”²³²

A fim de demonstrarmos as particularidades da composição de Georgina de Albuquerque, iremos analisar outras obras que retratam a figura da princesa Leopoldina e que podem ter sido mobilizadas pela artista para realizar *Sessão do Conselho de Estado* (1922). Nesse sentido, uma das primeiras representações da arquiduquesa no Brasil, se referem aos registros do dia 6 de novembro de 1817, no momento do desembarque da princesa real no Rio de Janeiro. Em uma das versões produzidas pelo artista francês Jean-Baptiste Debret²³³ (1768-1848), pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes (RJ), presenciamos a cerimônia de recepção de D. Leopoldina pela corte portuguesa [Figura 47].

O quadro retrata o momento em que a princesa pisa pela primeira vez no chamado Novo Mundo e é apresentada por D. Pedro à corte. No caminho de passagem até o coche, identificamos Carlota Joaquina e D. João VI, que fitam a recém-chegada. A predominância do vermelho, presente desde o tapete aos trajes, contrasta com o vestido da princesa austríaca, reforçando a luminosidade da veste e conferindo maior destaque à sua figura. Com o rosto parcialmente à mostra, a dimensão do evento é privilegiada por Debret em detrimento da imagem da arquiduquesa. Contribuem para esse fim, o registro das dezenas de membros da

²³⁰ SLEMIAN, Andréa. D. Leopoldina, a Independência e o Império do Brasil: projetos, expectativas e melancolia de uma princesa na América. In: **Seminário Internacional D. Leopoldina e seu tempo: sociedade, política, ciência e arte no século**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional. 2016, p. 53-54.

²³¹ SLEMIAN, Andrea. Op. Cit, 2006, p. 84.

²³² Ibidem, p. 90.

²³³ A outra versão foi litografada por Thierry Frères e faz parte do acervo da Fundação da Biblioteca Nacional.

Corte e o cenário que se abre ao fundo, marcado pela arquitetura do convento de São Bento (RJ).

Figura 47 – *Estudo para Desembarque de D. Leopoldina no Brasil* (1817), de Jean-Baptiste Debret



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes (RJ)

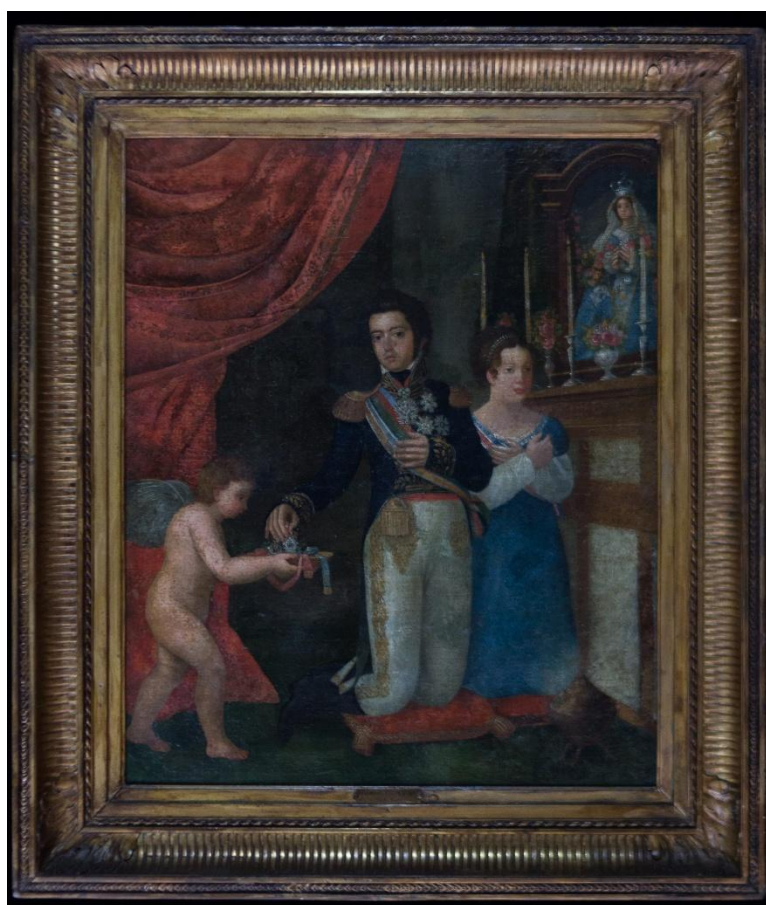
A motivação para a longa viagem que conduziria D. Leopoldina ao Brasil tivera origem no Congresso de Viena (1814-1815). Naquela ocasião, reuniram-se na capital austríaca os representantes da França, da Prússia, da Rússia, da Grã-Bretanha, entre outros países, com o intuito de fazer frente aos movimentos de contestação às monarquias tradicionais. Em nome da preservação da legitimidade dinástica e contenção dos princípios revolucionários, os principais objetivos da conferência foram a restauração dos antigos regimes destronados por Napoleão e um novo desenho do mapa geopolítico da Europa.

Diante da reação conservadora aos movimentos radicais de contestação liberal, que propagavam ideias como a de “soberania do povo” e da “nação”, o casamento da Princesa Leopoldina, da Casa de Habsburgo-Lorena, com D. Pedro, da Casa de Bragança, foi usado como forma de estabelecer alianças com “a única monarquia no continente americano defensora dos princípios do absolutismo.”²³⁴

²³⁴ CHIAVARI, Maria Pace. A entrada de uma Habsburgo-Lorena na Corte Portuguesa: A arquitetura de festa como auspício de transformação. In: **Seminário Internacional D. Leopoldina e seu tempo: sociedade, política, ciência e arte no século**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional. 2016, p. 41.

Entre os quadros que registram essa união, destaca-se uma alegoria do artista Domingos Clementino [Figura 48]. A obra, datada de 1820, pertence ao acervo do Museu Histórico Nacional (RJ) e representa o casal ajoelhado diante de um altar. Ao centro, D. Pedro olha para fora da tela, enquanto vira levemente a cabeça para a esquerda, onde se encontra um anjo alado que lhe estende uma bandeja, da qual retira a insígnia da Ordem de Santa Isabel. No canto direito do quadro, D. Leopoldina é retratada usando um vestido azul com mangas longas brancas. A princesa possui um olhar distante e cruza os braços à altura do peito. Logo acima dela, um oratório com a imagem de Nossa Senhora da Conceição estabelece um espelhamento entre as figuras, em razão das cores das vestimentas, azuis e brancas como as de D. Leopoldina. Vale mencionar que as rosas que ornamentam o altar, presentes também em outras representações da arquiduquesa, além de demarcarem o espaço de feminilidade na composição, são elementos associados a Santa Isabel, à qual faz alusão a insígnia representada na pintura.

Figura 48 – *Casamento de Pedro e Leopoldina (alegoria)* (1820), de Domingos Clementino

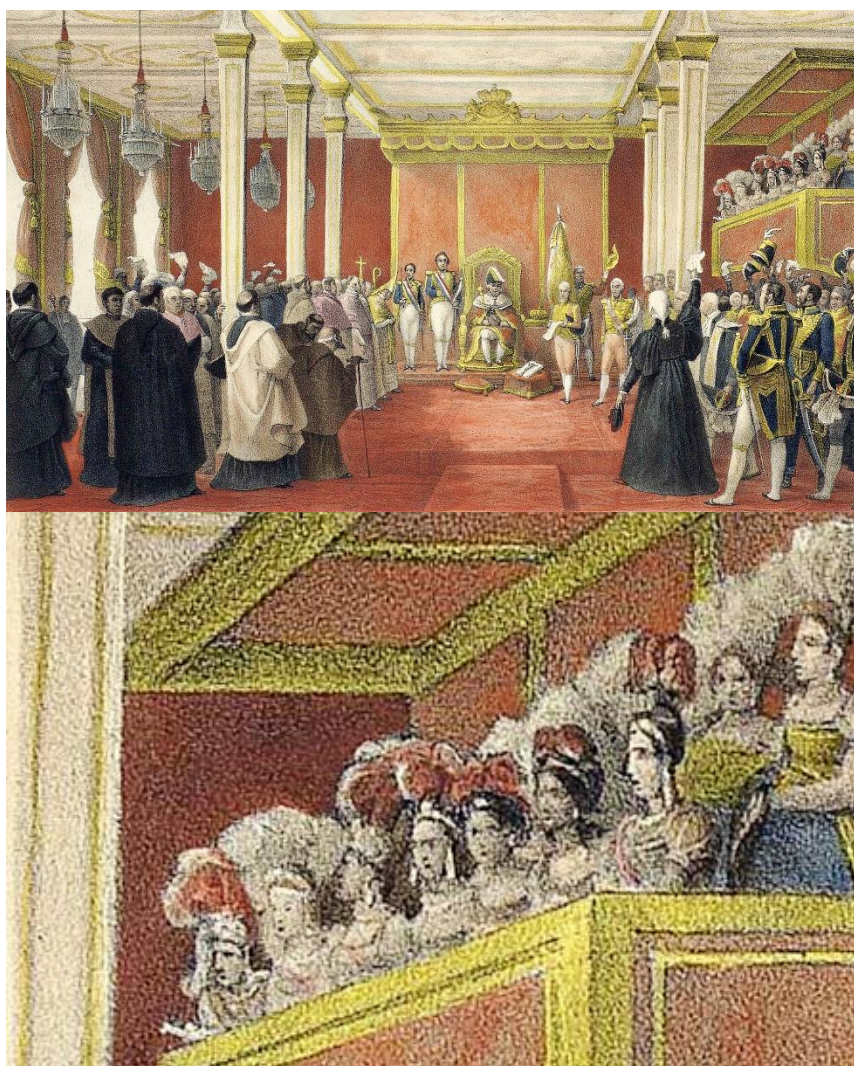


Fonte: Museu Histórico Nacional

O contrato de casamento entre D. Pedro e D. Leopoldina foi assinado em Viena, em 29 de novembro de 1816. Desde que soube da notícia, a arquiduquesa lamentou a distância e o

sacrifício de deixar sua família, no entanto, demonstrava estar consciente de seu papel político enquanto princesa e os benefícios que a união traria ao império austríaco. Sendo assim, afirmava: “sou feliz, sou feliz, faço a vontade de meu amado pai, e posso ao mesmo tempo contribuir para o futuro de minha amada pátria, com as oportunidades que surgirão de novos contratos comerciais.”²³⁵

Figura 49 – *Aclamação do Rei Dom João VI no Rio de Janeiro* (1839), de Jean-Baptiste Debret (Litografia de Thierry Frères)



Fonte: BBM USP

Essas representações nos ajudam a reconstruir a trajetória pública de D. Leopoldina, evidenciando a maneira como sua figura era interpretada. Além disso, através dessas obras é possível compreender a função política que a arquiduquesa austríaca assume no Brasil. Nesse

²³⁵ Carta a Maria Luísa. Viena, 26 de novembro de 1816. In: BOJADSEN, Angel (org.). **D. Leopoldina**. Cartas de uma Imperatriz. São Paulo: Estação Liberdade, 2006, p. 262.

sentido, é possível identificá-la na cerimônia de aclamação de D. João VI, realizada em 2 de fevereiro de 1818 [Figura 49]. Responsável por registrar momentos importantes da história brasileira, o artista Jean-Baptiste Debret retratou com riqueza de detalhes a festa oficial.

No interior da sala do Trono Real, vemos no canto direito as tribunas destinadas às mulheres, como sugerido pelo rígido protocolo. Na primeira fila, podemos identificar D. Leopoldina ao lado da rainha Carlota, assinalando a sua posição de sucessão direta. A identificação de D. Leopoldina se dá através da pele alva e o penteado marcado pelas plumas brancas. É possível observar como Debret constrói um código que vai acompanhar as representações da princesa, tornando as roupas e acessórios claros os elementos que a diferenciam em relação às outras damas da corte.²³⁶ A maneira como D. Leopoldina foi descrita por Debret nos ajuda a compreender as escolhas do artista:

[...] os seus admiradores lamentavam que essa longa série de desgostos alterasse nella as graças do sexo. Quasi sempre trajada de amazona, com um chapéu de feltro, mal se podia perceber-lhe a alvura da tez que, em cada uma das festas solennes rivalizava tão poderosamente com o esplendor do seu trajo imperial.²³⁷

Também é interessante notar que, desde os registros do desembarque em 1817, Debret opta por privilegiar a vista de perfil da arquiduquesa. De acordo com Maria Chiavari (2016) “tal escolha responde aos princípios de formalismo, linearidade, poses escultóricas dignas da realeza, segundo os códigos da arte neoclássica.”²³⁸ Ao se tornar pintor da corte a partir de 1822, esse ângulo se tornará o molde da imagem da Imperatriz, sendo reproduzido em retratos posteriores.

Na obra de Simpício Rodrigues de Sá, D. Pedro I e a Imperatriz Leopoldina são retratados em uma visita à Casa dos Expostos da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro [Figura 50]. O Imperador ocupa o centro da composição e direciona o olhar para fora do quadro, enquanto estende o braço em direção a duas mulheres negras, amas de leite, no canto esquerdo da tela, como se reproduzisse um gesto de benção. Na porção direita da obra, D. Leopoldina está rodeada por crianças e recebe um buquê de flores de uma delas. A Imperatriz veste os característicos trajes brancos e o acessório de plumas na cabeça. Além da banda atravessada no

²³⁶ CHIAVARI, Op. Cit, p. 47.

²³⁷ DEBRET *apud* FLEIUSS, Max. In: “A Paladina da Independência: D. Maria Leopoldina, primeira Imperatriz do Brasil (1797-1826)”, **Ilustração Brasileira (FRA)**, ano 1923, edição 30, p. 45. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/107468/7122>> Acesso em: 01 abr 2026.

²³⁸ Ibidem, p. 45.

peito, D. Leopoldina carrega algumas insígnias e um colar com um pequeno retrato de D. Pedro, assinalando sua ligação afetiva e política com o marido.²³⁹ Aqui, a presença das flores está igualmente relacionada ao Milagre das Rosas de Santa Isabel, reforçando sua dedicação à caridade. Além disso, a posição de D. Leopoldina e da criança, parece emular o quadro da Alegoria da Caridade ao fundo da cena. Tais elementos, como as flores e a presença das crianças, demarcam as representações de gênero, ao reiterar os papéis atribuídos às mulheres, em contraste com a espada carregada por D. Pedro. O olhar vago de D. Leopoldina e sua postura estática diminuem sua ação na cena, fazendo com que ela tenha um papel secundário em relação ao marido.

Figura 50 – *D. Pedro I e D. Leopoldina em trajes de Gala* (1824), de Simplicio Rodrigues de Sá



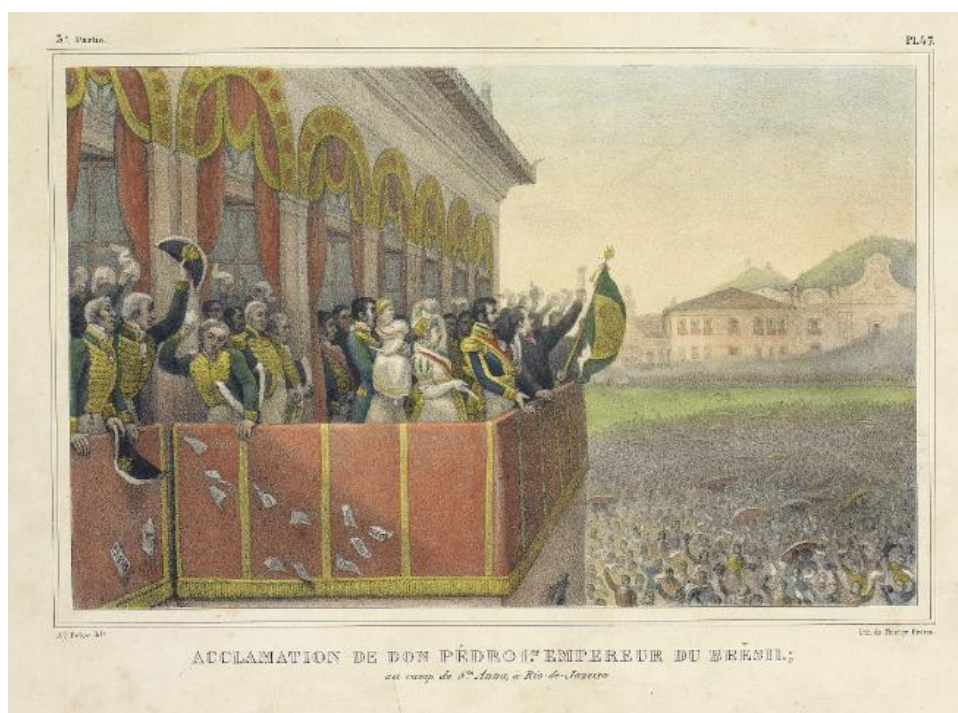
Fonte: Facebook (Brazil Imperial)

Entre os ensinamentos dados aos jovens da Casa de Habsburgo estava a prática da caridade e o respeito aos dogmas religiosos. Sendo assim, desde jovem D. Leopoldina seria

²³⁹ DIAS, Elaine. Os retratos de Maria Isabel e Maria Francisca de Bragança, de Nicolas-Antoine Taunay. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 19, 2011, p. 34.

admitida na Ordem da Cruz da Estrela, “uma ordem religiosa de senhoras nobres que prometiam dedicar suas vidas à oração, à caridade e a cultivar a modéstia, tanto no trajar quanto em suas atitudes”.²⁴⁰ A obra foi resultado de uma encomenda em reconhecimento as doações feitas pelo casal real à Casa dos Expostos e atualmente pertence ao acervo da Santa Casa de Misericórdia (RJ).

Figura 51 – *Acclamation de Don Pédro 1er. Empereur du Brésil* (1839), de Jean-Baptiste Debret (Litografia de Thierry Frères)



Fonte: Biblioteca Nacional (Brasil)

Em *Aclamação de D. Pedro. 1º Imperador do Brasil* [Figura 51], Debret insere novamente o perfil de D. Leopoldina. Ocupando o centro da composição o protagonismo recai sobre a imagem de D. Pedro, no entanto, a Imperatriz também ocupa uma posição privilegiada, logo a frente de sua filha Maria da Glória, futura Maria II, rainha de Portugal. Uma branca luminosidade²⁴¹, acentuada pelo vestido branco e pelo feixe de luz que incide sobre elas, confere destaque a sua figura e de sua filha, que simboliza a perpetuação da linhagem dinástica. A ênfase

²⁴⁰ SANT’ANNA, Sonia. Formação de uma imperatriz: Leopoldina, arquiduquesa d’Áustria, vive seus primeiros anos em uma Europa agitada pelas guerras napoleônicas. In: **Revista de História da Biblioteca Nacional**, ano 9, nº 107, ago. 2014, p. 24.

²⁴¹ A iluminação que dá destaque à D. Leopoldina e D. Maria da Glória também está presente no estudo de Debret, que originou a gravura do livro *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. In: BANDEIRA, Julio; DO LAGO, Pedro Corrêa. Op. Cit, 2007, p. 88.

dada à D. Leopoldina pode ter sido motivada pelo seu envolvimento direto no processo de Independência do país.²⁴²

Anos antes, em 24 de agosto de 1820, as agitações políticas europeias ganhavam um novo capítulo com um movimento que se iniciava na cidade do Porto. Reunindo as insatisfações de diferentes grupos sociais, reivindicava a volta de D. João VI à Portugal e o controle da monarquia a partir da elaboração de uma Constituição, que preservasse a conquista dos direitos individuais dos cidadãos, a partir da instalação de Cortes legislativas. A chamada Revolução Liberal do Porto teve repercussões no Brasil, onde eclodiram manifestações com participação de amplos setores, incluindo os mais populares, em oposição ao governo absolutista vigente.²⁴³

Crescida em um ambiente marcado pelo temor das revoluções, D. Leopoldina recebeu as notícias sobre esses acontecimentos com extrema preocupação, principalmente em relação à postura de D. Pedro que, segundo ela, simpatizava em excesso com as exigências liberais dos movimentos revolucionários. Em carta enviada ao pai em dezembro de 1820, D. Leopoldina lamentava:

Infelizmente, o feio fantasma do espírito de liberdade se apossou por completo da alma de meu esposo; o bom, excelente rei, tem todos os antigos, nobres e autênticos princípios e eu também, pois me foram inculcados em minha tenra idade e eu mesma amo apenas a obediência para com a pátria, o soberano e a religião. O senhor percebe, querido pai, como é difícil minha situação entre os deveres de boa e amorosa esposa, súdita valente e filha obediente.²⁴⁴

O retorno de D. João VI à Europa acentuou o cenário de instabilidade política no Rio de Janeiro. Embora D. Leopoldina visse a decisão de permanecer no Brasil como arriscada, logo constatou que está poderia ser a solução para preservar o regime monárquico no continente. Nesse sentido, passou a defender a permanência de D. Pedro no Brasil, pois segundo sua “maneira de ver, e, pensando em política, esse é o único meio de evitar a queda total da monarquia portuguesa.”²⁴⁵ Receosa de que a ordem política se alterasse radicalmente, foi

²⁴² Como aponta Maria de Lourdes Viana Lyra (2016) a atuação de D. Leopoldina em prol da consolidação do Império do Brasil seria positivamente reconhecida pelos seus contemporâneos. *In: A imperatriz Leopoldina entre o público e o privado. Seminário Internacional D. Leopoldina e seu tempo: sociedade, política, ciência e arte no século*. Aline Montenegro Magalhães; Alvaro Marins; Rafael Zamorano Bezerra (coordenação). Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2016, p. 22-26. Disponível em: < <https://app.docvirt.com/mhn/pageid/63407> > Acesso em: 30 set. 2025.

²⁴³ SLEMIAN, Andréa. Op. Cit, 2006, p. 98-99.

²⁴⁴ Carta a Francisco I. São Cristóvão, 20 de dezembro de 1820. *In: BOJADSEN, Angel (org.). D. Leopoldina. Cartas de uma Imperatriz*. São Paulo: Estação Liberdade, 2006, p. 373.

²⁴⁵ Carta ao Marquês de Marialva. São Cristóvão, 10 de maio de 1822. *In: BOJADSEN, Angel (org.). D. Leopoldina. Cartas de uma Imperatriz*. São Paulo: Estação Liberdade, 2006, p. 399.

partidária da ideia da Independência antes mesmo de D. Pedro, como resultado do compromisso com seus valores dinásticos e com a conservação da monarquia.

D. Leopoldina demonstrava ser uma pessoa atenta aos acontecimentos e adotava “uma postura de quem conhecia de perto, e lidava com racionalidade, com as ações operadas ao nível do Estado.”²⁴⁶ Atuaria como importante colaboradora de José Bonifácio e de grupos afeitos a ele, em defesa dos interesses e da unidade do Reino do Brasil.²⁴⁷ A Imperatriz agiria com convicção de acordo com que acreditava ser o papel de uma legítima herdeira dos Habsburgo, educada para ver a monarquia como provedora da “felicidade dos povos”.²⁴⁸

Figura 25 – Recorte de *Sessão do Conselho de Estado* (1922), de Georgina de Albuquerque



Fonte: Museu Histórico Nacional

A inglesa Maria Graham (1785-1842), educadora da filha mais velha do casal real, em seu *Diário de uma viagem ao Brasil* (1824), descreveria D. Leopoldina dizendo que “seu comportamento, tanto público como privado, inspira justamente a admiração e o amor de seus súditos a sua família” e acrescenta: “sua paciência, prudência e coragem, tornam-na digna de sua alta posição”.²⁴⁹ Poderíamos sugerir que essas foram as características utilizadas por Georgina de Albuquerque para construir o retrato da Imperatriz em *Sessão do Conselho de*

²⁴⁶ SLEMIAN, Andréa. Op. Cit, 2016, p. 64.

²⁴⁷ LYRA, Maria de Lourdes Viana. Op. Cit, 2016, p. 21.

²⁴⁸ Ibidem, p. 58.

²⁴⁹ GRAHAM, Maria *apud* SLEMIAN, Andréa. Op. Cit, 2006, p. 83.

Estado que Decidiu a Independência, pois melhor coadunavam com a imagem de uma mulher que exerceu papel fundamental no processo de Independência do Brasil.

Representada de perfil, Georgina parece empregar as mesmas fórmulas utilizadas por Debret, como a pele alva, a iluminação e as vestimentas claras. No entanto, a artista renova os significados das fontes visuais de que dispunha, até mesmo do código iniciado pelo pintor francês, ao deslocar a atenção para a figura de D. Leopoldina, representando-a como articuladora política e conferindo centralidade à soberana na narrativa de emancipação do país. Posicionada próxima à pena e ao tinteiro, D. Leopoldina segura um documento em mãos e assume papel ativo na cena.

Figura 52 – *Ex-voto da Imperatriz Leopoldina (1827)*, de Felix Émile Taunay e Antoine Nicolas Taunay



Fonte: Museu da Imperial Irmandade de Nossa Senhora da Glória do Outeiro (RJ) – Fotografia: Carlos Rogerio Lima Junior

O perfil de D. Leopoldina será retomado em uma obra de Félix Émile Taunay e Antoine Nicolas Taunay, intitulada *Ex-voto da Imperatriz Leopoldina (1827)* [Figura 52]. A tela pertence ao acervo do Museu da Imperial Irmandade de Nossa Senhora da Glória do Outeiro (RJ) e refere-se a uma graça alcançada por intermédio de Nossa Senhora da Glória, atendendo a um pedido de D. Leopoldina, preocupada com a saúde de D. Pedro I após uma queda de cavalo sofrida pelo imperador em 1823, quando se dirigia ao Palácio de São Cristóvão. À esquerda do

quadro, D. Leopoldina é retratada de perfil, montada a cavalo, trajando um vestido em tom verde, luvas brancas e um chapéu com plumas. Com a mão direita, segura a rédea, e com a esquerda, roga aos céus a intercessão de Nossa Senhora da Glória. A figura divina direciona o olhar a D. Leopoldina ao surgir sobre uma nuvem branca, trajando uma veste rosa e um manto azul. Ao centro, D. Pedro I está com o braço esquerdo sobre o peito, enquanto o direito é segurado por um anjo alado que o salva da queda. O anjo traja uma túnica branca, possui asas rosadas e empunha um escudo e uma lança na mão esquerda para afastar a figura da morte. O esqueleto que procura alcançar o imperador também surge da nuvem, com trajes escuros, segurando uma foice e uma ampulheta. No canto direito da tela, um cavalo agitado afasta-se da cena. Assim como no quadro de Georgina de Albuquerque, embora não ocupe o centro da composição, D. Leopoldina assume o protagonismo da narrativa apresentada.

