



REPÚBLICA EM DOCUMENTOS

Série Documentos Museológicos nº 2

Compromisso Constitucional



MUSEU DA REPÚBLICA

REPÚBLICA EM DOCUMENTOS

Série Documentos Museológicos nº 2

Compromisso Constitucional





REPÚBLICA EM DOCUMENTOS

Série Documentos Museológicos nº 2

Compromisso Constitucional

Mario Chagas



MUSEU DA REPÚBLICA

Rio de Janeiro, 2018

Presidente da República
MICHEL TEMER

Ministro da Cultura
SÉRGIO SÁ LEITÃO

Presidente do Instituto Brasileiro de Museus
ENEIDA BRAGA ROCHA DE LEMOS

MUSEU DA REPÚBLICA

Diretor
MARIO CHAGAS

Coordenador Técnico
MARCUS VINICIUS MACRI RODRIGUES

Coordenadora Administrativa e Financeira
SILVIA FENIZOLA

Para Gilda Lopes



SUMÁRIO

- 8 Apresentação
Maria Helena Versiani
- 12 Memória política e política de memória: para não dizer
que não falei das flores do compromisso constitucional
- 18 Memória política
- 28 Para não dizer que não falei das flores da memória
- 36 Nomes, sobrenomes e representações
- 62 Política de memória
- 69 Considerações finais
- 72 Bibliografia

PÁGINA AO LADO
*Detalhe da mesa de reuniões do
Salão Ministerial, ao fundo a obra
Compromisso constitucional.*

APRESENTAÇÃO

O título, de grande atualidade no Brasil contemporâneo, é também o nome atribuído a uma pintura, de 1896, criada pelo artista paraibano Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo (1856-1916) para representar um evento político de seu tempo: o juramento do presidente da República, marechal Deodoro da Fonseca (1889-1891), à primeira Constituição republicana do país. A obra integra o acervo do Museu da República, ao lado de outras duas do mesmo autor, que são retratos pictóricos do marechal Floriano Peixoto, presidente do Brasil entre 1891 e 1894, e do cardeal Joaquim Arcoverde, arcebispo do Rio de Janeiro entre 1897 e 1930.

Aurélio de Figueiredo ganhou renome e boa reputação com pinturas que remetem a acontecimentos históricos, e agora temos a possibilidade de enxergar uma delas por dentro dos seus olhos e pelos olhos críticos de Mario Chagas. Este livro contempla e perscruta o *Compromisso constitucional*. Não somente como experiência estética, mas como a ponta de um *iceberg* que permite acessar valores e comportamentos políticos presentes no mundo e no pensamento do artista. Nos termos de Jacques Ravel, o micro constitui o macro, a complexidade do social habita cada coisa e o quadro de Aurélio de Figueiredo não é uma exceção.

O pressuposto é que nenhum bem cultural pode ser compreendido como fruto independente das condições sociais concretas em que se dá a sua produção e vivem os seus produtores. Portanto, e por princípio, uma obra de arte é expressão de processos sociais mais amplos e matéria da análise do social.

Nessa perspectiva, Mario Chagas expõe um quadro fecundo de ideias que ganharam força no Brasil dos oitocentos e que serviram à afirmação do regime republicano. A sua proposta é captar, nas singularidades de uma pintura histórica, preservada como patrimônio cultural e representação da República, todo um conjunto de aspectos culturais e políticos que marcaram uma época e que expressam um projeto de civilização excludente, protagonizado pelas elites políticas do país – projeto que encontrou na produção artística um canal de mediação com a sociedade.

Dentro de um quadro tem muita história. Embora não a “verdade histórica”, lembra o pesquisador. Relatos e pinturas históricas serão sempre formas de apreensão da realidade, construídas por pessoas que conjugam experiências cognitivas e afetivas próprias. Assim, não surpreende que uma produção artística sobre o nacional, agenciada pelo Estado nos primeiros anos da República, aproprie-se de representações da nação celebrativas do poder político formal e oligárquico. Por outro lado, se as representações de poder influenciam a produção artística, elas não eliminam a liberdade do artista de recriar a história, inclusive explorando as tintas da ficção. Uma pintura histórica não reproduz a verdade, o que sequer é posto como certificação de valor da obra. Ela atualiza a memória histórica e sempre carregará vestígios do próprio artista e do seu tempo presente.

Mais plausível é dizer: dentro de um quadro há percepções de mundo, articuladas à produção artística. Na historiografia, essa abordagem ganha força e credibilidade nos desdobramentos da História Cultural, com Carlo Ginszburg lembrando que nenhuma ideia é assimilada sem mediação. Com Roger Chartier e o seu conceito de resistência cultural. Com Peter Burke, Robert Darnton e toda uma miríade de grandes autores que, muito resumidamente, estudam as variáveis culturais como um domínio que constitui visões de mundo moldadas na experiência concreta dos sujeitos históricos. No debate museológico, Hugues de Varine e Georges Henri Rivière, já nos anos 1970, alertavam para a diversidade de práticas culturais, saberes e fazeres partilhados pelos diferentes grupos humanos e que moldam, não só formas distintas de convívio e existência, mas também a produção de bens simbólicos (e artísticos). Tal pensamento influenciou a reorientação democrática do conceito de patrimônio cultural no Brasil e, a partir de autores como Waldisa Rússio, Mario Moutinho e o próprio Mario Chagas, aqueceu a ideia de descolonização do pensamento museológico. Não mais a prática odiosa de inferiorizar os bens simbólicos de setores populares, vítimas de preconceitos e minorias sociais. Luiz Antônio Simas traduz:

Quando consideramos que as crenças, danças, comidas, visões de mundo, formas de celebrar a vida, enterrar os mortos, educar as crianças etc. de determinados grupos são inferiores, estamos operando no campo do racismo. (...)

Que cada um tenha o direito de encontrar o mistério do que lhe é pertencimento, em gentileza e gestos de silêncio, toques de tambor e cantos de celebração da vida. Tudo aquilo, enfim, que se esperaria de um evento de conagraçamento entre os povos. (Blog Histórias Brasileiras. Carta aos membros do Comitê Olímpico Brasileiro, 5/7/2016).

Os condicionantes socioculturais da produção artística são relevantes. É nesta perspectiva que Chagas propõe refletir sobre o *Compromisso constitucional*. Pensar a linguagem artística – cores, traços, figurações, clareza, beleza... – articulada às suas orientações políticas, que influenciam os modos de ver e criar o mundo.

Junto, Chagas propõe refletir sobre o trabalho do Museu da República, a partir do quadro. A instituição é percebida como espaço privilegiado da articulação de patrimônios e memórias. Espaço do simbólico e do político que, museograficamente, reafirma ou subverte qualquer constructo memorial, ampliando o repertório de sua comunicação com a sociedade para além das impressões que Aurélio de Figueiredo possa ter desejado transmitir com sua obra. As formas de exposição e de acolhimento de um patrimônio cultural são assim problematizadas, em termos da pluralidade de sentidos e estímulos em jogo.

O exercício, neste livro, é penetrar os segredos do quadro *Compromisso constitucional*, analisando-o como obra que tem inserção social e política, e como elemento da livre criação do artista, em que liberdade é também liberdade política. À análise contextualizada da pintura soma-se a sua valorização como acervo museológico e memória preservada a favor do fortalecimento de determinado imaginário republicano.

Incorporada a uma instituição museológica nacional, a pintura ganha o público, conecta novos olhares e a cada novo olhar agrega outras ideias, memórias e relações de poder. Participa de um novo campo discursivo, aberto para uma multiplicidade de memórias e possíveis.

Mediador cultural, guardião, mas também produtor, de memórias e agente de sua comunicação. Por um lado, a formação de patrimônios culturais não é uma decisão ingênua, posto que engendra valores sociais e políticos. Por outro, os modos museais de mediação do patrimônio podem

servir de contrapontos ao pensamento único e a qualquer simplificação dos processos de representação da vida em sociedade.

Este livro, pois, compromete os museus com o partilhamento de memórias e saberes, e com o esforço de construir o mundo nos termos do que é socialmente justo.

Hoje, no marco dos trinta anos da chamada Constituição Cidadã, a preservação no Museu da República de uma pintura histórica intitulada *Compromisso Constitucional* importa também por seu sentido semântico, lembrando o compromisso dos museus com a justiça social. O longo processo de construção da cidadania no Brasil envolveu instituições governamentais e da sociedade civil e uma constelação de movimentos e atores sociais. A essa altura, quais memórias podemos e devemos acionar para representar o exercício de direitos no país? Em tempos de forte radicalização política, quais valores, nesse campo, correm risco de serem desprezados, inferiorizados? É premente o compromisso com a preservação dos direitos sociais e culturais até aqui conquistados, constituídos para afirmação da dignidade humana. Como diz Mario Chagas: “Preservar é ver antes o perigo da destruição” e impedir que aconteça.

Maria Helena Versiani

Novembro, 2018.

