

Artigo original

Paris e Chicago: a participação de *Independência ou morte!* nas Exposições Universais de 1889 e 1893

Michelli Cristine Scapol Monteiro*

RESUMO

O artigo analisa a circulação da pintura *Independência ou morte!*, de Pedro Américo de Figueiredo e Mello, nas Exposições Universais de Paris (1889) e Chicago (1893), examinando sua inserção em narrativas visuais de nacionalidade no final do Império e no início da República. A pesquisa mobiliza periódicos, catálogos, reproduções e correspondências do artista, dialogando com Robert Rydell sobre as exposições como dispositivos de poder simbólico e com Ulpiano Meneses acerca da cultura visual e da biografia de objetos. Argumenta-se que a obra assumiu estatutos distintos: em Paris, circulou de modo fragmentado por estudos e reproduções; em Chicago, integrou narrativa republicana que vinculava independência e protagonismo paulista. Conclui-se que essas mostras ampliaram sua circulação internacional e contribuíram para sua inserção no imaginário nacional antes da musealização no Museu do Ipiranga.

Palavras-chave: Exposição Universal de Paris 1889; Exposição Colombiana de Chicago 1893; pintura de História; História do Imaginário; biografia de objeto

Paris and Chicago: The Participation of *Independência ou morte!* at the Universal Exhibitions of 1889 and 1893

ABSTRACT

This article examines the circulation of Pedro Américo de Figueiredo e Mello's *Independência ou morte!* at the Universal Exhibitions of Paris (1889) and Chicago (1893) and the painting's role in visual narratives of nationhood in the late Empire and early Republic. Drawing on newspapers, catalogues, reproductions, and the artist's correspondence, it engages Robert Rydell's view of world's fairs as devices of symbolic power and Ulpiano Meneses's

* Universidade de São Paulo / Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, SP – Brasil. E-mail: michellism@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2353-2520>.

reflections on visual culture and object biography. The article argues that the painting assumed distinct statuses: In Paris, it circulated in fragmented form through studies and reproductions; in Chicago, it became part of a Republican narrative linking independence to Paulista protagonism. The article concludes that these exhibitions expanded its international circulation and contributed to its insertion into the national imaginary prior to its musealization at the Museu do Ipiranga.

Keywords: Paris Universal Exposition of 1889; Chicago Columbian Fair 1893; History of Painting; Imaginary History; Object Biography

París y Chicago: la participación de *¡Independencia o Muerte!* en las Exposiciones Universales de 1889 y 1893

RESUMEN

El artículo analiza la circulación de la pintura *¡Independencia o muerte!*, de Pedro de Figueiredo e Mello en las Exposiciones Universales de París (1889) y Chicago (1893), examinando su inclusión en narrativas visuales de nacionalidad al final del Imperio e inicios de la República. La investigación trabaja periódicos, catálogos, reproducciones y correspondencias del artista, dialogando con Robert Rydell sobre las exposiciones como dispositivos de poder simbólico y con Ulpiano Meneses sobre la cultura visual y de la biografía de objetos. Se argumenta que la obra asumió estatus diferentes: en París, circuló de forma fragmentada por estudios y reproducciones; en Chicago, integró la narrativa republicana que vinculaba la independencia y el protagonismo paulista. Se concluye que esas muestras ampliaron su circulación internacional y contribuyeron para su inserción en el imaginario nacional antes de la musealización en el Museo de Ipiranga.

Palabras clave: Exposición Universal de París de 1889; Exposición Colombina de Chicago de 1893; Pintura histórica; Historia del imaginario; biografía de objeto

Independência ou morte! é uma representação muito conhecida sobre o processo de independência do Brasil. Elaborada em homenagem ao primeiro imperador brasileiro, Dom Pedro I, transformou-se em “janela do passado”, idealizando um passado heroico sobre o grito do príncipe regente às margens do Ipiranga.

Este artigo contribui para aprofundar os estudos sobre o processo de circulação e recepção de *Independência ou morte!* Ela foi objeto de estudos recentes, diante dos preparativos para a reabertura do Museu do Ipiranga e da reelaboração da exposição de longa duração *Uma história do Brasil*, bem como pelas comemorações do bicentenário da independência do Brasil. Tais pesquisas resultaram na publicação de artigos científicos e

livros que renovaram os significados sobre essa obra de arte (Monteiro, 2022; Lima Junior; Schwarcz; Stumpf, 2022).

Juntando-se a esse esforço, este artigo explora a exibição da obra nas Exposições Universais de Paris, em 1889, e de Chicago, em 1893. Partiu de quem a proposta de enviar a pintura? Em que local ela foi exibida? Quais comentários foram feitos na imprensa? De que maneira a participação nessas mostras contribuiu para a sua consagração? Percorrer os trâmites e analisar a sua exibição permite compreender a circulação da pintura antes da sua instalação no Museu do Ipiranga e como ela se tornou peça importante de afirmação paulista nos anos iniciais da República.

“Um pintor de painéis invisíveis”: a longa espera para exhibir *Independência ou morte!*

Também desejava saber como vão os trabalhos do Ipiranga, e qual a época provável de inauguração do palácio. O vagar com que procediam aqueles trabalhos, principalmente os internos, já me proporcionaram dois desgostos: o primeiro foi o de não poder colocar o painel de Proclamação da Independência no lugar que lhe é destinado na célebre colina; o segundo é o de não poder expô-lo agora em Paris, [pois] lhe estava reservado um dos mais honrosos lugares na Seção Geral das bellas-Artes, e de anos reiteradamente me pediam para que figurasse no grandioso concurso internacional. Agora mesmo está sendo ali gravado, pela fotografia, na Grande Enciclopedia Universal, uma das obras mais colossais da moderna literatura. De modo que em Paris representarei propriamente um pintor sem palheta, e em S. Paulo ainda represento um pintor de painéis invisíveis¹.

O excerto foi retirado de uma carta que Pedro Américo enviou a Léo d’Affonseca, editor da *Gazeta Mercantil*, em abril de 1889, quase um ano após a conclusão de *Independência ou morte!*, que ainda estava longe dos olhares dos brasileiros, armazenada em uma sala da Faculdade de Direito de São Paulo. Por isso, o artista, em tom de desabafo, diz ser um “pintor de painéis invisíveis”.

Quando concebeu a obra, Pedro Américo já era um pintor de prestígio, professor da Academia Imperial de Belas Artes e dedicava-se à elaboração de pinturas sobre a história nacional, gênero artístico então considerado hierarquicamente superior aos demais e capaz de garantir encomendas de grande visibilidade. Pedro Américo mantinha um ateliê em Florença, onde buscava consagração internacional para a sua carreira; contudo, eram as encomen-

¹ FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL, Rio de Janeiro. *Carta de Pedro Américo enviada a Leo D’Affonseca*. Florença, 4 abr. 1889, p. 1-2.

das brasileiras que financiavam sua estadia na Europa (Zaccara, 2011, p. 137; Gomes Júnior, 2019). Por isso, em 1885, em São Paulo, propôs-se a retratar o grito da independência para o edifício monumental que estava em construção na colina do Ipiranga e tinha por intenção celebrar a independência.

A encomenda do quadro foi feita graças à insistência de Pedro Américo e de sua rede de contatos (Oliveira, 1999; Monteiro, 2025). Tendo em vista o ineditismo do tema e sua aderência ao edifício então em construção, em 14 de janeiro de 1886 o contrato foi firmado com o presidente da Comissão de Obras do Monumento, o Conselheiro Joaquim de Ramalho. A obra foi executada na Itália e concluída em abril de 1888, sendo exposta pela primeira vez na Accademia di Belle Arti de Florença, com a presença do Imperador Dom Pedro II e de outros monarcas europeus. A escolha do local e a presença do corpo docente e discente da academia foram uma maneira de Pedro Américo se projetar no ambiente artístico italiano, procurando demonstrar suas habilidades e capacidade técnica. Além disso, a presença dos monarcas reforçava o sentido da obra como uma homenagem à Monarquia brasileira (Monteiro, 2025).

Em julho de 1888, Pedro Américo trouxe a pintura ao Brasil; contudo, o edifício do Ipiranga ainda não estava concluído, e o quadro foi guardado na Faculdade de Direito. O público brasileiro, interessado na obra, só pôde conhecê-la por gravuras e fotografias; por isso, o quadro permanecia “invisível” aos olhares dos espectadores, como afirmou Américo. Como as Exposições Universais eram mostras de grande evidência e oportunidades para os artistas projetarem suas carreiras e ganharem prêmios, era natural que Pedro Américo intencionasse enviar a sua obra mais recente para a Exposição Universal de Paris de 1889. No entanto, essa foi uma das suas frustrações: a impossibilidade de exibir seu quadro na capital francesa.

Exposição Universal de Paris, 1889: “um pintor sem palheta”

As exposições universais eram um meio de veiculação não só de mercadorias, mas de ideias em escala internacional. A Segunda Revolução Industrial, marcada pelo avanço da tecnologia e pela consolidação do capitalismo industrial e financeiro, configurou um novo estágio de desenvolvimento industrial que exigia novos mercados para produtos manufaturados, fontes de matéria-prima e a expansão imperialista capaz de manter o crescimento econômico. Como demonstra Robert Rydell (1984), as exposições serviram como espaço de celebração de avanços tecnológicos e de legitimação da supremacia das nações industriais.

Para Rydell, as exposições eram espaços performáticos do poder imperialista e racial. Elas não apenas exibiam tecnologias, mas também produziam discursos hegemônicos sobre civilização, progresso e raça. Os interesses econômicos estavam associados a interesses cul-

turais e simbólicos. Elas exerciam uma função didática, reorganizando a experiência social por meio de representações visuais que difundiam valores compartilhados, buscando impor uma hegemonia cultural (Rydell, 1984, p. 2).