Figura 53 – *Sagração e Coroação de D. Pedro I (1828)*, de Jean-Baptiste Debret



Fonte: Palácio do Itamaraty – Ministério das Relações Exteriores, Brasília

Após a Aclamação em 12 de outubro de 1822, D. Pedro I é sagrado e coroado Imperador do Brasil, meses depois, no dia 2 de dezembro. A cerimônia seria novamente registrada por Debret [Figura 53], que utilizou de seus ensinamentos de orientação neoclássica para fabricar os símbolos do Império brasileiro recém-fundado. A obra é composta a partir do altar-mor da Capela Imperial, dando ao espectador a vista para a entrada principal da igreja. D. Pedro é representado sentado em seu trono à direita do quadro, utilizando a veste majestática e acompanhado dos membros do clero. Do lado oposto, no alto do camarim, identificamos a Imperatriz Leopoldina, novamente acompanhada de Maria da Glória. A presença de D.

Leopoldina, junto da filha, pode relembrar o acordo estabelecido entre as casas dinásticas, do qual resultou o Império que ali se formava, assim como simbolizar a sua continuidade.

Figura 54 – *Retrato de Dona Leopoldina de Habsburgo e seus filhos* (1921), de Domenico Failutti



Fonte: Museu Paulista – USP

Em 1921, apenas um ano antes do quadro de Georgina de Albuquerque, D. Leopoldina seria retratada pelo artista italiano Domenico Failutti, em obra destinada ao acervo do Museu Paulista (SP) [Figura 54]. A Imperatriz aparece sentada em uma poltrona, carregando em seu colo o futuro D. Pedro II, com apenas 10 meses. Circunscrita em um ambiente doméstico, D. Leopoldina está cercada pelas quatro filhas: D. Maria da Glória, D. Januária, D. Paula e D. Francisca. À esquerda, a mais velha, Maria da Glória, carrega em seu colo sua irmã D. Francisca, que por sua vez, segura uma boneca. A pomba nas mãos da princesa D. Januária faz parte da iconografia clássica e remete ao âmbito privado. Por último, D. Paula segura um

pequeno cão, símbolo de fidelidade.²⁵⁰ Os elementos da composição reforçam o papel de D. Leopoldina como prolongadora da dinastia e sugerem uma projeção de sua figura nos gestos das três crianças, demonstrando que os mesmos valores eram incentivados nas filhas, como o cuidado e a dedicação de uma “mãe virtuosa”.

O quadro foi realizado por encomenda do diretor da instituição, o historiador Afonso Taunay. No comando do Museu Paulista desde 1917, Taunay tinha como objetivo preparar o museu para as comemorações do Centenário da Independência, em 1922. Para isso, atuaria como um mecenas, encomendando pinturas históricas, retratos e esculturas para diferentes artistas nacionais e internacionais, a fim de pôr em prática um ambicioso projeto decorativo idealizado por ele.²⁵¹ Nesse sentido, o quadro de Failutti atendia a uma demanda que, nas palavras de Taunay, visava

instalar figuras femininas para variar o tom geral da ornamentação da sala, e render homenagem aos vultos de mulheres patrióticas que também contribuíram para a emancipação política revelando atributos de firmeza e coragem que geralmente não são o apanágio de seu sexo.²⁵²

Em 1922, o diretor publicaria um livro intitulado *Grandes Vultos da Independência Brasileira*. Na apresentação esclarece que, “não é de todo o meu ponto de vista biografar todos os vultos da Independência brasileira, senão os principaes (sic) e assim mesmo apenas os que se acham em maior evidencia”.²⁵³ Os primeiros três nomes que surgem na publicação são o de D. Pedro I, José Bonifácio e da Imperatriz Leopoldina. No início de cada biografia, Taunay reproduz retratos dos personagens que compõem o acervo do Museu Paulista. Logo, a obra de Domenico Failutti introduz o texto sobre D. Leopoldina:

Foi Leopoldina de Habsburgo a mais dedicada partidaria da independencia brasileira. Em suas memorias affiança Drumond, intimo dos Andradas, como se sabe: “Fui testemunha ocular e posso asseverar aos contemporaneos que a Princeza Leopoldina cooperou vivamente dentro e fóra do paiz, para a Independencia do Brasil. Debaixo deste ponto de vista, o Brasil deve á sua memoria gratidão eterna.” Por ella tinha José Bonifacio a maior amizade e veneração. A Imperatriz lh'as retribuia e, segundo Drumond, se correspondeu em segredo com o Patriarcha exilado. Ao partir D. Pedro, em agosto de 1822, para S. Paulo deixou-lhe a regencia. Coube, então, a D. Leopoldina notavel papel na aceleração do movimento que teve o seu desfecho em 7 de setembro. E conhecida a scena do celebre conselho de estado, em que de Martim

²⁵⁰ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; JUNIOR, Carlos Lima. Op. Cit, 2018, p. 48.

²⁵¹ Ibidem, p. 32.

²⁵² TAUNAY, Afonso *apud* SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; JUNIOR, Carlos Lima, 2018, p. 32.

²⁵³ TAUNAY, Afonso de E. **Grandes vultos da independencia brasileira, publicação commemorativa do Primeiro Centenario da Independencia Nacional**. Melhoramentos: São Paulo, 1922, p. 4. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/6960>> Acesso em: 22 jul. 2025.

Francisco recebeu uma carta para ser acrescentada aos papéis de estado destinados a D. Pedro ausente. “Se se tem de fazer, senhora, que se faça já” exclamou impetuoso ao lhe entregar a missiva. Era uma instigação formal á revolta que a Princesa prontamente aceitou, incorporando-a á pasta dos papéis de estado.²⁵⁴

Dessa forma, o diretor insere o retrato de D. Leopoldina no Salão de Honra do Museu Paulista, ao lado da célebre obra de Pedro Américo, *Independência ou Morte* (1888), e em frente ao quadro de *Maria Quitéria de Jesus* (1920), também produzido por Failutti. No entanto, em carta enviada ao Secretário do Interior, Taunay afirmaria que,

[...] 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.²⁵⁵

Apesar de reconhecer o papel da Imperatriz como colaboradora no processo de Independência, as declarações feitas por Taunay sugerem que o diretor não estivesse totalmente convencido de sua relevância. Isso porque o lugar de D. Leopoldina na narrativa histórica brasileira não era um consenso em 1922. O historiador Basílio de Magalhães (1874-1957) em carta a Taunay em 1919, desaprovava a inclusão da princesa no panteão nacional, dizendo: “Não considero a imperatriz, então princesa Leopoldina, como agente notável do movimento separatista, sinão (sic) ao aspecto moral”.²⁵⁶

Nesse sentido, os “atributos de firmeza e coragem” que pautaram a escolha de inserir D. Leopoldina no Salão de Honra do museu, não foram transferidos para a tela encomendada a Failutti, mas sim os “aspectos morais” mencionados por Magalhães. A contribuição política de D. Leopoldina seria associada a seu papel como mãe, rodeada por seus filhos em um tranquilo ambiente doméstico.²⁵⁷ Dessa forma, de acordo com Ana Paula Simioni e Carlos Lima Júnior (2018), Taunay “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.”²⁵⁸ Sendo assim, é preciso levar em consideração que,

[...] 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

²⁵⁴ Ibidem, p. 39.

²⁵⁵ Ibidem, p. 43-44.

²⁵⁶ MAGALHÃES apud SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; JUNIOR, Carlos Lima, 2018, p. 39.

²⁵⁷ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; LIMA JUNIOR, Carlos. Op. Cit, 2024, p.125.

²⁵⁸ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; JUNIOR, Carlos Lima. Op. Cit, 2018, p. 43.

as expectativas socialmente vigentes sobre os espaços e papéis apropriados a homens e mulheres.²⁵⁹

O mesmo sentido pode ser aplicado nos outros quadros aqui apresentados. A partir da análise das obras e do lugar ocupado por D. Leopoldina nessas representações, é possível observarmos como a Imperatriz foi colocada em uma posição subsidiária em relação a D. Pedro, frequentemente ocupando as margens das composições. A Imperatriz é lembrada pelo seu vínculo familiar e político com o marido, no entanto, aparece sempre destituída de protagonismo e ação que, como vimos, eram características pertinentes à sua figura.

Vale mencionar ainda um quadro atribuído ao artista Léon Tirode, no qual D. Leopoldina é retratada ao lado de D. Pedro I, no momento em que este supostamente recebe as credenciais do embaixador britânico Charles Stuart [Figura 55]. Pertencente ao acervo do Museu do Palácio do Itamaraty (RJ), a obra ainda carece de pesquisas mais aprofundadas, podendo tratar-se de uma alegoria do reconhecimento do Império do Brasil e de sua Independência. Ao centro, figuram o Imperador, a Imperatriz D. Leopoldina e a princesa D. Maria da Glória. No canto direito do quadro, uma figura alada grava em uma pedra o importante acontecimento. É interessante destacar que, na composição, reaparecem tanto a representação do perfil de D. Leopoldina quanto a sua primogênita, futura rainha de Portugal.

Figura 55 – *Pedro I of Brazil and Charles Stuart* (1825), de Léon Tirode



Fonte: Palácio do Itamaraty (Rio de Janeiro)

²⁵⁹ Ibidem, p. 34.

Podemos utilizar o quadro para ressaltar um outro aspecto da atuação da Imperatriz, como seu envolvimento direto com os assuntos diplomáticos. Em carta a Francisco I, em abril de 1823, pedia ao pai que reconhecesse a Independência do Império brasileiro e desejava que este assumisse “o papel de nosso verdadeiro amigo e aliado”, reforçando as vantagens comerciais oferecidas pelo país.

A grandeza do Brasil é de supremo interesse para as potências europeias, especialmente do ponto de vista comercial, e o maior desejo das Cortes aqui reunidas é fechar contratos comerciais com as possessões austríacas na Itália e estabelecer seu monopólio comercial em seus portos, o que seria extremamente vantajoso para minha querida pátria, pela riqueza extraordinária do Brasil em madeiras corantes e mercadorias coloniais.²⁶⁰

Através das representações de D. Leopoldina na arte brasileira, exploramos sua importante atuação no cenário político da época. Ao contrário do que usualmente é reforçado pela historiografia, D. Leopoldina seria uma personagem chave nesse contexto, agindo em prol da causa do Brasil, não somente no momento da Independência.²⁶¹ Como demonstramos, muitas vezes essas imagens estiveram perpassadas pela dimensão de gênero, reforçando perspectivas localizadas no tempo e no espaço, a respeito dos papéis apropriados a homens e mulheres. No caso de D. Leopoldina, suas funções como mãe e esposa foram temas privilegiados nas obras.²⁶² No entanto, Georgina de Albuquerque propõe uma nova narrativa, evidenciando as diferentes possibilidades de atuação feminina.

O convite a uma compreensão mais aprofundada do papel desempenhado pela Imperatriz, nos convoca a interpretar essas pinturas com olhares renovados, inaugurando novas questões a seu respeito. A partir de demandas atuais, que nos fazem buscar e questionar a presença histórica das mulheres, entender o papel das princesas e o de D. Leopoldina como mulher de seu tempo, se torna fundamental. Dessa forma, o casamento e a maternidade ganham outros significados, constituindo funções cruciais na lógica do Antigo Regime e se revelando como campo de atuação política das mulheres.

²⁶⁰ Carta a Francisco I. São Cristóvão, 6 de abril de 1823. In: BOJADSEN, Angel (org.). **D. Leopoldina**. Cartas de uma Imperatriz. São Paulo: Estação Liberdade, 2006, p. 417-418.

²⁶¹ LYRA, Maria de Lourdes Viana. Op. Cit, 2016, p. 10.

²⁶² Essa perspectiva é reforçada na estátua da Imperatriz Leopoldina, localizada na Quinta da Boa Vista (RJ). Embora a obra aluda a sua atuação política no processo de independência, ao trazer os dizeres “À Imperatriz Leopoldina (1797-1826) O Brasil Independente”, sua figura é novamente representada ao lado de seus filhos, D. Pedro II e Maria da Glória, reforçando sua contribuição apenas como progenitora. A estátua foi realizada pelo escultor Edgar Duvivier e inaugurada em 1997, em comemoração aos 200 anos do nascimento de Leopoldina.

[...] Neste sentido, se tomássemos D. Leopoldina apenas como mulher, poderíamos perder, à luz da História, a complexidade que envolveu sua função de princesa, a qual ela aprendeu e aceitou, numa sociedade que, ainda fundamentalmente regulada por ritos do Antigo Regime, definia muito bem os papéis dos homens, mesmo que as regras fossem rompidas em certos momentos no espaço íntimo. Não obstante a imperatriz afirmasse à irmã Luísa que era "do sexo que t[inha] que ceder" (11.10.1826), diante da atribuição primordial que lhe cabia no mundo como perpetuadora da linhagem dinástica, ou seja, de casar e ter filhos, o espaço de articulação política que mulheres como ela possuíam no plano dos Estados era absolutamente crucial, e não pode ser desprezado pela interpretação do esforço de "ceder" como ação de completa submissão. Consciente, em todos os sentidos, do seu papel, essa mesma clareza a guiou ao atuar na cena pública do Rio de Janeiro, tomando posições pela defesa da "legitimidade monárquica", mesmo quando tolerava uma certa dose de "liberalismo" em meio ao período revolucionário intensamente vivido nas duas primeiras décadas do século XIX no Rio de Janeiro, no novo continente e em todo o mundo ocidental. Para isso, era necessário "fazer o sacrifício de ficar na América" (a Luísa, 11.10.1826), função dotada de sacralidade ou, para sermos precisos, com sentido de "sacro-ofício".²⁶³

Neste capítulo, buscamos investigar o processo de construção da composição da obra, identificando as fontes visuais e históricas mobilizadas por Georgina de Albuquerque e como a artista articulou essas informações a fim de transmitir uma narrativa inédita para a sua tela. Mostramos como a fatura do quadro, bem como os gestos e posturas dos personagens, conferem destaque à princesa Leopoldina, em detrimento da figura do Patriarca da Independência, José Bonifácio de Andrada e Silva. Tais procedimentos se tornam mais evidentes quando comparamos *Sessão do Conselho de Estado* com outras pinturas, tanto do contexto nacional quanto internacional, demonstrando o diálogo de Georgina com uma tradição iconográfica mais alargada.

Além disso, ampliamos a compreensão acerca do papel desempenhado por Maria Leopoldina de Habsburgo no processo de ruptura com Portugal, evidenciando como sua atuação política foi decisiva para a consolidação do Império do Brasil, não apenas na sessão do Conselho de Estado em que presidiu, mas também nos momentos que antecederam e sucederam a proclamação da Independência. A comparação da obra de Georgina com outras representações da Imperatriz, demonstrou que a artista se utilizou de um “molde” empregado por Debret para deslocar a atenção para D. Leopoldina, tornando-a protagonista de seu quadro.

²⁶³ Ibidem, p. 111.

Demonstramos como o historiador Afonso Taunay, à frente do Museu Paulista no contexto das comemorações do Centenário da Independência, ao buscar diminuir a importância política de D. Leopoldina e elevar o envolvimento dos personagens paulistas, propôs uma representação diversa daquela elaborada por Georgina. Tal postura evidencia como as expectativas dos espaços e papéis considerados apropriados para homens e mulheres estavam presentes nos discursos e se materializavam nas obras. Nesse sentido, Georgina utilizava seu quadro para abarcar todas as possibilidades de atuação das mulheres, incluindo a de liderarem decisões políticas importantes.

No capítulo seguinte, será analisado o percurso da pintura, explorando sua recepção por parte dos contemporâneos durante a exposição no chamado Salão do Centenário. Além disso, busca-se identificar a trajetória da obra após sua transferência para o Museu Histórico Nacional (RJ), investigando quais salas a tela ocupou dentro da instituição e quais leituras suscitava na organização concebida pelo diretor Gustavo Barroso (1922-1959). Utilizando, principalmente, o acervo disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, traçamos a circulação da obra ao longo dos anos, relacionando seu alcance à construção de uma memória oficial do processo de Independência. Por fim, procura-se demonstrar como a obra vem sendo retomada na atualidade, em razão da incorporação de novas demandas no campo historiográfico, possibilitando sua reinterpretação a partir de perspectivas renovadas.

4 CIRCULAÇÃO E RECEPÇÃO: REFLEXOS DE UMA NARRATIVA OFICIAL

4.1 RECEPÇÃO

Georgina de Albuquerque já possuía uma trajetória consolidada no campo das artes. Em razão disso, o quadro *Sessão do Conselho de Estado que Decidiu a Independência* (1922) foi reproduzido em algumas publicações sobre o Salão do Centenário, inaugurado no dia 12 de novembro de 1922 na Escola Nacional de Belas Artes, sendo mencionado como um dos destaques do certame.

Uma das edições da *Ilustração Brasileira* (FRA) diria que Georgina “soube emprestar á scena toda a sua alma de artista, todo o seu talento privilegiado; a movimentação das personagens é segura; em todo o conjunto ha a preocupação do acerto e da justeza de toque.”²⁶⁴ A passagem sobre o quadro é finalizada com a transcrição de comentários feitos sobre a pintora em edições anteriores da revista, a fim de lembrar as características de seu trabalho e os pontos altos de sua carreira, como as medalhas conquistadas nos salões, a participação como membro do júri na EGBA de 1920 e a compra do seu quadro *Manhã de Sol* (1920) para a Escola Nacional de Belas Artes.

No jornal *D. Quixote* (RJ), o crítico Terra de Senna destacava Georgina como uma das artistas que merecia “especiaes referencias”²⁶⁵, devido ao seu progresso em relação a quantidade e qualidade das obras expostas nos salões. Sobre o quadro *Sessão do Conselho de Estado*, Senna diria que:

Progredindo sempre, d. Georgina de Albuquerque tem uma tela historica neste salão de télas historicas: é a «Sessão do Conselho de Estado que decidiu a Independencia». É a figura da princeza com um olho de vidro azul, varias figuras historicas bem posadas, guarda-roupa á epoca, mobiliario pouco para não complicar o ambiente e uma janella aberta por onde entra uma vegetação verde e amarella para dar a cor local da patria. É, como vêm, um quadro de immenso valor, dada a technica firme, tão individual, e um colorido excessivamente vibrante, colorido esse que é todo o encanto, toda a Arte da illustre Artista.”

O crítico Flexa Ribeiro, no periódico *O Paiz* (RJ), ao abordar a necessidade de análise sincera das obras, reforçava que “em tudo se póde mentir, menos nessa esphera (sic) divina da

²⁶⁴ BNDigital. *Ilustração Brasileira* (FRA) - 1901 a 1958, ano 1922, edição 00028, p. 190. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/107468/6986>> Acesso em: 14 dez 2025.

²⁶⁵ BNDigital. *D. Quixote* (RJ) - 1917 a 1926, ano 1922, edição 0292, p. 19. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/095648/8796>> Acesso em 14 dez 2025.

Verdade.”²⁶⁶ Sendo assim, além de comentar sobre os outros quadros enviados por Georgina ao Salão do Centenário, diria sobre sua pintura histórica:

A sessão do Conselho do Estado se apresenta excellente como grupo e como harmonia, além do arrojo que ha no proprio assumpto, em relação á tonalidade. Mas por que os tres planos não se difiniram (sic) com mais vigor? Em que valha as qualidades da factura que revela, não vejo que a Princeza Real esteja completa: a Imperial creatura não assenta toda com o peso do volume. Se o busto é modelado com certo vigor, do tronco para baixo não se sentem as formas.

Em *O Jornal* (RJ), um dos críticos se propõe a comentar apenas quatro das obras expostas no certame, entre elas, a de Georgina de Albuquerque, Augusto Bracet, Pedro Bruno e Carlos Oswaldo. Sobre a tela da artista afirmava:

Georgina de Albuquerque reproduziu a sessão do Conselho de Estado que decidiu da Independencia. Estão presentes todos os ministros, nos seus fardões verdes. A princeza Leopoldina está sentada. José Bonifacio, de pé, faz a exposição verbal da situação: não era possivel permanecer naquella indecisão. Para salvar o Brasil, cumpria que se proclamasse immediatamente a independencia. A figura da princeza apresenta-se magnífica, na pureza de suas linhas e na nobreza da sua attitude. Desejariamos mais caracter para a figura de José Bonifacio. O fundo do quadro não se apresenta plenamente resolvido, mas o conjunto se equilibra de maneira muito apreciavel. Ha vida e movimento nesse quadro que recebe luz directa do exterior por uma janella abrindo para o parque. A tonalidade é quente e muito agradável.²⁶⁷

O quadro de Augusto Bracet, intitulado *Primeiros Sons do Hino da Independência* (1922) [Figura 56], estava entre as obras vencedoras do concurso e seria igualmente comprado pelo governo. A tela representa uma cena de gênero em que D. Pedro I, sentado em um piano e cercado por uma seleta plateia de homens e mulheres da corte, compõe os acordes do hoje chamado Hino da Independência. Sobre a figura de D. Pedro, o crítico diria: “[...] collocado de perfil, a sua figura parece algo recortada, mas quem olha para o quadro diz logo: lá está Pedro I! É uma prova de que a figura tem caracter.”²⁶⁸ Dessa maneira, podemos inferir que no caso da obra de Georgina, o crítico desejaria que a figura de José Bonifácio fosse melhor reconhecível.

²⁶⁶ BNDigital. **O Paiz (RJ)** - 1920 a 1929, ano 1922, edição 13917, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/178691_05/11539> Acesso em: 14 dez 2025.

²⁶⁷ BNDigital. **O Jornal (RJ)** - 1920 a 1929, ano 1922, edição 1184, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/110523_02/10844> Acesso em: 15 dez 2025.

²⁶⁸ Ibidem, p. 3.

No *Correio da Manhã* (RJ), o jornalista Virgílio Mauricio também faria comentários a respeito da pintura de Georgina de Albuquerque. Segundo o crítico,

a sua grande t la, trecho historico,   de um effeito brilhantemente confuso. A nota deste quadro, nos é fornecida por uma grande mancha verde-amarellada, que tomando o v o da janella aberta, atira seus reflexos sobra a t la, beijando as figuras da cabeça aos p s, banhando os moveis, lambendo suavemente a princeza, uma verdadeira figura de porcellana, sentada, muito curiosa no seu vestido não ajustado ao corpo, e com a mesma intensidade de valores e de execução das outras figuras. O quadro representa um esforço. É confuso e falta equilíbrio na “mise-en-scene”.²⁶⁹

Figura 56– *Primeiros sons do Hino da Independência* (1922), de Augusto Bracet



Fonte: Museu Histórico Nacional (RJ) – Fotografia: Jaime Acioli

Em janeiro de 1923, ao se propor a escrever uma “chronica optimista (sic)” sobre o Salão, Ercole Cremona²⁷⁰ teceu elogios   obra da artista na revista *Ilustração Brasileira* (FRA), afirmando que Georgina “emprestou toda a sua grande alma, todo o seu sentimento e a sua

²⁶⁹ BNDigital. **Correio da Manhã (RJ)** - 1920 a 1929, ano 1922, edição 08698. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/089842_03/13138> Acesso em: 15 dez 2025.

²⁷⁰ Ercole Cremona era o pseud nimo do crítico de arte Adalberto Mattos. In: BRANCATO, João Victor Rossetti. **Crítica de arte e modernidade no Rio de Janeiro**: intertextualidade na imprensa carioca dos anos 20 a partir de Adalberto Mattos (1888-1966). 2018. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, UFJF, Juiz de Fora. Disponível em: <<https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/6899>> Acesso em: 16 dez 2025.

maravilhosa technica ao quadro [...].”²⁷¹ Para a revista *O Malho* (RJ), Cremona apresentou comentários semelhantes, destacando que “as figuras são movimentadas e bem desenhadas, as atitudes são resolvidas e as gamas estudadas com grande saber.” Conclui observando: “o que a illustre pintora realizou (sic), não surpreendeu ninguém, pois o seu passado autorizava (sic) plenamente o sucesso agora alcançado.”²⁷²

Em 24 de março do mesmo ano, o escritor Escragnolle Doria discorre sobre “A História no Salão do Centenário” na *Revista da Semana* (RJ) [Figura 59]. Doria introduz o quadro de Georgina narrando o episódio histórico representado pela artista, com base no trecho do livro de Rocha Pombo, e prossegue: “Tal o thema tratado por D. Georgina de Albuquerque, em tela de grandes dimensões, inclinada ao gosto moderno, alegre aos olhos pela polychromia, grata aos animos pelo assumpto.”²⁷³

As quatro pinturas de assuntos históricos selecionadas pelo júri foram anunciadas no dia 2 de janeiro de 1923. A ata da sessão da Congregação da Escola Nacional de Belas Artes transcreve o parecer assinado pelos professores Flexa Ribeiro, Archimedes Memória e Rodolpho Chambelland.²⁷⁴ Após mencionar as obras que melhor se enquadravam nas exigências do edital, o texto justifica que a comissão “procurou proceder com a mais absoluta isenção de espirito, animada do vivo e sincero desejo de julgar com verdade o mérito das obras, sem abandonar a consideração particularíssima em que trabalhou o artista no Brasil.”²⁷⁵

O parecer considera que os trabalhos foram executados em um ambiente pouco favorável às criações artísticas, mencionando a falta de apoio material, a ausência de bons modelos e a carência de uma crítica de arte estruturada. Levando em consideração as dificuldades do campo artístico brasileiro, afirma ter buscado “ver as obras do ponto de vista nacional, isto é, em relação ao nosso meio e momento”.²⁷⁶ Conclui reforçando que,

²⁷¹ BNDigital. **Ilustração Brasileira (FRA)** - 1901 a 1958, ano 1923, edição 00029, p. 22. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/107468/7027>> Acesso em: 16 dez 2025.