MEMÓRIA POLÍTICA E POLÍTICA DE MEMÓRIA: para não dizer que não falei das flores do compromisso constitucional¹

*Os amores na mente
As flores no chão
A certeza na frente
A história na mão
Caminhando e cantando
E seguindo a canção
Aprendendo e ensinando
Uma nova lição*

*Vem, vamos embora
Que esperar não é saber
Quem sabe faz a hora
Não espera acontecer.*

Geraldo Vandré

Ao assentar a lupa sobre o tecido resultante da costura entre memória e poder, o pesquisador² coloca-se em condições de compreender a teia de forças que lhe confere sentido. Memória e poder exigem-se. Onde há poder, há resistência, há memória e há esquecimento.³ O caráter seletivo da memória implica o reconhecimento da sua vulnerabilidade no que se refere à ação política de eleger, reeleger, subtrair, adicionar, excluir e incluir fragmentos diversos no campo do memorável.

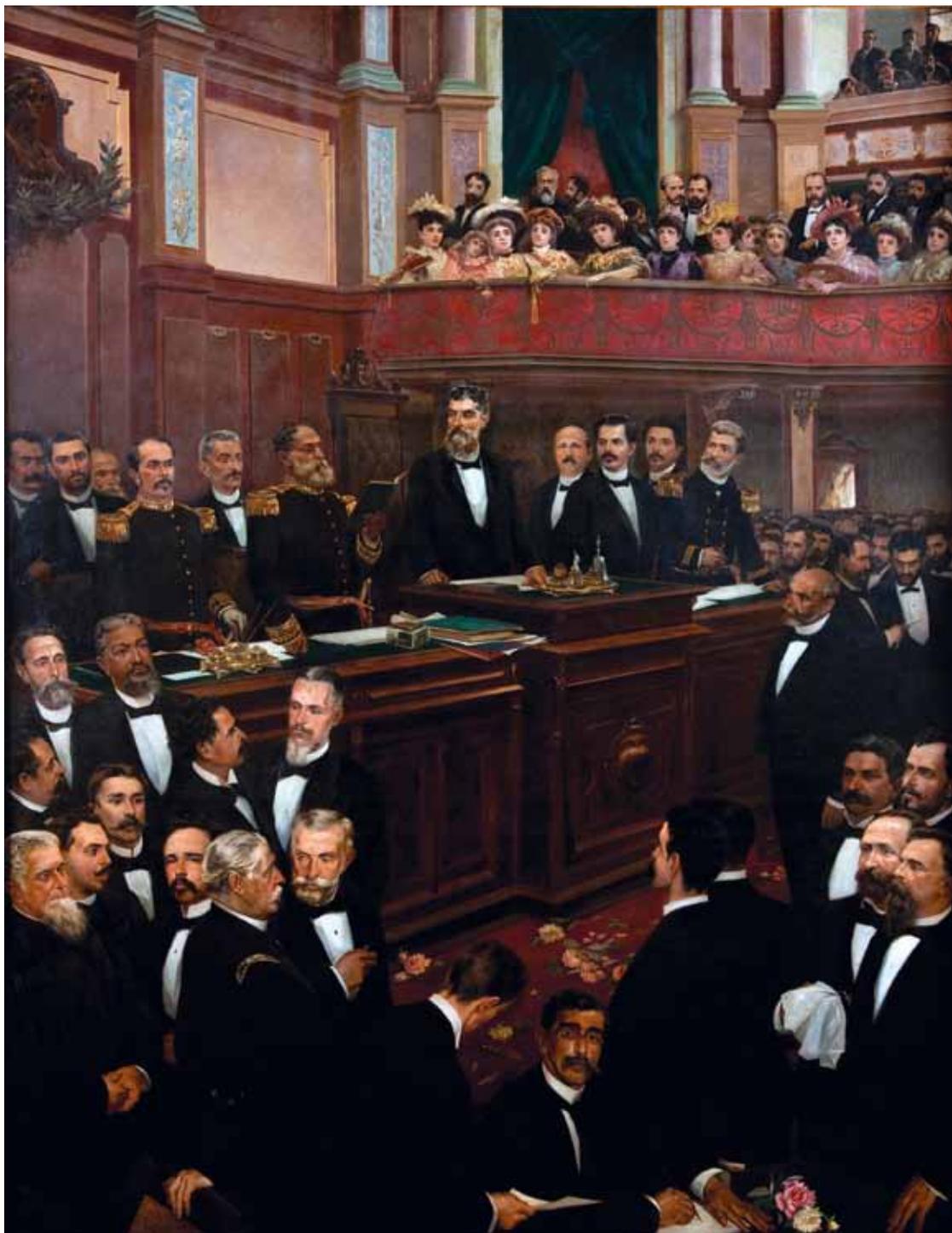
1 O texto que aqui se oferece toma como ponto de partida uma versão anterior, incluída no livro *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*, organizado por Regina Abreu e Mario Chagas, publicado em 2003, pela DP&A Editora.

2 As colaborações de Andréa Prates, Ecylla Brandão, Lúcia Vieira e Miriam Benevenuto foram importantes para o desenvolvimento da pesquisa.

3 O artigo *Memória e Poder: dois movimentos* (Chagas, 2002), publicado no volume 19 dos *Cadernos de Sociomuseologia*, da ULHT, aprofunda essa discussão.

Mario Chagas

Poeta, museólogo, doutor em Ciências Sociais. Diretor do Museu da República. Professor do Departamento de Estudos e Processos Museológicos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), professor do Programa de Pós-graduação em Museologia (Ppg-Museo) da Universidade Federal da Bahia (Ufba) e professor convidado da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT), em Lisboa (PT).



Compromisso constitucional,
de Aurélio de Figueiredo, 1896.
Acervo do Museu da República.

A ação política, por seu turno, invoca com frequência o concurso da memória, seja para afirmar o novo, cuja eclosão dela depende, seja para ancorar no passado, em marcos fundadores, especialmente selecionados, a experiência que se desenrola no presente.

É a ação política que faz coincidir memória, identidade e representação nacional, pisoteando a “macia flor de olvido”,⁴ confundindo identidade com pertencimento,⁵ operando no sentido de transformar *uma* representação do nacional na marca expressiva do nacional e, pelo mesmo caminho, transformar uma representação de memória em memória, como se o nacional e a memória pudessem ser enquadrados e fixados em uma única moldura, em um único entendimento.

Ações políticas dessa ordem são, por exemplo, perpetradas por instituições que tratam da preservação e da difusão do denominado patrimônio cultural material e imaterial. Entre essas instituições, o pesquisador pode destacar os denominados museus nacionais,⁶ que operam, ao mesmo tempo, como campos discursivos, centros de interpretação e arenas políticas.

Na condição de campos discursivos, os museus acionam a linguagem museal e operam com imagens, textos, cores, espaços, formas, sons, luzes, volumes, texturas, números e, em certos casos, odores e tudo isso, com o objetivo de produzir museograficamente narrativas e discursos impregnados de subjetividade, contaminados por uma poética própria e com forte desejo de afetar aqueles que, por algum motivo, nem sempre controlável, entram em contato com essa teia discursiva.

4 Ver o poema “Museu da Inconfidência”, incluído na página 183, do livro *Reunião*, publicado no Rio de Janeiro pela José Olympio, em 1976.

5 Ver o texto “Qu’est-ce l’ identité?”, de autoria de Michel Serres, publicado em janeiro de 1997 no *Le Monde de l’Éducation et de la Formation*.

6 No Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), os denominados museus nacionais correspondem aos museus Unidades I, quais sejam: Museu Histórico Nacional, Museu da República, Museu Imperial, Museu Villa-Lobos, Museu Chácara do Céu, Museu Nacional de Belas Artes e Museu da Inconfidência. Essa categorização é reconhecidamente polêmica e inconsistente. Ela sustenta-se em arcaicos, contraditórios e indefensáveis critérios de gestão.

Na condição de centros de interpretação, os museus se oferecem como intérpretes válidos, como espaços de pesquisa e de produção de conhecimento, reconhecidos e legitimados por um tipo de saber que se apresenta isento e imune, ainda que esteja contaminado ideologicamente.

Por fim, por mais que se queira e se tente esconder, a condição de arena política dos museus e da museologia está dada. Museu, memória e patrimônio são campos de intensa e tensa disputa política. Nessa arena tudo se mistura. Discursos, narrativas, interpretações, falares, cantares, saberes e fazeres diferenciados podem ser acionados visando a objetivos bastante diversos.

Nos denominados museus nacionais, especialmente nos museus históricos, está em pauta a preservação, o uso e a transmissão de uma determinada herança cultural, composta de fragmentos aos quais se atribui o papel de representação do nacional, ou melhor, de representação de determinados eventos, narrados sob uma ótica que se considera nacional. Essa herança, à medida que se articula com fatos, acontecimentos, processos e conjunturas políticas, é convertida em memória política. Por sua vez, a preservação e a difusão dessa memória estão atreladas à política de memória colocada em curso pelas instituições museais.

O tema é atraente e tem sido abordado a partir de diversos ângulos. Com o presente texto o pesquisador quer contribuir, ainda que de modo singelo, para a construção de um novo olhar, lançado sobre o perfume das flores de memória.