Segundo Paulo dos Santos (2013), as exposições tinham um caráter pedagógico e imperialista, que se ajustava à necessidade de um novo projeto político que aliava nacionalismo e burguesia. Assim, a participação de países, principalmente dos latino-americanos que pretendiam reformular sua imagem de nações colonizadas, era fundamental para a sua inserção no rol dos “países civilizados”.

Margareth Pereira (1992, p. 88) destaca a importância desses eventos para a autorrepresentação das nações e para a construção de identidades nacionais. As obras de arte escolhidas para serem exibidas nas exposições serviam de suporte para a veiculação de um imaginário sobre cada país. Enquanto os recursos naturais e produtos industriais demonstravam a força econômica, os recursos artísticos forjavam uma identidade nacional.

A exposição de 1889 comemorou o centenário da Revolução Francesa, homenageando a República. O Brasil, última monarquia da América, apresentou-se ao evento por meio de uma delegação de empresários e jornalistas, que formaram um Comitê Franco-Brasileiro, já que o Império brasileiro havia decidido não ser oficialmente representado². Mesmo assim, o investimento na participação brasileira foi maior do que em exposições anteriores, o que era visível nos recursos envolvidos, no material bibliográfico³ produzido e no local ocupado pelo Brasil no evento (Ferreira; Fernandes; Reis, 2010).

O comitê obteve recursos para construir um pavilhão, projetado pelo arquiteto francês Louis Dauvergne. O edifício possuía ferro aparente em seu interior, uma cúpula de vidro com pintura em ouro e era decorado com estátuas que remontavam ao imaginário tropical, com figuras alegóricas de índios representando rios (Figura 1). Havia ainda um quiosque para degustação de café (Pesavento, 1997, p. 193). No pavilhão, foram expostos produtos naturais brasileiros, principalmente café, manufaturas da indústria nacional e elementos do “mundo da cultura”, como litografias, encadernações, mobiliário artístico, sedas e rendas (Barbuy, 1996, p. 223).

² Segundo Silva Barón (2011, p. 43), as monarquias europeias não participaram oficialmente do evento, uma vez que celebravam o que consideravam ser uma ofensa contra elas. No entanto, foram criados comitês independentes, muitos dos quais com o apoio de uma instituição estatal. No caso brasileiro, D. Pedro II apoiou o Comitê Franco-Brasileiro (Barbuy, 1996, p. 213).

³ Inclusive o livro *Le Brésil*, que será mencionado adiante.

Figura 1: Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de Paris, 1889.



Fonte: ARQUIVO NACIONAL, Rio de Janeiro. *Pavillon du Bresil*. Exposição Universal, Paris, 1889. 1 gravura, autoria desconhecida, 9 x 13 cm. Fundo Fotografias Avulsas, BR RJANRIO O2.0.FOT.204 (dossiê).

As belas-artes ganharam centralidade nas Exposições Universais, sobretudo a partir de 1855, quando foram reunidos mais de dois mil artistas e cinco mil obras de arquitetura, escultura, gravura e pintura, que serviam para “espelhar a riqueza e variedade da produção artística em cada um desses países, sobretudo na França” (Pereira, 1992, p. 86). Isso evidencia a relevância das obras selecionadas para representar a arte de cada país. Na Exposição de 1889, houve grande ênfase na seção artística, configurando uma das maiores mostras de arte já apresentadas. A mostra de arte contemporânea foi aberta a todos os países expositores, e o artista francês Ernest Meissonier foi presidente do júri de premiação da seção de pintura e desenho (Hungerford, 1989, p. 71; Silva Barón, 2011, p. 42-43). O júri era composto por artistas conservadores e autoridades administrativas. Meissonier era o presidente, e William-Adolphe Bouguereau, o vice-presidente, ambos figuras centrais da arte oficial francesa. Portanto, valorizava-se a estética clássica, a obediência técnica e a história nacional. Isso fica evidente na premiação, que selecionou obras naturalistas e acadêmicas, muitas das quais haviam sido bem recebidas nos Salões anteriores.

A arte acadêmica e monumental exibida no Palácio de Belas Artes servia para exaltar a civilização ocidental, reforçando uma narrativa de progresso, ordem e racionalidade como ideais usados para legitimar a força imperial. Elas se contrapunham às performances, objetos e artesanatos das ditas “vilas coloniais”, vistos como itens de curiosidade e não como objetos artísticos. A representação brasileira procurou criar uma imagem positiva e “civilizada” do Brasil, tentando mitigar a ênfase no exotismo, que foi comum em exposições anteriores, e destacar a produção de manufaturas, a produção cultural, o crescimento urbano e o de infraestrutura (Ferreira; Fernandes; Reis, 2010).

Assim, apresentar a sua tela na Exposição de Paris significava, para Pedro Américo, uma oportunidade de projeção internacional. Como demonstrou Ana Paula Simioni, Paris era o principal centro artístico internacional da época e havia se tornado destino quase obrigatório para os artistas brasileiros que buscavam prestígio e aprimoramento técnico. Eles absorviam modelos europeus e retornavam com capital simbólico que legitimava uma produção artística “civilizada”, adequada à construção do projeto de nação a partir de pinturas (Simioni, 2005). Américo foi um dos artistas que teve aprimoramento técnico em Paris, e a exibição de *Independência ou morte!* – que era uma composição com qualidade técnica, que se vinculava à tradição dos quadros de batalha europeus – era uma forma de obter consagração na capital das artes. Partiu do pintor a proposta de exibir a pintura nessa exposição, tendo em vista a visibilidade que a obra ganharia.

Além disso, a obra *1807, Friedland*, de Meissonier, havia sido uma referência para Américo elaborar *Independência ou morte!* (Mattos, 1999) e era de seu interesse que o artista francês a visse, pois demonstraria que a pintura brasileira dialogava com a produção francesa, aspecto que destacaria a habilidade e a competência de Américo enquanto pintor, além de ser possível fator de favorecimento para a premiação do quadro, sobretudo diante das características do júri.

Em dezembro de 1888, noticiou-se que o pedido de exibição da tela estava em análise pelos membros do Comitê Franco-Brasileiro, que apontavam para a necessidade de se levar em consideração “a capacidade do pavilhão brasileiro e as dimensões do dito quadro”⁴. O Barão do Rio Branco assinalou que “os pintores de história no Brasil desprezaram, até aqui, os quadros de dimensões comuns, que seriam, no entanto, mais fáceis de alocar” (Barbuy, 1996, p. 226), justificando a ausência de obras dos principais artistas pela falta de espaço para expô-las no pavilhão brasileiro.

Outro obstáculo foi a alegação, feita pelos membros da Comissão de Obras do Monumento do Ipiranga, de falta de segurança e de verba para o transporte da obra. Mesmo após o Comitê ter garantido transportar o painel gratuitamente, o envio da obra não foi autorizado, frustrando os planos de Pedro Américo (Oliveira, 2002, p. 7). Fica evidente que o interesse de exibir *Independência ou morte!* advinha de Américo, uma vez que os organizadores da representação brasileira, bem como os proprietários da pintura – a Comissão de Obras do Monumento do Ipiranga – não fizeram esforços para viabilizar a sua participação na mostra.

Na carta que o pintor enviou a Léo d’Affonseca, mencionada anteriormente, Américo demonstrou seu desgosto em não expor a obra em Paris, afirmando que ela teria espaço reservado em “um dos mais honrosos lugares na Seção Geral das Belas-Artes”⁵. Portanto, o objetivo não era exibi-la no pavilhão brasileiro, que tinha restrições espaciais, mas na mostra

⁴ GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, ano XIV, n. 343, 9 dez. 1888. p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/103730_02/14846. Acesso em: 2 fev. 2026.

⁵ MUSEU IMPERIAL, Petrópolis. *Carta de Pedro Américo enviada à Princesa Isabel*. 6 jun. 1888.

internacional do Palácio de Belas Artes. Para Américo, o motivo do impedimento do envio do quadro estava indicado no fim da carta: “Com efeito, as razões de não ser o quadro mandado a Paris foi a coincidência provável entre a época de inauguração do Palácio do Ipiranga e a da exposição Universal”⁶. A inauguração do monumento do Ipiranga, no entanto, não aconteceria tão cedo.

Diante da impossibilidade de exibir seu quadro em Paris, Pedro Américo conclui representar “um pintor sem palheta”. Na biografia do artista, escrita por Cardoso de Oliveira (1949, p. 162), afirma-se que Pedro Américo teria “pedido ao Governo Imperial, com muita antecedência, que fossem enviadas à aquela (sic) exposição algumas de suas telas maiores, o que não logrou alcançar”. Demonstrando, uma vez mais, o descompasso entre os interesses do artista e o dos organizadores da representação brasileira em Paris.

O total de pinturas a óleo brasileiras apresentadas na exposição foi de 35, além de 3 aquarelas, 3 litografias e 11 fotografias⁷. Foram poucas as pinturas brasileiras expostas no Palácio de Belas Artes. Nos catálogos oficiais, estão indicados dois retratos, intitulados *Retrato da Senhora P. de S.* e *Retrato de M. V. M.*, bem como um quadro de Henrique Bernardelli, que acredita tratar-se da pintura *Os bandeirantes*.⁸ Além dessas menções, indica-se que *A conversão dos índios Jauaperi*, de Arthur Luciano Lins, estava em exibição no Pavilhão Amazonas. Todas as demais obras encontravam-se no Pavilhão do Brasil e representavam, sobretudo, paisagens, panoramas de cidades, naturezas-mortas, frutas e retratos⁹. Não foram expostos quadros de pintura histórica, sendo a única tela alusiva a um tema do passado a intitulada *A abolição dos escravos no Brasil*¹⁰, de Daniel Bérard, que era, entretanto, uma alegoria.