²⁷² BNDigital. **O Malho (RJ)** - 1902 – 1953, ano 1923, edição 1060, p. 17. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/116300/48790>> Acesso em: 16 dez 2025.

²⁷³ BNDigital. **Revista da Semana (RJ)** - 1921 a 1929, ano 1923, edição 0013. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/025909_02/4394> Acesso em: 16 dez 2025.

²⁷⁴ A reunião na qual foi dada o parecer sobre os quadros ocorreu no dia 26 de dezembro de 1922, no entanto, a ata foi lavrada e assinada pelos professores membros da Congregação no dia 2 de janeiro de 1923. Entre as assinaturas consta nomes como os de João Batista da Costa, Lucílio de Albuquerque, Archimedes Memória, Rodolpho Chambelland, Modesto Brocos, Augusto Girardet, entre outros.

²⁷⁵ MUSEU D. JOÃO VI. **6157 - Sessões da Congregação 1921/1924** (Encadernados), p. 66. Disponível em: <<https://app.docvirt.com/museudjoavi/pageid/28664/search/1923>> Acesso em 20 jan 2026.

²⁷⁶ Ibidem, p. 66-67.

embora essas obras revelem accentuado esforço, considerável tenacidade, capacidade de concepção, e desejo louvável no empenho de corresponder ao apelo do Governo da União feito aos artistas brasileiros, as qualidades historicas, affirmadas com vigor, superam as qualidades artisticas. Pensa, consequentemente a Comissão, que semelhantes telas melhor ficarão nas galerias do recém-criado Museu Historico Nacional, onde poderão perpetuar feitos e imagens de nosso brilhante passado político.²⁷⁷

Uma nota publicada no jornal *A Noite* (RJ) em 5 de janeiro de 1923, comunicava a finalização dos trabalhos da comissão responsável pela escolha dos quadros. Também elogiava a decisão da referida comissão, por condizer com a opinião expressa por aqueles que haviam visitado o certame. Sendo assim, a nota atesta a boa recepção do quadro de Georgina pelo público:

[...] no seu relatorio a commissão não regateia louvores ás télas em que Helios Selinger, Augusto Bracet, Georgina Albuquerque e Pedro Bruno fixaram momentos e aspectos da historia patria. Tal opinião era, aliás, esperada, pois todos quantos vem visitando tão importante certâmen artistico, tem feito elogios abertos aos trabalhos daquelles quatro valiosos quadros, que são os que o governo vae adquirir, como incentivo ás artes plasticas no Brasil [...].²⁷⁸

Em 9 de janeiro de 1923, o *Jornal do Brasil* (RJ) também parabenizava o governo e a comissão incumbida pelo parecer sobre os quadros históricos do Salão do Centenário. A publicação reforça a decisão acertada do júri, composto por “pessoas de merito e acatamento em questões de arte”, responsáveis por reconhecer os esforços de ilustres artistas.

De maneira geral, podemos dizer que o quadro de Georgina de Albuquerque foi bem recebido por seus contemporâneos. Os comentários dos críticos destacam características comuns às obras de Georgina, como as cores vibrantes e os efeitos de luz que foram frequentemente trabalhados em suas telas. Se referem à harmonia dos tons alcançado pela artista, que garantem equilíbrio à cena. Apesar disso, parece haver um incômodo em relação à figura central da composição.

As análises identificam o tratamento diferenciado dado à figura da princesa Leopoldina, ao mencionarem seu “olho de vidro azul” e a luz que incide sobre ela tornando-a uma “verdadeira figura de porcelana”. O crítico Flexa Ribeiro destaca o modelado do busto de D. Leopoldina, apesar de sugerir uma falta de volume no restante do corpo da personagem. Pontua

²⁷⁷ Ibidem, p. 67.

²⁷⁸ BNDigital. *A Noite* (RJ) - 1920 a 1929, ano 1923, edição 3986, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/348970_02/8312> Acesso em: 16 jan 2025.

uma ausência de definição nos três planos que compõe o quadro, indicando que a tela melhor se apresenta como um conjunto.

A crítica d' *O Jornal* (RJ) retoma percepções semelhantes ao reforçar o fundo do quadro não completamente resolvido e considerar que a composição se equilibra quando percebida como um todo. Interessante notar que a análise também identifica a atenção dada à figura da princesa, pois “apresenta-se magnífica, na pureza de suas linhas e na nobreza da sua atitude”. Desejaria, no entanto, que a mesma atenção fosse dada a outro personagem, sugerindo a atribuição de “mais character para a figura de José Bonifácio”. O comentário insinua que, assim como a princesa, a representação do ministro deveria ter sido realizada com mais empenho, de modo que seu personagem e sua importante atitude fossem devidamente reconhecidos.

A partir desse comentário, poderíamos supor que o mesmo incômodo foi apontado na análise de Virgílio Mauricio, que considera a obra “brilantemente confusa”. O crítico descreve a luz que invade a tela e incide sobre todos os personagens, ressaltando, principalmente, a pele alva da princesa, por ele comparada a uma porcelana. No entanto, parece não compreender o fato de D. Leopoldina ser apresentada “com a mesma intensidade de valores e de execução das outras figuras”. Dessa forma, a falta de equilíbrio da composição estaria relacionada ao destaque dado à princesa, que a iluminação coloca em evidência.

Ao optar por não definir plenamente o fundo do quadro, marcado por pinceladas aparentes, Georgina utiliza um procedimento que evidencia o primeiro plano, composto pelos quatro personagens ao redor da mesa. Ademais, a iluminação que invade a cena, além de atrair o foco para D. Leopoldina, realçando a brancura de sua pele, também garante que sua figura tenha contornos melhor delimitados.

Sendo assim, a técnica pictórica utilizada pela artista, ou o “código de Debret” empregado na representação de D. Leopoldina, gerou um ruído de comunicação. Em um contexto no qual o importante papel da imperatriz no processo de Independência ainda não era um consenso, o protagonismo atribuído somente à princesa austríaca não foi imediatamente compreendido. Podemos considerar que a tela não atendia às expectativas de um público habituado a uma narrativa protagonizada por D. Pedro ou José Bonifácio. Na ausência do artífice do Grito, era mais comum que a atenção se concentrasse em Bonifácio, considerado o Patriarca da Independência.

Outro fator que pode ter contribuído para o “efeito confuso” da obra é a legenda do historiador Rocha Pombo, utilizada para contextualizar o episódio retratado. Como mencionado anteriormente, o trecho não confere destaque significativo à atuação de D. Leopoldina, não justificando a importância que Georgina lhe atribui na cena. Nesse trecho, Rocha Pombo descreve uma reunião em que José Bonifácio comunica a necessidade de que o Brasil se separasse de Portugal. O ministro sugere a escrita de uma carta a D. Pedro, incentivando o rompimento imediato com a metrópole. D. Leopoldina é citada apenas por apoiar a atitude de Bonifácio. A partir dessa perspectiva, os comentários do crítico d’ *O Jornal* e de Virgílio Mauricio podem se referir ao “desequilíbrio” entre o texto e a composição.

4.2 CIRCULAÇÃO

4.2.1 O Quadro no Museu Histórico Nacional (1923-1960)

O quadro *Sessão do Conselho de Estado que Decidiu a Independência* integra o acervo permanente do Museu Histórico Nacional (RJ) e, embora não haja registros de que tenha sido emprestado para exposições externas, foi alocado em diferentes salas da instituição ao longo dos anos. Com base na documentação disponível na Biblioteca Virtual do MHN, foi possível identificar e rastrear algumas dessas localizações.

O Museu Histórico Nacional foi fundado em 2 de agosto de 1922, por meio do decreto nº 15.596, estabelecido pelo então presidente Epitácio Pessoa (1865-1942). Vinculado ao Ministério da Justiça e dos Negócios Interiores, o objetivo da instituição era o de

recolher, classificar e expor ao público objetos de importância histórica, principalmente os que forem relativos ao Brasil, e concorrer por meio de cursos, conferências, comemorações e publicações para o conhecimento da história pátria e o culto de nossas tradições.²⁷⁹

A direção foi designada a Gustavo Barroso (1888-1959)²⁸⁰, e o museu deveria ser instalado nos edifícios do antigo Arsenal de Guerra (localizado no centro histórico da cidade do Rio de Janeiro), que, meses depois, seriam utilizados como Pavilhão das Grandes Indústrias para a Exposição Internacional do Centenário da Independência. Sendo assim, em sua

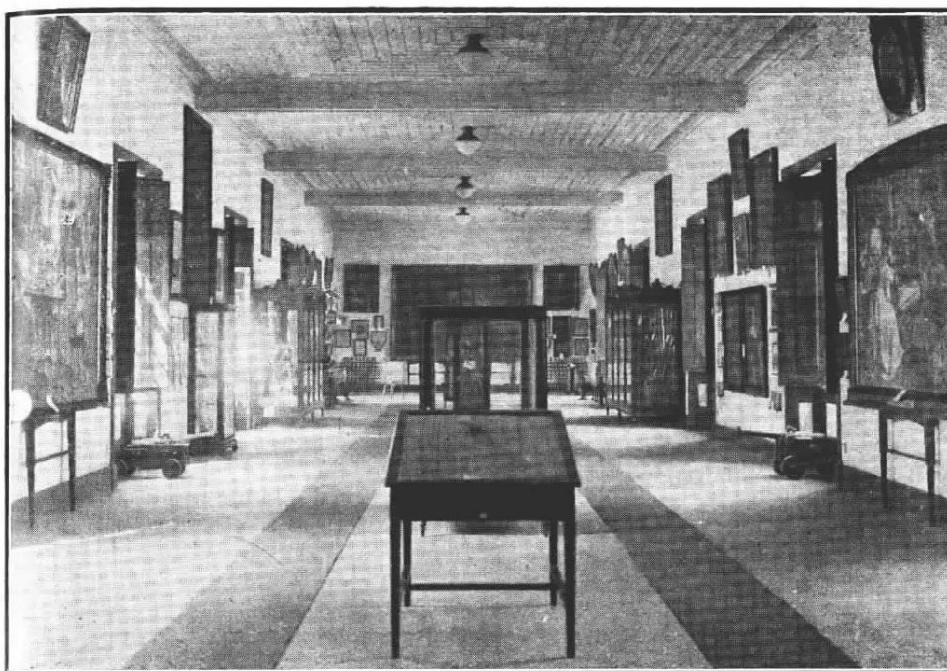
²⁷⁹ DIÁRIO OFFICIAL DA UNIÃO, 16.08.1922, Art. 1º, p. 16081 - 16087. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-15596-2-agosto-1922-568204-publicacaooriginal-91597-pe.html>> Acesso em 4 mar 2026.

²⁸⁰ Gustavo Barroso permaneceu na direção da instituição do ano de sua fundação até 1959, ano de seu falecimento, com um breve intervalo entre 1930 e 1932, período em que o cargo foi ocupado pelo historiador Rodolfo Garcia.

inauguração em 11 de outubro de 1922, o museu dispunha apenas de duas salas para expor os objetos, documentos e quadros históricos transferidos de diferentes instituições cariocas, como o Arquivo Nacional, o Museu Nacional, a Biblioteca Nacional, a Escola Nacional de Belas Artes, entre outras.

De acordo com o que foi estabelecido em decreto, o museu deveria se dividir em duas seções: a primeira formada por objetos históricos e a segunda, de moedas, medalhas, selos e peças similares. No entanto, devido a limitação de espaço, não foi possível expor todos os itens da primeira seção e a seção de numismática foi instalada nas dependências da Biblioteca Nacional, até ser finalmente transferida em setembro de 1923. A exposição inaugural se estendeu de 11 de outubro de 1922 a 3 de julho de 1923 e os objetos foram distribuídos entre as duas salas nomeadas por Gustavo Barroso como: Da Colônia à Monarquia e Da Monarquia à República.²⁸¹

Figura 57 – *Sala dos Capacetes*, Museu Histórico Nacional, 1924
(Catálogo Geral 1ª seção: Archeologia e Historia)



Fonte: MHN Biblioteca Virtual

Ao fim da Exposição Internacional, em 24 julho de 1923, o Museu também passou a ocupar uma parte dos anexos reservados ao Pavilhão das Grandes Indústrias. A reorganização do acervo iniciou-se em agosto daquele ano e se estendeu até setembro de 1924, quando foi

²⁸¹ BARROSO, Gustavo. Relatórios de Direção, 1923. **MHN Biblioteca Virtual**, p. 1-20. Disponível em: <<https://app.docvirt.com/MHN/pageid/42575>> Acesso em: 05 mar 2026.

aberta uma exposição permanente²⁸², mais ampla que a inaugural, tanto em relação ao número de objetos expostos quanto à área destinada à visitação.²⁸³

O quadro *Sessão do Conselho de Estado* foi transferido da Escola Nacional de Belas Artes em setembro de 1923²⁸⁴ e faria parte dessa exposição, ocupando a sala denominada *Sala dos Capacetes*, reservada aos objetos do período colonial, Primeiro Reinado e período regencial [Figura 57].²⁸⁵ Embora o diretor se baseasse em uma tradição que privilegiava personagens e períodos históricos, as áreas expositivas foram organizadas, principalmente, de acordo com o tipo de objeto exposto.²⁸⁶

No entanto, a *Sala dos Capacetes* expunha 328 peças, dentre as quais apenas quatro eram capacetes²⁸⁷, o que dificulta a compreensão do nome atribuído ao espaço.²⁸⁸ Segundo Isis Castro (2018), a sala adquiria o aspecto dos antigos gabinetes de curiosidades, onde “o que estava em jogo não era a constituição de um texto cronológico ou, no mínimo, coerente, mas a possibilidade de impregnar o lugar de um determinado passado, de modo que ao visitante não

²⁸² De acordo com o Relatório de Direção, produzido por Gustavo Barroso em 1925, o número de visitantes no ano de 1924 foi de 7.826 pessoas, sendo, em sua grande maioria, estrangeiros, principalmente norte-americanos e argentinos, além de alunos de diferentes instituições de ensino. Disponível em: < <https://app.docvirt.com/MHN/pageid/42621> > Acesso em: 10 mar 2026.

²⁸³ A exposição inaugural, em outubro de 1923, continha 643 objetos distribuídos em duas salas e uma arcada. O número de objetos para a exposição de 1924 passou para 2.486, dispostos em diversas salas e três arcadas. In: REIS, Cleber José das Neves. Uma “marca barroseana”: a primeira exposição permanente do Museu Histórico Nacional. **Anais do Museu Histórico Nacional**, vol. 35, 2003, p. 219. Disponível em: < <https://app.docvirt.com/MHN/pageid/17732> > Acesso em: 10 mar 2026.

²⁸⁴ BARROSO, Gustavo. Relatórios de Direção, 1923. **MHN Biblioteca Virtual**, p. 7. Disponível em: < <https://app.docvirt.com/MHN/pageid/42581> > Acesso em: 05 mar 2026.

²⁸⁵ BARROSO, Gustavo. Catálogo Geral 1ª secção: Archeologia e Historia, 1924. **MHN Biblioteca Virtual**, p. 58. Disponível em: < <https://app.docvirt.com/MHN/pageid/24908> > Acesso em 10 mar 2026.

²⁸⁶ De acordo com Isis Castro (2018), nesse momento o museu contava com 21 salas em funcionamento, sendo elas: “1. Ala dos Candelabros; 2. Sala dos Ministros; 3. Sala dos Retratos; 4. Sala das Bandeiras; 5. Arcada dos Canhões; 6. Arcada das Pedras; 7. Arcada dos Côches; 8. Escadaria dos Escudos; 9. Sala dos Capacetes; 10. Sala da Constituinte; 11. Sala do Sceptro; 12. Sala dos Thronos; 13. Sala Osório; 14. Sala dos Trophéos; 15. Escadaria das Armas; 16. Sala da Abolição e do Exílio; 17. Sala da República; 18. Galeria das Nações; 19. Sala de Conferências; 20. Gabinete do Diretor; e, 21. Secretaria.” In: CASTRO, Isis Pimentel de. **Entre batalhas**: de relíquias ao revival da arte acadêmica: as pinturas históricas e sua relação com a trajetória institucional do Museu Histórico Nacional (MHN) e do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), entre 1922 e 1994. 2018. 185 f. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2018, p.87.

²⁸⁷ Ibidem, p. 88.

²⁸⁸ A *Sala dos Capacetes* expunha um total de 328 objetos, entre eles pinturas, gravuras, peças de mobiliário, documentos, armas de fogo, equipamentos de defesa, insígnias, peças de indumentária, utensílios de mesa, etc. REIS, Cleber José das Neves. Op. Cit, 2003, p. 217.

restassem dúvidas quanto à existência desta época de reis, oficiais e nobres.”²⁸⁹ Nesse sentido, o quadro *Sessão do Conselho de Estado* era utilizado para evocar o passado imperial.

Enquanto instituição de natureza histórica, o museu serve como um espaço de análise sobre a maneira como a sociedade se relaciona com o tempo, elegendo os objetos disponíveis em suas coleções para “reconstituir” a história. Dessa forma, “a composição de um acervo envolve uma ação deliberada de seleção de objetos que possuem uma potência como testemunhos.”²⁹⁰ Como foi concebido, o Museu Histórico Nacional tinha como objetivo se tornar um espaço de instrução pública e de produção de conhecimento. Sob a direção de Gustavo Barroso, construiu-se uma narrativa que privilegiava um passado “eminentemente militar, branco e de elite”²⁹¹, na qual a pintura histórica exercia uma função pedagógica como testemunha da história.

Interessado em salvaguardar itens que recordavam os grandes feitos dos heróis nacionais, Barroso optava por uma história celebrativa que promovesse um “culto das glórias passadas” da nação, principalmente as militares. Sendo assim, reforçava que “o Brasil precisa de um Museu onde se guardem objetos gloriosos, mudos companheiros dos nossos guerreiros e dos nossos heróis”.²⁹² Exibidos e cultuados, os objetos dos principais vultos do passado serviam para perpetuar valores morais que deveriam se repetir no presente.²⁹³

Na perspectiva de Barroso, o regime imperial era tido como fundamental para a formação da nação.²⁹⁴ O Império representava um período exemplar, “e coube ao Exército o protagonismo de promover na luta, no fio da espada, a construção de um sentimento nacional”.²⁹⁵ Para o diretor, essa tradição laudatória deveria ser traduzida para o espaço museológico por meio dos objetos que testemunharam essas batalhas.

²⁸⁹ MAGALHÃES, Aline Montenegro *apud* CASTRO, Isis Pimentel de. Op. Cit, 2018, p. 91.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 17.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 19.

²⁹² BARROSO *apud* CASTRO, Isis Pimentel de. Op. Cit, 2018, p. 20.

²⁹³ ABREU, Regina. Memória, História e Coleção. In: **Anais do Museu Histórico Nacional**, volume 38, 1996, p. 37-64. Disponível em: <<https://app.docvirt.com/MHN/pageid/15618>> Acesso em: 13 mar 2026.

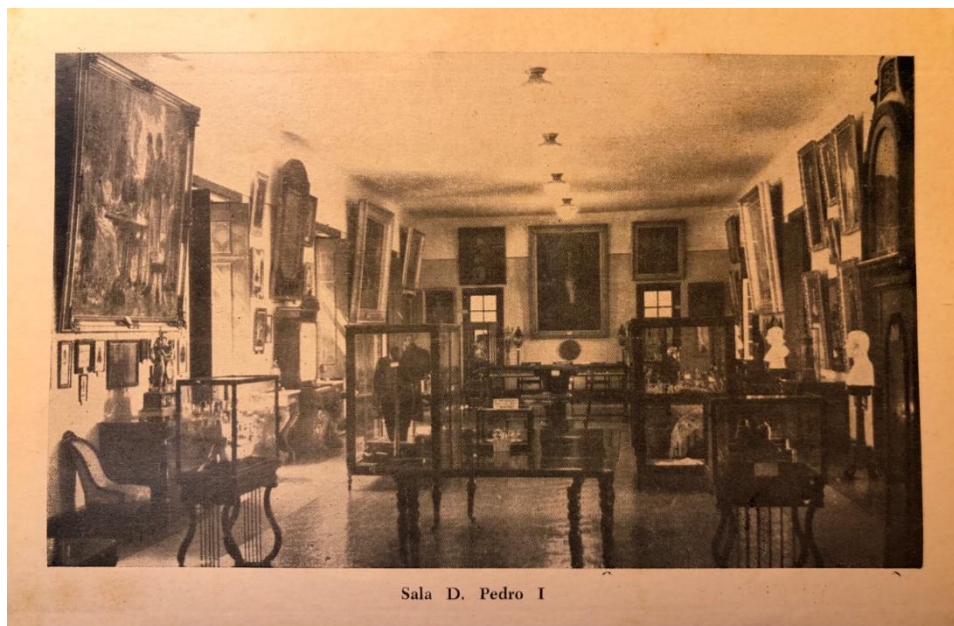
²⁹⁴ Nas palavras de Regina Abreu (1996): “A História do Brasil para Barroso tem início em 1808, quando a Coroa Portuguesa institui o Reino Unido de Portugal e Algarve. Sob a ótica de Barroso, o Estado Imperial teria forjado a nação brasileira, unificando os brasileiros e demarcando as principais fronteiras. A tradição brasileira - que deveria ser preservada e cultuada - havia sido estabelecida pelo Império.” (p.52).

²⁹⁵ CASTRO, Isis Pimentel de. Op. Cit, 2018, p. 21.

Entre 1930 e 1932, Gustavo Barroso seria afastado do cargo de diretor do MHN, o que resultaria em modificações na organização das peças. O então diretor, Rodolfo de Amorim Garcia (1873-1949), propôs uma disposição dos objetos em uma narrativa linear, dividida por eixos temáticos, nos quais se relacionavam a partir dos fatos históricos e, principalmente, das figuras ilustres da história nacional.²⁹⁶ Dessa maneira,

pode-se afirmar que, neste momento, consolidou-se uma reformulação no conceito de museu empregado na organização das exposições, de um repositório de objetos de devoção passou-se a uma galeria de louvor a personalidades. Operou-se uma escrita da história alicerçada em biografias, na qual os períodos/fatos históricos atrelam-se a grandes vultos: Salas D. João VI (Colônia), D. Pedro I (Primeiro Reinado), D. Pedro II (Segundo Reinado), Comandante Tamandaré (Guerra do Paraguai), Getúlio Vargas (República), entre outras.²⁹⁷

Figura 58 – *Sala D. Pedro I*, Museu Histórico Nacional, 1957



Fonte: Museu Histórico Nacional (Guia do Visitante)

As alterações introduzidas por seu antecessor seriam incorporadas após o retorno de Gustavo Barroso, em 1932. No *Relatório de Direção de 1940* do Museu Histórico Nacional, nota-se que as denominações das salas se mantinham. A pintura *Sessão do Conselho de Estado* ocupava a sala *D. Pedro I*, dedicada aos objetos do Primeiro Reinado. Nos anos 50, a obra

²⁹⁶ Durante esse período, em 7 de abril de 1931, o Museu Histórico Nacional organizaria uma exposição em comemoração ao Centenário de Abdicação de D. Pedro I. O quadro de Georgina faria parte do circuito expositivo, constando no catálogo da mostra. In: Catálogo Exposição Comemorativa do Centenário de Abdicação (1831/1931), 1972. **Biblioteca Virtual MHN**, p. 12. Disponível em: <<https://app.docvirt.com/MHN/pageid/14734>> Acesso em 10 mar 2026.

²⁹⁷ CASTRO, Isis Pimentel de. Op. Cit, 2018, p. 95.

permanecia na sala de mesma nomenclatura, como atestam as fotografias presentes no *Guia do Visitante do Museu Histórico Nacional* (1955²⁹⁸ e 1957²⁹⁹) [Figura 58].

De 1924 até o início dos anos de 1950, os doadores particulares foram responsáveis, em grande medida, pela expansão do acervo do museu.³⁰⁰ Ao longo dos anos, diversas salas seriam acrescidas à instituição, nomeadas em homenagem aos membros ilustres da elite brasileira. Ao prestar contas dos donativos recebidos, Gustavo Barroso reforçaria a autonomia dos benfeitores na montagem da própria sala que, ao escolherem os objetos doados e se responsabilizarem por sua organização, acabavam por interferir na museografia apresentada pela instituição.³⁰¹ Dessa forma,

embora o Museu Histórico Nacional tenha sido criado com clara inspiração nos museus militares europeus, é possível perceber que o “herói guerreiro” deu lugar aos “grandes homens” dotados de valores morais e comprometidos com o bem público, preocupados em prestar serviços à humanidade e à posteridade (OLIVEIRA, 2011).³⁰²

Sendo assim, o quadro integrava uma narrativa que privilegiava, principalmente, a atuação masculina nos processos históricos. Nesse sentido, poderíamos supor que, em um espaço denominado *Sala dos Capacetes*, a leitura sobre a obra evidenciasse o acontecimento histórico ali representado enquanto vestígio do passado imperial. Ocupando posteriormente a sala *D. Pedro I*, servia como testemunho de um processo linear que culminava no ato heroico do primeiro imperador e também relembra os “Homens da Independência”, personagens considerados fundamentais no processo que levaria à emancipação do país. Embora D. Pedro I não esteja representado na obra, a composição orbitava a sua figura e reforçava seu protagonismo. A partir da fotografia presente no *Guia do Visitante* [Figura 58], analisando as peças com as quais a pintura dialogava, a autora Isis Castro (2018) reforça nossa perspectiva:

é possível observar que a tela se articulava com as relíquias, criando um ambiente onde os grandes eventos da história nacional (da qual o homenageado era protagonista) poderiam ser evocados. O Guia do Visitante de 1957 sequer faz menção à tela de Georgina de Albuquerque, que coloca D. Leopoldina como um elemento determinante no processo de Independência.

²⁹⁸ Biblioteca Virtual MHN. **Guia do Visitante**, 1955. Disponível em: <<https://app.docvirt.com/MHN/pageid/41313>> Acesso em: 12 mar 2026.