Em termos estratégicos, mais precisos, a pesquisa foi concentrada em um único documento, ou bem cultural. Trata-se de uma pintura histórica, realizada por Aurélio de Figueiredo em 1896,⁷ denominada *Compromisso constitucional* e que integra o acervo do Museu da República, criado em 1960, por ocasião da transferência da capital federal do Rio de Janeiro para Brasília.

7 A presente publicação faz parte das comemorações dos 120 anos da obra o *Compromisso constitucional*.

Francisco Aurélio de Figueiredo Cirne e Mello, conhecido como Aurélio de Figueiredo, nasceu no dia 3 de agosto de 1854,⁸ na cidade de Areia, na Paraíba, filho de Daniel Eduardo de Figueiredo e Feliciano Cirne de Figueiredo, família dedicada às artes, especialmente à música. Ainda jovem, transferiu-se para a cidade do Rio de Janeiro e o estudou na Academia Imperial de Belas Artes no período de 1876 a 1878, onde foi discípulo de Jules Le Chevrel e de seu irmão, Pedro Américo de Figueiredo Cirne e Mello. Após a conclusão dos estudos nas Belas Artes, viajou para a Europa e conheceu os seguintes países: Itália, França, Alemanha, Espanha e Portugal.⁹ Foi um artista romântico habilidoso e bastante versátil, expressou-se como caricaturista, desenhista, pintor, escultor, poeta e romancista. Em 1884 casou-se com Paulina de Capanema, filha do Barão de Capanema, e teve quatro filhas: as gêmeas Helena e Suzanna, além de Sylvia e Heloysa. As irmãs Figueiredo foram famosas no ensino e na formação musical no Rio de Janeiro. Aurélio de Figueiredo faleceu em 1916, na cidade do Rio de Janeiro.

O discurso expográfico¹⁰ do Museu da República, especialmente no que se refere à pintura histórica denominada *Compromisso constitucional*, funciona como um elemento mediador entre o público e a obra concebida pelo artista, que, por sua vez, atua como mediador entre o acontecimento e a posteridade. O Museu da República interpreta, ao seu modo, a obra que interpreta o acontecimento.

Aurélio de Figueiredo, ao pintar o *Compromisso constitucional*, cinco anos depois do acontecimento, produziu uma obra que quer habitar o imaginário social republicano e quer dizer como aquele acontecimento se processou. O artista, por esse ângulo, foi produtor privilegiado de

8 Diversos autores indicam que o nascimento de Aurélio de Figueiredo teria ocorrido em 1856. Em 1956 o Museu Nacional de Belas Artes realizou uma exposição comemorativa de seu centenário. Independentemente dessas indicações, atendo-me à informação contida no livro *Aurélio de Figueiredo – meu pai*, de autoria de Heloysa de Figueiredo Cordovil (1985, p. 19).

9 Ver Cordovil (1985, p. 20).

10 Referente ao desenho da exposição. A expografia faz parte da museografia.

memória política; ele queria (e o seu desejo continua em movimento) reconfigurar o acontecimento com o seu estilo, com a sua memória. Entre o artista, o público visitante e o acontecimento, existem outras possibilidades de mediação.

O presente texto, dividido em quatro partes, toma o *Compromisso constitucional* como base para uma investigação que se debruça sobre a memória política no início da República, o papel mediúnico¹¹ do artista e do museu e a política de preservação de representações de memória levadas a efeito pelo Museu da República.

11 O termo é utilizado para indicar o papel do artista e do museu como mediadores de emoções, pensamentos, intuições e sensações, entre o público e fatos, fenômenos e acontecimentos.

MEMÓRIA POLÍTICA

Ecléa Bosi, no capítulo 4 de seu livro *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, esclarece que a lembrança de “fatos públicos” apresenta um “pronunciado sabor de convenção” e um visível “teor ideológico”.¹² Na arena da “memória política” a intervenção dos juízos de valor é notável. “O sujeito, diz a autora, “não se contenta em narrar como testemunha histórica ‘neutra’. Ele quer também julgar, marcando bem o lado em que estava naquela altura da história, e reafirmando sua posição ou matizando-a”.¹³

A memória política, ao ser invocada, não reconstitui o tempo passado, mas faz dele uma leitura, banhada nas experiências objetivas e subjetivas daquele que lembra. Segundo Bosi, “a memória dos acontecimentos políticos suscita uma palavra presa à situação concreta do sujeito”.¹⁴ Por mais natural que possa parecer, essa memória é construção que se atualiza no presente e se projeta para o futuro. Para se atualizar e se projetar de um tempo em outro tempo, a memória lança mão de diversas fontes.

Estudando o processo de construção e perpetuação da “memória política, social e histórica do trabalhismo”, João Trajano Sento-Sé observa que os meios de transmissão da memória não passam apenas pela oralidade, mas também por histórias, relatos e documentos.¹⁵

12 Ver Ecléa Bosi (1998, p. 453).

13 Idem.

14 Ibidem (1998, p. 454).

15 Ver João Trajano Sento-Sé (1999, p. 99).

O termo documento merece atenção especial. Ainda que o seu uso corriqueiro esteja associado à ideia de fonte textual, ele tem o sentido de suporte de informação e, como indica Paul Otlet, citado por Edson Nery da Fonseca,¹⁶ aplica-se a livros, revistas, jornais, desenhos, filmes, discos, selos, medalhas, fotografias, esculturas, pinturas, monumentos, edifícios, espécies animais, vegetais, minerais etc.

A origem latina do termo indica que documento (*doccere*) é aquilo que ensina alguma coisa a alguém. Nesse sentido, parece claro que a transmissão de memória política que se vale de documentos, no sentido mais amplo do vocábulo, tem também uma intenção pedagógica, um desejo de articulação entre os que foram e os que vieram depois, uma vontade de formar e produzir continuidades.

Lançando mão de múltiplas fontes documentais, os grupos políticos e sociais recorrem ao passado pela via da memória não tanto para remontá-lo, mas sim para recontá-lo ou mesmo, como indica Sento-Sé, para afirmar “valores socialmente compartilhados, reinterpretando-os e conferindo-lhes atualidade”.

Aspectos do seu passado são recortados e rearticulados num todo dotado de sentido. Este, contudo, refere-se não somente à história passada do grupo, mas a seu tempo presente. É a atualidade dos valores e das regras, projetadas na história coletiva, que a memória celebra.¹⁷

A obra *Compromisso constitucional*, pintada por Aurélio de Figueiredo, enquadra-se perfeitamente na noção de documento anteriormente apresentada. O artista, ao produzir uma pintura histórica monumental, produziu também um documento que interpreta o acontecimento que ele quer monumentalizar; o artista, longe de uma pretendida neutralidade, produziu registros de memória impregnados de juízos de valor estético e político.

16 Ver Edson Nery da Fonseca (1983, p. 5).

17 Ver João Trajano Sento-Sé (1999, p. 99).

Compromisso constitucional não é apenas tinta óleo sobre tela, e muito menos um retrato do acontecimento, ele quer ser discurso que confere sentido ao passado, quer falar para as futuras gerações, quer ser arte, memória e história.

O caráter narrativo das pinturas de Aurélio de Figueiredo foi captado com humor por Modesto Brócos, em caricatura publicada no jornal *Gazeta de Notícias*, onde o artista aparece de corpo inteiro, de perfil, com um pincel na orelha direita e uma pena na orelha esquerda, com uma paleta e pincéis na mão esquerda e um livro na mão direita. Ao pé da caricatura encontra-se o seguinte comentário: “Camões tinha pena e espada. Aurélio tem pena e pincel. Pinta excelentes romances e escreve quadros esplêndidos.”¹⁸

Obra pintada para ser lida esse parece ser o caso de *Compromisso constitucional*, obra que lê o acontecimento e quer ser lida, não apenas do ponto de vista estético, mas também do ponto de vista histórico e político.

A caricatura de Brócos parece conversar com o entendimento de Orhan Pamuk, autor de *O Museu da Inocência*, que em seu livro *O romancista ingênuo e o sentimental* afirma: “Escrever um romance equivale a pintar com palavras, e ler um romance equivale a visualizar imagens por meio das palavras de outra pessoa”.¹⁹

O parentesco entre palavras e imagens e entre literatura e pintura encontra no antigo verso de Horácio “ut pictura poesis” (assim como é a pintura, é a poesia) uma referência de longa data.²⁰

A diferença entre literatura e pintura, como indica Pamuk, foi elaborada no século XVIII pelo dramaturgo e crítico alemão Gotthold Ephraim Lessing. Segundo o dramaturgo, a poesia (leia-se a literatura) “é uma arte que se desenrola no tempo, enquanto a pintura, a escultura e as outras artes visuais se desenrolam no espaço”.²¹

18 Ver GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 19 de outubro de 1894, p. 1. Ver também: www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=Imagem:Gazeta_de_Noticias_1894.10.19_p1.jpg#file.