Não havia pinturas que representassem a história do Brasil, tendo centralidade as paisagens naturais e urbanas. Segundo Felipe Chaimovich (2020), o privilégio do gênero da natureza-morta foi uma forma de evidenciar as riquezas naturais dispostas no mesmo andar que a galeria de arte. Um dos artistas de destaque foi Estevão Silva, cujas naturezas-mortas tinham a particularidade de serem composições com frutas exclusivamente brasileiras. Chaimovich afirma que a participação brasileira pretendia destacar a recente abolição da escravidão e as oportunidades para imigrantes europeus. O Brasil teria sido alvo de críticas em exposições universais anteriores por ainda manter o regime escravocrata (Chaimovich,

⁶ FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL, Rio de Janeiro. *Carta de Pedro Américo enviada a Leo D’Affonseca*. 4 abr. 1889. p. 1.

⁷ EMPIRE DU BRÉSIL: catalogue officiel. Paris: Imp. De Chaix, 1889.

⁸ A hipótese de se tratar do quadro *Os bandeirantes* foi indicada por (Lee, 1991) e Dazzi (2011, p. 11).

⁹ Os artistas que apresentaram pinturas a óleo foram: Abigail de Andrade, Alice Santiago, Arthur Luciano Lins, Aurélio Figueiredo, [Belmiro de?] Almeida, Daniel Bérard, [Augusto?] Duarte, Estevão da Silva, Franco de Sá, Henrique Bernardelli, Jules Ballá, Léon Righini, [Nicola Antonio] Fachinetti, Telles Junior, Victor Meirelles (Empire du Brésil, 1889). Victor Meirelles apresentou também, em espaço fora da exposição, o *Panorama da cidade do Rio de Janeiro*, realizado com Langerock (Barbuy, 1996, p. 230-231).

¹⁰ Provavelmente trata-se da obra “Alegoria da lei do Ventre Livre”, que pertence ao Museu de Arte Sacra de Maceió.

2020, p. 1). Isso justificava a existência de uma alegoria dedicada ao tema da abolição da escravidão no pavilhão brasileiro.

Dada a proximidade com a Lei Áurea, promulgada no ano anterior, a escravidão ainda não havia sido tema de pinturas de grandes dimensões. Uma das intenções de Pedro Américo era obter o financiamento da família imperial para elaborar um quadro com essa temática, que renderia homenagem à Princesa Isabel¹¹. Ser premiado na Exposição de Paris com um quadro feito como uma homenagem ao primeiro imperador brasileiro era uma forma de ganhar reconhecimento e ter mais motivos para conseguir o financiamento para a nova obra. Porém, na exposição em que se comemorava a República, não havia espaço para um quadro de dimensão monumental representando um ato heroico do monarca brasileiro. Deve-se, ainda, levar em consideração o ambiente de instabilidade vivido pelo Brasil, na iminência da Proclamação da República. Podemos, ainda, observar que a representação não reforçava os valores que os organizadores da participação brasileira procuravam veicular, pois não há destaque para as riquezas naturais e a escravidão, segundo Carlos Lima Junior e Pedro Nery (2019, p. 12), havia sido amenizada na representação final da obra. Em contrapartida, temos em primeiro plano o carroceiro, que evidencia uma matriz rural da formação do povo paulista, que estava em conflito com a visão de progresso que se pretendia difundir.

Assim, Pedro Américo, um dos principais artistas brasileiros, foi representado na Exposição de Paris apenas pelos desenhos preparatórios de *Independência ou morte!*, que constam no Grupo II (pinturas diversas e desenhos) do catálogo da exposição brasileira e, segundo Cardoso de Oliveira (1949, p. 163), eram “delicadíssimas e impecáveis miniaturas representando cavaleiros e cavalos em diferentes posições”. A exibição dos desenhos de detalhes da obra permitia destacar o que era mais atrativo aos organizadores brasileiros: a guarda de honra e Dom Pedro, aproximando a representação dos quadros de batalha da França, amenizando figuras mais polêmicas, como a do carroceiro. Nos catálogos oficiais, indica-se que os desenhos pertenceriam a Alfredo Ducasble, fotógrafo e pintor que possuía um estúdio em Recife e que participou da exposição como membro da comissão da província de Pernambuco (Kossoy, 2002, p. 103-104).

Sobre os desenhos, Cardoso de Oliveira (1949, p. 163) afirma que a proposta de enviá-los teria partido de Ducasble. Isso reforça a ideia de que os organizadores brasileiros não estavam interessados em enviar a pintura e que os desenhos foram exibidos graças ao pedido do colecionador. O biógrafo indica que também foi enviada uma fotografia da pintura; porém, nos catálogos não há nenhuma menção a ela. No descritivo do Grupo II, de pinturas diversas e desenhos, mencionam-se apenas, de forma genérica: “études pour le tableau de la proclamation de l’Indépendance du Brésil (appartenant à M. A. Ducasble)”¹², sem especificar a quantidade de desenhos nem que haveria uma fotografia.

¹¹ MUSEU IMPERIAL, Petrópolis. *Carta de Pedro Américo enviada à Princesa Isabel*. 6 jun. 1888. p. 1.

¹² EMPIRE DU BRÉSIL: catalogue officiel. Paris: Imp. De Chaix, 1889. p. 18.

O conjunto foi exposto junto com pinturas em um espaço pequeno, no andar térreo do pavilhão brasileiro, próximo à sala do Comitê. Mesmo com pouca visibilidade e exibido em meio a sacas de café, o conjunto ganhou a atenção de S. Favière, autor do artigo sobre o pavilhão brasileiro, veiculado no *Livre d'or de l'exposition*:

Numa pequena sala contígua, à esquerda, ainda podemos ver café e uma série de estudos feitos para a pintura da independência do Brasil, que data de 7 de setembro de 1822. Esses estudos, que são interessantes, são do pintor Pedro Américo. Algumas pinturas, a maioria representando naturezas mortas, ainda adornam este salão.

Dentre as obras expostas no Pavilhão do Brasil, os desenhos foram os únicos mencionados na descrição do pavilhão, o que evidencia o reconhecimento da qualidade do artista. Segundo Cardoso de Oliveira, Meissonier teria visitado o edifício brasileiro, ocasião em que elogiou o trabalho de Pedro Américo. O biógrafo reproduz um excerto da carta de 1897 escrita pelo Barão do Rio Branco sobre o assunto:

Meissonier passou rapidamente por diante das telas expostas no pavimento térreo, telas em que os nossos pintores não tinham dado o melhor do seu talento. Mostrava-se distraído e algumas vezes manifestou até por gestos ou palavras o seu desgosto. Só se deteve diante de uma grande moldura em que estavam reunidos uns vinte estudos a lápis de Pedro Américo, feitos para o seu quadro da “Proclamação da Independência do Brasil”, estudos que, quase todos, eram desenhos perfeitamente acabados, com os melhores que tenho visto do próprio Meissonier e do seu discípulo predileto E. Detaille.

– “À la bonne heure! Montrez-moi ça! – disse ele, mostrando-me especialmente um cavalo. – Je m’entends bien en chevaux. Je les ai assez étudiés. C’est dessiné, voyez-vous? Vous pouvez le dire à l’artiste de ma part” (*).

Mas, infelizmente para nós, do quadro de Pedro Américo só havia uma fotografia no Pavilhão do Brasil, e o Presidente do Júri de Belas Artes saiu lastimando a ausência do quadro, porque disse ele: – “on ne peut pas juger une peinture et donner un prix de peinture d’après une reproduction photographique” (*).

(*) Até que enfim! Fale-me disto! Eu entendo bem da pintura de cavalos. Estudei-os bastante. Isto é que é desenhar. Pode dizê-lo ao artista da minha parte”.

(*) Não se pode julgar um quadro e dar prêmio de pintura, vendo-se apenas uma reprodução fotográfica (Oliveira, 1949, p. 163).

No *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro, é feita uma menção semelhante:

Na qualidade de presidente do júri Internacional das Belas-Artes na exposição universal de 1889, o grande Meissonier, que era, fisicamente, um homenzinho gordo, com uma longa barba branca que lhe dava uns ares de rio mitológico ou de Moisés do Michelangelo, apresentou-se um dia com os demais jurados ao palácio brasileiro do campo de Marte, para examinar as obras de arte que merecessem alguma recompensa. Havia ali obras de Almeida Júnior, de S. Paulo; da Sra. Abigail de Morade, do Rio; de Julio Ballà, de Paris; de Daniel Bérard, do Rio; de Aurélio Figueiredo, do finado Duarte, de Fachinetti, de Arthur Lancioni, do Amazonas; de Franco de Sá, do Maranhão; de Mlle. Alice Santiago, de Pernambuco; de Victor Meirelles, de Estevão da Silva, de Vera-Cruz, de Pernambuco e de Pedro Américo. Meissonier entrou a examiná-las. Não dizia coisa alguma, mas, diante de certos quadros, dava sinais de impaciência e levantava os ombros, como se os seus melindres artísticos estivessem feridos. Ao chegar diante do retrato do saudoso Dr. Caio Prado, pintado por Pedro Américo, alguém lhe fez observar que o quadro fora pintado em três dias apenas. Meissonier deteve-se, olhou para o quadro, e disse com algum mau humor: “Le temps ne fait rien à l’affaire. Eu às vezes gasto três meses a pintar um braço. Era melhor que o artista levasse três anos para fazer o retrato e fizesse um primor artístico”.

“E passou adiante”.

“Passados alguns minutos, parou diante dos estudos desenhados por Pedro Américo para o seu grande painel da Independência do Brasil, e, vendo os cavalos, foi logo dizendo:

“Isto, sim, é arte. Aqui estão uns cavalos soberbamente desenhados. Não se faz melhor aqui. Podem cumprimentar o artista em meu nome... Mas não há o colorido que nos permitiria avaliar o talento do pintor, e não podemos recompensar, com muito sentimento nosso”.