²⁹⁹ Agradecemos ao professor Carlos Rogerio Lima Junior por nos ceder a imagem presente no Guia do Visitante do Museu Histórico Nacional (RJ) de 1957.

³⁰⁰ CASTRO, Isis Pimentel de. Op. Cit, 2018, p.95.

³⁰¹ REIS, Cleber José das Neves. Op. Cit, 2003, p. 221.

³⁰² CASTRO, Isis Pimentel de. Op. Cit, 2018, p.33.

A imagem serve apenas para abrir uma janela para um evento do passado, sem que dele se produzam novas interpretações.³⁰³

No final da década de 60, Gustavo Barroso não estava mais à frente da direção do Museu Histórico Nacional, resultando em uma nova reformulação do circuito expositivo. As salas dedicadas aos “grandes personagens” foram desmontadas e substituídas por uma história dos grandes ciclos. A partir da análise das fichas técnicas de *Sessão do Conselho do Estado* (1922)³⁰⁴, o quadro passava a ocupar a *Sala da Independência*³⁰⁵. A narrativa construída a partir de coleções vinculadas a um único personagem ou na exaltação de trajetórias individuais foi alterada, dando lugar a uma evolução histórica linear. Das 40 salas, que até então expunham praticamente todo o acervo, restaram apenas 12, em 1969.³⁰⁶ Os objetos deixam de ser evocativos de um passado imperial para integrar uma narrativa histórica.³⁰⁷

4.2.2 Para Além do Museu: Rastreamento de uma Obra

A Exposição Internacional do Centenário da Independência destacou-se, em 1922, como o acontecimento de maior repercussão na agenda cultural daquele ano, contando com uma ampla divulgação dos preparativos do certame pela imprensa nacional. Periódicos como *Ilustração Brasileira* (RJ) e *Revista da Semana* (RJ) dedicaram edições especiais para noticiar o evento, apresentando uma cobertura detalhada da programação comemorativa, além de vários registros fotográficos do processo de construção dos pavilhões e das solenidades de inauguração da Exposição.

O quadro *Sessão do Conselho de Estado que Decidiu a Independência*, de Georgina de Albuquerque, circularia pelos jornais da capital federal, surgindo especialmente nas análises referentes ao Salão do Centenário e ao conjunto de trabalhos expostos naquela mostra. Em 25 de dezembro de 1922, a *Ilustração Brasileira* (RJ) dedicaria uma página para a reprodução em cor da obra,³⁰⁸ assim como faria nas edições seguintes com os outros três quadros adquiridos

³⁰³ Ibidem, p. 105-106.

³⁰⁴ MHN. **Pintura Histórica – Número de Registro 6197**, [6197 - Dossiê], Museu Histórico Nacional. Disponível em: <<https://mhn.acervos.museus.gov.br/acervo-museologico/pintura-historica-20/>> Acesso em 15 mar 2026.

³⁰⁵ Biblioteca Virtual MHN. **Sala Independência**. In: Criação do Museu Histórico Nacional. Disponível em: <<https://app.docvirt.com/MHN/pageid/40212>> Acesso em: 13 mar 2026.

³⁰⁶ ABREU, Regina. Op. Cit, 1996, p. 58.

³⁰⁷ Ibidem, p. 60.

³⁰⁸ Na mesma edição, se estendendo até o número 31, a *Ilustração Brasileira* (RJ) faria uma série de publicações assinadas pelo historiador Max Fleiuss, intituladas “A Paladina da Independência: D. Maria Leopoldina, primeira Imperatriz do Brasil (1797-1826)”, p. 20. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/docreader/772739/295>> Acesso em: 01 abr 2026.

pelo governo.³⁰⁹ A *Revista da Semana* (RJ) também reproduziria a tela da artista em 1922 e 1923 [Figura 59], em publicações que se propunham a comentar e registrar os destaques do certame.³¹⁰

Neste ano, Terra de Senna listaria o quadro entre os grandes feitos da carreira de Georgina, a fim de incentivar a visita à exposição individual organizada por ela na Galeria Jorge (RJ), em junho de 1923. Em outras oportunidades a tela seria retomada como exemplo dos trabalhos que compunham o repertório artístico da pintora, com o intuito de indicar a versatilidade de seus motivos e sua capacidade técnica. O jornal *A Gazeta* (SP) também faria questão de mencionar *Sessão do Conselho de Estado* como o “grande quadro” da artista, adquirido pelo Museu Histórico Nacional, ao anunciar a exposição de Lucílio e Georgina na capital do Estado, em outubro de 1923.

Figura 59 – “A História no Salão do Centenário”, Escragnolle Doria, março de 1923, edição 13. Revista da Semana (RJ)



Fonte: BNDigital

Durante o período de realização da Exposição Internacional, entre novembro de 1922 e julho de 1923, a tela esteve em maior evidência na imprensa. Como vimos, após ser exposto

³⁰⁹ BNDigital. **Ilustração Brasileira (RJ)** – 1922, ano 1922, edição 28, p. 141. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/772739/416>> Acesso em: 27 fev 2026.

³¹⁰ BNDigital. **Revista da Semana (RJ)** - 1921 a 1929, ano 1922, edição 48, p. 16. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/025909_02/3636> Acesso em: 27 fev 2026.

nas galerias da Escola Nacional de Belas Artes, o quadro seria transferido para o acervo do recém-criado Museu Histórico Nacional (RJ), em setembro de 1923.³¹¹

A partir da década de 1920, como aborda Thais Canfield (2021), Georgina de Albuquerque iria se aproximar do campo da educação e se dedicar ao ensino das artes. A artista dava aulas em seu ateliê em Niterói desde 1911, mas, nesse período, construiria uma carreira consistente na docência, ocupando diferentes cargos da Escola Nacional de Belas Artes, a partir de 1927. Nos finais da década de 30, devido ao falecimento de Lucílio de Albuquerque, passaria a exercer a posição do marido, obtendo o título de professora interina da segunda cadeira de Pintura da ENBA. Concomitantemente, Georgina atuava na Associação Brasileira de Educação (ABE)³¹², entre os anos de 1924 e 1935, e no Departamento de Artes Decorativas da Universidade do Distrito Federal (UDF/RJ)³¹³, entre 1935 e 1939.³¹⁴

No decorrer da década de 1930, Georgina de Albuquerque era uma pintora consagrada e mantinha sua relevância no campo das artes. Além de continuar expondo frequentemente em salões de diferentes cidades, dentro e fora do Brasil, ela havia se tornado uma profissional com forte atuação na educação artística do país. Sendo assim, mais de uma década depois de sua produção, o quadro *Sessão do Conselho de Estado* seria reproduzido na segunda edição da *História da Independência do Brasil*, de Francisco Varnhagen, publicado pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em 1938 [Figura 60].³¹⁵ Além disso, por se tratar de uma obra disponível em uma instituição pública, seria lembrada pelo jornal *A Noite* (RJ) entre os “quadros notáveis” de sua carreira, pois “a citação dos trabalhos é o suficiente para evocar

³¹¹ MHN Biblioteca Virtual. **Processo nº 16/23**, p. 12-15. Disponível em: <<https://app.docvirt.com/MHN/pageid/29529>> Acesso em: 3 mar 2026.

³¹² A Associação Brasileira de Educação (ABE) é uma instituição sem finalidade lucrativa localizada no Rio de Janeiro, fundada em 15 de outubro de 1924, funcionando como um dos principais agentes de promoção das atividades relacionadas à difusão científica e educacional no período.

³¹³ A Universidade do Distrito Federal foi criada em 4 de abril de 1935, por meio do decreto-lei nº 5.513, e tinha como objetivo incentivar a pesquisa acadêmica, estimular o desenvolvimento da cultura nacional e preparar docentes para atuar em todos os graus de ensino, em um período marcado por expressivo crescimento econômico e industrial. A instituição idealizada pelo educador Anísio Teixeira, foi encerrada em janeiro de 1939, quando parte de sua organização foi incorporada pela Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), antiga Universidade do Brasil.

³¹⁴ CANFIELD, Thais. Op. Cit, 2021, p. 66-90.

³¹⁵ VARNHAGEN, Francisco. *História da Independência do Brasil*, até ao reconhecimento pela antiga metrópole, compreendendo, separadamente, a dos sucessos ocorridos em algumas províncias até essa data. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, vol. 173, ed. 2, 1938, p. 273. Disponível em: <<https://archive.org/details/histriadaindep00varn>> Acesso em: 10 mar 2026.

recordações gratas aos que os viram, e incutir, nos que não os conhecem, o desejo de admirá-los. E, quem admira a obra, admira os artistas.”³¹⁶

Figura 60 – “*A História da Independência do Brasil*”, Francisco Varnhagen. Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (1938), Rio de Janeiro.



Fonte: Internet Archive

Quatro anos depois, o quadro voltaria a circular na coleção intitulada *Primores da Pintura no Brasil* (1941), organizada pelo pintor e escritor Francisco Acquerone, em colaboração com A. Queiroz Vieira. A publicação foi organizada em diversos fascículos, cada um deles acompanhado de uma introdução histórica e de textos explicativos sobre os quadros reproduzidos. A tela de Georgina de Albuquerque faz parte do primeiro volume, sendo reproduzida no primeiro fascículo³¹⁷, que apresenta um breve resumo sobre o “desenvolvimento

³¹⁶ BNDigital. **A Noite: Suplemento : Secção de Rotogravura (RJ)** - 1930 a 1954 (RJ), ano 1930, edição 13, p. 2. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/120588/187>> Acesso em 11 mar 2026.

³¹⁷ De acordo com o texto explicativo que acompanha a pintura de Georgina de Albuquerque: “[...] Mesmo quando trabalhava em assuntos de interior, sua larga visão cromática procurava jeito de consorciar o ar-livre aos efeitos de penumbra dos aposentos. — A prova é o seu quadro histórico ‘Sessão

da pintura no Brasil”. De acordo com a nota do jornal *O imparcial* (RJ), além de *Sessão do Conselho de Estado*, havia reproduções coloridas de obras de outros artistas, como *Despertar de Icaro*, de Lucílio de Albuquerque; *Descobrimento do Brasil*, de Oscar Pereira da Silva; *Moema*, de Victor Meirelles, entre outros.³¹⁸

Simultaneamente, *Sessão do Conselho de Estado* (1922) seria resgatado em publicações comemorativas que rememoravam os acontecimentos que culminaram na proclamação da Independência. O diário carioca *Correio de Manhã* (RJ), no dia 7 de setembro de 1941, propunha uma teatralização do quadro de Georgina, simulando como teriam se desenrolado os diálogos entre a princesa Leopoldina, José Bonifácio e demais ministros, na reunião do Conselho de Estado presidida pela regente. Os diálogos construídos pelo jornalista Eustórgio Wanderley (1882-1962) demonstravam a defesa de D. Leopoldina pela causa da independência e a firmeza de seus posicionamentos.³¹⁹ Bonifácio prossegue com a leitura dos despachos das Cortes de Lisboa e sugere o envio de uma carta a D. Pedro para comunicá-lo das imposições feitas por Portugal. D. Leopoldina concorda com a decisão e também escreve uma carta ao marido, demonstrando apoio a Bonifácio.³²⁰

do Conselho de Estado que decidiu a Independência’. [...] Nele se vê a princesa Leopoldina lendo as cartas de Portugal, que acabara de receber das mãos do grande José Bonifácio, o Patriarca da Independência. — Tal era a gravidade do conteúdo dessas missivas, que os ministros e a própria princesa, reunidos em Conselho de Estado, deliberaram remetê-las, imediatamente, ao Imperador. — Foram aquelas linhas vindas do outro lado do Atlântico, que determinaram o gesto heróico do ‘Independência ou Morte’, nas margens do Ipiranga, onde o seu portador conseguiu encontrar D. Pedro I. Esse quadro é conscienciosamente pintado; sente-se nêle a intensidade da luz e das côres brilhantes, porque, mesmo no interior da sala, a artista colocou seus personagens banhados pela luz de uma larga janela aberta. E’ bem uma tela de Georgina de Albuquerque.” *In*: ACQUARONE, Francisco; VIEIRA, A. de Queiroz (dir.). **Primores da pintura no Brasil**: com uma introdução histórica e textos explicativos. 2. ed. Rio de Janeiro, v. 1, 1942.

³¹⁸ BNDigital. **O Imparcial (RJ)** - 1940 a 1942, ano 1941, edição 1776, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/107670_04/5430> Acesso em: 10 mar 2026.

³¹⁹ Segundo narra Eustórgio Wanderley, a reunião se inicia com D. Leopoldina desejando por notícias de D. Pedro que se encontrava em viagem pelas províncias paulistas, em negociações que visavam o apoio político da região. Segue com José Bonifácio notificando a chegada de cartas endereçadas ao soberano, que informavam sobre a perda da sucessão do trono português em favor de seu irmão D. Miguel. D. Leopoldina demonstra indignação com a medida e pontua que “bem maior que o reino de Portugal, será o Império do Brasil”, sendo aplaudida de pé pelos ministros. Reagindo a outras ações portuguesas, D. Leopoldina reforça que os brasileiros agiriam com revolta e indignação “contra quem pretenda impedir sua completa independência.” A cena fixada pelo quadro de Georgina, serve como inspiração para o momento em que Bonifácio entrega à regente documentos nomeados como “Instruções das Cortes de Lisboa”, que exigiam o retorno imediato de D. Pedro a Europa. Bonifácio propõe que seja enviada uma carta ao príncipe comunicando a situação e, em apoio ao ministro, D. Leopoldina também escreve uma carta enfatizando que, o quanto mais rápido chegassem a São Paulo, “mais cedo despontar[ia], para o Brasil, a aurora de sua liberdade”.

³²⁰ BNDigital. **Correio da Manhã (RJ)** - 1940 a 1949, ano 1941, edição 14370, p. 32. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/089842_05/8412> Acesso em: 11 mar 2026.

A revista *Vida Doméstica* (RJ), de setembro do mesmo ano, em comemoração à Semana da Pátria, também iria dedicar algumas páginas para narrar “as etapas mais marcantes dessa ‘Marcha para a Independência’”. A narrativa teleológica retoma os acontecimentos históricos e celebra os “grandes vultos de 1822”, entre eles, D. Pedro I e José Bonifácio de Andrada. O quadro de Georgina encerra uma seção dedicada à pintura histórica brasileira, assinada por Octavio Sgarbi, que, além do quadro *Independência ou Morte* (1888), de Pedro Américo, também reproduz *Sessão do Conselho de Estado* (1922).

O autor narra a história do país a fim de demonstrar todos os momentos que poderiam ser utilizados como motivos pictóricos pelos artistas brasileiros. Caberia ao pintor apenas “escolher unicamente o fato que lhe fale mais à emotividade”. No entanto, lamentava que no Brasil houvesse “uma carência, quase ausência” de telas dedicadas aos assuntos históricos. Nesse sentido, mencionaria alguns trabalhos realizados em nosso passado artístico, entre eles, os de Debret e de alguns de seus alunos, pontuando a escassez desse tipo de quadro entre seus contemporâneos. Por fim, cita Georgina como exemplo de artistas atuais que já haviam se dedicado ao gênero, sendo sua obra apenas “mais uma mostra de seu talento vigoroso de grande artista.”³²¹

Durante todo esse período, Georgina permanecia ativa em suas funções como professora e artista, expondo assiduamente nos salões oficiais e em galerias particulares. Em 1940, organizaria uma homenagem ao marido, em uma exposição retrospectiva das obras de Lucílio, na Escola Nacional de Belas Artes. Além disso, em 1943, criaria o Museu Lucílio de Albuquerque (MLA), localizado na própria residência do casal, no bairro Laranjeiras, na cidade do Rio de Janeiro.³²² Em 1948, participa novamente de um concurso na ENBA, dessa vez para uma vaga de professora catedrática da segunda cadeira de Desenho, classificando-se em primeiro lugar.

Adentrando a década de 1950, Georgina alcançaria a posição de maior prestígio da Escola Nacional de Belas Artes, sendo nomeada diretora em 1952 e tornando-se a primeira mulher a ocupar esse cargo na instituição. Um ano depois, a convite da UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) e da Associação Internacional de Artes Plásticas, se tornaria presidente da Comissão Brasileira, filiada à essa Associação, em

³²¹ BNDigital. **Vida Doméstica (RJ)** - 1920 a 1962, ano 1941, edição 282, p. 47-50. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/830305/33643>> Acesso em: 11 mar 2026.

³²² LUNA, Sarah Borges. Op. Cit, 2024, p. 46.

uma parceria que dava aos “aos artistas brasileiros vantagens e relevo no plano internacional.”³²³

Figura 61 – BRAZIL: *The Redemptress Returns*, TIME, July 20 1953, Estados Unidos.



Fonte: Internet Archive

Em 1953, o jornal *A Noite* (RJ) informava que Georgina era autora de “um dos quadros mais sugestivos sobre fatos da história do Brasil”³²⁴, realizado em 1922 por encomenda do governo, devido à comemoração do centenário de nossa emancipação política. O diário

³²³ ALBUQUERQUE, Georgina. Autobiografia, 18-1-1958. **Acervo Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes**, Rio de Janeiro.

³²⁴ BNDigital. *A Noite* (RJ) - 1950 a 1959, ano 1953, edição 14576, p. 31. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/348970_05/21863> Acesso em: 12 mar 2026.

comunicava que o quadro havia sido reproduzido na revista norte-americana *Time*, do dia 20 de julho daquele ano. Curiosamente, a obra foi utilizada para ilustrar uma reportagem sobre a transladação dos restos mortais da princesa Isabel e do Conde D’Eu para o Rio de Janeiro. [Figura 61]³²⁵

A *Time* reproduz o quadro acompanhado da seguinte legenda: “*Princess Izabel and State Councilors, For a Golden Law, a golden rose*”, demonstrando que a composição foi interpretada erroneamente como uma representação do momento de assinatura da Lei Áurea (1888) pela princesa Isabel. Nota-se que o caráter “confuso” da tela, apontado pelos contemporâneos de Georgina, que não compreenderam o protagonismo conferido à princesa austríaca, ganhava novas nuances no plano internacional.

Na ausência de um contexto que fundamentasse a cena representada, os sentidos do quadro poderiam se esvaziar, abrindo espaço para a atribuição de outras interpretações à obra. O trecho citado, por exemplo, apresenta Isabel como “heroína nacional”, destacando que ela teria assinado, com uma caneta de ouro cravejada de diamantes e esmeraldas, uma lei de grande importância para a história do país. Nesse sentido, a figura feminina em destaque na pintura, com postura firme e confiante, prestes a tomar decisões políticas relevantes, passava a funcionar como uma possível representação de Isabel.

O periódico *A Noite* (RJ) recordava que, também em 1953, a obra de Georgina havia servido de inspiração para uma das cenas da peça de teatro escrita pelo comediógrafo Raimundo Magalhães Junior (1907-1981). A comédia histórica, intitulada *Imperador Galante*, estreou em julho de 1953, no Teatro Dulcina³²⁶, no Rio de Janeiro. O espetáculo se iniciava com a sessão do Conselho de Estado, presidida por D. Leopoldina, interpretada pela atriz Suzana Negri (1916-1979), e se estendia até a cena da morte de D. Pedro I (Odilon Azevedo), no Palácio de Queluz, em Portugal. Uma publicação da *Ilustração Brasileira* (RJ) detalha aspectos da peça e reproduz uma fotografia da primeira cena, cuja composição se assemelha à obra de Georgina. [Figura 62].³²⁷

³²⁵ TIME. **BRAZIL**: The Redemptress Returns, vol. LXVII, n. 3, July 20, 1953. Disponível em: <<https://time.com/vault/year/1953/>> Acesso em: 12 mar 2026.

³²⁶ Dias, José da Silva. **Teatros do Rio**: do Século XVIII ao Século XX. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012, p. 363.

³²⁷ Não foi possível identificar se a teatralização do quadro de Georgina, proposta por Eustórgio Wanderley em 1941, tinha alguma relação com a peça encenada em 1953, no Teatro Dulcina. No entanto, ambas as iniciativas demonstram o potencial da obra, enquanto construção visual, de amparar narrativas históricas.

Figura 62– "*O Imperador Galante*", Sebastião Fernandes, setembro de 1953, edição 221. Revista Ilustração Brasileira (FRA)



Fonte: BNDigital

Aposentada desde 1955, Georgina de Albuquerque viria a falecer no dia 28 de agosto de 1962. Por essa razão, as menções ao quadro se tornariam ainda mais esporádicas. Passadas duas décadas desde 1953, o quadro surgiria novamente apenas no dia 7 de setembro de 1976, reproduzido no periódico *Diário de Pernambuco* (PE).

O texto, assinado pela jornalista Lêda Rivas, discorre sobre o processo de Independência, destacando os grupos e as personalidades que mais contribuíram para a causa. Entre eles, menciona o papel da imprensa, que incentivava o rompimento com a metrópole, bem como a contribuição do grupo maçônico no apoio a D. Pedro. Além disso, cita a atuação política de José Bonifácio como ministro do príncipe regente e “autor intelectual da Independência”. Dá destaque às ações de D. Leopoldina como colaboradora de José Bonifácio, reforçando que a princesa austríaca, em momento algum, “desde que aqui chegou, deixara de acompanhar os acontecimentos da política brasileira.” A jornalista finaliza salientando que os historiadores ainda não haviam lhe feito justiça, nem escrito o “suficiente para mostrar ao Brasil

o importante papel que essa estrangeira desempenhou em todo o processo da nossa Independência.”³²⁸

Na revista *Manchete* (RJ), o quadro aparece em duas edições: a primeira, de 15 de julho de 1978, e a segunda, de 13 de dezembro de 1997. Sendo uma das revistas mais vendidas do país, o periódico, de tiragem semanal, era muito popular e possuía um projeto gráfico colorido.³²⁹ Em 1978, a tela de Georgina é apresentada no canto superior esquerdo da página, em uma matéria dedicada à biografia de José Bonifácio, abordando sua atuação no cenário político do Império e seu envolvimento no processo de emancipação do país.³³⁰ Em 1997, o quadro ilustra uma narrativa cronológica que recupera as agitações políticas e os acontecimentos considerados cruciais para a proclamação da Independência por D. Pedro, no dia 7 de setembro de 1822.³³¹

Nas duas ocasiões, a obra serviria como testemunho da reunião em que foram redigidas cartas decisivas para o rompimento com Portugal. No entanto, embora a composição da tela dê destaque à D. Leopoldina nesse processo, é interessante notar como o quadro integra uma disputa que envolve a memória de dois personagens. Na edição de 1978, a revista *Manchete* (RJ) utilizava a obra para evidenciar a atuação dos “homens que fizeram a nossa história”, onde a composição de Georgina representava a reunião na qual José Bonifácio decidiu enviar uma carta a D. Pedro precipitando a proclamação da ruptura no Ipiranga. Anos antes, no entanto, o quadro era utilizado pela jornalista Lêda Rivas para reforçar o protagonismo de D. Leopoldina, reivindicando o seu reconhecimento pela historiografia.

Nesse intervalo, *Sessão do Conselho de Estado* (1922) ganharia a possibilidade de alcançar maiores projeções no âmbito nacional. No dia 4 de setembro de 1983, o *Correio Braziliense* (DF) divulgava os preparativos para as comemorações da Semana da Pátria em todo o país. Informava que, a Secretaria de Imprensa e Divulgação da presidência da República deixava à disposição das entidades públicas e privadas, um cartaz e um selo [Figura 63 e 64] a partir de um óleo de Georgina de Albuquerque, pertencente ao acervo do Museu Histórico

³²⁸ BNDigital. **Diário de Pernambuco (PE)** - 1970 a 1979, ano 1976, edição 242, p. 32. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/029033_15/89444> Acesso em: 01 abr 2026.

³²⁹ LIMA JUNIOR, Carlos; SCHWARCZ, Lília Moritz; STUMPF, Lúcia Klück. Op. Cit, 2022, p. 36-37.

³³⁰ BNDigital. **Manchete (RJ)** - 1952 a 2007, ano 1978, edição 1369, p. 90. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/004120/177822>> Acesso em: 13 mar 2026.

³³¹ BNDigital. **Manchete (RJ)** - 1952 a 2007, ano 1997, edição 2384, p. 123. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/004120/301271>> Acesso em: 13 mar 2026.

Nacional, “mostrando a sessão do Conselho de Estado em que fora decidida a Independência brasileira”.³³²

Figura 63 – Cartaz Semana da Pátria, Diário Oficial, Macapá (1983)



Fonte: SEAD – Governo do Amapá

Figura 64 – Selo Comemorativo da Semana da Pátria (1983)



Fonte: RHM Filatelistas

4.2.3 A Força do “Grito”

Ao rastreamos a circulação da pintura histórica produzida por Georgina de Albuquerque, observamos que, desde sua primeira exibição ao público, em 1922, o quadro fez algumas incursões na imprensa ao longo dos anos. Como vimos, a obra integra o acervo permanente do Museu Histórico Nacional e, apesar dos deslocamentos dentro da própria instituição e do processo de renomeação das salas, orbitava o conjunto de objetos pertencentes ao período imperial, especificamente ao Primeiro Reinado.

Sob o comando de Gustavo Barroso, o MHN foi fundado em meio às comemorações do Centenário, em um contexto marcado pela conciliação entre o passado monárquico e o presente

³³² BNDigital. **Correio Braziliense (DF)** - 1980 a 1989, ano 1983, edição 7491, p. 51. Disponível em: < http://memoria.bn.gov.br/DocReader/028274_03/48108 > Acesso em: 06 abr 2026.

republicano. Na tentativa de criar novos símbolos para a jovem República, instituições como o museu seriam importantes para a construção de uma memória nacional, propagando uma narrativa coesa e vitoriosa para a história do Brasil. Além disso, ao reunir essas relíquias, o museu beneficiava uma história contada a partir do ponto de vista do Rio de Janeiro, antiga corte imperial e então capital federal da República.