19 Ver o livro *O romancista ingênuo e o sentimental*, de Orhan Pamuk (2010, p. 69).

20 Ibidem (p. 70).

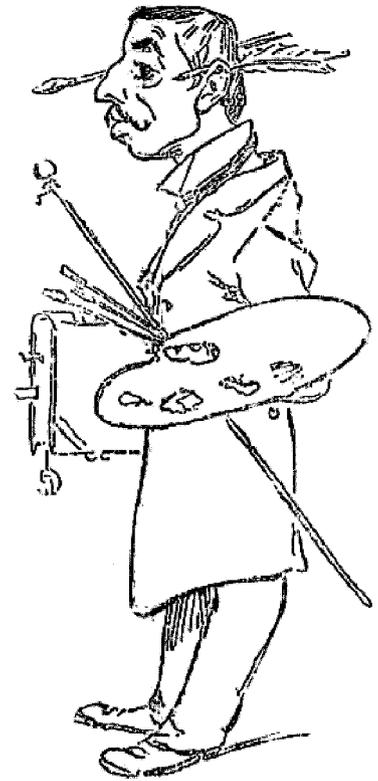
21 Idem.

Palavras e imagens operam em universos distintos ainda que haja entre esses universos, espaços de interseção. Orhan Pamuk talvez saiba por experiência própria que essa distinção didática, não dá conta da dinâmica da vida, as fronteiras entre as artes do tempo e do espaço não são fixas, além disso, todas as artes operam a partir de uma imaginação criadora e poética; mas, ainda assim, é preciso considerar que elas não se submetem e não se reduzem umas às outras.

As denominadas artes do tempo produzem imagens, paisagens e espaços imaginários; as denominadas artes do espaço acionam e atravessam diferentes temporalidades. O autor de *O Museu da Inocência* é um romancista com interesse na pintura, na arquitetura e no mundo dos museus. O seu citado romance, por exemplo, foi escrito *pari passu* com a construção de uma coleção que, em abril de 2012, transformou-se em um museu aberto ao público, em Istambul, na Turquia.

Acrescente-se a esse debate, com o objetivo de potencializá-lo, a possibilidade de compreender que o cinema, o teatro, a dança, a música, o circo, a ópera, a poesia performática, a performance e algumas maneiras de expressão da arte contemporânea rompem com essa dicotomia e se instalam no tempo e no espaço, ao mesmo tempo-e-espaço.

A caricatura de Brócos e seu comentário também remetem o pesquisador ao capítulo 1 de *As palavras e as coisas*, de Michel Foucault,²² que, depois de ter descrito detalhadamente a pintura *Las Meninas*, de Velázquez, sem ter nomeado as imagens que lá estão representadas, resolve, então, mesmo relutando, nomeá-las; mas, ainda assim, reconhece que palavras e pinturas participam de uma “relação infinita”.



(Brócos, des.)

22 Ver Michel Foucault (1966, p. 25).

Trata-se de duas coisas irredutíveis uma à outra: por mais que se tente dizer o que se vê, o que se vê jamais reside no que se diz; por mais que se tente fazer ver por imagens, por metáforas, comparações, o que se diz, o lugar em que estas resplandecem não é aquele que os olhos projetam, mas sim aquele que as sequências sintáticas definem.²³

Em seguida, Foucault sustenta que o

nome próprio nesse jogo, é apenas um artifício” que permite uma passagem veloz entre o espaço da fala e o espaço do olhar. A recomendação do filósofo é para que se ponha “de parte os nomes próprios” e se permaneça “no infinito da tarefa.²⁴

O trabalho aqui realizado põe de parte, provisoriamente, a recomendação do filósofo e procura os nomes próprios, querendo saber como o artista estabeleceu a tecedura entre nomes, representações visuais e acontecimento político. Não é sem sentido que alguns personagens (e seus nomes próprios) são facilmente identificados e outros, não. Além disso, a pintura histórica de um acontecimento, para a fixação do “seu caráter perene”²⁵ e para glória e exaltação da memória do registrado, se permitia licenças e traições.

Antes de empreender uma leitura da obra de Aurélio de Figueiredo é importante compreender com José Murilo de Carvalho a formação de uma iconografia republicana no Brasil.

Como se sabe, processos de mudança política e social favorecem a resignificação e a proliferação de novas imagens, palavras, sons e objetos, com o objetivo de ocupar no imaginário social o lugar dos velhos signos. A “batalha de símbolos e alegorias”, como a denomina Carvalho, faz parte das lutas políticas e ideológicas.

23 Idem.

24 Idem.

25 Ver Claudia Valladão Mattos e Cecília Helena de Salles Oliveira (1999, p. 123).

A elaboração de um imaginário é parte integrante da legitimação de qualquer regime político. É por meio do imaginário que se pode atingir não só a cabeça, mas, de modo especial, o coração, isto é, as aspirações, os medos e as esperanças de um povo. É nele que as sociedades definem suas identidades e objetivos, definem seus inimigos, organizam seu passado, presente e futuro.²⁶

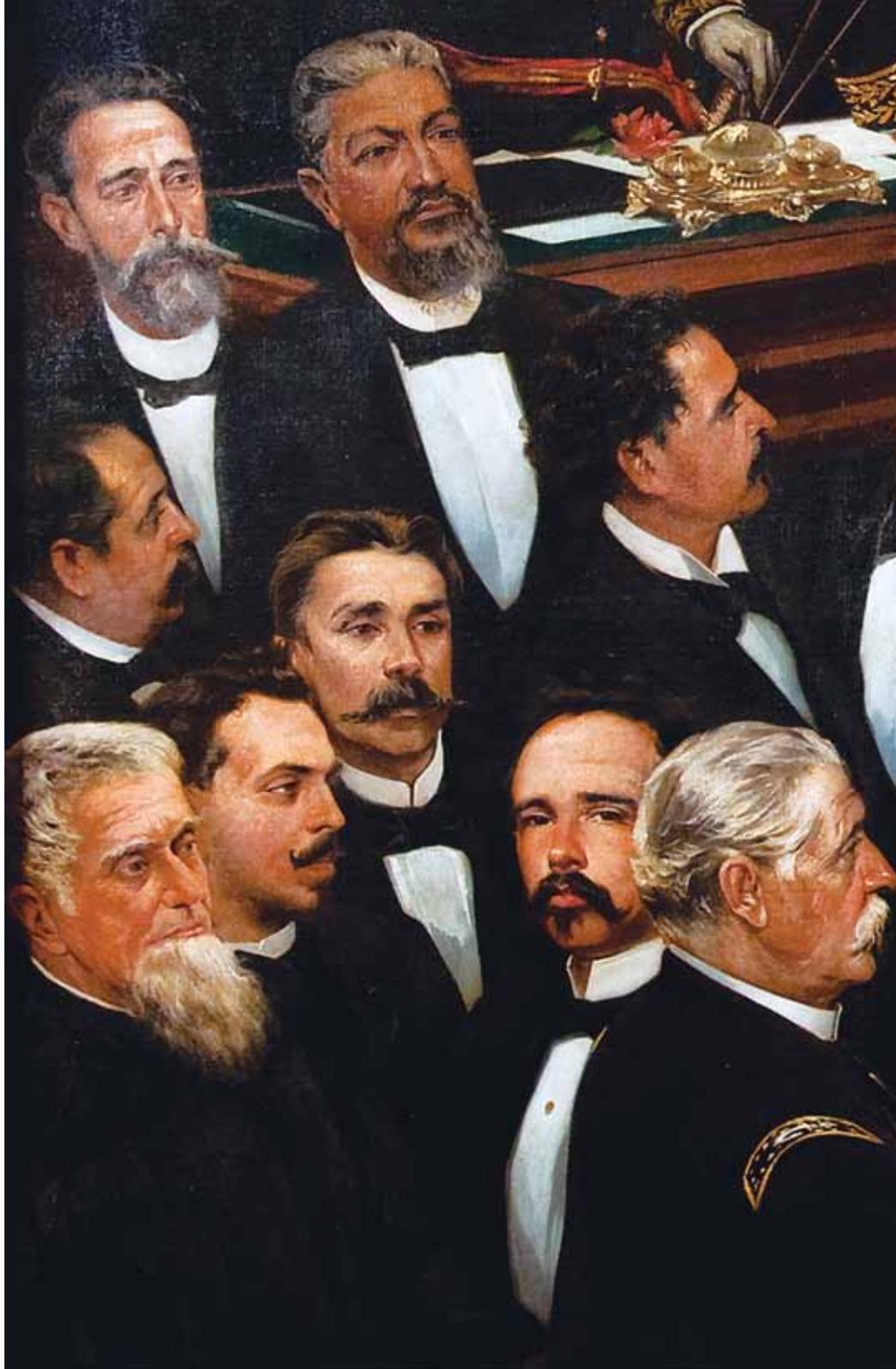
Na elaboração desse imaginário, os artistas (pintores, escultores, músicos, poetas, arquitetos, urbanistas etc.) exercem papel de decidida relevância. Acostumados a trabalhar com espaços, formas, imagens, palavras, cores e sons, eles são chamados a participar como mediadores entre o novo regime político e a população. O papel de suas obras não é apenas poético, é também político e pedagógico. Os valores exemplares precisam ser difundidos, os novos marcos de memória política precisam ser criados e divulgados. Foi assim na Revolução Francesa, a partir de 1789, como demonstrou Carvalho (1999), e na instauração da República brasileira, um século depois.