“Os únicos artistas recompensados foram os dois que haviam exposto as obras fora do palácio brasileiro: Victor Meirelles e Henrique Bernardelli, este com medalha de bronze, e aquele com medalha de ouro, sendo Pedro Américo nomeado oficial da Academia”¹³.

A despeito dos elogios mais contundentes na versão de Cardoso de Oliveira, ambos os relatos demonstram que os desenhos despertaram o interesse de Meissonier, o que reforça o desgosto de Pedro Américo por não ter exibido sua pintura em Paris. Enquanto Bernardelli e Meirelles tinham obras expostas no Palácio de Belas Artes e receberam medalhas¹⁴, Américo permaneceu um “pintor sem palheta”, pois só era possível ver esboços feitos a nanquim do seu grandioso quadro, exibidos em um local de pouco destaque.

A exibição dos desenhos, no entanto, deve ser considerada como uma forma de circulação da pintura, que ganhava uma massa de espectadores internacionais por meio da exibição de seus desenhos preparatórios. Dessa forma, contribuiu para que a pintura se tornasse conhecida pelo público, sobretudo por seu valor artístico.

¹³ JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, ano 69, n. 47, 23 fev. 1891. p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/364568_08/3296. Acesso em: 2 fev. 2026.

¹⁴ Victor Meirelles recebeu medalha de ouro pela obra *Panorama da cidade do Rio de Janeiro* e Henrique Bernardelli foi premiado pela obra *Os bandeirantes*, que recebeu medalha de bronze.

Além disso, na Exposição Universal de Paris, foi reeditada a *La grande encyclopédie* de Émile Levasseur. No verbete “Le Brésil”, a pintura de Pedro Américo era mencionada juntamente com a reprodução da gravura de Rougeron Vignerot. Ela foi reproduzida no capítulo dedicado às Belas Artes, escrito pelo Barão do Rio Branco, que indicava Pedro Américo como um dos principais pintores brasileiros e o quadro sobre a Proclamação da Independência como um dos principais trabalhos do artista (Monteiro, 2025). Isso ampliava ainda mais o alcance da pintura, que estava associada às suas qualidades artísticas, como uma das principais obras de um grande artista brasileiro. Portanto, essa primeira circulação da pintura, por meio de seus desenhos preparatórios, serviu para consagrar internacionalmente o artista enquanto um exímio pintor.

Compor um imaginário nacional republicano: a Exposição Universal de Chicago, 1893

Em 1890, as obras do edifício-monumento do Ipiranga foram encerradas; porém, a queda da Monarquia impôs novos obstáculos para a exibição de *Independência ou morte!* O Governo Provisório do regime republicano decidiu dar outro destino ao edifício, pois homenagear o primeiro imperador brasileiro era indesejado nesse contexto político. Enquanto isso, a tela de Pedro Américo tornava-se conhecida apenas pelas reproduções, mas uma nova oportunidade de exibi-la surgia com os preparativos para a Exposição Universal de Chicago.

Em 1891, começaram as discussões sobre a representação do Brasil na nova Exposição Universal. Tomar parte no elenco de países americanos relevantes economicamente era significativo para as elites brasileiras, sobretudo num momento de instabilidade política, como foram os anos iniciais do período republicano, marcado por revoltas e pelo fechamento do congresso. Participar da Exposição Universal de Chicago foi aproveitado como uma estratégia para reforçar o poder político de Floriano Peixoto (Rezende, 2021, p. 74). O governo brasileiro via em Chicago uma oportunidade para se reinventar e se descolar do passado imperial, demonstrando seus esforços em direção à civilização (Lima, 2022, p. 207). Segundo Nicolau Sevchenko, países periféricos, como o Brasil, participavam das Exposições Universais buscando inserção simbólica no “concerto das nações civilizadas”, apresentando-se como modernos por meio da arte acadêmica e da arquitetura monumental. A elite letrada da Primeira República via as exposições como oportunidades de “reeducar” a imagem do Brasil – que, por sua vez, era filtrada por interesses políticos, raciais e estéticos, num processo de manipulação e construção nacional (Sevchenko, 2001).

Segundo Rezende (2021, p. 80), Chicago legitimou a nova identidade republicana no cenário internacional, permitindo reescrever o passado e se distanciar do Império, ainda visto como ameaça. Apesar de divergências internas, os republicanos convergiram na oposição à

monarquia. Assim, mesmo diante das adversidades, “o orgulho patriótico, a celebração do novo regime e a reafirmação da abundância nacional” sustentaram a participação brasileira¹⁵.

Os Estados Unidos haviam se tornado os principais compradores de café, borracha e cacau, e a participação brasileira na Exposição representava uma forma de estreitar relações com esse parceiro comercial, a primeira potência a reconhecer a República (Pesavento, 1997, p. 213). Segundo Paula Magalhães de Lima (2022, p. 48), a Exposição difundiu no Brasil uma ideia de modernidade de matriz norte-americana, especialmente em São Paulo, que tomou Chicago como referência para sua transformação em metrópole moderna (Lima, 2022, p. 48).

A Exposição, conhecida como *Columbian Fair* por celebrar os 400 anos da chegada de Colombo, foi a maior já realizada. Dessa vez, o Brasil foi oficialmente representado, e os estados federativos tiveram participação mais ativa e individualizada; por isso, alguns deles investiram em campanhas publicitárias e publicações que evidenciavam suas riquezas e seus atrativos econômicos. Essa maior representatividade também influenciou a escolha das pinturas, já que as elites locais buscavam visibilidade tanto de seus produtos quanto de seus símbolos culturais.

Rydell (1984) afirma que a arte servia como instrumento de poder simbólico, que comunicava uma ordem racial e civilizacional. As obras eram selecionadas para apresentar a cultura ocidental como ápice do desenvolvimento humano. A arte europeia e norte-americana era exibida como universal, enquanto a arte dos outros países aparecia vinculada ao passado, à natureza ou ao exótico.

Para a seção de belas-artes brasileira, o ministro da Agricultura, Inocêncio Correia, solicitou a inclusão das principais telas de Pedro Américo, Victor Meirelles, Aurélio Figueiredo, Rodolpho Amoedo, Parreiras e Agostinho Motta, bem como esculturas de Bernardelli, ressaltando a tradição artística nacional¹⁶. Diferente de 1889, considerou-se importante que os principais artistas estivessem representados na exposição, desde artistas vinculados à Academia até os que seguiam novas tendências, demonstrando uma tradição de Belas-artes.

Pouco depois, Rodolpho Bernardelli foi nomeado responsável pela seção artística¹⁷. Bernardelli não era apenas professor, mas diretor da Escola Nacional de Belas Artes, antiga Academia Imperial de Belas Artes. A escolha, entretanto, não era consenso: Pedro Américo teria sido inicialmente indicado, porém foi preterido por vontade do vice-presidente da Comissão da Exposição Universal, o Conselheiro Ladislau Netto¹⁸. A Escola Nacional de Belas

¹⁵ Trad. livre da autora: “Patriotic pride, celebration of the new regime, and the reclaim over national abundance explain why it went ahead against all the odds”.

¹⁶ EXPOSIÇÃO de Chicago. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2 out. 1892. p. 1.

¹⁷ O BRAZIL em Chicago. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4 out. 1892. p. 2.

¹⁸ MEIRELLES, Victor. Panorama da cidade do Rio de Janeiro. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 70, n. 291, 18 out. 1892. p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/364568_08/8938. Acesso em: 2 fev. 2026.

Artes, antes vinculada ao Imperador D. Pedro II, havia passado por mudanças, inclusive com alteração no quadro de professores.¹⁹ A escolha de Bernardelli, ligado à nova instituição republicana, em detrimento de Américo, um dos principais artistas do Império, refletiu o esforço de renovar a representação artística do país, embora tenha gerado descontentamento entre alguns artistas.

Um grupo de pintores publicou um protesto nos jornais contra a circular que tornava inapelável a decisão de Bernardelli sobre as obras a serem expostas na Exposição. Alegavam que, por ser escultor e único membro da seção de belas artes, faltava-lhe “competência técnica para julgar os trabalhos de pintura, não cabendo ao menos aos expositores o direito de apelar de seu julgamento nem reclamar contra as suas decisões, que são inapeláveis, como declara na referida circular”. Temiam “consequências morais” que poderiam “advir à reputação dos artistas vitimados por odiosidades pessoais”. Segundo eles, a circular expedida por Bernardelli, colocava “uma classe inteira sob seu arbítrio”, podendo a decisão “originar o descrédito sobre um artista, chamando com uma incompetente apreciação dúvida sobre suas produções e reputação”. Expunham que aos artistas não caberia nem mesmo a alternativa de abstenção ao certame, uma vez que “por ordem do governo, vão ser entregues à comissão executiva os trabalhos existentes na escola nacional de belas artes”, fazendo possivelmente referência à solicitação do ministro da Agricultura de selecionar telas dos principais artistas brasileiros.

Como solução, sugeriram a inclusão de Décio Villares para compor a comissão, a fim de dar maior legitimidade. Entre os signatários estavam Pedro Américo, Aurélio de Figueiredo, Victor Meirelles, Antônio Parreiras e Pedro Peres²⁰. Dez dias depois, noticiou-se que Almeida Júnior fora convidado a integrar a comissão, mas recusou²¹. O protesto, entretanto, não teve efeito, e Bernardelli manteve-se como único responsável.

Os impasses em torno da seção de Belas Artes tiveram impacto na seleção das obras para a exposição. Victor Meirelles, Aurélio Figueiredo, Pedro Américo e Pedro Peres tiveram apenas uma tela exposta, todas no pavilhão brasileiro. Em contrapartida, Henrique Bernardelli expôs 13 telas, Rodolpho Bernardelli, 6 esculturas, Modesto Brocos, 19 pinturas, e João Baptista da Costa, 6 telas, quantidades que evidenciam um desequilíbrio na representatividade de cada artista²².