O processo de construção de uma memória da Independência, contudo, remonta ao período do reinado de D. Pedro II. Sediado no Rio de Janeiro, criou-se o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), em 1838, com o objetivo de construir uma história que enaltecesse o país, elegendo seus momentos inaugurais e os personagens centrais de uma narrativa linear e harmônica. A tentativa de solidificar uma memória nacional, privilegiava apenas uma única versão dos acontecimentos, que seria “europeia em seu argumento, masculina nos seus protagonistas, imperial na justificativa, e centralizada em torno dos eventos que ocorreram no Rio de Janeiro.”³³³

Ao contrário do que geralmente se propaga, o 7 de setembro não teve repercussão no momento de sua ocorrência e não foi imediatamente interpretado como marco de ruptura com Portugal³³⁴, tampouco seria considerado uma baliza definidora dos rumos da nossa história³³⁵. Em um primeiro momento, o dia 12 de outubro de 1822, quando D. Pedro I foi aclamado imperador no campo de Santana, centro do Rio de Janeiro, estava entre as datas mais relevantes do calendário de celebrações do Império, assim como o dia 9 de janeiro, conhecido como o Dia do Fico.³³⁶

Dessa maneira, longe de ser um fato incontestável, ao longo do século XIX forjaram-se múltiplas memórias sobre esse evento, por vezes distintas e até conflitantes. No entanto, o regime imperial mobilizaria o passado para fabricar os símbolos de uma história da emancipação política que escamoteava os embates e as dissidências, subtraía o espaço de outros

³³³ JUNIOR, Carlos Lima; SCHWARCZ, Lília Moritz; STUMPF, Lúcia Klück. **O sequestro da independência**: uma história da construção do mito do Sete de Setembro. Companhia das Letras, 2022, p. 17.

³³⁴ OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. **7 de setembro de 1822**: Independência e memória nacional. (Série Lazuli Rupturas) São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

³³⁵ De acordo com Cecília Helena de Salles Oliveira (2005), apenas em 1826 a data seria introduzida à categoria de “festividade nacional”. No entanto, durante a primeira metade do século XIX, seria objeto de versões dissonantes, e sua condição de data nacional seria duramente contestada, entre 1826 e 1831, pelas oposições parlamentares de D. Pedro I. (p.24-32)

³³⁶ OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. O Museu Paulista da USP e a memória da Independência. **Cadernos Cedes**, v. 22, n. 58, p. 65-80, 2002.

protagonistas e construía o mito de um processo pacífico do início ao fim, cujo desfecho se dava às margens do Ipiranga.

Investiria em produções culturais que contribuíssem na construção de um sentimento de nacionalidade e comunhão. Nesse período, a memória da independência ganharia outras dimensões, se concretizando através de monumentos que imortalizavam a data de “fundação da nação” e a figura de D. Pedro I. De acordo com a autora Cecília Helena de Salles Oliveira (2002), “entre as décadas de 1860 e 1880, assistiu-se à transposição de registros escritos e de tradições orais para suportes materiais, capazes de resguardar do ‘esquecimento’ evento e personagem.”³³⁷

Um dos exemplos foi a realização da estátua equestre em homenagem a D. Pedro I, produzida pelo escultor francês Louis Rochet (1813-1878), inaugurada em 1862, na praça da Constituição (atual Tiradentes), localizada no centro do Rio de Janeiro. São Paulo também seria palco de iniciativas semelhantes, com a criação do Monumento do Ipiranga, entre 1885 e 1895, assinalando simbolicamente o lugar da proclamação e dando destaque ao cenário paulistano.

O quadro de Pedro Américo, *Independência ou Morte* (1888), estava inserido nesse contexto de reabilitação da memória de D. Pedro I, que havia abdicado ao trono em 1831, deixando o país com a imagem desgastada. A obra foi resultado de um acordo firmado entre Américo e o presidente da comissão do Monumento, o jurista Joaquim Inácio Ramalho, com o apoio direto de D. Pedro II. Encomenda realizada em 1886, a tela estava especialmente destinada a ocupar o Salão de Honra do edifício-monumento.

A primeira exposição da pintura ocorreu no dia 8 de abril de 1888, na cidade italiana de Florença, onde Pedro Américo vivia há alguns anos e mantinha o ateliê no qual a obra foi produzida. Os anfitriões da cerimônia foram o próprio imperador do Brasil e seus familiares, e o evento reuniu uma plateia distinta composta por reis e rainhas de países europeus, além de personalidades de destaque nas artes e nas ciências.³³⁸ No mesmo ano de finalização do quadro, Américo deixaria registrado o longo processo compositivo da pintura, em um livro intitulado *O Brado do Ipiranga ou a Proclamação da Independência do Brasil*, publicado pela editora Stampa, de Florença.

³³⁷ Ibidem, p. 70.

³³⁸ JUNIOR, Carlos Lima; SCHWARCZ, Lilia Moritz; STUMPF, Lúcia Klück, Op. Cit, p. 87.

Além disso, durante a exposição da pintura em Florença, o artista realizou um registro fotográfico da obra, permitindo que as reproduções circulassem no país, antes mesmo de ser oficialmente apresentada ao público brasileiro. A tela chegaria ao Brasil, em julho de 1888, e ficaria guardada na sede da Faculdade de Direito de São Paulo, até que pudesse ser abrigada em seu local de destino, cujo edifício só seria finalizado em 1895.³³⁹ Sendo assim, graças às novas tecnologias de reprodução de imagens, que estavam em desenvolvimento no final do século XIX, a obra de Américo ganhava as ruas da capital da corte antes mesmo de sua inauguração ao vivo, “mostrando suas potencialidades para mobilizar a emoção popular e conformar um sentimento de nacionalidade”.³⁴⁰

A composição forjava o “gesto inaugural” de criação do país e se tornaria a imagem oficial do evento. No entanto, o quadro de Américo encobria outros protagonistas e interpretações visuais possíveis para a Independência.³⁴¹ A tela faz parte de uma longa elaboração em torno do mito do Sete de Setembro, que garantiu sua exclusividade no imaginário nacional, a fim de naturalizar determinada narrativa oficial. Por essa razão, “a pintura virou ‘documento’ e com isso perdeu sua origem e a trajetória de sua ampla circulação, suas ambiguidades e os diferentes ‘sentidos’ que recebeu, construídos com a calma e a pátina do tempo.”³⁴²

Um ano após o advento da República, o edifício-monumento teria sua construção interrompida, sendo finalizado apenas em 1895. Entretanto, ganharia outros significados em tempos republicanos, passando a abrigar um museu público, mantido pelo governo do Estado de São Paulo. O Museu Paulista foi inaugurado oficialmente em 7 de setembro de 1895, e a data escolhida não deixava de reforçar a relação do edifício com sua função original, mas surgia convertido em instituição científica, voltada para a pesquisa e instrução popular no campo das ciências naturais.

Com o novo regime, era preciso ressignificar um monumento construído especialmente como um espaço dedicado à celebração, não só da Independência brasileira, mas da figura do Imperador deposto. Nesse sentido, “a memória e a tradição que atrelaram o 7 de setembro de 1822 à emergência da Monarquia reapareceram, na década de 1890, modificadas pela

³³⁹ Ibidem, p. 89.

³⁴⁰ Ibidem, p. 105.

³⁴¹ Ibidem, p. 30.

³⁴² Ibidem, p. 33.

articulação do ato da independência ao ‘renascimento da nação’, tal como proposto pelo ideário republicano.”³⁴³

Finalmente exposta ao público, agora o quadro de Pedro Américo, ao lado de pinturas de outros artistas, seria utilizado como homenagem a São Paulo, demarcando, no espaço e no tempo, o cenário do “Grito”.³⁴⁴ Assim, “em vez de simbolizar um ícone do Brasil monárquico, ela passou a representar a pujança e a liberdade da República e da gente paulista.”³⁴⁵ Através dessas telas, construía-se uma narrativa que conferia centralidade ao ponto de vista paulista sobre a História do Brasil.

A inserção do Museu Paulista nas práticas pedagógicas e concepções políticas republicanas ganharia novas dimensões a partir da década de 1920, principalmente durante as comemorações do Centenário da Independência. Como mencionado anteriormente, a instituição começou a ser preparada desde 1917, quando o historiador Afonso Taunay assumiu sua direção, com a função de organizá-lo até setembro de 1922, visando as celebrações do Centenário. Durante a sua gestão, Taunay reorganizou as áreas expositivas, substituindo as coleções zoológicas e botânicas por acervos que construía uma narrativa histórica e visual sobre a emancipação política brasileira, fazendo escolhas que privilegiavam personagens e eventos específicos e colocavam São Paulo como centro irradiador da nação desde os tempos coloniais.³⁴⁶

O percurso se iniciava com a figura dos bandeirantes, através da construção de um discurso que os exaltava como legítimos heróis paulistas, protagonistas decisivos da definição do território e das fronteiras nacionais. O ponto culminante do trajeto era o Salão de Honra, onde se encontrava o quadro de Pedro Américo, ao lado de retratos de D. Pedro I, José Bonifácio, D. Leopoldina, Maria Quitéria, Joaquim Gonçalves Ledo, José Clemente Pereira e Antônio Diogo Feijó. O fim dessa narrativa linear e evolutiva, desembocava no dia 7 de setembro de 1822, e a tela *Independência ou Morte* (1888) representava o ápice da emergência da nação.³⁴⁷

³⁴³ OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. Op. Cit, 2002, p. 74.

³⁴⁴ Sobre a mudança da narrativa construída no Salão de Honra do Museu Paulista a partir de 1895, ver: LIMA JUNIOR, Carlos Rogerio, NERY, Pedro, “Do “campônio paulista” aos “homens da Independência”: interpretações em disputa pelo passado nacional no Salão de Honra do Museu Paulista”. **Anais do Museu Paulista São Paulo**, Nova Série, vol. 27, 2019, p. 1-47.

³⁴⁵ JUNIOR, Carlos Lima; SCHWARCZ, Lília Moritz; STUMPF, Lúcia Klück. Op. Cit, 2022, p. 112.

³⁴⁶ Ibidem, p. 145.

³⁴⁷ LIMA JUNIOR, Carlos Rogerio, NERY, Pedro. Op. Cit, 2019, p. 35.

Durante as comemorações do Centenário, que mobilizariam todo o país, o trabalho de Pedro Américo receberia novamente um lugar central no imaginário nacional. Nesse contexto, São Paulo vivia um período de intenso crescimento, consolidando-se como um importante polo econômico do país. Por outro lado, o Rio de Janeiro era a capital federativa, símbolo de modernização e urbanização, bem como cidade sede da Exposição Internacional. Não por acaso, as duas cidades disputavam entre si o protagonismo como palco da emancipação política do Brasil. Logo,

a batalha travada entre os dois centros, para além de demonstrar como não havia muito consenso a respeito da Independência - de seu ato fundador e de seus supostos "heróis" -, resultará na produção acelerada de narrativas visuais, todas buscando destacar certos contextos em detrimento de outros, iluminar um cenário e apagar os demais.³⁴⁸

Durante o grande certame, a pintura *Independência ou Morte* (1888) seria reproduzida em diversos suportes visuais, entre fotografias e gravuras, além de estampada em objetos de uso cotidiano, o que potencializava seu caráter de imagem oficial da proclamação da Independência [Figura 65]. Nesse contexto, marcado por disputas de narrativas, é que se insere o quadro *Sessão do Conselho de Estado que Decidiu a Independência*, de Georgina de Albuquerque (1922).

Figura 65 – Selo comemorativo do Centenário da Independência (1922)



Fonte: Google Imagens

³⁴⁸ JUNIOR, Carlos Lima; SCHWARCZ, Lilia Moritz; STUMPF, Lúcia Klück. Op. Cit, 2022, p. 117.

A presença do diretor da Escola Nacional de Belas Artes na Comissão Executiva do Centenário da Independência e a promoção de um concurso para a aquisição de obras por parte do governo remontavam ao mecenato estatal operado pelo Império. Retomando a prática do antigo regime, buscava-se associar a data comemorativa do Centenário à construção de símbolos pátrios vinculados à jovem República. Sendo assim, o edital do concurso estimulava a retomada da pintura histórica, mas renovada pela introdução das estéticas vanguardistas na formação dos artistas brasileiros.

Os pintores nacionais estavam incumbidos de uma difícil missão: mobilizar o passado atualizando seus significados. Como afirma Jean Starobinski (1988), a respeito das transformações culturais vivenciadas no período da Revolução Francesa, “as revoluções não inventam imediatamente a linguagem artística que corresponde à nova ordem política. Por longo tempo ainda usam-se formas herdadas, no momento mesmo em que se deseja proclamar a decadência do mundo antigo.”³⁴⁹ No entanto, as escolhas de Georgina de Albuquerque para a composição de *Sessão do Conselho do Estado* buscavam deslocar a atenção do artífice do “Grito”, com a espada em riste, realçando a articulação política que levaria ao ato. Dessa maneira, destacava o papel de D. Leopoldina de forma inédita, alçando-a como heroína no imaginário nacional. Como aponta Ana Paula Simioni (2019), “essa prócere da Independência não dá ‘o grito’, mas o engendra: sua força é intelectual”.³⁵⁰

Diferentemente de Georgina, que escolheu um episódio anterior ao Sete de Setembro, conforme sugerido pelo próprio edital, os outros três artistas, cujas obras também foram selecionadas, optaram por caminhos distintos. Como vimos, o pintor e professor Augusto Bracet (1881-1960), elegeu um episódio inspirado nas memórias do tenente Francisco de Castro do Canto e Melo, integrante da comitiva de D. Pedro, publicadas pela primeira vez em 1864. Intitulada *Primeiros Sons do Hino da Independência* [Figura 56], a legenda presente no *Catálogo da Exposição de Arte Contemporânea* (1922) descreve o momento:

Chegando ao palácio fez imediatamente o príncipe, em papel, um molde da legenda - Independência ou Morte - a qual, sendo levada por mim ao ourives Lessa, à rua Boa Vista, serviu para que às seis horas dessa mesma tarde estivessem prontas as duas legendas com que o príncipe e eu nos apresentamos no teatro. Neste interim compôs Sua Alteza o hino da Independência que na mesma noite deveria ser, como foi, executado no Teatro.’ (Francisco de Canto

³⁴⁹ STAROBINSKI, Jean. “O juramento: David”. In: **1789: os emblemas da razão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.68-84.

³⁵⁰ SIMIONI, Ana Paula. Op. Cit, 2019, p. 295.

e Melo. Memória, à página 333 do tomo 41 da Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro)

Diante de um cravo, D. Pedro ocupa o centro da composição, enquanto uma plateia atenta escuta os primeiros acordes do hino comemorativo da emancipação política brasileira. Embora vista a farda de honra, estabelecendo uma relação com o momento da proclamação representado por Pedro Américo, a cena de interior de Bracet contrasta com o movimento e agitação do ato protagonizado pelo príncipe às margens do Ipiranga. O cavaleiro militarizado de Américo ganhava novas feições, mas a pintura buscava associar a criação de um símbolo pátrio como realização do mesmo personagem que havia proferido o Grito.

O contraste torna-se ainda mais evidente quando comparado ao quadro de Georgina de Albuquerque. Compondo o acervo permanente do Museu Histórico Nacional e tratando de temas relacionados ao período do Primeiro Reinado, as duas pinturas estabeleceram, ao longo do tempo, um diálogo constante dentro da instituição. Como indicam fotografias do próprio museu, *Sessão do Conselho de Estado* e *Primeiros Sons do Hino da Independência* foram expostas na mesma sala, disposição que se mantém até os dias atuais.

Os episódios escolhidos pelos artistas orbitam o mesmo fato histórico: a proclamação. Sendo assim, as telas corroboram com a narrativa linear que direciona o processo de Independência para o fim idealizado por Pedro Américo. Ambas darão ao evento histórico uma solução de gênero, optando pela ambientação doméstica das cenas. Georgina, no entanto, retrata uma reunião formal, um contexto de decisão política determinante, ao passo que Bracet dota o episódio patriótico de certa descontração, enfatizando o caráter privado do momento.

Como aborda a pesquisadora Giovanna Trevelin (2024), lado a lado, as obras funcionam como um oposto complementar. Enquanto Augusto Bracet retoma o personagem principal do acontecimento, garantindo a continuidade da narrativa histórica, Georgina de Albuquerque dá destaque a D. Leopoldina, cujo papel no processo de Independência era obliterado pela historiografia.³⁵¹ Além disso, a partir de uma perspectiva que leva em consideração as representações de gênero, Ana Paula Simioni (2019) aponta como Georgina “masculiniza” a

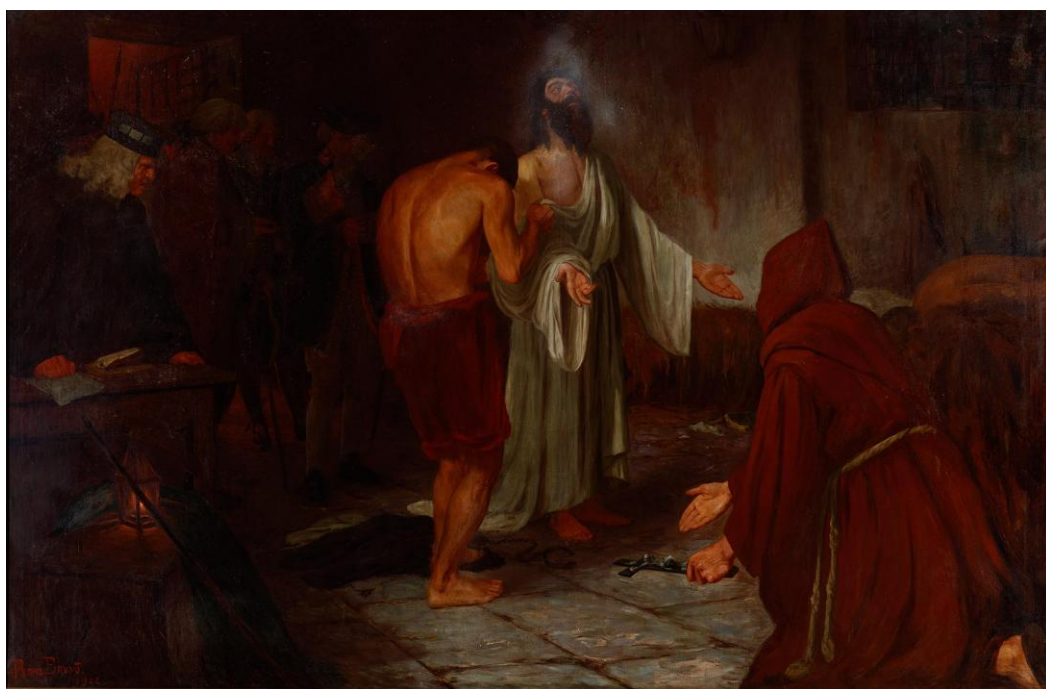
³⁵¹ TREVELIN, Giovanna. Georgina de Albuquerque e Augusto Bracet: narrativas de gênero em disputa na construção artística do Centenário da Independência do Brasil. **Domínios da Imagem**, [S. l.], v. 18, p. 16. 2024. DOI: 10.5433/2237-9126.2024.v18.50632. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/50632>. Acesso em: 15 mar. 2026.

figura de Leopoldina, enquanto Bracet “feminiliza” a imagem de D. Pedro, invertendo os papéis de gênero frequentemente atribuídos a homens e mulheres. Dessa forma,

Leopoldina é figurada como a arquiteta intelectual do movimento que conduz à emancipação política do país, sua audiência, composta por ministros, a escuta com atenção, tendo em vista a urgência e relevância do momento histórico por ela narrado. Também D. Pedro I é ouvido atentamente pelo seu público, todavia, o que a tela sugere é que sua contribuição para o processo de Independência a ser celebrada foi a composição do hino nacional, que ele estaria executando, nesse instante registrado, em um piano, instrumento à época visto como essencialmente feminino.³⁵²

Também adquirida no concurso de 1922, a pintura de Pedro Bruno, intitulada *O precursor* [Figura 66], remonta a um episódio da Conjuração Mineira, mas mobiliza um protomártir da República. O quadro retrata Tiradentes sendo preparado para a execução de sua sentença, após a condenação pelo crime de lesa-majestade. Como sugere o título do quadro, Tiradentes seria acusado de liderar um movimento pela Independência do Brasil, favorecendo sua assimilação como herói republicano, em meio à busca por personagens antagônicos à monarquia. Ele é representado ao centro, com o rosto e as mãos voltadas ao céu, em um gesto de resignação e clemência.

Figura 66 – *O Precursor* (1922), de Pedro Bruno



Fonte: Museu Histórico Nacional (RJ) – Fotografia: Jaime Acioli

³⁵² SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, Op. Cit, 2019, p. 286-287.

Pedro Bruno dialoga com uma iconografia de Tiradentes que associa a morte do herói ao martírio cristão, estabelecendo uma relação entre sua imagem e a figura de Jesus Cristo. Vestindo a alva, com barba e cabelos grandes, Tiradentes é representado não como um rebelde, mas como uma figura elevada, favorecendo a leitura religiosa. Além disso, ao seu lado direito, o algoz abaixa a cabeça indicando constrangimento em sua função e, à frente, encontra-se ajoelhado um padre franciscano que aponta para um crucifixo.

Como identificado por Paulo de Vincentis (2015), segundo o *Catálogo Geral* do MHN, publicado em 1924 por Gustavo Barroso, a obra de Pedro Bruno se encontrava na *Sala dos Capacetes*, junto ao quadro de Georgina, em função de uma organização que reunia itens do acervo relativos à Colônia e ao Primeiro Reinado.³⁵³

Figura 67 – *Minha Terra* (1922), de Hélios Seelinger



Fonte: Museu Histórico Nacional (RJ) – Fotografia: Jaime Acioli

Por fim, a outra obra vencedora do concurso de aquisição é de autoria do artista Hélios Seelinger (1878-1965), intitulada *Minha Terra* [Figura 67]. O trabalho difere das telas dos outros participantes, primeiro pelo emprego do tríptico, composição formada por três painéis, e, sobretudo, por se tratar de uma alegoria, que não identifica nenhum personagem histórico específico, apenas alude a diferentes fases da história do Brasil de forma simbólica. A solução adotada pelo artista, permitia a construção de uma narrativa sequencial, na qual os três painéis

³⁵³ VINCENTIS, Paulo de. Op. Cit, 2015, p. 67.

se referem, respectivamente, à chegada dos portugueses ao Brasil, à Independência do país e à Proclamação da República. Assim,

o formato de *Minha Terra* conferia ares sacros ao passado nacional – reforçado pela composição simbólica, centrada em uma figura alegórica no painel do meio – e permitia o desdobramento do tema tratado em tempos diferentes, eximindo-se de focar em apenas um evento (ou de condensá-los em um único tempo), como habitual na pintura histórica.³⁵⁴

De acordo com Paulo de Vincentis (2015) e João Victor Brancato (2025), é interessante notar como o artista opta por uma representação na qual estão ausentes as figuras ilustres ou os heróis nacionais. Ao contrário de Georgina de Albuquerque, Augusto Bracet e Pedro Bruno, que mobilizaram D. Leopoldina, D. Pedro I e Tiradentes, respectivamente, Seelinger narra uma história do Brasil que não confere protagonismo às “altas personalidades”, mas dispõe “figuras anônimas” como responsáveis pela construção histórica do país.³⁵⁵ Essa interpretação da obra nos permite vislumbrar uma alternativa à memória oficial, marcada pela representação do exercício do poder pelas elites políticas.

O primeiro painel é composto por caravelas portuguesas que, navegando em águas turbulentas, aportam no território brasileiro. As embarcações são identificadas pela cruz de Malta e, como destaca Brancato (2025), são elementos comuns em outras produções de Seelinger. No painel central, observamos uma estrutura piramidal cuja base é formada por figuras agonizantes que sustentam um embate corporal entre um homem negro e um homem branco, a partir do qual se projeta uma terceira figura que rompe suas mãos agrilhoadas. No topo, surge uma imagem feminina alegórica, símbolo da nação independente. O terceiro painel, em alusão à República, é composto por soldados a cavalo que carregam a bandeira pátria em sua versão republicana. Os militares miram o céu e são envoltos por uma atmosfera rósea que sugere o porvir.

A composição do segmento central contribui para a leitura mencionada anteriormente, em que Seelinger insinua a participação de diferentes setores da sociedade na formação histórica brasileira. Algumas análises apontam o embate central entre as duas figuras masculinas como uma “luta de raças”, em referência a um processo de miscigenação baseado em teorias raciais construídas ao longo do século XIX e inícios do XX, que resultaria em

³⁵⁴ BRANCATO, João Victor Rossetti. **Helios Seelinger na Primeira República**. 2025, p. 244-245. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: 20.500.12733/32441. Acesso em: 15 mar. 2026.

³⁵⁵ VINCENTIS, Paulo de. Op. Cit, 2015, p. 64.

políticas de embranquecimento da população. No entanto, ao retomar as origens do conceito na obra do sociólogo polonês, Ludwig Gumpłowicz, *Der Rassenkampf* [A luta das raças] (1883), Brancato (2025) aponta para outras compreensões. Dessa maneira,

a despeito da rusga corporal, a maneira como ele articulou o painel em torno da questão nacional revela a compreensão da luta não como a cisão entre indivíduos, ou antes entre representantes de grupos raciais – tomando-os como figuras ideais, simbólicas –, mas como uma luta na qual o esforço das partes contribui positivamente para o todo. [...] Considerando tratar-se de um painel sobre a Independência, isto é, sobre a emancipação do Brasil do jugo de Portugal, uma compreensão do tríptico guiada pelas reflexões de Gumpłowicz permitiria, ao nosso ver, duas linhas interpretativas, coexistentes entre si: a “luta das raças” como a expressão do esforço de união dos brasileiros (brancos e negros) contra o português colonizador e a “luta das raças” como o processo de amalgamento racial decorrente da colonização lusitana e da escravização africana no território.³⁵⁶

Assim como *Sessão do Conselho de Estado*, as três obras também foram destinadas a ocupar o acervo do Museu Histórico Nacional (RJ). Embora a narrativa sobre a Independência não fosse um consenso em 1922, havia uma disputa por protagonismo, por meio da fabricação de diferentes heróis nacionais que atendiam a interesses específicos, tendo em vista o contexto em que estava inserido. Como vimos, Gustavo Barroso foi encarregado de organizar um museu histórico que se pretendia “nacional”, mas com uma narrativa sobre o passado brasileiro centrada no Rio de Janeiro. No Museu Paulista, por sua vez, o historiador Afonso Taunay contaria a história do Brasil a partir de uma perspectiva paulista.