Artistas como Henrique Bernadelli, Décio Villares, Eduardo de Sá, Aurélio de Figueiredo e Pedro Américo participaram da construção desse imaginário republicano. Eduardo de Sá e Décio Villares eram artistas positivistas. O último, um dos mais ativos artistas republicanos, foi, juntamente com Aurélio de Figueiredo, discípulo de Pedro Américo. Décio Villares foi o responsável pelo desenho da bandeira do Brasil com o dístico “ordem e progresso”, pintou e esculpiu alegorias republicanas e diversas imagens de Benjamin Constant e de Tiradentes. Aurélio de Figueiredo também era republicano, como se pode depreender do primeiro quarteto de seu soneto dedicado ao Amazonas, incluído na obra *Aurélio de Figueiredo – meu pai*:

Amazonas sem par, Rio – Mar soberano,
Permite que ao rever este teu solo imenso,
Eu me venha curvar, cheio de orgulho intenso
Para aclamar-te – Rei! – sendo eu, republicano!²⁷

26 Ver José Murilo de Carvalho (1990, p. 10).

27 Ver Heloysa de Figueiredo Cordovil (1985, p. 22).



Detalhe do Compromisso constitucional. Em foco o artista, seu irmão Pedro Américo e alguns políticos. Acompanhar a trama de olhares é um bom exercício.

Considerado um artista romântico, Aurélio de Figueiredo teve uma militância republicana bastante mais discreta do que a de Décio Villares. Entre as suas obras que disputam espaço no imaginário popular republicano, destacam-se *O martírio de Tiradentes*, *Compromisso constitucional* e *A Ilusão* do terceiro reinado²⁸ ou “O último baile da ilha Fiscal”. Esta última, pintada em 1905, é a sua obra mais famosa. Ela foi produzida com a autorização do Congresso Federal e foi adquirida pelo presidente Rodrigues Alves. Nela a alegoria da República brasileira destaca-se na parte superior do quadro, do lado nascente, acompanhada por “Deodoro da Fonseca, Benjamin Constant, Aristides Lobo, Quintino Bocaiúva, Floriano Peixoto etc.”.²⁹ Aí, em aparente harmonia, estão os próceres da República, aqueles que, segundo Carvalho,³⁰ disputavam um lugar de destaque no panteão republicano. Sobre *O último baile da ilha Fiscal*, o próprio artista esclarece:

Seguindo um uso inveterado entre os pintores, pus entre os convivas desta festa memorável, a qual tive o prazer de assistir em companhia de minha senhora, além dos nossos retratos, os de três filhas minhas, que lá não estiveram, pois as duas gêmeas tinham apenas um ano, e a terceira não era ainda nascida. É um anacronismo muito comum [a] estes quadros de história. Deixei, porém, de retratar muitos cavalheiros e senhoras que vi no baile, por me haverem pedido com instância, quase ordenado formalmente, que os não pusesse na tela! Finalmente, não me foi possível representar muitos figurões que ali deveriam estar, pela falta absoluta de retratos, sobretudo, tratando-se de pessoas já falecidas.³¹

Até o presente momento o pesquisador não encontrou a descrição do artista sobre o *Compromisso constitucional*. Ainda assim, o texto que

28 Tanto o “O martírio de Tiradentes”, quanto o “O último baile da ilha Fiscal” fazem parte do acervo do Museu Histórico Nacional.

29 Ver Aurélio de Figueiredo (1907, p. 132).

30 Ver José Murilo de Carvalho (1990, p. 35-54).

31 Conferir Aurélio de Figueiredo (1907, p. 132).

acompanha *A ilusão do terceiro reinado* ou *O advento da República*, publicado na revista *Renascença* n. 37, datado de março de 1907, explicita o método de trabalho do artista e contribui para a compreensão do seu processo de produção de memória social. A obra tem caráter exemplar e idealizado, ela faz concessões, rompe com o real e com as amarras temporais, mas, ainda assim, é considerada pintura de história. A presença do artista, que se considera republicano, entre os convivas, coloca, entre outras, a seguinte questão: a situação de alguns artistas formados pela Academia Imperial de Belas Artes, na passagem da Monarquia para a República, não estaria encharcada de ambiguidade?

O caso de Pedro Américo, irmão mais velho e professor de Aurélio de Figueiredo, merece referência. Tendo se notabilizado pela produção de pinturas históricas, entre as quais se destacam *A batalha de Campo Grande* (acervo do Museu Imperial), *A batalha do Avaí* (acervo do Museu Nacional de Belas Artes) e *Independência ou morte*³² (acervo do Museu Paulista), Pedro Américo foi identificado por alguns críticos como colaborador da “política cultural do Império” e “do projeto nacionalista do imperador D. Pedro II”. Segundo Mattos e Oliveira, essa posição lançou o artista, após a instauração da República, “em sérias dificuldades”.³³ No entanto, como demonstra Rafael Cardoso Denis, “o movimento republicano reconheceu em Pedro Américo um representante possível e quis apropriar-se de suas obras como símbolos de uma causa bem distante da propaganda imperial”.³⁴ O melhor exemplo, citado por Denis, é a carta elogiosa de Quintino Bocaiúva, publicada em 10 de outubro de 1871, em *A República*, órgão oficial do partido republicano, dirigida a Pedro Américo e designando-o como “gênio americano”.³⁵

32 Essa obra também é conhecida pelos nomes de *O brado do Ipiranga*, *O grito do Ipiranga* ou “A proclamação da Independência”.

33 Ver Claudia Valladão Mattos e Cecília Helena de Salles Oliveira (1999, p. 117).

34 Ver Rafael Cardoso Denis (1999, pp. 191-233).

35 Idem.

Essas referências não objetivam, de modo algum, minimizar as ligações pessoais e profissionais do artista com o projeto cultural do Império e do imperador, visam apenas relativizar o seu compromisso político-ideológico. Em 1890, Pedro Américo foi eleito pela Paraíba deputado para a Assembleia Constituinte, tendo sido o segundo “mais votado de seu estado natal”.³⁶ Com notoriedade no novo regime político, Pedro Américo produziu pinturas históricas visando ao imaginário republicano. Como esclarece Denis: “Essa sua facilidade evidente em estar sempre na graça do poder institucional vigente milita contra qualquer atribuição de um posicionamento ideológico mais radical”.³⁷

Por mais notável que seja, convém esclarecer que o comportamento político de Pedro Américo não é padrão explicativo para outros artistas, ele apenas coloca em evidência o drama da ambiguidade daqueles que dependem de alguma forma do poder econômico (seja na condição de poder executivo, legislativo, judiciário, empresarial, bancário ou popular) para a produção de suas obras.

Na próxima seção, a pesquisa estará orientada para a leitura da obra *Compromisso constitucional*, a sua relação com o imaginário social republicano e as questões políticas que ela suscita.



O artista Aurélio de Figueiredo tendo ao fundo a obra O último baile da Ilha Fiscal, acervo do Museu Histórico Nacional.

36 Conferir Heloysa de Figueiredo Cordovil (1985, p. 82).

37 Ver Rafael Cardoso Denis (1999, p.214).

PARA NÃO DIZER QUE NÃO FALEI DAS FLORES DA MEMÓRIA

A teatralização da memória republicana, ao tomar como referência a efeméride de 15 de novembro de 1889 destaca, como principais atores desse “drama social”³⁸ e político, os militares do exército. Como observa José Murilo de Carvalho³⁹, *A proclamação da República*, óleo sobre tela pintado por Henrique Bernadelli, concentra a cena do teatro de memória em Deodoro da Fonseca, montado em seu cavalo, tendo ao fundo, em posição secundária, mais alguns militares e uns poucos civis.

Ainda que não se deva cair no exagero de desprezar a participação dos líderes civis na eclosão do movimento, uma vez que estavam articulados com os oficiais do Exército, é preciso reconhecer⁴⁰ que, sem a presença e a efetiva participação dos militares, a implantação da República dificilmente teria se perpetrado.

O movimento republicano, desde 1870, com a publicação de seu manifesto, vinha se organizando e divulgando o seu ideário. Grupos civis e militares participavam do movimento, que, independentemente das distintas orientações políticas que nele se alojavam, não alcançava ou não visava à mobilização popular. A crítica de Joaquim Nabuco aponta, em outros termos, essa mesma situação:

38 Para a noção de “drama social”, consultar Sento-Sé (1999, p. 41-46).

39 Ver Carvalho (1990, p. 40).

40 Conferir Rodrigo Patto Sá Motta (1999, p. 48).



O taquígrafo Caetano da Silva e as flores da memória.

Nesse sentido, o Abolicionismo deveria ser a escola primária de todos os partidos, o alfabeto da nossa política, e não o é; por um curioso anacronismo, houve um partido republicano muito antes de existir uma opinião abolicionista, e daí a principal razão por que essa política é uma Babel na qual ninguém se entende.⁴¹

A centralidade da força militar na instauração da República confirma-se com o fato de o chefe do governo provisório, o primeiro presidente e o primeiro vice-presidente (depois segundo presidente) da nascente República serem militares do Exército e não terem sido eleitos pelo voto direto.