¹⁹ Em 1891, jornais do Rio de Janeiro afirmavam que Rodolpho Bernardelli teria “eliminado” Parreiras do corpo docente para dar lugar a seu irmão, Henrique Bernardelli. Cf. GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, ano XVII, n. 29, 29 jan. 1891. p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/103730_03/2573. Acesso em: 2 fev. 2026.

²⁰ O PAIZ, Rio de Janeiro, ano IX, n. 3.815, 12 out. 1892. p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/178691_02/6230. Acesso em: 2 fev. 2026.

²¹ O PAIZ, Rio de Janeiro, ano IX, n. 3825, 22 out. 1892. p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/178691_02/6299. Acesso em: 2 fev. 2026.

²² CATALOGUE of the Brazilian section at the World's Columbian Exposition. Chicago: E. J. Campbell; Brazilian Commission, 1893.

Como afirmou Camila Dazzi (2011, p. 3), “a seleção das obras enviadas para os Estados Unidos dependeu mais de escolhas pessoais de Rodolpho Bernardelli – em possível acordo com os professores a ele mais chegados (...) – do que das escolhas do governo”. Dazzi (2011, p. 4) destaca que Bernardelli “fez uma escolha bastante pessoal das obras expostas, privilegiando a si mesmo e aos professores da Escola”. Américo e Meirelles, exonerados do cargo de professor quando da reforma da Academia e criticados pelo “academismo” que se buscava combater, ficaram com presença mínima na exposição.

A decisão de exibir as obras de Meirelles, Américo e Figueiredo provavelmente partiu dos organizadores do evento, uma vez que esses artistas haviam demonstrado seu descontentamento com as regras da Comissão de Belas Artes, e Bernardelli havia privilegiado os artistas que acreditava serem os capazes de demonstrar a “modernidade na arte brasileira”. Além disso, a pintura de Meirelles pertencia à Escola Nacional de Belas Artes; a de Figueiredo e a de Pedro Peres, à Prefeitura do Rio de Janeiro; e a de Américo, ao estado de São Paulo; portanto, eram todas de instituições públicas. Essa hipótese é reforçada por telegrama de Adolpho Pinto, secretário da Comissão Paulista²³.

Comissão Paulista respondeu que continua envidando esforços para boa representação do estado na exposição (...). Entre obras de arte remeterá quadros de Almeida Júnior e Pedro Américo, sendo deste o grande quadro histórico comemorativo da Independência nacional. Espera também remeter notável modelo do monumento do Ipiranga²⁴.

O telegrama indica que a exibição de *Independência ou morte!* era uma forma de o estado de São Paulo ser bem representado na exposição. Portanto, a participação da pintura está mais relacionada aos interesses da elite política e intelectual paulista do que a um desejo do pintor, como havia sido na exposição de Paris. Exibir *Independência ou morte!* era uma maneira de destacar as belas-artes do estado paulista, divulgando um quadro de grandes dimensões, feito por um dos mais renomados artistas brasileiros, e que representa um momento-chave da história do Brasil, que se passa em São Paulo. Pretendia-se também expor a maquete em gesso do edifício-monumento do Ipiranga, de Tommaso Bezzi, símbolo da modernização de São Paulo. Contudo, Bezzi alegava ser proprietário da obra, e sua anuência seria necessária²⁵. Maquetes de edifícios foram exibidas no Palácio de Belas Artes na Expo-

²³ A Comissão de São Paulo era composta por Elias Chaves, presidente, Barão de Tatuí, vice-presidente, e Adolpho Pinto, secretário. Cf. PINTO, Adolpho. Exposição de Chicago. *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XXXIV, n. 10.811, 16 out. 1892. p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/090972_05/3510. Acesso em: 2 fev. 2026.

²⁴ PINTO, Adolpho. Exposição de Chicago. *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XXXIV, n. 10.811, 16 out. 1892. p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/090972_05/3510. Acesso em: 2 fev. 2026.

²⁵ CORREIO PAULISTANO, São Paulo, ano XXXIX, n. 843, 27 nov. 1892. p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/090972_05/3634. Acesso em: 2 fev. 2026.

sição de Chicago, como a do Parlamento Alemão; porém, a do edifício de São Paulo não foi enviada, possivelmente por impedimento do engenheiro italiano.

A participação do estado paulista foi exaltada pelo articulista d'*O Estado de São Paulo*, que assim descreveu a seção artística:

O Estado também vai ser brilhantemente representado em belas-artes por trabalhos de verdadeiro merecimento, em pintura, escultura e arquitetura. Quanto à pintura vai ser exposta em Chicago a grande tela de Pedro Américo comemorativa da Independência do Brasil. O distinto pintor Paulista Almeida Júnior também prestou o seu valioso auxílio à comissão, concorrendo com um de seus mais apreciados trabalhos para a referida seção²⁶.

O articulista distingue a participação dos pintores no envio de suas pinturas. Não menciona Pedro Américo, pois sua obra pertencia ao governo estadual, sendo desnecessária a autorização do artista, enquanto Almeida Júnior foi citado. Além disso, na Exposição de Paris foram encontradas correspondências que demonstram o interesse de Américo em exibir a sua pintura; porém, não há registros semelhantes para Chicago.

Antes da inauguração da Exposição Chicago, foi realizada uma Exposição Preparatória, no Rio de Janeiro, destinada a selecionar produtos e obras que representariam o Brasil em Chicago, bem como divulgar internamente os ideais republicanos e demonstrar o potencial econômico e cultural do país. Essa foi a primeira exibição pública de *Independência ou morte!* no Brasil e a sua recepção foi envolta por críticas:

O grito do Ipiranga é a grande tela de Pedro Américo, que foi enviada para essa exposição pelo Estado de São Paulo. Só agora foi emoldurada e oferecida à contemplação do público. Conhecida há muito tempo pelas fotografias, foi logo notada sua grande semelhança com um outro quadro notável do autor francês, e a palavra plágio foi logo murmurada por muitos. Deixamos de entrar nesse detalhe, mesmo porque a impressão dessa tela não é nada lisonjeira para o Sr. Pedro Américo, que é um artista de talento incontestável. São sempre os mesmos cavalos com cabeças muito pequenas, sempre as mesmas tintas cor de café com leite em figuras que estão ao ar livre e uma completa ausência de sol²⁷.

O quadro francês ao qual o articulista se refere é *1807, Friedland*, de Ernest Meissonier. A acusação de plágio é descabida, já que o próprio Pedro Américo, na Exposição de Paris, tentou exibir o quadro a Meissonier. A referência a outros artistas era uma prática não apenas comum, mas desejada na Academia, pois demonstrava a qualidade técnica do artista. Por-

²⁶ S. PAULO em Chicago. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 19 mar. 1893. p. 1.

²⁷ O BRAZIL em Chicago. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano III, n. 5, 5 jan. 1893. p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015_01/2554. Acesso em: 2 fev. 2026.

tanto, a crítica é sobre a escolha formal de Pedro Américo, ainda muito vinculada ao rigor acadêmico. Livia Rezende (2021, p. 84-85) confirma que a obra foi enviada pela comissão paulista e não foi bem recebida na Exposição Preparatória no Rio, devido às tensões políticas domésticas. Para ela, “a inclusão da pintura na representação brasileira sugere a relevância paulista no processo de independência – o que explica a desaprovação carioca”²⁸.

A mesma autora relata um imbróglio com a seção artística brasileira, que ocasionou uma redução no espaço destinado às obras brasileiras no Edifício de Belas Artes. Por isso, grande parte das obras, incluindo a maioria das pinturas históricas, foi exibida no pavilhão nacional (Rezende, 2021, p. 82-83). A escolha das obras que ocupariam o Palácio de Belas Artes não foi casual, pois ali foram exibidas as escolhidas por Bernardelli, enquanto as enviadas pelas comissões estaduais foram relegadas ao Pavilhão Brasileiro.

Segundo Rydell (1984), as exposições reforçavam modelos culturais eurocêntricos que hierarquizavam povos e nações. Nesse contexto, o Brasil buscou afirmar-se como parte da “civilização” ocidental, articulando uma narrativa republicana. Para Rezende (2021, p. 83), Bernardelli manipulou símbolos e construiu um panteão cívico, inscrevendo eventos e mitos republicanos na narrativa histórica nacional, com o intuito de legitimar a República.

A Exposição de Chicago começou em 1º de maio de 1893, mas o pavilhão brasileiro só foi inaugurado em 19 de julho, evento amplamente divulgado pelos periódicos estadunidenses. O governo brasileiro investiu na construção de um grande pavilhão (Figura 2), elogiado em publicações sobre a exposição e apontado como “um dos mais bonitos edifícios erguidos por governos estrangeiros”²⁹ e considerado, depois do edifício alemão, “o mais bonito e, sem dúvidas, o mais luxuoso e elegantemente mobiliado”³⁰. Foi dito ainda que era tão bonito que nenhum visitante por ali passou sem um olhar de admiração³¹. Demonstrando, assim, que o desejo dos brasileiros de serem bem representados na Exposição de Chicago foi conquistado pela arquitetura de seu pavilhão, cuja imagem foi proficuamente veiculada em publicações do evento, como o *The Chicago Record*³² e o *The World’s Columbian Exposition Illustrated*³³ (Figura 3).

²⁸ Trad. livre da autora: “the inclusion of this painting in the Brazilian representation suggests a paulista relevance in the process of independence that explains Rio’s disapproval” (Rezende, 2021, p. 84-85).