Diante desse cenário, ao optar por retratar um episódio ocorrido alguns dias antes do ato de proclamação em São Paulo, Georgina de Albuquerque concebeu uma composição ambientada no Paço de São Cristóvão, no Rio de Janeiro. A reunião, considerada fundamental para as decisões tomadas por D. Pedro no dia 7 de setembro de 1822, tinha como pano de fundo a capital política do país. Essa solução redirecionava a liderança do evento, colocando o Rio de Janeiro em destaque tanto em 1822 quanto em 1922.

Como mencionado anteriormente, a Exposição Internacional foi um evento de grandes proporções, contando com a participação de representantes de quatorze países, oriundos de três continentes. Além disso, calcula-se que cerca três milhões de pessoas tenham marcado presença durante os meses de duração da exposição.³⁵⁷ Apesar do êxito popular do certame, alguns periódicos apontaram o desinteresse com relação ao Salão do Centenário, além da pouca

³⁵⁶ BRANCATO, João Victor Rossetti. Op. Cit, 2025, p. 252-254.

³⁵⁷ ROCHA, João César de Castro. Op. Cit, 2022, p. 94-95.

repercussão das obras apresentadas a partir do dia 12 de novembro de 1922, na Escola Nacional de Belas Artes. Nesse sentido, no diário *Correio da Manhã* (RJ), ao discorrer sobre os trabalhos expostos na ocasião, o crítico de arte Virgílio Mauricio diria que:

A Escola Nacional de Bellas Artes, após séria reforma abriu as suas portas para uma grande exposição de arte commemorativa ao centenario de nossa independencia. Inaugurou-se o salão, sem rumor, sem largos commentarios, sem polemicas. As obras expostas não causaram entusiasmo, nem despertaram emoção. O silencio apenas, quebrado por uma ou outra nota, sem grande importancia, continua realizando a sua obra misteriosa...³⁵⁸

No *Jornal do Brasil* (RJ), uma observação semelhante elogiava a Comissão Executiva pela seleção das pinturas históricas. O periódico também destacava positivamente a iniciativa do governo em propor a aquisição das telas, entendendo-a como um importante estímulo à produção artística no país. Apesar do descaso em relação ao Salão de 1922, a medida era interpretada como um incentivo ao trabalho dos pintores e ao desenvolvimento da arte nacional.

Estão de parabéns o governo e a comissão incumbida de dar parecer sobre os quadros históricos do "Salão do Centenario". [...] Por incentivar o cultivo das artes, em nossa terra em tão desolador abandono, propondo-se a adquirir taes quadros, que, mais que tudo, cunham de vida e de sinceridade a evolução da nossa nacionalidade. E' auspicioso o facto que aqui ora se registra. Parece que, mesmo pondo de parte o descaso em que anda o "Salão" deste anno, de resto um dos melhores, ou seja, o melhor que tem havido, já se vae entre nós dando a mão ao artista, pelo estímulo de prêmios que, como o de viagem e o da aquisição intelligente de quadros, cooperam vantajosamente para o real desenvolvimento da arte no nosso amado Brasil. Quanto o povo, mais tarde ou mais cedo se convencerá de que nem só de pão vive o homem.³⁵⁹

Embora houvesse uma tentativa de construção de novas visualidades para compor o imaginário nacional, nenhuma das obras obtivera projeção comparada à obra de Pedro Américo, que permanecia como símbolo incontestado da formação da nação. Desse modo, as pinturas destinadas ao acervo do Museu Histórico Nacional (RJ) “eram todas, de alguma maneira, anteriores ou posteriores à tela *Independência ou morte!*, sem com ela rivalizarem.”³⁶⁰

Ao contrário de Pedro Américo, ao analisarmos a circulação do quadro *Sessão do Conselho de Estado*, percebemos uma postura distinta dos artistas em relação às suas próprias produções. Em um contexto em que a pintura histórica já não gozava do mesmo prestígio que

³⁵⁸ BNDigital. *Correio da Manhã* (RJ) - 1920 a 1929, ano 1922, edição 8698, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/089842_03/13138> Acesso em 16 mar 2026.

³⁵⁹ BNDigital. *Jornal do Brasil* (RJ) - 1920 a 1929, ano 1923, edição 7, p. 7. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015_04/19424> Acesso em: 16 mar 2026.

³⁶⁰ JUNIOR, Carlos Lima; SCHWARCZ, Lília Moritz; STUMPF, Lúcia Klück, Op. Cit, 2022, p. 137.

consagrara Américo como pintor da corte de Dom Pedro II, Georgina de Albuquerque não se empenhou em promover sua obra. Diferentemente de Américo, que estimulou a circulação de sua pintura antes mesmo de sua exibição pública, através de reproduções fotográficas e da publicação de um livro dedicado à obra, Georgina não daria nenhum destaque significativo ao quadro durante sua trajetória.

Apesar da boa recepção entre seus contemporâneos e de ser lembrado, ao longo dos anos, entre os feitos relevantes de sua carreira, após o Salão do Centenário, ela retomaria as temáticas pelas quais ficou mais conhecida. No ano seguinte, ao comentar o Salão oficial de 1923 no periódico *D. Quixote* (RJ), o crítico Terra de Senna registraria essa mudança:

O «quadro histórico» que no chamado salão da Independencia innundou as paredes da Escola, graças ás doces perspectivas dos premios em dinheiro, desapareceu este anno, por completo, das agitações da nossa classica meia duzia de expositores. A sra. Georgina de Albuquerque, por exemplo, limitou-se a pintar aquelles assumptos que já lhe são por demais familiares. Expoe a distincta artista tres interessantes trabalhos: "Fim de passeio", "Balcão florido" e "Na praia", finos de côr e de technica e que não compromettem os justos fóros de "leader" das pintoras brasileiras.³⁶¹

Até o momento, *Sessão do Conselho de Estado* é a única pintura histórica produzida por Georgina ao longo de sua carreira.³⁶² Reconhecida, sobretudo, como pintora de figuras, com uma produção marcada por retratos, paisagens e cenas de gênero, Georgina de Albuquerque, embora buscase o prestígio oficial que a aquisição estatal poderia lhe assegurar, procurava também afirmar-se como uma artista “moderna”. Essa postura levava em consideração as mudanças dos valores estéticos que atravessavam o cenário artístico ao longo do século XX, das quais a Semana de Arte Moderna de 1922 seria um dos indicativos. Nesse sentido, ao ser questionada por Tapajós Gomes, em 1927, sobre seus melhores quadros, Georgina citaria as obras que, segundo ela, foram as mais elogiadas pelo público: *Jardim Florido* (1918), *Manhã*

³⁶¹ BNDigital. **D. Quixote (RJ)** - 1917 a 1926, ano 1923, edição 329, p. 18. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/095648/9783>> Acesso em: 2 mar 2026.

³⁶² Pesquisando em sites de leilão, foi encontrada uma obra intitulada *Invasão do Brasil* (s-d), atribuída à Georgina de Albuquerque. De acordo com a descrição, se trata de um óleo sobre tela, 60x90cm, cópia da tela *Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro em 1500* do Oscar Pereira da Silva, produzida em 1900 e comprada pelo Museu Paulista em 1902. A tela faz parte de uma coleção privada e, embora o responsável tenha sido identificado, não foi possível encontrar maiores informações ou documentos que atestem a atribuição. Disponível em: <<https://www.leilaodearte.com/leilao/2022/dezembro/180/georgina-de-albuquerque-invasao-do-brasil-27780/>> Acesso em: 23 jul. 2025.

de Sol (1920), *Dia de Verão* (c. 1920), *Flor de Manacá* (1922), *Fim de Passeio* (1923) e *Segredo da Flor* (1925).³⁶³

Os títulos dos quadros sugerem as temáticas mais recorrentes na produção da artista. Adepta às técnicas impressionistas, Georgina priorizava cenas ao ar livre, que facilitavam a experimentação dos efeitos de luz e cor. Os quadros *Manhã de Sol* [Figura 20] e *Dia de Verão*³⁶⁴, pertencentes ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes (RJ), atestam a preferência da pintora por temas emprestados do cotidiano, protagonizados por figuras femininas iluminadas pela luz do sol. As pinceladas fragmentadas, presentes em *Dia de Verão*, se distanciam do rigor técnico exigido nas obras de motivos históricos, que demandavam a fácil identificação de uma narrativa, com cenário e personagens principais bem delimitados.³⁶⁵

Em 1941, o *Correio da Manhã* (RJ) registraria as experimentações artísticas da pintora, em meio a um cenário que se dividia entre “conservadores” e “modernistas”, como descreve o crítico que assina a nota. Comentando a abertura da exposição individual de Georgina de Albuquerque, no Palace Hotel (RJ), diria que a artista oscilava entre os dois rótulos, o que poderia oferecer riscos à qualidade de sua produção. Sugeriu que ela recuasse “enquanto é tempo, dessa encruzilhada fatídica, que a quer levar para um caminho que não parece dos mais acertados.” O trecho atesta a preocupação de Georgina em se manter em dia com os padrões estéticos daquele período, que taxavam como “passadistas” as obras ligadas a uma tradição artística vinculada à antiga Academia Imperial de Belas Artes.

Nome, há muito tempo popular nos meios artísticos, pintora de ótimas qualidades, professora dedicada, Georgina de Albuquerque já produziu quadros que tiveram justa repercussão. Obedeciam, sem dúvida, a uma orientação definida e eram trabalhados com segurança. Podem-se lembrar alguns nús muito luminosos, que agradaram merecidamente, porque tinham desenho e cor. Não se sabe bem, por que, entretanto, a artista se colocou no limbral da porta do templo da chamada arte “modernista”. E aí se detem, indecisa, sem saber se deve penetrar ou se se deve conservar do lado de fora. O público que, desde ontem, está apreciando a exposição de Georgina de Albuquerque, no Palace Hotel patrocinada pela Sociedade Brasileira de Belas

³⁶³ Não há informações sobre a localização dos quadros *Segredo da Flor* (1925) e *Jardim Florido* (1918), sendo conhecidos apenas por meio de reproduções nos periódicos da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e por constarem nos catálogos das Exposições Gerais de Belas Artes da ENBA. A tela *Fim de Passeio* (1923) pertence a Coleção Irarí O. Rosário, de acordo com o catálogo da exposição “Lucilio e Georgina de Albuquerque”, realizada no Museu Nacional de Belas Artes, em 1977.

³⁶⁴ A tela *Raio de Sol* foi exibida na Exposição Nacional de Belas Artes de 1926 sob o título de *Dia de Verão*, o que indica se tratar da mesma obra atualmente pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes (RJ). Disponível em: <<https://g.co/arts/w9KC9ZeqjZVDB8EW6>> Acesso em: 17 mar 2026.

³⁶⁵ COLI, Jorge. Introdução à pintura de história. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 39, 2007, p. 55-56.

Artes, está de acordo em que ela não deve ter medo de ser considerada passadista.³⁶⁶

Chegamos a 1972, quando o Brasil, sob uma ditadura militar, preparava-se novamente para celebrar a Independência. A comemoração dos 150 anos da efeméride ocorreu durante o governo do general Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), período caracterizado pelo ápice da repressão política no país. Ao mesmo tempo, a propaganda oficial explorava a euforia gerada pelo chamado “milagre econômico”, ocultando os efeitos da concentração de renda e do crescimento da dívida externa. Paralelamente, o endurecimento do regime intensificava a repressão violenta contra qualquer forma de oposição ao golpe. Sendo assim, “os festejos foram concebidos como instrumentos de construção de coesão e consenso na sociedade, e claramente em favor da ditadura militar.”³⁶⁷

O Sesquicentenário da Independência contou ainda com o lançamento de uma superprodução histórica, anunciada como o “filme mais caro do Brasil”³⁶⁸. A obra cinematográfica intitulada *Independência ou morte!* foi produzida por Oswaldo Massaini e dirigida pelo cineasta Carlos Coimbra. Lançada no dia 4 de setembro de 1972, o filme atrairia cerca de 3 milhões de espectadores às salas de cinema de todo o país. O famoso “grito” proferido por D. Pedro às margens do Ipiranga seria um dos momentos culminantes da película dedicada a celebrar a Independência. Para realizar a cena, o diretor optaria por reconstruir, literalmente, a célebre pintura de Pedro Américo³⁶⁹: “a famosa tela, minuciosamente estudada, adquiriu vida e movimento.”³⁷⁰

A partir do cinema, a criação artística de Américo adquiria aspecto de verdade histórica. A revista *Manchete* (RJ) produziria uma matéria sobre o filme em agosto de 1972. O texto, assinado pelo jornalista Raimundo Magalhães Júnior, detalhava os processos de filmagem do projeto. Entre eles, a reconstituição da cena do Grito do Ipiranga, que, segundo o jornalista, se

³⁶⁶ BNDigital. **Correio da Manhã (RJ)** - 1940 a 1949, ano 1941, edição 14380, p. 13. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/089842_05/8576> Acesso em: 17 mar 2026.

³⁶⁷ JUNIOR, Carlos Lima; SCHWARCZ, Lília Moritz; STUMPF, Lúcia Klück. O “imperador defunto”: os 150 anos da Independência durante os anos de chumbo da ditadura militar”. In: Op. Cit, 2022, p. 167.

³⁶⁸ BNDigital. **Manchete (RJ)** - 1952 a 2007, ano 1972, edição 1062, p. 85. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/004120/126019>> Acesso em: 19 mar 2026.

³⁶⁹ Além de *Independência ou Morte!* (1972), outras duas produções brasileiras também recriaram o episódio do “Grito” a partir da composição de Pedro Américo (1888). Entre elas, um longa-metragem intitulado *Grito do Ipiranga*, realizado em 1917 pelo italiano Giorgio Lambertini, e o documentário *São Paulo, a sinfonia da metrópole*, de 1929, dirigido por Rodolfo Lustig e Adalberto Kemeny.

³⁷⁰ BNDigital. **Manchete (RJ)** - 1952 a 2007, ano 1972, edição 1062, p. 89. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/docreader/004120/126024>> Acesso em: 19 mar 2026.

beneficiava das longas e minuciosas pesquisas realizadas por Pedro Américo em 1888. Justificava as escolhas do diretor, pois

de tal forma se vulgarizou a tela de Pedro Américo que se tornou, por assim dizer, a versão oficial do acontecimento. Deixar de seguir à risca a disposição de suas figuras e de obedecer aos figurinos que ele criou representaria para o grande público uma fuga à realidade histórica, mesmo tendo entrado, nessa composição, alguma fantasia, como em geral acontece nas interpretações artísticas de batalhas e outros feitos históricos.³⁷¹

A iniciativa de realização do filme partiu do próprio produtor, Oswaldo Massaini, vendo a agenda de comemorações do Sesquicentenário da Independência como uma oportunidade que elevaria o interesse pelo filme. Com o lançamento coincidindo com o período comemorativo da Semana da Pátria, “a produção ganhou ares de propaganda oficial dos festejos, com o comprometimento da ditadura em apoiar sua divulgação e garantir seu sucesso.”³⁷²

A associação com o quadro de Américo não se dava somente devido a popularidade da obra, enquanto representação “inconteste” do gesto inaugural da nação, mas também por favorecer a construção de uma relação de continuidade entre o passado imperial e o presente militar. A composição do artista dava destaque às tropas que apoiavam a atitude de um príncipe fardado, erguendo sua espada. A partir dessa nova leitura, a pintura era utilizada para reafirmar a presença dos militares no processo de emancipação política do país. O monarca passaria a ser rememorado por sua dimensão militar, associado às armas, projetando em D. Pedro I a imagem do regime que se pretendia legitimar.³⁷³

O ápice das celebrações de 1972 estava no anúncio do retorno dos restos mortais do imperador D. Pedro I ao Brasil. O cortejo com os despojos passaria pelas principais capitais do país com destino a São Paulo, onde seriam dispostos no interior do Monumento à Independência, conjunto escultórico erguido em 1922, pelo italiano Ettore Ximenes. Construído no contexto de comemoração do Centenário, a obra buscava resguardar, mais uma vez, a importância de São Paulo como “berço” do acontecimento histórico. Anos depois, o imperador que havia deixado o Brasil em 1831, retornava ao país como um militar vitorioso. Dessa forma,

D. Pedro I começava a ser rememorado não só em bustos como também em retratos pintados, gravuras e medalhas, conservados, sobretudo, nos museus históricos do Rio de Janeiro. Bem se vê como a memória oficial – incluindo-se a visual — é seletiva, edulcorando algumas imagens em detrimento de

³⁷¹ BNDigital. **Manchete (RJ)** - 1952 a 2007, ano 1972, edição 1062, p. 90.

³⁷² JUNIOR, Carlos Lima; SCHWARCZ, Lília Moritz; STUMPF, Lúcia Klück, Op. Cit, p. 173.

³⁷³ Ibidem, p. 174-175.

outras, sempre recorrendo ao passado com o propósito de atender às demandas do momento presente.³⁷⁴

Diante desse cenário, no qual a pintura de Pedro Américo foi convertida em imagem-símbolo das celebrações do Sesquicentenário durante a ditadura, com ênfase na figura de D. Pedro I como herói nacional de acentuado caráter militar, é possível levantar algumas hipóteses acerca do resgate da obra de Georgina de Albuquerque nas comemorações de 1983, a exemplo do Selo Comemorativo à Semana da Pátria [Figura 64].

Nesse momento, o país era governado pelo último presidente do regime militar, o general João Batista de Oliveira Figueiredo. Considerado um período de abertura política, a contribuição da mobilização popular seria fundamental, a exemplo do movimento Diretas Já (1983-1984), para impulsionar o processo de redemocratização.³⁷⁵ Utilizada pela Secretaria de Imprensa e Divulgação da Presidência da República, a tela *Sessão do Conselho de Estado* (1922) pode ter funcionado como um contraponto à composição de Américo, construindo um discurso de conciliação ao oferecer uma alternativa menos bélica e mais civil para um contexto político distinto. As diretrizes estabelecidas pela secretaria, e divulgadas pelo *Correio Braziliense* (DF) reforçavam que as celebrações deveriam

ser programadas de forma a reforçar os laços de coesão nacional e os sentimentos de civismo: a estimular a confiança e fortalecer a esperança nos destinos do Brasil. Recomenda ainda a secretaria que se valorize o sentimento de independência e se procure conscientizar todos os brasileiros da importância de sua contribuição para a preservação do Brasil como um país livre, soberano e democrático.³⁷⁶

4.2.4 Outros Tempos, Novas Leituras

As transformações vivenciadas pelo campo historiográfico, como a ampliação do leque de fontes e dos interesses de pesquisa, possibilitaram a incorporação de novos sujeitos às investigações históricas. Essas mudanças favoreceram o desenvolvimento de outras áreas, entre elas os estudos sobre as mulheres. Esse novo campo de conhecimento, atrelado à expansão dos movimentos feministas a partir de finais da década de 1960, “tiveram papel decisivo no

³⁷⁴ Ibidem, p. 189.

³⁷⁵ CAVALCANTI BARBOSA, Ana Clara; MÜLLER, Angélica. “Rumo à abertura”: um debate historiográfico sobre a transição política (1974-88). *Temporalidades*, Belo Horizonte, v. 17, n. 1, p. 1–22, 2025. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/article/view/53765>>. Acesso em: 3 abr. 2026.

³⁷⁶ BNDigital. *Correio Braziliense* (DF) - 1980 a 1989, ano 1983, edição 7491, p. 51. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/028274_03/48108> Acesso em: 13 mar 2026.

processo em que as mulheres são alçadas à condição de objeto e sujeito da História, marcando a emergência da História das Mulheres.”³⁷⁷

No Brasil, esse campo começou a se delinear na década de 1980, com a contribuição de pesquisas voltadas à compreensão da presença e atuação feminina em diferentes contextos, posteriormente estabelecendo diálogos com os estudos de gênero, a partir da introdução desse conceito como categoria de análise em seus trabalhos.

Como aponta o historiador Jorge Coli, também nesse período se consolidava, no Brasil, o campo de História da Arte.³⁷⁸ Tal iniciativa suscitou o aumento de pesquisas interessadas em aprofundar o conhecimento sobre os artistas e produções nacionais, para além dos consagrados modernistas. A ausência de uma área de estudos bem estabelecida somava-se a um apagamento dessas trajetórias promovido pelo triunfo de uma historiografia modernista, que privilegiava os artistas ligados ao modernismo paulista.

Assim como em outras áreas do conhecimento, a modernidade se impôs no campo da História da Arte, influenciando seus critérios de seleção e escrita. Ao se estabelecer enquanto parâmetro, produziu um esquecimento de tudo aquilo que não se encaixava nas novas concepções artísticas, provocando um desinteresse pelo estudo das gerações anteriores.³⁷⁹ No Brasil, os artistas do período que compreende o século XIX e inícios do século XX, formados pela Academia Imperial de Belas Artes, e no período republicano Escola Nacional de Belas Artes, foram taxados pejorativamente como “acadêmicos” e tiveram suas obras julgadas e ignoradas pela historiografia.

O embate entre “modernos” e “tradicionais” levou à avaliação dos trabalhos desse período com base em valores externos à sua própria lógica, resultando na desvalorização de toda uma produção que não correspondia a determinados pressupostos estabelecidos pelos modernistas. Assim, consolidava-se uma noção de excepcionalidade da arte moderna, eliminando o que não se adequava aos critérios inflexíveis desse grupo. Dessa forma, não eram considerados os parâmetros e particularidades do período de formação daqueles artistas, nem o contexto em que suas obras foram produzidas.

³⁷⁷ SOIHET, R.; PEDRO, J. M.. A emergência da pesquisa da história das mulheres e das relações de gênero. **Revista Brasileira de História**, v. 27, n. 54, p. 285, dez. 2007.

³⁷⁸ COLI, Jorge. In: **Jornal da Unicamp**, ed. 739, Universidade Estadual de Campinas, 2026, p.6. Disponível em: <<https://jornal.unicamp.br/edicao/739/>> Acesso em: 03 abr 2026.

³⁷⁹ COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Editora SENAC, 2005.

A pintura histórica, considerada o gênero de maior valor dentro da hierarquia das instituições acadêmicas, seria taxada como um produto importado, alheio à realidade brasileira. O estímulo aos estudos sobre esse tipo de pintura e a crescente mudança de entendimento em relação ao gênero partiram da iniciativa de publicações como a de Jacques Thuillier em *Peut-on parler d'une peinture pompier?* (1984). O autor propunha uma reflexão acerca dos riscos das classificações e de como elas influenciavam a percepção das obras de arte, comprometendo sua preservação. Nesse sentido, “o conceito, comandando as hierarquias, é capaz de destruir tão bem como salvar. Quem toma consciência ao mesmo tempo de sua contingência e de sua potência entrevê frequentemente toda a reponsabilidade do historiador da arte.”³⁸⁰

No Brasil, apenas um ano antes, Alexandre Eulálio publicava o artigo *De um capítulo do Esaú e Jacó ao painel d'O último baile* (1983), no qual estimulava a análise das obras para além dos rótulos a elas atribuídos. A partir da década de 1990, presenciávamos uma crescente evolução dos estudos sobre a pintura de história no Brasil, tornando-a objeto de estudo legítimo por meio de um olhar renovado.³⁸¹ Nesse contexto, algumas pesquisas firmaram-se como bibliografias de referência sobre o tema, ao revelarem a riqueza e complexidade da produção artística do século XIX. Entre elas, podemos citar os trabalhos de Jorge Coli e Maraliz Christo, que dispensaram um tratamento mais sensível às obras, desconstruindo pressupostos que impediam a compreensão das particularidades da produção desse período.

Na esteira das transformações operadas no campo historiográfico, de modo geral, e no campo da História da Arte, especificamente, surgem trabalhos como o de Ana Paula Simioni (2002).³⁸² Nesse sentido, não apenas a produção desse período passou a ser revisitada, mas também as obras realizadas por mulheres, introduzindo-se a perspectiva de gênero nos estudos sobre artistas anteriores às célebres pintoras modernistas, como Tarsila do Amaral e Anita Malfatti.

A partir, principalmente, da pesquisa realizada por Ana Paula Simioni (2004), o olhar sobre *Sessão do Conselho de Estado que Decidiu a Independência* se modificava. Ao analisar o contexto de formação das artistas do século XIX e as dificuldades enfrentadas por elas para consolidar suas carreiras como profissionais das artes, era sintomático o fato de Georgina de

³⁸⁰ THUILLIER, Jacques. *Peut-on parler d'une peinture "pompière"?.* Paris : PUF, 1984.

³⁸¹ CHRISTO, Maraliz. 1º dossiê – Pintura de História: Apresentação. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 39, p. 45-48, 2007.

³⁸² SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 17, n. 50, 2002.

Albuquerque se tornar, apenas no século XX, uma das primeiras mulheres a produzir uma pintura histórica no Brasil. Sinalizava que as práticas artísticas e a História da Arte eram perpassadas pelas dimensões de gênero.

Além disso, a obra se opunha a uma tradição que privilegiava a criação masculina e a representação dos heróis. Georgina se inseria em um gênero normalmente produzido por homens e também dava destaque a uma mulher como protagonista de sua narrativa. Nesse sentido, atendendo às demandas do presente, o quadro ganhava novos significados. Como afirma Simioni (2019), Georgina recuperava

mesmo que parcialmente, obras que negavam a existência das mulheres como seres capazes de grandes feitos ou grandes invenções, justamente aquilo que Georgina procurava ser em sua vida prática e afirmar em sua produção iconográfica. A *Sessão do Conselho de Estado* torna-se tão mais rica quando entendida nesse jogo de alusões e rejeições de um passado artístico não apenas estilístico, mas também perpassado por valores (sociais, políticos etc.) que não podiam ser aceitos em sua totalidade pela artista.³⁸³

Vale mencionar ainda, os estudos dedicados à compreensão mais aprofundada do papel desempenhado pela primeira Imperatriz do Brasil, D. Leopoldina de Habsburgo, os quais também possibilitaram novas propostas de leitura para o quadro de Georgina de Albuquerque. As pesquisas se propunham a analisar a presença de D. Leopoldina no período em que viveu e atuou na sociedade brasileira nas primeiras décadas do século XIX.