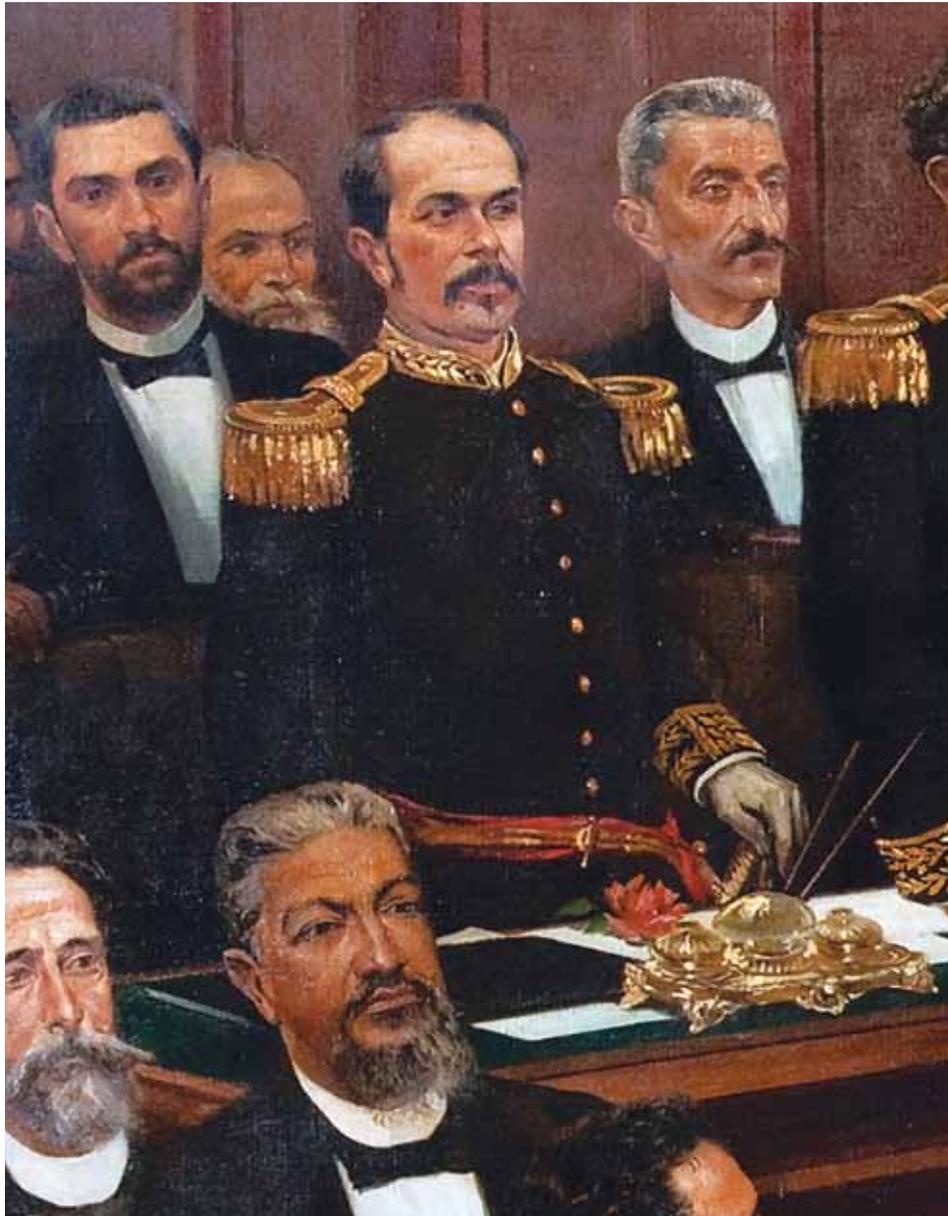
O primeiro presidente civil foi Prudente de Moraes. Eleito pelo voto direto em 1894, governou o país até 1898, com um pequeno intervalo por motivo de saúde. Foi durante o governo de Prudente de Moraes que a transferência da sede do Poder Executivo do Palácio do Itamaraty para o Palácio de Nova Friburgo (depois Palácio do Catete e Museu da República) foi decidida e realizada. O novo palácio presidencial, cuja reforma teve início em meados de 1896, foi inaugurado em 24 de fevereiro de 1897. Tratava-se de uma data símbolo, adotada como marco de memória para celebrar o sexto aniversário da promulgação da primeira Constituição republicana. Na inauguração da nova sede do Poder Executivo, a tela *Compromisso constitucional*, medindo 3,30 m x 2,57 m, datada e assinada,⁴² já se encontrava decorando uma das paredes do Salão das Audiências, localizado, à época, no primeiro pavimento.⁴³

Como se vê, o quadro encomendado ao artista pelo Banco da República do Brasil, cujo presidente era Afonso Pena, faz parte de um conjunto de gestos que querem inaugurar e marcar uma nova fase na trajetória republicana do país. E, nesse momento, a figura de um presidente civil e os seus gestos passam a ser trabalhados como âncoras de um novo ciclo político. A data de elaboração da representação pictórica (1896) dialoga com a data do

41 Conferir Joaquim Nabuco (1977, p. 64).

42 Nessa obra, datada de 1896, o artista assina-se F. Aurélio.

43 Ver Lopes (1964, p. 202).



Detalhe do Compromisso constitucional. Ao centro Floriano Peixoto, em trajes militares. Logo abaixo em destaque Francisco Glicério de Cerqueira Leite, negro, descendente de escravizados, um dos mais importantes líderes republicanos de São Paulo.



*Cadeira utilizada
durante a
Assembleia Nacional
Constituinte, 1891.
Acervo do Museu
da República.*

acontecimento representado (1891) e nos dois momentos a ênfase incide sobre a figura de Prudente de Moraes, como se o que se quisesse representar fosse a construção de uma nova (ou a restauração de uma velha) centralidade. Nesse sentido, deixar para trás o Palácio do Itamaraty, ocupado por dois presidentes militares, e instalar-se em outro palácio, nesse caso o de Nova Friburgo, também tinha um ar de novo ciclo.

Quando o pesquisador coloca-se diante da grande tela pintada por Figueiredo, verifica que mesmo o espectador menos atento é atraído inicialmente para a área central do quadro, onde se destaca a figura de um homem com barba, em trajes civis, de pé, em posição hierática, com as mãos solenemente apoiadas sobre uma mesa de madeira e feltro verde. A partir desse ponto, o olhar pode escorregar ligeiramente sobre a frente da mesa e pode colher sobre o tapete camélias, botões de camélias, pétalas e folhagens. Rompendo com o magnetismo do ponto central, o olhar procura mais flores e as encontra no primeiro plano, na parte mais baixa do quadro, sobre a mesa de um homem de óculos e de bigode, em trajes civis, sentado, fazendo anotações. O olhar desse homem encontra o olhar do espectador. Para onde ele olha? Afastando-se do quadro, o espectador percebe que, girando o olhar no sentido horário, a partir desse homem sentado e tomando como referência as cabeças representadas no primeiro e no segundo plano, ele desenha uma espécie de círculo ou elipse humana que se abre e se fecha no homem sentado. Esse círculo ou elipse de cabeças masculinas forma-se em torno da mesa e das flores no chão. Sobre a mesa encontram-se livros, papéis, penas, tinteiros e flor. É possível visualizar uma linha reta ascendente entre o homem sentado que olha para a frente do quadro e o personagem central, de pé, com barba e trajes civis, como se fossem dois extremos espaciais e temporais. Por trás da mesa, ao lado esquerdo do personagem central e mais elevado encontram-se quatro homens, três em trajes civis e um em traje militar; no lado direito encontram-se seis homens, os dois primeiros e mais à frente usam uniformes militares. Aquele que se encontra imediatamente à direita do homem central, em um nível mais baixo, é mais velho, usa barba e está procedendo à leitura de um livro, de modo solene e grave; o outro militar, à esquerda desse militar, é mais jovem, usa bigode, e sobre a mesa à

sua frente é possível visualizar uma camélia (é evidente que a presença da flor não é fruto do acaso). Os uniformes militares desses dois homens se destacam, correspondem a militares de alta patente. A leitura realizada pelo mais velho não parece estar sendo acompanhada com o mesmo interesse por todos os homens do círculo ou elipse visualizada pelo espectador. O ambiente não é tranquilo; ao contrário, é tenso. Um outro espectador diria: “Sente-se a atmosfera pesada, não há euforia nas faces severas dos presentes”⁴⁴. Alguns homens conversam entre si; outros, de costas para a mesa, olham para uma cena que se desenrola fora do campo da visibilidade pictórica; para muitos representados, a leitura do homem mais velho não parece ser importante. Se pelo menos houvesse, como no quadro *Las Meninas*, pintado por Velázquez e descrito por Foucault,⁴⁵ a representação de um espelho no fundo desse cenário solene, seria possível identificar outros atores, mais ou menos ocultos. Não há um espelho, mas lá no fundo há uma cortina entreaberta. No último plano ou plano superior, o olhar vai encontrar na tribuna vermelha um grupo de mulheres, incluindo meninas, bem vestidas, sentadas, algumas portando leques e chapéus. Há quem diga que são “esposas e filhas dos constituintes”⁴⁶. Por trás delas, alguns homens, de pé, observam os acontecimentos. Entre eles, um homem mais velho e de barba observa vigilante. Ele é solene e desperta a atenção. Parece uma figura influente, ainda que tente se preservar. A presença feminina e o seu lugar ao fundo e na parte superior à esquerda do personagem central chamam a atenção do olhar. As flores voltam a se impor, elas não foram esquecidas. Quem as teria jogado no tapete do quadro e na mesa central em frente ao militar fardado e de bigodes e na mesa do homem sentado que faz anotações e olha para a frente ou para fora do quadro, de costas para o personagem central e para o homem velho em ato de leitura? O gesto de jogá-las parece, mas