²⁹ Trad. livre da autora: “the event [Brazil’s opening day] was notable in several ways, but especially in the fact that is opened to the public what is conceded to be the most beautiful foreign building at Jackson Park”. BRAZIL’S Opening Day. *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 19 jul. 1893. p. 1.

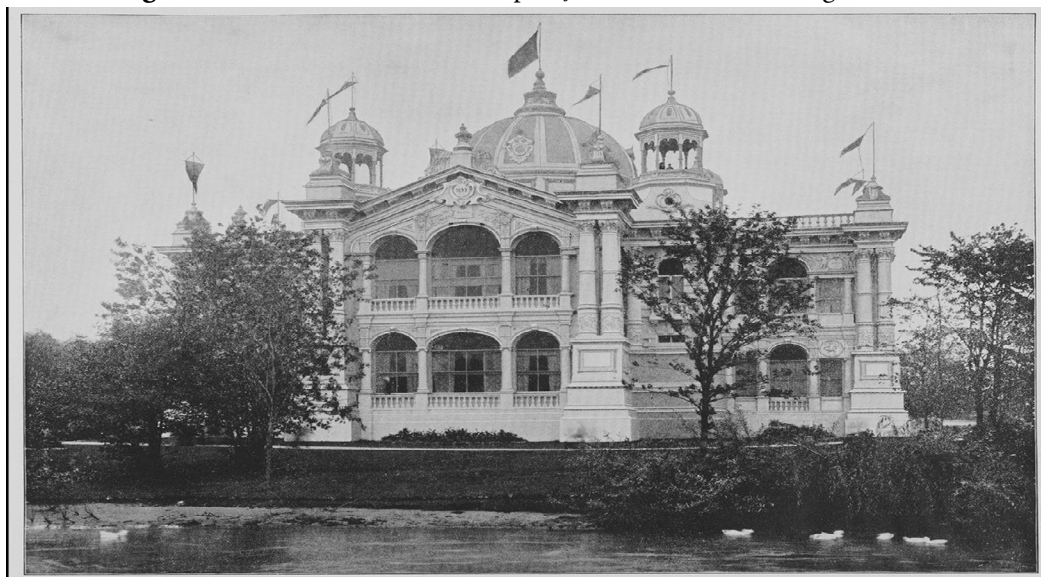
³⁰ Trad. livre da autora: “rächst dem deutschen hause galt das brasilianische Regierungsgebäude für das schönste und es mar ohne zweimal am Brachswollsten und Elegantesten ausgestattet”. UNSERE WELTAUSSTELLUNG: eine Beschreibung der Columbischen Weltausstellung in Chicago, 1893; mit über 1000 der besten, aus 15 000 Meisterwerken der Photographie sorgfältig ausgewählten Illustrationen. Chicago: Klein, 1894. p. 296

³¹ BRAZIL’S Opening Day. *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 19 jul. 1893. p. 1.

³² BRAZIL Opens House. *The Chicago Record*, Chicago, 20 jul. 1893. p. 3.

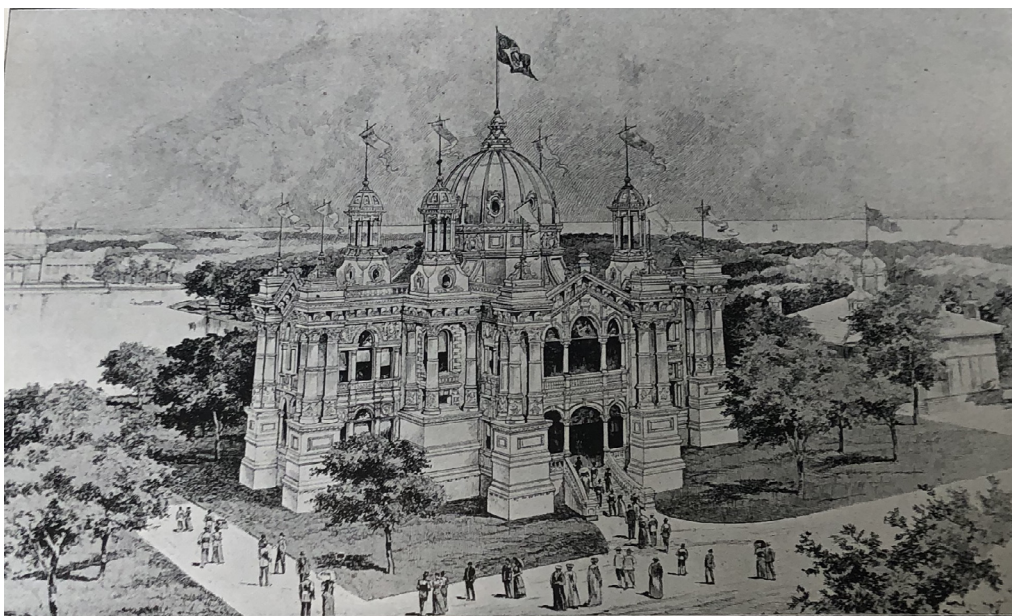
³³ CAMPBELL, James B. (ed.). *The World’s Columbian Exposition illustrated*. Chicago: J.B. Campbell, 1893.

Figura 2: Edifício Brasileiro na Exposição Universal de Chicago, 1893.



Fonte: CHICAGO HISTORY MUSEUM, Chicago. *Brazil Pavilion (Brazilian Building)*. Exposição Universal, Chicago, Illinois, 1893. 1 fotografia, por [C. D. Arnold], 11,6 x 17,4 cm. CHM ICHi-189010 (Brazil Pavilion dossiê), maio-out. 1893.

Figura 3: Edifício erguido pela República do Brasil na Exposição Universal de Chicago, 1893.



Fonte: CHICAGO HISTORY MUSEUM, Chicago. *Building Erected by the Republic of Brazil at the World's. Exposição Universal, Chicago, Illinois, 1893*. 1 gravura, autoria desconhecida. *The World's Columbian Exposition Illustrated*, v. III, n. 8, out. 1893.

Paula de Lima (2002) afirma que os edifícios das nações participantes serviam como “sede das respectivas comissões nacionais e [para] exhibir objetos de cunho histórico e outros que não participassem da competição por prêmios na Exposição”³⁴. Portanto, as obras exibidas no pavilhão brasileiro não tinham a possibilidade de premiação, o que era um fator de desestímulo para os artistas.

O pavilhão brasileiro foi projetado pelo Coronel Francisco de Souza Aguiar, membro da Comissão Brasileira da Exposição de Chicago. Em estilo renascentista francês, tinha altura de cerca de 37 metros, dois andares, uma cúpula feita em ferro e quatro campanários com observatórios. O térreo era inteiramente dedicado à exibição de café, principal produto de exportação brasileiro. A seção de Belas Artes ficava no primeiro andar (Figura 4) e também foi elogiada, e a disposição das telas foi considerada “provavelmente a melhor feita por países estrangeiros em seu próprio edifício”³⁵. Muitos periódicos publicaram imagens do salão central do primeiro andar, onde se vê um sofá circular e painéis exibindo pinturas. Na Figura 4, é possível ver *Independência ou morte!*, rodeada por outras pinturas.

Figura 4: Interior do Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de Chicago, 1893, onde se vê exposta *Independência ou morte!*, de Pedro Américo.



Fonte: NEWBERRY LIBRARY, Chicago. *Interior of Brazilian Building*. Exposição Universal, Chicago, Illinois, 1893. 1 fotogravura impressa, por Hubert Howe Bancroft. *The Book of the Fair*, Chicago, San Francisco, The Bancroft Co., 1893.

³⁴ O ESTADO DE S. PAULO, São Paulo 10 mar. 1892. p. 1. (apud Lima, 2022, p. 172).

³⁵ BRAZIL'S Opening Day. *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 19 jul. 1893. p. 2.

Figura 5: Seção de Belas Artes do Pavilhão brasileiro.



Fonte: CHICAGO HISTORY MUSEUM, Chicago. *Parlor in the Brazilian Building*. Chicago, Illinois, 1893. 1 gravura, autoria desconhecida. *Chicago Daily Tribune* [jornal], Chicago, 19 jun. 1893, p. 2.

Na Exposição de Chicago, as pinturas de história estiveram muito presentes no pavilhão brasileiro, e é possível perceber a construção de uma narrativa da história nacional por meio da exibição de pinturas e esculturas. Ao subir as escadas (Figura 6), o visitante se deparava com um busto de José Bonifácio e, do lado oposto, o de Benjamin Constant, ambos de autoria de Rodolpho Bernardelli, evidenciando os momentos fundantes da nação brasileira – a independência, simbolizada não por D. Pedro I, mas por Bonifácio, e a República, representada por Constant. Seguindo à direita, via-se o quadro de Victor Meirelles, *Primeira missa no Brasil*, que remetia o visitante aos primeiros contatos entre europeus e nativos. Outro quadro exposto, cuja temática se referia ao período colonial, era *Tiradentes executado*, de Aurélio de Figueiredo, que apresentava o insurgente como mártir. Na ala leste, estava *Independência ou morte!*, de Pedro Américo, que fazia referência ao ato que teria emancipado o Brasil de Portugal. Havia ainda *A primeira libertação*, de Pedro Peres, que representa a promulgação da Lei do Ventre Livre. Vale mencionar que a pintura de Henrique Bernardelli estava exposta no Palácio de Belas Artes, indicada com o título de *Retrato de Deodoro*, mas

que se trata da pintura hoje conhecida como *Proclamação da República*³⁶. É possível ver o quadro exposto no canto esquerdo da Figura 8.

Figura 6: A grande escadaria do Pavilhão do Brasil.



Fonte: UNIVERSITY OF CHICAGO, Chicago. *The Grand Stairway of the Building*. Chicago, Illinois, 1893. 1 gravura, autoria desconhecida. *The Graphic* [revista], Londres, v. 9, n. 18, 28 out. 1893.