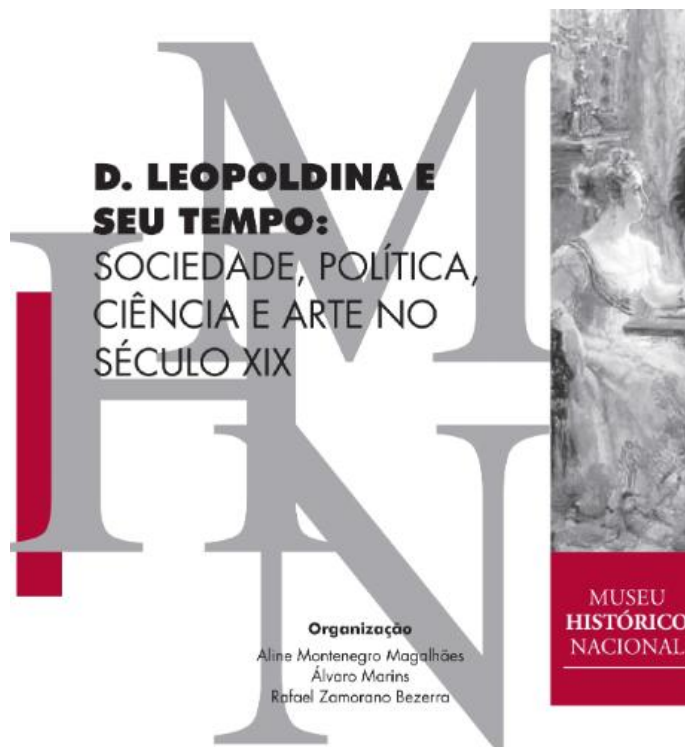
Ao longo dos anos, a publicação de cartas escritas pela Imperatriz atestava o seu envolvimento no processo que levaria à Independência brasileira.³⁸⁴ Destaca-se a publicação do livro *Cartas de uma imperatriz* (2006), que, além de artigos de diferentes pesquisadores, reuniria um vasto repertório de cartas, não somente dos arquivos brasileiros, mas também aquelas presentes nos acervos austríacos, propiciando uma dimensão mais ampla de sua atuação política. Os documentos evidenciavam a efetiva participação de D. Leopoldina na defesa dos interesses do Reino do Brasil e seu engajamento em prol da conservação do sistema monárquico no Novo Mundo, sobretudo a partir do movimento revolucionário iniciado em Portugal em

³⁸³ SIMIONI, Ana Paula. Op. Cit, p. 278.

³⁸⁴ Podemos mencionar a publicação em 1912, de algumas cartas da imperatriz endereçadas ao negociante Georg Schaffer, na Revista do Instituto Histórico e Geográfico (RJ); e em 1926, a publicação do Arquivo Nacional intitulada “A imperatriz Maria Leopoldina: documentos interessantes publicados para comemorar o primeiro centenário de sua morte.” Sobre obras biográficas que se debruçaram sobre a análise dessas correspondências: OBERACKER JR., Carlos. A imperatriz Leopoldina - Sua vida e sua época: ensaio de uma biografia. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura/IHGB. 1973; LYRA, Maria de Lourdes Viana, Rainhas de Portugal no Novo Mundo - Leopoldina de Habsburgo, Coleção Rainhas de Portugal. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011; REZZUTTI, Paulo. D. Leopoldina: a história não contada. A mulher que arquitetou a Independência do Brasil. Rio de Janeiro: LeYa, 2017.

1820. Além disso, demonstravam sua contribuição nos momentos subsequentes, entre eles, o incentivo ao reconhecimento da Independência.

Figura 68 – Capa do livro *D. Leopoldina e seu tempo* (2016), Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional



Fonte: Biblioteca Virtual MHN

Em 2014³⁸⁵, o Museu Histórico Nacional realizaria um seminário internacional intitulado “D. Leopoldina e seu tempo: sociedade, política, ciência e arte no século XIX”³⁸⁶, antecipando as comemorações do bicentenário da chegada da Imperatriz Leopoldina no Brasil, em 2017. O seminário resultaria em um livro, publicado pelo Museu, que propunha a valorização histórica da arquiduquesa, tomando-a como parâmetro para a análise das transformações sociais e políticas do século XIX. A publicação, cuja capa trazia a figura da princesa real representada por Georgina de Albuquerque [Figura 68], contava com a

³⁸⁵ Em agosto de 2014, a *Revista de História da Biblioteca Nacional* também dedicaria uma edição à trajetória de Maria Leopoldina. O quadro de Georgina é reproduzido na publicação, em um artigo que evidencia a importância política da princesa nas primeiras décadas do século XIX. In: Leopoldina: A imperatriz da Independência. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, ano 9, nº 107, ago. 2014. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20160204125029/http://rhbn.com.br/revista/edicao/107>> Acesso em: 30 set. 2025.

³⁸⁶ O Seminário ocorreu entre os dias 14 e 16 de outubro de 2014, e a programação pode ser vista em: <<https://app.docvirt.com/MHN/pageid/64070>> Acesso em: 17 mar 2026.

contribuição de diversos pesquisadores e visava promover um estudo sistemático sobre a presença de D. Leopoldina no país, reunindo trabalhos que serviriam como referências alinhadas aos debates mais recentes da pesquisa histórica.³⁸⁷

Além do seminário, realizou-se, entre os dias 14 de outubro de 2014 e 26 abril de 2015, a mostra “Com a palavra Dona Leopoldina, Imperatriz do Brasil”. Com curadoria da historiadora Solange Godoy, a exposição reuniu cerca de 200 peças relacionadas à soberana e ao período em que ela viveu (1797-1826). O quadro de Georgina integraria a exposição, que explorava o papel de D. Leopoldina no cenário político imperial, destacando sua atuação no processo que levaria à Independência da colônia, em 1822. A exposição tinha como base as vastas correspondências deixadas pela própria Imperatriz e se propunha a resgatar a memória dessa figura “tantas vezes esquecida ou relegada ao segundo plano”.³⁸⁸

Na ocasião, assim como sugerido pela composição da tela, D. Leopoldina ganhava destaque na cena. Os debates historiográficos possibilitavam uma leitura modificada sobre a obra, pois não somente poderia ser utilizada para atestar sua presença na importante reunião do Conselho de Estado, mas para reafirmar seu protagonismo. Nesse sentido, em um momento em que sua contribuição política era inquestionável, o efeito “brilhantemente confuso” apontado pelos contemporâneos de Georgina deixava de existir. Como afirma Jorge Coli, “as obras de arte estão sempre em contínua mutação. Mutação física, por causa da ação do tempo. Mas, igualmente, mutação imaterial. Porque os olhos mudam, e a arte só ocorre em sua relação com o olhar de gerações sucessivas, de indivíduos diversos.”³⁸⁹

Em 6 de setembro de 2017, a TV Globo exibiria o capítulo 144 da novela *Novo Mundo*, em que a princesa Leopoldina, interpretada pela atriz Letícia Colin, preside a sessão do Conselho de Estado em 2 de setembro de 1822 [Figura 69]³⁹⁰. Devido às pressões políticas das

³⁸⁷ KNAUSS, Paulo. *In: D. Leopoldina e seu tempo: sociedade, política, ciência e arte no século XIX*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2016, p. 8-9.

³⁸⁸ TOSTES, Vera Lúcia Bottrel. Texto de apresentação da exposição “Com a palavra Dona Leopoldina, Imperatriz do Brasil”. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2014. Disponível em: <<https://rainhastragicas.com/2015/05/06/por-dentro-da-exposicao-com-a-palavra-d-leopoldina-imperatriz-do-brasil/>> Acesso em: 17 mar 2026.

³⁸⁹ COLI, Jorge. História da arte ensina a lidar com o não dito e a incerteza constante. Folha de São Paulo, SP. 27/05/2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/jorge-coli/2018/05/historia-da-arte-ensina-a-lidar-com-o-nao-dito-e-a-incerteza-constante.shtml>> Acesso em: 28 mar 2026.

³⁹⁰ Reprodução da página Sala do Trono (Facebook). Disponível em: <<https://www.facebook.com/share/p/19TBRnpHAt/>> Acesso em: 23 jul. 2025.

cortes de Lisboa, D. Leopoldina é representada assinando o decreto de separação definitiva com Portugal, antes mesmo da decisão de D. Pedro, que se encontrava em viagem a São Paulo.

Figura 69 – Cena exibida na novela *Novo Mundo*, Rede Globo (2017)



Fonte: Facebook

Em contraste com outras produções audiovisuais que representaram a Imperatriz, como, por exemplo, o filme *Independência ou Morte!* (1972), a novela retrata a arquiduquesa austríaca como uma figura consciente de seus deveres como princesa descendente da Casa dos Habsburgo e atenta às agitações políticas que levariam à ruptura com a metrópole. Com forte influência política sobre o príncipe, atuava firmemente em apoio à causa da Independência.³⁹¹

Apesar de divergir nas cores dos uniformes dos conselheiros e no posicionamento de alguns personagens, a composição da cena foi inspirada no quadro de Georgina de Albuquerque. Além disso, o personagem de José Bonifácio não é representado de pé, mas sentado à mesa ao lado de D. Leopoldina. Sendo assim,

³⁹¹ Sobre a representação da princesa Leopoldina na novela *Novo Mundo* (2017), ver: SOUZA, Marcelle Lopes de. **O poder memorial do figurino de Leopoldina: a representação do passado na telenovela *Novo Mundo***. Dissertação (Mestrado em Artes, Culturas e Linguagens) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora, 2023.

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.³⁹²

Em 2022, agora em decorrência do bicentenário da emancipação política do país, a obra seria reproduzida em uma moeda comemorativa dos 200 anos da Independência [Figura 70]. Produzida pelo Banco Central, com tiragem inicial de 5 mil unidades, a moeda possuía valor de face de R\$5, mas não seria utilizada no dia a dia do comércio, sendo vendida por R\$420 ao público de colecionadores. Interessante notar que, além da obra de Georgina de Albuquerque, a moeda também incluía um retrato de D. Pedro I. No entanto, o quadro ganhava espaço como memória da Independência, junto à composição de Pedro Américo, *Independência ou Morte!* (1888), estampada no segundo modelo comemorativo. As moedas, de acordo com o então presidente do BC, Roberto Campos Neto, celebravam marcos históricos “de forma perene”.³⁹³

Também circularia em publicações que debatiam sobre a efeméride, algumas utilizadas como bibliografia para o presente trabalho, sendo lida não mais como documento histórico, como há cem anos atrás, mas entendida como objeto de estudo, em que sua importância residia na compreensão da sociedade e do contexto em que a obra foi produzida, e não no valor documental acerca do episódio retratado. Como aborda Castro (2018),

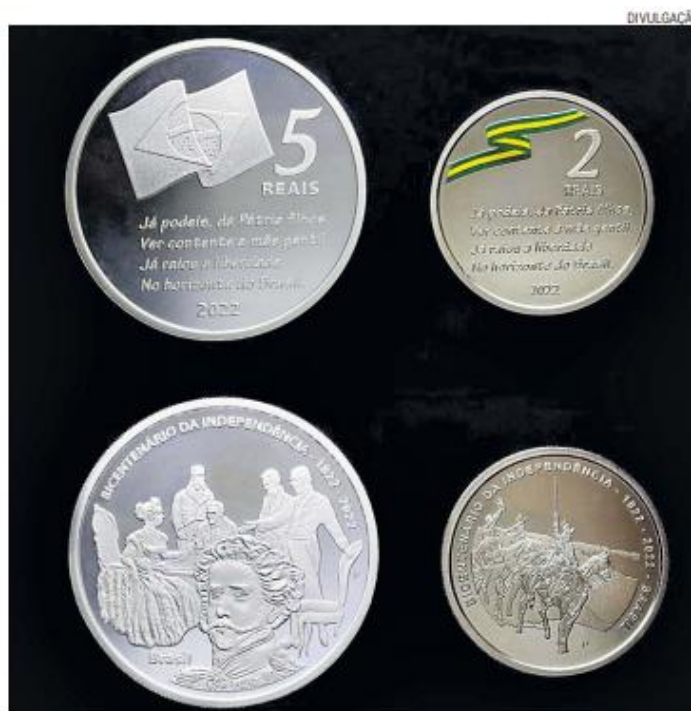
longe de possuir uma essência a-histórica, a obra artística só existe como uma luta entre a operação seletiva de informações legadas da sociedade que a produziu e as formas como essa experiência visual é forjada em diferentes contextos. Esse processo é vivo, portanto, os significados atribuídos aos objetos são construídos socialmente e passíveis de mudanças em diferentes tempos e espaços.³⁹⁴

³⁹² SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; JUNIOR, Carlos Lima. Op. Cit, 2018, p. 50.

³⁹³ SHINOHARA, Gabriel. *Cores, prata e Dona Leopoldina: as moedas do bicentenário*, Jornal O Globo. Brasília, 27 jul 2022. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/acervo/>> Acesso em: 03 abr 2026.

³⁹⁴ CASTRO, Isis Pimentel de. Op. Cit, 2018, p. 5.

Figura 70 – “Cores, prata e Dona Leopoldina: as moedas do bicentenário”, Gabriel Shinohara, jornal *O Globo*, 27 de julho de 2022



Para colecionador. As moedas comemorativas vão custar de R\$ 34 a R\$ 420

Fonte: Acervo Digital O Globo

Em 2026, o livro de Ana Paula Simioni, *Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*, seria utilizado como inspiração para um documentário produzido pela Tangerina Entretenimento, dirigido por Tata Amaral, em parceria com Vera Hamburger. Intitulado *Mulheres Artistas: Subvertendo a Submissão*, se propôs a iluminar a trajetória de mulheres artistas do século XIX e XX como Abigail de Andrade, Julieta de França e Georgina de Albuquerque. A partir das questões levantadas por Simioni em sua pesquisa, o filme menciona o quadro *Sessão do Conselho de Estado*, chamando a atenção para a maneira como Georgina realçou a presença feminina na pintura histórica.

Para compreender a trajetória do quadro *Sessão do Conselho de Estado*, podemos utilizar a discussão levantada por Igor Kopytoff, no livro *A vida social das coisas* (2008). O autor propõe uma biografia das coisas a partir da análise das transformações sociais que modificam sua história. Dessa forma, ao traçar a vida dos objetos em sociedade, como uma pintura, analisando seus movimentos e usos em diferentes épocas e culturas, podemos identificar as mudanças dos significados que os atravessam, revelando “um emaranhado de

julgamentos estéticos, históricos e mesmo políticos, e de convicções e valores que moldam as nossas atitudes quanto a objetos designados como ‘arte’.”³⁹⁵

A partir dessa perspectiva, buscamos demonstrar alguns elementos que impactaram a vida de *Sessão do Conselho de Estado*. Exposta pela primeira vez em 1922, ao propor D. Leopoldina como protagonista, a obra rompia com as expectativas de uma memória oficial, que privilegiava figuras heroicas encarnadas em corpos masculinos. Àquela altura, essa memória se solidificava no imaginário nacional a partir da composição de Pedro Américo, *Independência ou Morte!* (1888), na qual a figura de D. Pedro era exaltada. Ao deslocar a atenção para a atuação política de uma mulher, o quadro de Georgina perdia adesão como documento histórico, em um período em que o importante papel da princesa austríaca não era um consenso.

Além disso, a obra de Américo contribuía para um processo de “sequestro” da Independência.³⁹⁶ Estimulada por Afonso Taunay, na direção do Museu Paulista, construía-se uma narrativa linear que tinha São Paulo como “berço” da nação e cenário do “grito”. Nesse sentido, o quadro de Georgina também perdia forças ao atribuir importância aos acontecimentos que se passaram no Rio de Janeiro.

Em contraste com a divulgação de *Independência ou Morte* (1888) promovida pelo próprio autor da obra, a postura de Georgina refletia um outro momento da pintura histórica, uma vez que, nos inícios do século XX, o êxito nesse gênero já não conferia prestígio para a carreira de um artista. Com as mudanças nos valores do campo das artes, era mais vantajoso que a pintora se consolidasse enquanto uma artista moderna, não só em relação às técnicas, mas em relação às temáticas abordadas em seus trabalhos. Demonstrar estar alinhada com a modernidade almejada era o que, nesse momento, atraía os olhares do público e orientava as preferências de Georgina. Como aponta Jorge Coli, “essa arte nova não quer mais contar o que quer que seja. Os problemas são outros.”³⁹⁷

No entanto, em nosso cenário artístico, o incentivo oficial era importante para a promoção da carreira de um profissional das artes. Tendo consciência disso, a institucionalização de uma obra atestava a credibilidade do artista e perpetuava sua importância.

³⁹⁵KOPYTOFF, Igor. "A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo". In: APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: UFF, 2008, p. 93.

³⁹⁶ JUNIOR, Carlos Lima; SCHWARCZ, Lilia Moritz; STUMPF, Lúcia Klück, Op. Cit, p. 31.

³⁹⁷ COLI, Jorge. Op. Cit, 2007, p. 52.

Ao ter um quadro comprado pelo Estado, Georgina firmava-se como pintora, dando concretude a uma trajetória já consolidada. Além disso, exposta em um museu, a obra tornava-se acessível a um público mais amplo, no qual poderiam surgir novos compradores. Também chamava a atenção de um mercado de pinturas históricas que, embora tivesse menos força, ainda existia.

Como vimos, ao longo dos anos, devido ao impacto da historiografia modernista, a obra da artista se tornava reflexo de um tipo de arte que se queria superar. A pintura histórica era símbolo de uma época ultrapassada, não havendo interesse em olhar para essas produções com o cuidado necessário. Dessa forma, nos anos que se seguiram à Exposição Internacional do Centenário da Independência, o quadro circulava principalmente como documento histórico e não como objeto plástico. Era utilizado para ilustrar uma narrativa linear do processo de Independência, na qual a sessão do Conselho de Estado estava entre os acontecimentos determinantes para o ato do dia 7 de setembro de 1822. A tela servia para autenticar a construção desse passado.³⁹⁸

A partir da introdução de novas perspectivas no campo da História da Arte, a busca pela compreensão da pintura histórica em seus próprios termos fez com que ela se tornasse objeto de estudo de inúmeros trabalhos. Nesse momento, o quadro *Sessão do Conselho de Estado* ressurge sob uma leitura renovada. As mudanças nos interesses da historiografia também possibilitaram que, aos olhos do presente, a produção de uma pintura histórica por uma mulher adquirisse novo significado, ao mesmo tempo em que o protagonismo conferido por Georgina de Albuquerque a D. Leopoldina era finalmente ser reconhecido.

³⁹⁸ CASTRO, Isis Pimentel de. Op. Cit, 2018, p. 8.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Georgina Moura de Andrade Albuquerque (1885-1962) foi uma artista com longa e sólida trajetória no campo das artes. Nas últimas décadas, o interesse pela sua carreira foi crescente, evidenciado pelo número de trabalhos que analisam diferentes aspectos de sua atuação. Iniciamos nossa pesquisa realizando um levantamento desses estudos, demonstrando que, em sua maioria, foram realizados por mulheres. Nos programas de pós-graduação, as áreas são variadas, sendo encontradas pesquisas em História, História Social, Artes Visuais, Sociologia, entre outras. Ao concentrar as informações a respeito desses trabalhos, buscamos apresentar uma visão geral sobre as abordagens mais frequentes e os assuntos que já foram tratados, facilitando a identificação de possíveis lacunas e suscitando novos interesses de pesquisa.

Nesta dissertação, discorremos sobre a produção, recepção e circulação do quadro *Sessão do Conselho de Estado que Decidiu a Independência*. Produzido em 1922, para situar a obra no conjunto dos trabalhos de Georgina, ao longo da pesquisa estabelecemos um constante diálogo com essa bibliografia, identificando os pontos da carreira da artista que nos auxiliavam na compreensão tanto da pintura quanto de sua participação no concurso do Centenário da Independência.

Ademais, a análise das fontes disponíveis no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional nos permitiu visualizar, de forma mais aprofundada, seu percurso no campo das artes. Exploramos, por exemplo, as estratégias utilizadas por ela para garantir visibilidade no cenário artístico, partindo da construção de sua imagem perante o público.

A parceria com Lucílio de Albuquerque representava o modelo ideal de um lar de artistas nos padrões republicanos. Sua imagem pública e a temática da maternidade, presente em algumas de suas obras, reforçavam uma postura que correspondia às expectativas em torno dos papéis femininos, evidenciando sua dedicação às funções de mãe e esposa, enquanto se consolidava como uma profissional competente.

Em um contexto em que a profissionalização das mulheres não era incentivada e abdicar de suas funções “naturais” oferecia riscos à ordem social, destacar esse aspecto de sua vida pode ser visto como uma estratégia de negociação que, como vimos, também envolvia a reapropriação das normas estabelecidas pelo discurso masculino. Georgina mobilizava os

estereótipos de gênero a seu próprio favor, em um período no qual a mulher ideal era aquela capaz de se profissionalizar sem abrir mão de seus “verdadeiros encargos”.

Consciente dos caminhos necessários para solidificar sua carreira, estudou em instituições renomadas e expôs assiduamente nos salões, dentro e fora do país, identificando as oportunidades que lhe permitiam divulgar seu trabalho. Desde sua estreia no cenário artístico nacional, com a exposição do quadro *Um Caipira*, em 1903, na Escola Nacional de Belas Artes, demonstrou estar atenta aos interesses de seu meio e convicta de seus objetivos profissionais.

Ao longo desse percurso, suas obras circulariam em cidades do norte ao sul do Brasil. Ganhava visibilidade no meio político carioca, por exemplo, ao produzir um retrato do ex-presidente do estado do Rio de Janeiro, Agnelo Collet (1917-1918), e ao ter um quadro comprado por Anita Peçanha, no período em que foi primeira-dama do estado (1914-1917). Explorou, igualmente, o mercado em ascensão em São Paulo, expondo frequentemente na capital e, além de representar o personagem do caipira, tornado símbolo para a sociedade paulista, também abordaria a temática do café em *No Cafezal* (1926). Produto responsável pelo crescimento econômico da cidade desde finais do século XIX, a representação de temas em voga poderia atrair encomendas públicas e chamar a atenção de uma elite de colecionadores, a exemplo do senador Freitas Valle.

Portanto, suas atitudes evidenciavam o compromisso com a construção de uma carreira nas artes, fazendo com que, em 1922, já fosse considerada uma artista renomada. O reconhecimento de seus trabalhos e a reputação no mercado nacional garantiram feitos que, até então, não tinham sido alcançados por mulheres, como a participação no júri de pintura da Exposição Geral de Belas Artes em 1920, e, no mesmo ano, a compra de seu quadro *Manhã de Sol* pelo Estado.

A análise dos periódicos demonstrou a importância do estímulo oficial para a promoção dos artistas. Por essa razão, participaria do concurso realizado durante as comemorações do Centenário da Independência. Inaugurava um novo aspecto de sua trajetória, tornando-se, até o momento, a primeira mulher a produzir uma pintura histórica no Brasil. No meio artístico nacional, esse tipo de incentivo era importante para aqueles que buscavam viver de suas obras. Ter um quadro comprado pelo governo oferecia credibilidade em seu campo, abrindo novas portas e garantindo a longevidade de seu trabalho.

Dessa forma, a participação no Centenário era mais uma oportunidade de atingir a consagração oficial, conquistando, pela segunda vez, a aquisição de uma obra por parte do

governo. As quatro pinturas de assuntos históricos vencedoras do concurso foram anunciadas em janeiro de 1923. O parecer sobre os quadros mencionaria que, no Brasil, o artista trabalhava em um ambiente pouco favorável às criações artísticas, enfrentando dificuldades de acesso a materiais e ausência de uma crítica estruturada.

Georgina e Lucílio de Albuquerque debateram sobre esses problemas em algumas entrevistas para a imprensa, nas quais reforçam a necessidade de incentivo à educação artística da população, por iniciativa de nossos dirigentes, como única medida capaz de promover a valorização da produção nacional. Sendo assim, o êxito nos circuitos oficiais favorecia os caminhos para se erguer uma carreira dedicada às artes, além de atrair o interesse de colecionadores particulares, viabilizando espaço no mercado privado.

Como vimos, após expor em Buenos Aires, em 1921, Georgina elogiaria as ações promovidas pela Argentina, salientando a importância do governo na propagação da carreira de seus artistas e na divulgação de seus nomes no exterior. Segundo a pintora, as vantagens desse movimento não eram apenas monetárias, mas serviam para estimular a arte nacional. Assim, a Exposição Internacional, que contou com a participação de vários países e atraiu os olhares estrangeiros para o Brasil, também era uma oportunidade de se promover, dentro e fora da Pátria, como a artista almejava.

Em um período em que a pintura histórica não detinha a mesma relevância atribuída ao gênero durante o século XIX, a artista produziu o quadro com o intuito de firmar-se enquanto pintora, pois fixava sua individualidade em um tipo de obra que, até então, não havia explorado. Àquela altura, como uma profissional consagrada, podia transitar entre os diferentes gêneros artísticos, demonstrando seu talento e facilitando o acesso a diferentes mercados.

Georgina era mais conhecida como pintora de figuras, possuindo uma produção diversa, composta por retratos, paisagens e cenas de gênero. Optava por assuntos emprestados do cotidiano, como os temas ao ar livre, que lhe permitiam explorar os efeitos de luz e uma técnica pictórica marcada por pinceladas aparentes.

Tais características foram utilizadas por seus contemporâneos para vincularem a artista ao movimento impressionista francês. A associação seria incentivada pela própria Georgina, ao se declarar impressionista em entrevista para o jornalista Angyone Costa, em 1927. Tratando-se de um momento em que as técnicas e os processos impressionistas já eram recebidos positivamente pelo público brasileiro, se vincular ao movimento europeu era uma forma de valorizar sua produção. Portanto, a adesão a essas práticas estava relacionada às demandas e

aos interesses do mercado artístico nacional. Apesar disso, a artista transitaria entre diferentes técnicas e temáticas ao longo de sua trajetória, empregando os procedimentos necessários para a concretização de cada gênero.