44 Idem (1964, p. 211).

45 Ver Michel Foucault (1966, pp. 17-33).

46 Ver Lopes (1964, p. 205).

apenas parece, um gesto feminino. Nada impede que esse gesto seja construído com a participação do masculino. A República também foi fartamente representada por alegorias femininas.⁴⁷ Parece que o homem sentado procura identificar com o olhar quem lançou as flores. Mas o olhar que ele encontra é o do espectador. Ele procura e encontra o que não é visível na tela. Esse lugar do olhar externo à tela, como diria Foucault,⁴⁸ coincide com o lugar do olhar do artista, do espectador e do lançador das flores. Olhar para a frente e para fora do acontecimento representado é também olhar para a posteridade, para a invisibilidade do futuro, para o futuro da República que se desenha lá atrás. O que faz esse homem sentado? Ele registra, ele faz anotações. O pesquisador adivinha sua função: ele é o homem-memória. Ele olha para o espectador como quem olha para o futuro. E o artista, que também cuida da memória do acontecimento político, dialoga com ele. Esse homem-memória, segundo a tradição, é o taquígrafo Caetano da Silva, acompanhado por três auxiliares, concentrados em seus trabalhos. Talvez ele saiba quem lançou as flores. Olhando melhor para a grande tela, o espectador percebe que o seu centro são as flores, lançadas do futuro (1896) no passado (1891).

47 Ver Carvalho (1990, pp. 75-96).

48 Ver Michel Foucault (1966, pp. 17-33).

NOMES, SOBRENOMES E REPRESENTAÇÕES

O acontecimento representado na grande tela *Compromisso constitucional* foi levado a efeito em 26 de fevereiro de 1891 como uma consequência dos acontecimentos anteriores. Em novembro de 1890, no Palácio da Quinta da Boa Vista (atual Museu Nacional), foi instalada a Assembleia Nacional Constituinte da República sob a presidência de Prudente de Moraes e, ao mesmo tempo, foi apresentado o Projeto de Constituição, elaborado pela comissão nomeada pelo governo provisório, formada por Saldanha Marinho, Rangel Pestana, Antônio Luis dos Santos Werneck, Américo Brasiliense de Almeida Mello e José Antônio Pedreira de Magalhães Castro. No ano seguinte, em 24 de fevereiro, a Constituição foi promulgada.

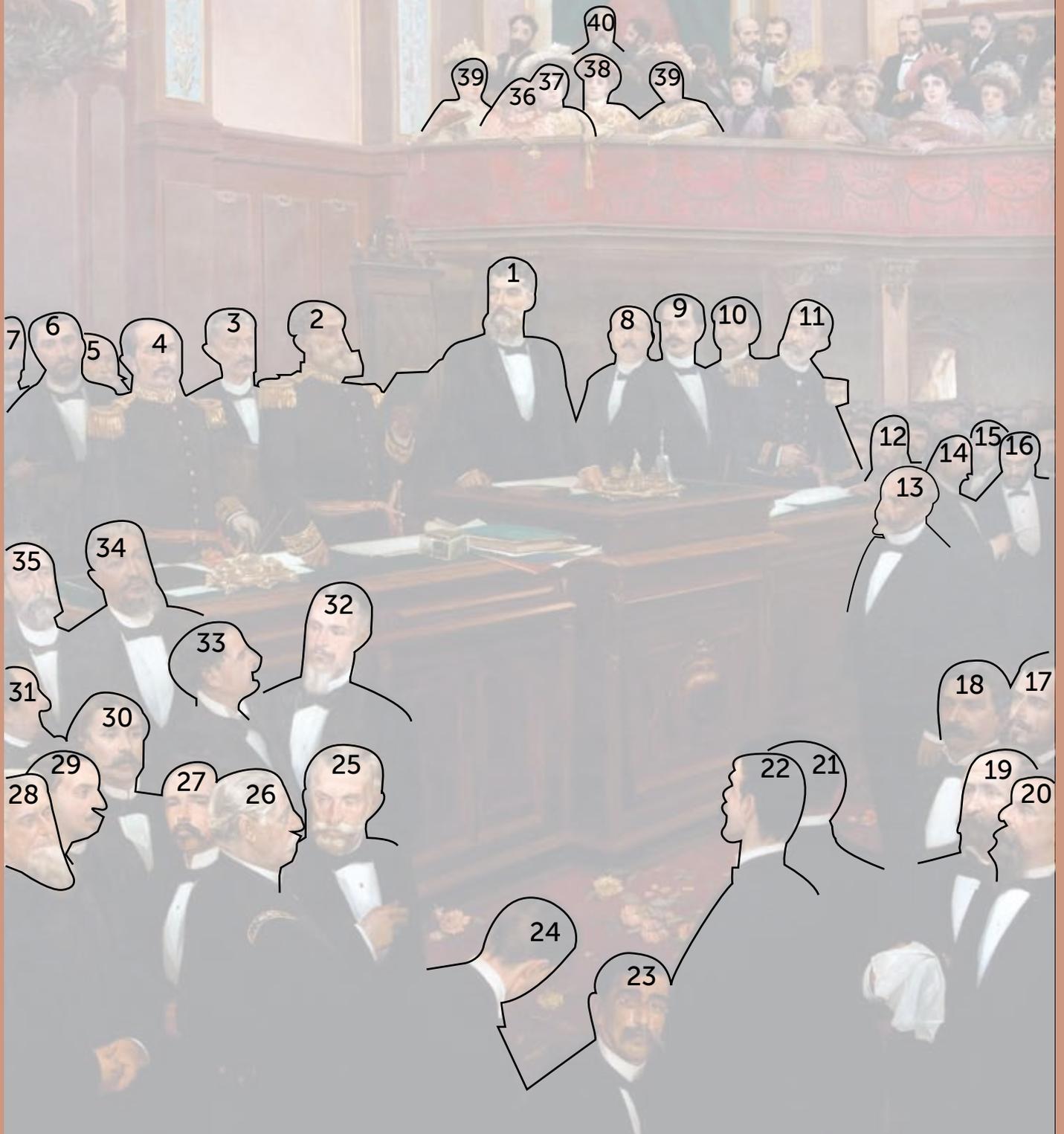
A primeira eleição para presidente e vice-presidente teria um caráter de exceção. Uma disposição transitória indicava que, após a promulgação da Constituição, os constituintes deveriam elegê-los. Assim, no dia seguinte foi realizada a eleição. A papeleira, improvisada em urna eleitoral, a cadeira do presidente do Congresso Constituinte, a primeira Constituição e a caneta possivelmente utilizada para a sua assinatura foram transformados em monumentos, em documentos, em suportes de memória e, hoje, também fazem parte do acervo do Museu da República.

O Congresso constituiu-se em foco de resistência à candidatura de Deodoro da Fonseca. O resultado da eleição⁴⁹ foi o seguinte:

49 Ver Lopes (1965, p. 206).

PARA PRESIDENTE	NÚMERO DE VOTOS	%
Deodoro da Fonseca	129	55,60
Prudente de Moraes	97	41,81
Floriano Peixoto	3	1,29
Joaquim Saldanha Marinho	2	0,86
José Higino Duarte Pereira	1	0,44
Votos válidos	232	100
Votos em branco	2	
Constituintes votantes	234	
Constituintes ausentes	34	

PARA VICE-PRESIDENTE	NÚMERO DE VOTOS	%
Floriano Peixoto	153	65,94
Eduardo Wandenkolk	57	24,56
Prudente de Moraes	12	5,17
Coronel Piragibe	5	2,15
Almeida Barreto	4	1,72
Custódio José de Melo	1	0,46
Votos válidos	232	100
Votos em branco	2	
Constituintes votantes	234	
Constituintes ausentes	34	



1. Prudente de Moraes
2. Deodoro da Fonseca
3. José Cesário da Faria Alvim Filho
4. Floriano Peixoto
5. José Simeão de Oliveira
6. Júlio Prates de Castilhos
7. Antônio Justiniano Esteves Júnior
8. José Paes de Carvalho
9. João da Mata Machado
10. Eduardo Mendes Golçalves
11. João Soares Neiva
12. Alcindo Guanabara
13. Amaro Cavalcanti
14. João Batista Sampaio Ferraz
15. Antônio Augusto Borges de Medeiros
16. Francisco de Assis Rosa e Silva
17. Lauro Müller
18. Antônio Francisco de Azeredo
19. Aristides Lobo
20. Campos Sales
21. Figura não identificada
22. Figura não identificada
23. Caetano da Silva
24. Figura não identificada
25. André Cavalcanti
26. Eduardo Wandekolk
27. Lauro Sodré
28. Joaquim Saldanha Marinho
29. Aurélio Figueiredo
30. Pedro Américo
31. Alexandre Cassiano do Nascimento
32. Bernardino José de Campos Júnior
33. José Gomes Pinheiro Machado
34. Francisco Glicério Cerqueira Leite
35. Quintino Bocaiúva
36. Sylvia Figueiredo (mais jovem)
37. Paulina de Capanema Figueiredo
38. Sylvia de Figueiredo (um pouco mais velha)
39. Helena de Figueiredo / Suzana de Figueiredo
40. Barão de Lucena