No Pavilhão Brasileiro, estavam ainda dispostos o *Panorama da cidade de Niterói*, de Antônio Parreiras, obra encomendada para ser exibida nessa mostra, *Marabá*, de Rodolpho Amoedo, e *Arrufos*, de Belmiro de Almeida, além de outras telas menores. Adolpho Pinto menciona a exibição de aquarelas de edifícios de São Paulo pertencentes ao Banco União que, segundo ele, deveriam estar no Departamento de Artes Liberais, mas que ele conseguiu que fossem exibidas no pavilhão, permitindo que maior número de visitantes vissem os “belos espécimes arquitetônicos com que o distinto Ramos de Azevedo vai dia a dia

³⁶ Dazzi (2011) afirma que a obra estava no pavilhão brasileiro; as fontes consultadas, no entanto, indicam que estava no Palácio de Belas Artes, que era o local de maior prestígio para exibir as obras de arte, além de permitir a premiação. Além das fontes escritas, a exibição no palácio de Belas Artes fica evidente na Figura 8.

transformando o aspecto de nossa capital”³⁷, reforçando mais uma vez a importância dada à representação do estado paulista pelos membros de sua comissão e seu interesse em demonstrar a modernização dos edifícios na cidade.

A escolha das obras de temática histórica sugere uma narrativa visual da história do Brasil que se inicia com a chegada dos portugueses e os primeiros contatos com os nativos, passando pelo período colonial, marcado por símbolos republicanos, como as obras que transformam Tiradentes em um mártir, chegando à Independência do Brasil e à Proclamação da República. Constrói-se, assim, uma narrativa apaziguadora da história do Brasil, uma vez que nenhum quadro evidencia a presença de conflitos, destacando momentos-chave e símbolos característicos do período republicano, como os bustos de Bonifácio e Constant e a pintura de Tiradentes³⁸. Nessa narrativa, a independência do Brasil era, sem dúvida, um evento central. Paula de Lima, ao analisar o jantar de março de 1893, oferecido pelo presidente da Comissão Nacional, José Simeão de Oliveira, destacou o simbolismo do souvenir distribuído, que revelava a narrativa que o Brasil buscava projetar em Chicago. No cartão, junto ao brasão da República, apareciam as datas 1500, 1822 e 1889, organizando a história em marcos da descoberta, da independência e da proclamação da República – estratégia que, em meio à instabilidade política, visava legitimar a nova ordem e construir identidade nacional (Lima, 2022, p. 206).

As mesmas datas estruturavam a seleção artística: *Primeira missa no Brasil*, de Victor Meirelles; *Independência ou morte!*, de Pedro Américo, acompanhada do busto de Bonifácio; e as figuras de Benjamin Constant e Deodoro, de Henrique Bernardelli. A despeito da sua homenagem à monarquia brasileira, o quadro de Pedro Américo representando a independência em terras paulistas entrava para a tríade dos momentos principais da construção de uma identidade brasileira republicana, que se exibia como civilização moderna internacionalmente. Foi a necessidade de afirmação simbólica da elite política paulista que inseriu o quadro de Américo nessa nova narrativa. Ela se adequava por ser uma das únicas pinturas que representavam a independência em tela de grande formato, pertencente ao Estado paulista, que destacava o evento ocorrido em São Paulo e realizada por um artista brasileiro de grande reputação.³⁹

Vale mencionar que a independência brasileira foi comemorada durante a exposição, conhecida como “Brazil Day” e divulgada em periódicos estadunidenses. Houve um concerto de Carlos Gomes no Music Hall e, no pavilhão brasileiro, o oferecimento de café sob as

³⁷ PINTO, Adolpho. Viajando. O Brasil em Chicago. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 6 set. 1893. p. 2.

³⁸ Segundo José Murilo de Carvalho (2009, p. 41), para os positivistas, “a trindade cívica que simbolizava o avanço da sociedade brasileira em direção a seu destino histórico” era composta por Tiradentes, na inconfidência, José Bonifácio, na Independência, e Benjamin Constant, na República.

³⁹ Outro quadro que tinha a mesma temática era *Proclamação da Independência*, de François-René Moreaux; contudo, além de ter sido feito por um artista estrangeiro, não destacava o Sete de Setembro ocorrido em São Paulo.

árvores ao som de músicas nacionais. Mesmo sem ser mencionada, a pintura de Américo servia de reforço visual da data que se celebrava. Para a elite política e intelectual paulista, a cena do riacho do Ipiranga tornava-se o emblema da independência por meio da representação veiculada em uma obra de grandes dimensões pertencente ao Estado de São Paulo.

Apesar de haver muitas obras expostas no pavilhão brasileiro, *Independência ou morte!* destacou-se, já que foi citada em publicações da Exposição de Chicago. Ela foi mencionada no *Chicago Daily Tribune* e no *Graphic*, que divulgou uma reprodução da sua imagem. Teve ainda sua imagem reproduzida em uma página inteira no *The World's Columbian Exposition Illustrated* (Figura 7). E foi a única mencionada em uma publicação alemã sobre a Exposição de Chicago, intitulada *Unsere Weltausstellung* (1894, p. 296), que descreveu o primeiro andar do edifício brasileiro, dedicado à galeria artística, como “coberto com tapetes pesados e móveis luxuosos e era de longe a sala mais elegante de toda a exposição”. Em seguida, afirmou que “o lugar de honra foi ocupado por um grande quadro de Pedro Américo, representando a ruptura do Brasil com a pátria”⁴⁰, evidenciando a centralidade ocupada pela tela no edifício brasileiro. É possível supor que o local de destaque se justificasse pela dimensão da obra, pela sua autoria e, sobretudo, pela temática que, como visto, compunha a tríade de eventos da história nacional destacados pela Comissão Brasileira em Chicago.

Figura 7: *Independência ou morte!* (1888), Pedro Américo.

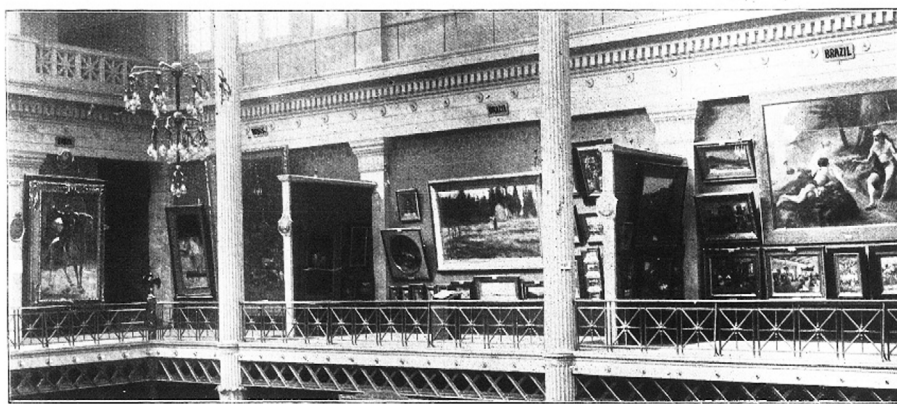


Fonte: THE ART INSTITUTE, Chicago. *Reproduction from a Photograph of the Painting Brazilian Independence on Exhibit in Brazil's Building at the World Fair*. Chicago, Illinois, 1893. 1 fotogravura, por James Bartlett Campbell. *The World's Columbian Exposition* [catálogo ilustrado], v. III, n. 8, p. 261, out. 1893.

⁴⁰ Trad. livre da autora: “Den Ehrenplatz eröffnet, ein großes Bild von Pedro Américo ein, die Losreibung Brasilien von dem Mutterland vorstellend”.

O articulista do jornal *Chicago Daily Tribune*⁴¹ considerou *Independência ou morte!* uma das obras mais efetivas da exposição brasileira, “pela intensa ação de cada elemento”⁴² existente na representação. Ele afirma ainda que a tela era “igual em concepção e tratamento a quase todas as pinturas do Palácio de Belas Artes”⁴³, apontando, assim, para uma possível diferenciação de qualidade entre as obras que eram apresentadas nos pavilhões das nações e as que estavam no Palácio de Belas Artes (Figura 8). Na sua perspectiva, a tela de Pedro Américo tinha a qualificação para estar em local dedicado exclusivamente à arte.

Figura 8: Seção brasileira no Palácio de Belas Artes.



BRAZILIAN SECTION IN FINE ARTS BUILDING.

Fonte: UNIVERSITY OF CHICAGO, Chicago. *Brazilian Section in Fine Arts Building*. Chicago, Illinois, 1893. 1 gravura, autoria desconhecida. *The Graphic* [revista], Londres, n. 18, v. 9, 28 out. 1893.

Adolpho Pinto afirmou que “no Palácio das Belas Artes consta a exposição brasileira de seis trabalhos de escultura (...) e cerca de cem pinturas a óleo de quase todos os artistas notáveis do nosso país”⁴⁴. Contudo, Victor Meirelles e Pedro Américo, dois expoentes da pintura brasileira, não tinham obras expostas ali. Ao todo, o Brasil apresentou 128 obras (pinturas, esculturas e aquarelas) expostas no Palácio de Belas Artes e no Pavilhão Brasileiro⁴⁵. Receberam medalha por pintura a óleo Almeida Júnior, Pedro Weingärtner e Henrique Bernar-

⁴¹ BRAZIL'S Opening Day. *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 19 jul. 1893. p. 1.

⁴² Trad. livre da autora: “there is intense action in every man and animal, and the whole picture is one of the most effective at the exposition”.

⁴³ Trad. livre da autora: “in the eastern wing is an enormous canvas by Pedro Américo, which is also historical and is equal in conception and treatment to almost any painting in the art palace”.

⁴⁴ PINTO, Adolpho. Viajando. O Brasil em Chicago. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 6 set. 1893. p. 2.