Georgina buscava se alinhar aos valores modernos definidos pelo cenário sociocultural do qual fazia parte. Demonstramos, porém, que coexistiam diferentes concepções acerca do que era uma “arte moderna” e uma constante disputa pelo controle de sua definição. O termo, enquanto classificação mutável, era reivindicado por diferentes grupos, em contextos diversos e a partir de motivações próprias. Como exemplo, utilizamos o comentário de um dos membros do grupo paulista responsável pela organização da Semana de Arte Moderna de 1922. Segundo Oswald de Andrade, a produção de Georgina e Lucílio de Albuquerque era o “resultado brilhante” de uma submissão artística aos parâmetros estrangeiros e, conseqüentemente, não representava a arte brasileira.

Retomar o percurso da artista até o ano de produção de *Sessão do Conselho de Estado* nos permitiu situar nosso objeto de estudo na produção de Georgina. A partir da análise das temáticas mais trabalhadas em suas pinturas, observamos o interesse pela representação das diferentes experiências femininas. Dessa forma, para sua pintura histórica, alçava D. Leopoldina à condição de heroína nacional, propondo-a como protagonista do processo de Independência. Ao compararmos a obra com outras representações da princesa austríaca, evidenciamos como tal feito era incomum, realçando seu empenho em oferecer uma narrativa inédita para o imaginário nacional.

Frequentemente situada nas margens dessas composições, D. Leopoldina muitas vezes ocupava um papel secundário em relação a D. Pedro. No quadro de Georgina, no entanto, assume a centralidade da narrativa e exerce uma função crucial. A compreensão mais aprofundada da atuação de D. Leopoldina no contexto político das primeiras décadas do século XIX, reforçou como a composição de Georgina fazia jus ao importante papel desempenhado pela primeira Imperatriz do Brasil.

Embora pretendesse atender a novos parâmetros, em *Sessão do Conselho de Estado* a pintora estabelecia um diálogo com a tradição artística brasileira, atualizando os significados das fontes visuais de que dispunha. Por exemplo, os elementos utilizados nas obras de Jean-Baptiste Debret definiam um “código” para diferenciar D. Leopoldina dos demais membros da corte, mas foram retomados por Georgina para dar destaque à princesa real.

Também utilizaria as obras do pintor francês como referências visuais para sua composição, tanto para realizar a fisionomia de D. Leopoldina quanto para retratar o uniforme dos ministros. Como destacamos, a artista não representa a princesa austríaca de acordo com as descrições realizadas por seus contemporâneos, ao contrário, idealiza a imagem da soberana, imprimindo beleza à sua figura. Também inverte a iconografia do ministro José Bonifácio de Andrada e Silva, considerado o Patriarca da Independência, a quem é atribuída a autoria do “Manifesto às Nações”, sendo frequentemente representado com um documento em mãos. No quadro de Georgina é D. Leopoldina quem segura documentos importantes, indicando a figura que possui papel ativo na cena.

Além disso, a partir da comparação com uma tradição iconográfica mais ampla, composta por produções nacionais e internacionais, evidenciamos as particularidades da composição da artista e como os gestos e a posição dos personagens foram fundamentais para alcançar o resultado que tornava D. Leopoldina a figura central de seu quadro. Para tal fim, estabelecemos um diálogo com as obras de Victor Meirelles, Pedro Peres e Pedro Américo e, no contexto internacional, com os quadros de Jozef Israels, David Wilkie, John Trumbull e Václav Brožík.

Inserida em um período marcado por disputas pela memória da Independência, Georgina solucionou os encargos de maneira notável, atendendo às exigências do edital ao mesmo tempo em que assegurava suas preferências individuais, tanto na técnica quanto no destaque conferido à personagem feminina. Isso também se torna evidente quando analisamos outras obras produzidas para o Centenário, como o monumento aos Andradas e o retrato de D. Leopoldina produzido por Domenico Failutti. Realizadas com a participação do historiador Afonso Taunay, ambas construíram narrativas que, ao contrário de Georgina, procuravam diminuir a importância da princesa austríaca para a Independência do Brasil.

Outras contribuições deste trabalho foram em relação à recepção e circulação de *Sessão do Conselho de Estado*. A obra foi bem recebida entre seus contemporâneos, sendo considerada como mais um dos trabalhos notáveis da artista. No entanto, tratando-se de um contexto em que não havia consenso a respeito da atuação política de D. Leopoldina, o enfoque dado somente à figura da Imperatriz não foi imediatamente compreendido.

A partir do acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, mostramos que a pintura esteve em maior evidência durante a realização da Exposição Internacional, entre

novembro de 1922 e julho de 1923, sendo reproduzida em periódicos que comentavam o Salão do Centenário. Posteriormente, circularia principalmente como documento histórico, servindo de testemunho dos antecedentes de uma narrativa linear que culminava no ato protagonizado por D. Pedro, em São Paulo, às margens do riacho Ipiranga.

Transferido para o Museu Histórico Nacional (RJ) em setembro de 1923, durante a direção de Gustavo Barroso (1922-1959), o quadro era utilizado para evocar o passado imperial. Barroso retomava um projeto historiográfico de exaltação dos grandes heróis da pátria e, portanto, no interior do Museu, *Sessão do Conselho de Estado* reiterava a importância dos “Homens da Independência”, como José Bonifácio e Martim Francisco Ribeiro de Andrada, assim como reforçava o protagonismo de D. Pedro. Embora não seja retratado, a pintura representava a sessão do Conselho de Estado em que foram redigidas cartas decisivas para que ele optasse por proclamar a separação de Portugal no dia 7 de setembro de 1822.

Buscamos explorar como a trajetória do quadro foi marcada pela força de uma história oficial da Independência. Fixada pela tela *Independência ou Morte!* (1888) de Pedro Américo, consolidava-se apenas uma única versão dos acontecimentos, encobrindo a participação de outros personagens no processo que levaria à ruptura política com a metrópole. Sendo assim, desde sua primeira exibição, em 1922, o quadro de Georgina rompia as expectativas do público ao atribuir protagonismo a D. Leopoldina e contrariar uma narrativa focada em figuras masculinas. Além disso, deslocava a atenção para um episódio ocorrido no Rio de Janeiro, opondo-se à centralidade atribuída a São Paulo como cenário do “Grito”.

Esses fatores limitaram a projeção da obra de Georgina, que não foi capaz de rivalizar com a popularidade alcançada pelo quadro de Pedro Américo. Em um momento de valorização da arte moderna, a artista optou por retomar os assuntos que lhe eram familiares e as temáticas pelas quais ficou mais conhecida. Portanto, não investiria na divulgação de *Sessão do Conselho de Estado*, nem daria nenhum destaque significativo ao quadro durante sua carreira.

Estabelecendo comparações com os outros três quadros vencedores do concurso, demonstramos que o objetivo da República era o de construir novas visualidades para compor o imaginário nacional sobre a Independência, no entanto, a baixa repercussão do Salão do Centenário, apontada pelos periódicos, foi um dos fatores que impediram que esse propósito se concretizasse.

Abordamos o processo de consolidação da obra de Pedro Américo como “imagem oficial” do episódio do Sete de Setembro. Transformado em documento, o quadro adquiriu diferentes sentidos ao longo dos anos, e seus usos foram modificados para atender aos interesses de conjunturas específicas. Em 1972, por ocasião dos 150 anos da Independência do Brasil, comemorada sob o governo ditatorial, o quadro foi apropriado para atestar a continuidade entre o passado imperial e o presente militar, confirmando a presença dos militares no “gesto inaugural” da nação independente. Nesse cenário, a figura de D. Pedro I ganhava destaque como um herói nacional de forte caráter militar, acompanhado por sua tropa e com uma espada em riste.

Anos depois, em um período de reabertura política, durante as comemorações da Semana da Pátria, em 1983, a pintura de Georgina de Albuquerque pode ter sido utilizada para incentivar um discurso conciliatório. Circulando em cartazes e selos produzidos pelo governo, oferecia uma alternativa menos bélica e mais civil, em contraposição à composição proposta por Pedro Américo.

Por fim, destacamos como o percurso da obra acompanhou as transformações históricas, estéticas e políticas vivenciadas por cada época, impactando a maneira como foi interpretada. Apesar de estar situado em um contexto específico, revelando aspectos da sociedade em que foi produzido, o quadro se deslocou no tempo e ganhou novos sentidos nos dias atuais. As mudanças no campo da História da Arte, aliadas à incorporação de novos sujeitos na pesquisa historiográfica, impulsionaram os estudos sobre a pintura histórica e possibilitaram o reconhecimento da contribuição de D. Leopoldina para o processo de emancipação política do Brasil. Nesse sentido, a tela passava a ser valorizada tanto por ter sido produzida por uma mulher quanto por conferir protagonismo a outra figura feminina.

Durante as comemorações do bicentenário da chegada da Imperatriz Leopoldina ao Brasil, em 2017, o quadro participaria de uma exposição organizada pelo Museu Histórico Nacional, cujo objetivo era abordar diferentes aspectos da biografia da princesa austríaca, bem como destacar sua atuação na conjuntura política do regime imperial. No mesmo ano, a pintura serviria como inspiração para uma cena da novela *Novo Mundo*, da TV Globo. Nesse momento, os olhares sobre a obra de Georgina não se concentravam na reunião do Conselho de Estado, como nas décadas passadas, mas em uma personagem específica: D. Leopoldina.

Em 2022, celebramos o bicentenário da Independência do Brasil, e *Sessão do Conselho de Estado* integraria publicações dedicadas à efeméride. A pintura tornava-se objeto de estudo,

utilizada em análises que visavam compreender a sociedade e o contexto para os quais foi produzida. Em contraste com o que ocorrera em 1922, o quadro não era considerado documento histórico ou testemunho do episódio retratado, mas suscitava reflexões sobre o passado que o fabricou. Durante o bicentenário, a composição também foi reproduzida em uma moeda colecionável, comemorativa dos 200 anos da nossa Independência. Assim como a célebre pintura de Pedro Américo, a tela de Georgina ganhava espaço no imaginário nacional.

Pertencente ao acervo permanente do Museu Histórico Nacional, ainda que nunca tenha deixado o ambiente do museu, a pintura permanece em constante movimento. Sendo assim, as interpretações sobre o quadro não se esgotam neste trabalho, demonstrando a vivacidade das obras de arte e a possibilidade de ecoarem de formas diferentes em cada época, renovando-se constantemente ao longo de sua existência. Como afirma Henri Focillon, “alicerçada em cantaria, talhada no mármore, fundida em bronze, fixada sobre verniz, gravada no cobre ou na madeira, a obra de arte apenas aparentemente está imóvel. [...] Na realidade, nasce de uma mudança e prepara outra.”³⁹⁹

³⁹⁹ FOCILLON, Henri. “I: O mundo das formas”. In: **A vida das formas**. Lisboa: Edições 70, 2001, p. 17.

6 REFERÊNCIAS

- ABOIM, Sofia. **Do público e do privado**: uma perspectiva de gênero sobre uma dicotomia moderna. *Revista Estudos Feministas*, v. 20, p. 95-117, 2012.
- ABREU, Regina. Memória, História e Coleção. *In: Anais do Museu Histórico Nacional*, volume 38, 1996, p. 37-64.
- BANDEIRA, Julio; DO LAGO, Pedro Corrêa. **Debret e o Brasil**: obra completa, 1816-1831. Capivara, 2007.
- BBM, USP. **Mulheres brasileiras em 1922**: Luta por direitos e novos espaços sociais. São Paulo: USP, 3x22: Kits didáticos, 2021.
- BOJADSEN, Angel (org.). **D. Leopoldina**. Cartas de uma Imperatriz. São Paulo: Estação Liberdade, 2006.
- BRANCATO, J.V.R. Imagens de ateliers na crítica de arte de Adalberto Mattos. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 3, 2, p. 221-237, mai. 2019.
- BRANCATO, João Victor Rossetti. **Helios Seelinger na Primeira República**. 2025. 1 recurso online (421 p.) Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: 20.500.12733/32441. Acesso em: 24 jul. 2025.
- BREFE, Ana Cláudia Fonseca; MOREL-DELEDALLE, Myriame. **O Monumento aos Andradas**. Fundação Arquivo e Memória de Santos, 2005.
- CARDOSO, Rafael. **Modernismo em preto e branco**: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- CASTRO, Isis Pimentel de. **Entre batalhas**: de relíquias ao revival da arte acadêmica: as pinturas históricas e sua relação com a trajetória institucional do Museu Histórico Nacional (MHN) e do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), entre 1922 e 1994. 2018. 185 f. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2018.
- CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. **O impressionismo no Brasil e as fronteiras na história da arte**. *In: BRANDÃO, ANGELA; GUZMÁN, FERNANDO; SCHENKE, JOSEFINA (ORGS.) & FARIAS, JOYCE (ARTE E PROJETO GRÁFICO). HISTÓRIA DA ARTE: FRONTEIRAS/VÁRIOS AUTORES*. SÃO PAULO: PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DA ARTE, UNIFESP, 2019.
- CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. **Uma história do Impressionismo no Brasil**: possibilidades e estratégias. *COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE: Inquietações e Estratégias na História da Arte*, v. 39, p. 26-39, 2020.
- CHADWICK, Whitney; COURTIVRON, Isabelle de. **Amor & Arte**: duplas amorosas e criatividade artística. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- CHARTIER, Roger. Diferenças entre os sexos e dominação simbólica. *Cadernos Pagu*, n. 4, p. 37-47, 1995.

CHRISTO, M. C. V. “Pintura histórica nas Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes”. In: **ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012**. Brasília: CBHA-UnB, 2012. v. 1. p. 585 600.

CHRISTO, Maraliz de C. V. “A pintura de história no Brasil no século XIX: panorama introdutório”. In: Dossiê “Los relatos icônicos de la nación”, **Revista Arbor do Consejo Superior de Investigaciones Científicas**, da Espanha, 2009.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **Pintura, historia e herois no seculo XIX**: Pedro Americo e "Tiradentes Esquartejado". 2005. 365p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciencias Humanas, Campinas, SP. Disponível em: 20.500.12733/1601270. Acesso em: 24 jul. 2025.

COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Editora SENAC, 2005.

COLI, Jorge. **Introdução à pintura de história**. Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, v. 39, p. 49-58, 2007.

COLI, Jorge. **O corpo da liberdade**: reflexões sobre a pintura do século XIX. Cosac & Naify, 2010.

COSTA, Angyone. **A Inquietação das abelhas**: o que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil. In: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Histórias das Mulheres, histórias feministas: vol. 02 Antologia. São Paulo: MASP, 2019.

DA SILVA, Thais Canfild. **A trajetória de Georgina de Albuquerque no ensino das artes plásticas no Rio de Janeiro**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2021.

DA SILVA, Thais Canfild. Ser Mãe, Ser Artista: A representação da maternidade na obra de Georgina De Albuquerque, p. 271-281. In: Seminário do Museu D. João VI (9. : 2018 : Rio de Janeiro, RJ). **Anais eletrônicos do IX Seminário do Museu D. João VI** : pesquisa sobre os acervos do Museu D. João VI e do Museu Nacional de Belas Artes /Organizadores Alberto Martín Chillón ... [et al.]. – Rio de Janeiro: NAU, 2019.

DIAS, Elaine Cristina. **Debret, a pintura de historia e as ilustrações de corte da "Viagem pitoresca e historica ao Brasil"**. 2001. 2v. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciencias Humanas, Campinas, SP. Disponível em: 20.500.12733/1589378. Acesso em: 23 jul. 2025.

DIAS, Elaine. **A representação da realza no Brasil**: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, v. 14, n. 1, p. 243–261, jan. 2006.

DIAS, Elaine. Os retratos de Maria Isabel e Maria Francisca de Bragança, de Nicolas-Antoine Taunay. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 19, 2011.

Dias, José da Silva. **Teatros do Rio**: do Século XVIII ao Século XX. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012.

FARIAS ALVES, Caroline. **Arte, gênero e sociabilidade**: Nair de Teffé, a brasileira retratada por Georgina de Albuquerque. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós Graduação em História, Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2019.

FERNANDES, Barbara Ferreira. **Do Juramento da Princesa ao Senado Imperial**. A Análise de uma obra e sua inserção no Projeto Político do Estado. 2018. Dissertação (Mestrado em História). Juiz de Fora, UFJF.

FOCILLON, Henri. “I: O mundo das formas”. In: **A vida das formas**. Lisboa: Edições 70, 2001.

HALLETT, Mark. **1838: The Queen Expects**. In: The Royal Academy of Arts Summer Exhibition: A Chronicle, 1769–2018, edited by Mark Hallett, Sarah Victoria Turner and Jessica Feather. London: Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2018.

KOPYTOFF, Igor. "**A biografia cultural das coisas**: a mercantilização como processo". In: APPADURAI, Arjun. A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: UFF, 2008.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes**: Período Republicano-Catálogo de artistas e obras entre 1890 e 1933. 2 vol. Publicação Arte Data, Rio de Janeiro, 2003.

LIMA JUNIOR, Carlos Rogerio, NERY, Pedro, “Do “campônio paulista” aos “homens da Independência”: interpretações em disputa pelo passado nacional no Salão de Honra do Museu Paulista”. **Anais do Museu Paulista São Paulo**, Nova Série, vol. 27, 2019, p. 1-47.

LIMA JUNIOR, Carlos Rogerio. **Marianne à brasileira**: imagens republicanas e os dilemas do passado imperial. 2020. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. doi:10.11606/T.93.2020.tde-16062021-151518. Acesso em: 2025-07-24.

LIMA JUNIOR, Carlos. “**A SAGRAÇÃO E A COROAÇÃO DE D. PEDRO I**”, DE JEAN BAPTISTE DEBRET: SOBRE A TRAJETÓRIA DE UMA PINTURA HISTÓRICA. Almanack, n. 29, p. ed00421, 2021.

LIMA JUNIOR, Carlos; SCHWARCZ, Lilia Moritz; STUMPF, Lúcia Klück. **O sequestro da independência**: uma história da construção do mito do Sete de Setembro. Companhia das Letras, 2022.

LOPES, Gilda Marina de Almeida. A História que os pintores contaram... . In: **Anais do Museu Histórico Nacional**, v. XXIII, 1972.

LUNA, Sarah Borges. **A pintora e a modelo**: Georgina de Albuquerque e Laurence Parreiras: entrelaces e memórias de mulheres na arte brasileira do século XX. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, 2024.

MAI, Ekkehard, y REPP-ECKERT, Anke (dir.) **Triomphe et mort du héros. La peinture d'histoire en Europe de Rubens à Manet**, Milán-Lyon-Londres, Electa-Musée des Beaux-Arts de Lyon-Nelson Press, 1988.p. 292.

MHN. Seminário Internacional **D. Leopoldina e seu tempo**: sociedade, política, ciência e arte no século. Aline Montenegro Magalhães; Alvaro Marins; Rafael Zamorano Bezerra (coordenação). Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2016. Disponível em: <<https://app.docvirt.com/mhn/pageid/63407>> Acesso em: 30 set. 2025.

MUSEU PAULISTA. **Memórias da Independência** / [coordenação Maria Aparecida de Menezes Borrego, Paulo César Garcez Marins]. - São Paulo, SP: Edusp: Museu Paulista da USP, 2022.

MUSEU PAULISTA. **Passados imaginados** / [coordenação Paulo César Garcez Marins]. - 1, ed., 1. reimpr, - São Paulo, SP: Edusp: Museu Paulista da USP, 2023. - (Coleção Museu do Ipiranga 2022; 3)

MUSEU PAULISTA. **Uma história do Brasil** / [coordenação Paulo César Garcez Marins]. - 1. ed., 2. reimpr, - São Paulo, SP: Edusp: Museu Paulista da USP, 2024. - (Coleção Museu do Ipiranga 2022; 2)

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas**. Trad. Juliana Vacaro. São Paulo: Ed Aurora, 2016.

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

NOGUEIRA, Manuela Henrique. **Georgina de Albuquerque**: trabalho, gênero e raça em representação. 2016. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. **7 de setembro de 1822**: Independência e memória nacional. (Série Lazuli Rupturas) São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. O Museu Paulista da USP e a memória da Independência. **Cadernos Cedes**, v. 22, n. 58, p. 65-80, 2002.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles; DE MATTOS, Cláudia Valladão. **O brado do Ipiranga**. Edusp, 1999.

OLIVEIRA, Cecília Helena L.; PIMENTA, João Paulo. **Dicionário da Independência do Brasil**: história, memória e historiografia. 2022.

OLIVEIRA, Cláudia de. **Georgina de Albuquerque e suas estratégias de consagração**: encontros e divergências. 19&20, Rio de Janeiro, v. XVII, n. 1-2, jan.-dez. 2022. Disponível em: <<https://doi.org/10.52913/19e20.xvii12.03>>.

OLIVEIRA, Míriam Andréa de. **A mulher e as artes**: as pintoras da Primeira República no Rio de Janeiro. Tese (Doutorado em História Social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de História, Programa de Pós-Graduação em História Social, 1998

PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte brasileira no século XIX**. Projeto Pedagógico: Lucia Gouvêa Pimentel e Patrícia de Paula Pereira; Coordenação Editorial: Fernando Pedro da Silva e Marília Andrés Ribeiro. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2008, 128 p. (Coleção: Didática).

PITTA, Fernanda. **Modernos antes do Modernismo**: Constituição do meio artístico e formação transnacional como estratégia para uma construção nacional e moderna da arte no Brasil. In: MORAES, Marcos Antônio (Org.). *Semana de vinte e dois: olhares críticos*. São Paulo: Publicações BBM; Edições SESC São Paulo, 2022. Pp. 179-208)

POLLOCK, Griselda. **A modernidade e os espaços da feminilidade**. (1988) In: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. *Histórias das Mulheres, histórias feministas*: vol. 02 Antologia. São Paulo: MAPS, 2019.

RAGO, Luzia Margareth; TREVISAN, Gabriela Simonetti. “A MULHER E A ARTE” E A CRÍTICA FEMINISTA DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA. **História: Questões & Debates**, v. 67, n. 1, 2019.

REIS, Cleber José das Neves. Uma “marca barrozeana”: a primeira exposição permanente do Museu Histórico Nacional. **Anais do Museu Histórico Nacional**, vol. 35, 2003, p. 219.

RHBN. Leopoldina: A imperatriz da Independência. In: **Revista de História da Biblioteca Nacional**, ano 9, nº 107, ago. 2014. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20160204125029/http://rhbn.com.br/revista/edicao/107>> Acesso em: 30 set. 2025.

RIBEIRO, Paula de Souza. **Trilhas e travessias**: a trajetória de Georgina de Albuquerque e a atuação das artistas no Brasil nos séculos XIX e XX. 2022. 162 f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2022.

ROCHA, João César de Castro. **1922**: novos olhares? Ou: como modernizar a Semana de Arte Moderna? In: MORAES, Marcos Antônio (Org.). *Semana de vinte e dois: olhares críticos*. São Paulo: Publicações BBM; Edições SESC São Paulo, 2022. Pp 93-105.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **As barbas do imperador**: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Alexandra Lima da. **Escritas de viagem, escritas da história**: estratégias de legitimação de Rocha Pombo no campo intelectual. 2012. 267 f. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós Graduação em Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2012.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Entre convenções e discretas ousadias**: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 17, n. 50, 2002.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão artista**: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. 1. Ed., 1. Reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2019.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; JUNIOR, Carlos Lima. **Heroínas em batalha**: figurações femininas em museus em tempos de centenário: Museu Paulista e Museu Histórico Nacional, 1922. *Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 7, n. 13, p. 31-54, 2018.

SIMIONI, Ana Paula. As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões. **LABRYS**, Estudos Feministas, 2007.

SOIHET, R.; PEDRO, J. M.. A emergência da pesquisa da história das mulheres e das relações de gênero. **Revista Brasileira de História**, v. 27, n. 54, p. 285, dez. 2007.

SOIHET, Rachel. **História, mulheres, gênero**: contribuições para um debate. In: AGUIAR, Neuma (Org.). *Gênero e Ciências Humanas: desafio às ciências a partir da perspectiva das mulheres*. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1997.

SOUZA, Adelaide Cerqueira Lima de. **O Luz, Conflito e Harmonização na pintura de Georgina de Albuquerque**: obras de 1926 / 1954. (Dissertação Mestrado em Artes Visuais). Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, 2011.

SOUZA, Marcelle Lopes de. **O poder memorial do figurino de Leopoldina**: a representação do passado na telenovela Novo Mundo. Dissertação (Mestrado em Artes, Culturas e Linguagens) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora, 2023.

STAROBINSKI, Jean. “O juramento: David”. **1789**: os emblemas da razão. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.68-84.

STUMPF, L. K. **A terceira margem do rio**: mercado e sujeitos na pintura de história de Antônio Parreiras. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. 2014.

TAUNAY, Afonso de E. **Grandes vultos da independencia brasileira, publicação comemorativa do Primeiro Centenario da Independencia Nacional**. Melhoramentos: São Paulo, 1922.

THUILLIER, Jacques. **Peut-on parler d’une peinture “pompier”?**. Paris : PUF, 1984.

TREVELIN, Giovanna. Georgina de Albuquerque e Augusto Bracet: narrativas de gênero em disputa na construção artística do Centenário da Independência do Brasil. **Domínios da Imagem**, [S. l.], v. 18, p. 16. 2024.

VALLE, Arthur; DAZZI, Camila. Artistas brasileiros em Paris através da fotografia. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, Campinas, n. 23, jan-jun. 2015.

VALLE, Arthur; DAZZI, Camila. **Studio studies e fotografias de atelier de pintores brasileiros**. AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte, n. 3, jun. 2015.

VINCENTIS, Paulo de. **Pintura histórica no Salão do Centenário da Independência do Brasil**. 106 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, 2015.

WINCKELMANN, Johann Joachim. **Reflexões sobre a arte antiga**. Porto Alegre: editora Movimento/URGS, 1975.