⁴⁵ Dentre os quadros expostos no Palácio de Belas Artes estavam a *Proclamação da República* e *Mater*, de Henrique Bernardelli; *Caipiras negaceando*, *A leitura* e *Descanso da modelo*, de Almeida Júnior; *A narração de Filetas* e *Retrato de senhora*, de Rodolpho Amoedo; *Engenho de mandioca* e outros trabalhos de Modesto Brocos; além de trabalhos de Pedro Weingärtner, Eliseu Visconti, Fachinetti, Guimarães e Rafael Frederico, entre outros. De Rodolpho Bernardelli, estavam expostos um busto de Dom Pedro e a obra *Cristo e a adúltera*, esta última no piso principal do edifício de Belas Artes.

delli; por aquarela, Henrique Bernardelli; por pastel, Henrique Bernardelli, Eliseu Visconti, Rodolpho Amoedo e Modesto Brocos. A escultura brasileira não recebeu prêmios, já que o único artista participante, Rodolpho Bernardelli, foi convidado para integrar a Comissão do Júri de Belas Artes.

Embora não exibida em espaço de prestígio no Palácio de Belas Artes nem premiada, *Independência ou morte!* recebeu destaque da crítica e da imprensa, superando até medalhistas do Palácio de Belas Artes. Sua exibição partiu de membros do governo paulista, que viam na obra um símbolo do evento fundador ocorrido em São Paulo e da importância de Pedro Américo. Portanto, a iniciativa paulista de inclusão de São Paulo na narrativa nacional – empenho que seria reiterado e reforçado nos anos seguintes, com a criação do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, bem como com a aquisição e encomenda de pinturas com temática paulista – foi muito exitosa. *Independência ou morte!* passaria, desde então, a ser uma representação-chave da construção de um imaginário do passado brasileiro e paulista.

Circulação e recepção: os impactos da sua exibição internacional

Independência ou morte! passou anos longe dos olhares do público. Isso, no entanto, não impediu que a obra se tornasse conhecida e fosse incluída no imaginário social, graças à circulação de sua imagem no Brasil e no exterior. Ela passou a circular tanto em fotografias, gravuras e publicações (Monteiro, 2025) como participando de exposições universais, o que contribuiu para o seu reconhecimento e consagração.

Paris 1889 e *Chicago 1893* foram exposições bastante distintas, sobretudo para a representação brasileira. Aquela aconteceu nos momentos finais do regime monárquico, enquanto esta foi a estreia do regime republicano, que pretendia reescrever a narrativa nacional. Desse modo, a exposição de *Independência ou morte!* em ambas demonstra como ela foi adaptada a diferentes discursos.

Em 1889, foi apresentada esquetejada, uma vez que a pintura não estava presente, mas apenas esboços de seus fragmentos. Mas foi a forma encontrada para que a obra fosse exibida num pavilhão em que não havia pinturas de grande formato. Mesmo sem ser a representação mais adequada para o momento político vivido pelo Brasil e pelo tema da exposição em si, sua participação aconteceu, a despeito de todas as adversidades e desinteresses dos organizadores da representação brasileira. Já em 1893, quando houve um esforço de organização de uma narrativa visual a partir de pinturas de grande formato, ela foi novamente incluída, a despeito de representar um passado que se queria reformular. Se, em 1889, o interesse de exibir a obra partia, sobretudo, do interesse de projeção internacional de Pedro Américo, em 1893, o desejo de exibição partiu dos representantes paulistas, que reivindicavam um lugar na construção do passado do Brasil republicano.

Portanto, criada como instrumento para afirmação e visibilidade do pintor em território estrangeiro, transformou-se em um documento visual utilizado pela elite política paulista como meio de inserção de São Paulo nos anais da história nacional. Em Chicago, foi a primeira grande exibição em que a obra se consagrava como documento visual da emancipação brasileira, iniciando o processo de inserção da obra no imaginário brasileiro e vinculando sua representação ao acontecimento histórico. Tal sentido seria consolidado e ampliado com a inauguração do Museu Paulista.

Foi também em 1893 que o edifício-monumento do Ipiranga foi destinado a abrigar o museu do Estado. Em 1895, o Museu Paulista foi inaugurado, e a tela passou a ser exposta no salão nobre. Mesmo tendo ficado longe dos olhares do público desde 1888, graças à sua circulação, sua representação já era conhecida e estava associada à celebração da Independência do Brasil. Esse aspecto seria imensamente reforçado com a sua musealização. Desde pelo menos 1896, ano seguinte à inauguração do museu, a pintura foi veiculada como imagem ilustrativa da Independência do Brasil nos livros didáticos⁴⁶. A permanência da circulação da obra em publicações, sobretudo materiais didáticos, que associavam a representação de Pedro Américo ao Sete de Setembro, contribuíam para a sua naturalização como a imagem da Independência.

O Museu Paulista passou a ser o difusor de uma narrativa histórica que teve grande aderência no período republicano. Tal sentido ganhou contornos ainda mais nítidos em 1922, quando se comemorou o Centenário da Independência e, assim, *Independência ou morte!* passou a integrar uma narrativa histórica de viés paulista, que partia da colônia e chegava até a independência, criada a partir de pinturas e esculturas encomendadas por Afonso Taunay e organizadas no Museu Paulista. Portanto, se, na Exposição de Chicago, em 1893, foi a primeira tentativa de inclusão da pintura em uma narrativa republicana, em 1922, ela se consagraria como peça-chave de uma narrativa paulista para a história do Brasil.

Agradecimentos

O artigo é resultado da pesquisa de pós-doutorado em Museologia *Independência ou morte*, de Pedro Américo: concepção e circulação antes do ingresso no Monumento a Independência”, desenvolvido no Museu Paulista da USP, com financiamento da FAPESP (processo nº 18/17682-0). A pesquisa integrava o projeto temático “Coletar, identificar, processar, difundir. O ciclo curatorial e a produção de conhecimento” (FAPESP processo nº 17/07366-1).

⁴⁶ A pintura foi veiculada no livro *História do Brasil – resumo didático*, de Raul Villa Lobos, conforme indicou a pesquisa de Iniciação Científica de Giovanna Salatine de Carvalho.

Referências

- BARBUY, Heloisa. O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 211-261, jan. 1996.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CHAIMOVICH, Felipe. A galeria brasileira de Belas-Artes na Exposição Universal de 1889. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 40., 2020, [on-line].
- DAZZI, Camila. A produção dos professores e alunos da Escola Nacional de Belas Artes na Exposição de Chicago de 1893. *19&20 – A revista eletrônica de DezenoveVinte*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 4, 2011.
- FERREIRA, Gabriela Nunes; FERNANDES, Maria Fernanda Lombardi; REIS, Rossana Rocha. O Brasil em 1889: um país para consumo externo. *Lua Nova: Revista de Cultura e política*, São Paulo, v. 81, p. 75-113, 2010.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- LEE, Francis Melvin. *Henrique Bernardelli: alguns pontos sobre o academismo*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.
- LIMA JUNIOR, Carlos; SCHWARCZ, Lília Moritz; STUMPF, Lúcia Klück. *O sequestro da Independência: uma história da construção do mito do Sete de Setembro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- LIMA JUNIOR, Carlos; 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, v. 27, p. 1-47, 2019.
- LIMA, Paula Coêlho Magalhães de. *A Exposição Universal de Chicago em 1893 e o yankismo paulista: visões sobre uma cidade imaginada*. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.
- MONTEIRO, Michelli Scapol. Criando *Independência ou morte!* In: MARINS, Paulo César Garcez (coord.). *Uma história do Brasil*. São Paulo: Edusp; Museu Paulista, 2022. p. 66-91.
- MONTEIRO, Michelli Scapol. Entre reproduções e exposições: a circulação de *Independência ou morte!*, de Pedro Américo. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, v. 1, n. 91, p. 1-25, 2025.
- OLIVEIRA, José Manuel Cardoso de. *Pedro Américo: sua vida e suas obras*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1949.
- OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles; MATTOS, Cláudia Valladão (org.). *O brado do Ipiranga*. São Paulo: Edusp; Museu Paulista, 1999.

OLIVEIRA, Vladimir Machado de. *Do esboço pictórico à rotunda dos Dioramas: a fotografia na pintura de batalhas de Pedro Américo (1843-1905)*. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

PEREIRA, Margareth Campos da Silva. A participação do Brasil nas Exposições Universais: uma arqueologia da modernidade brasileira. *Revista Projeto*, São Paulo, n. 139, p. 83-91, 1992.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Exposições Universais: espetáculos da modernidade do século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.

REZENDE, Livia Lazzaro. The Future of the Past: The Representation of the First Brazilian Republic in the *World's Columbian Exposition in Chicago*, 1893. *Iberoamericana*, v. 21, n. 77, p. 71-95, jul. 2021.

RYDELL, Robert. *All the World's a Fair: Visions of Empire At American International Expositions, 1876-1916*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

SANTOS, Paulo César dos. Um olhar sobre as Exposições Universais. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 27., 2013, Natal. *Anais [...]*. Natal: ANPUH, 2013. p. 1-15.

SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX. *Tempo Social*, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 101-120, 2005.

SILVA BARÓN, Marco Antonio. Pinturas mexicanas en París 1889. In: MOCTEZUMA, María Fernanda Matos (coord.). *México en los Pabellones y Exposiciones Internacionales, 1889-1929*. México: Conaculta; Instituto Nacional de Bellas Artes; Museo Nacional de San Carlos, 2011. p. 42-55.

ZACCARA, Madalena. *Pedro Américo: um artista brasileiro do século XIX*. Recife: Ed. UFPE, 2011.

Recebido: 10 de março de 2025 – Aprovado: 13 de outubro de 2025

Editoras responsáveis: Kirsten Schultz e Silvia Liebel