A candidatura de Prudente de Moraes ganhou a configuração de uma pedra no caminho quase naturalizado de Deodoro da Fonseca rumo à chefia do Poder Executivo. A vitória não implicou a consagração do velho militar, proclamador da República e candidato ao panteão dos heróis nacionais, uma vez que a pequena diferença de 32 votos (13,8%) em relação ao segundo colocado, não era confortável e indicava o prestígio de uma liderança civil, com base política em São Paulo, onde o Partido Republicano, desde o início, era mais organizado. Como se isso não fosse o bastante, o candidato governista (ou deodorista) à vice-presidência, Eduardo Wandenkolk, representado com uniforme militar no círculo de cabeças masculinas, foi derrotado por Floriano Peixoto com uma larga margem de votos (41,3%).

O óleo sobre tela de Aurélio de Figueiredo, construtor de uma dramaturgia de memória, quer retratar o dia seguinte. Passada a tempestade, aberta a barriga da urna improvisada, processada a contagem dos votos, indicados os vencedores eleitos por 232 cidadãos, seria preciso dar continuidade ao processo. A representação de Figueiredo quer, ao mesmo tempo, marcar a diferença e afirmar a continuidade. É como se a grande tela dissesse: hoje (1896) é um outro tempo, mas esse outro tempo já estava presente e em gestação naquele tempo, no ontem (1891) que aqui está representado. O dia seguinte é o 26 de fevereiro de 1891. Segundo Lopes, “Deodoro foi recebido friamente, enquanto uma cálida salva de palmas acolheu Floriano. Esta atitude acabou de incompatibilizar o generalíssimo com a Assembleia”.⁵⁰

Ainda em 1891, antes de completar nove meses, o compromisso ou o juramento constitucional realizado por Deodoro foi quebrado e o Congresso, dissolvido. Diante das reações da oposição e do enfraquecimento de sua posição política, vinte dias depois, Deodoro renunciou e a presidência foi passada para Floriano Peixoto.

O pesquisador quer, neste momento, nomear, apontar com o dedo os personagens representados por Aurélio de Figueiredo.⁵¹ As contribuições

50 Conferir Lopes (1965, p. 211).

51 O *Dicionário da Elite Política Republicana (1889-1930)* foi fundamental para o presente trabalho. Ver: <http://cpdoc.fgv.br/dicionario-primeira-republica/1>.

da professora Gilda Marina Almeida Lopes e das colegas Lúcia Vieira, Andréa Prates e Nara Abud foram decisivas para essa identificação. O quadro abaixo, acompanhado de um desenho em silhueta,⁵² facilita a nomeação, que não é pensada como definitiva.

REPRESENTAÇÕES E NOMES

1. **Prudente de Moraes (1841, SP – 1902, SP)**

Bacharel em Direito, deputado provincial por São Paulo (1868, 1878 e 1885), presidente da província de São Paulo, senador constituinte e presidente do Congresso Constituinte (1890-1891), presidente do Brasil pelo Partido Republicano Federal (1894-1898).

2. **Deodoro da Fonseca (1827, AL – 1892, RJ)**

Militar, chefe do governo provisório (1889-1891) e presidente da República (1891), num golpe, decretou a dissolução do Congresso, mas logo depois viu-se obrigado a renunciar.

3. **José Cesário de Faria Alvim Filho (1839, MG – 1903, RJ)**

Bacharel em Direito, deputado provincial (1864-1865 e 1866-1867), deputado geral (1867-1868), presidente da província do Rio de Janeiro (1888-1889), presidente da província de Minas Gerais (1890), ministro do Interior e prefeito do Distrito Federal (1898-1900).

4. **Floriano Peixoto (1839, AL – 1895, RJ)**

Militar, ministro da Guerra no governo provisório, vice-presidente da República (1891) e presidente da República (1891-1894), após a renúncia de Deodoro da Fonseca.

52 A fotografia é de Flavio Leão e a produção da silhueta é de autoria de Romy Morgado, com orientação de Patrícia Fernandes.

5. **José Simeão de Oliveira (1838, RS – 1893, EUA)**
Militar, engenheiro, nomeado presidente da província de Pernambuco (1890), eleito duas vezes para o Senado, uma para a Assembleia Constituinte (1890-1891) e outra para a legislatura ordinária do Congresso Nacional (1891-1893), ministro da Guerra (1891).
6. **Júlio Prates de Castilhos (1860, RS – 1903, RS)**
Bacharel em Direito e jornalista, deputado constituinte (1890-1891), presidente do Rio Grande do Sul por duas vezes (1891 e 1893-1898).
7. **Antônio Justiniano Esteves Júnior (1832, SC – 1900, RJ)**
Abolicionista e republicano. Foi senador constituinte (1890-1891) pela província de Santa Catarina.
8. **José Paes de Carvalho (1841, PA – 1943, FR)**
Médico, fundador do Clube Republicano do Pará. Senador constituinte pelo Pará, segundo secretário da Assembleia Nacional Constituinte de 1890, governador do Pará (1897-1899).
9. **João da Mata Machado (1850, MG – 1901, MG)**
Médico, deputado provincial e deputado geral por Minas Gerais em diversos mandatos, foi presidente da Câmara dos Deputados em 1891 e primeiro secretário da Assembleia Nacional Constituinte.
10. **Eduardo Mendes Gonçalves - (? , PR – 1911, SP)**
Militante republicano. Engenheiro civil pela Escola Politécnica do Rio de Janeiro. Deputado constituinte (1890-1893) pelo estado do Paraná e quarto secretário da Assembleia Nacional Constituinte.
11. **João Soares Neiva (1839, PB – 1903, RJ)**
Militar, senador pelo estado da Paraíba (1890-1897), quarto secretário da Assembleia Nacional Constituinte (1891), deputado federal (1900 a 1903) e diretor-geral do Corpo de Bombeiros.

12. **Alcindo Guanabara (1865, RJ – 1918, RJ)**
Abolicionista e republicano. Escritor, jornalista e político. Deputado constituinte (1890-1893), deputado em segunda legislatura (1894-1896) e um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras.
13. **Amaro Cavalcanti (1849, RN – 1922, RJ)**
Bacharel em Direito, jornalista, diplomata e deputado constituinte (1890-1891), ministro da Justiça (1897), do Supremo Tribunal (1906) e da Fazenda (1918), governador do Distrito Federal (1917-1918).
14. **João Batista de Sampaio Ferraz (1857, SP – (?))**
Bacharel em Direito, promotor público, chefe de polícia e deputado constituinte (1890-1891). Foi o primeiro chefe de polícia da cidade do Rio de Janeiro, ficou conhecido pelo apelido de “Cavanhaque de Aço” e marcou sua gestão pela perseguição e tentativa de criminalização do povo da capoeira.
15. **Antônio Augusto Borges de Medeiros (1863, RS – 1961, RS)**
Bacharel em Direito, delegado de polícia, deputado constituinte (1890-1891), presidente da província do Rio Grande do Sul nos períodos de 1898 a 1907 e de 1913 a 1928 e candidato a presidente da República em 1934, na eleição realizada no Congresso Nacional, ocasião em que foi derrotado por Getúlio Vargas.
16. **Francisco de Assis Rosa e Silva (1857, PE – 1929, RJ)**
Bacharel em Direito. Deputado provincial (1882) e deputado geral (1886-1889). Durante a República, foi deputado constituinte (1890-1891), presidente da Câmara dos Deputados (1894-1895), senador por Pernambuco (1895) e vice-presidente da República (1894-1898) na chapa de Campos Sales.
17. **Lauro Müller (1864, SC – 1926, RJ)**
Militar, engenheiro, político e diplomata. Presidente da província de Santa Catarina (1889-1890), eleito deputado constituinte (1890-1891),

cumpriu diversos mandatos de deputado e senador, foi ministro de Viação e Obras Públicas (1903-1906) e ministro das Relações Exteriores (1913-1917).

18. **Antônio Francisco de Azeredo (1861, MT – 1936, RJ)**

Jornalista e político, deputado constituinte (1891) pelo estado de Mato Grosso, senador por vários mandatos. Atuou com destaque na imprensa, fundou e controlou diversos periódicos, tais como: *Gazeta da Tarde*, *Diário de Notícias*, *O Malho* e *A Tribuna*.

19. **Aristides Lobo (1838, PB – 1896, MG)**

Abolicionista e republicano histórico. Bacharel em Direito. Promotor público e jornalista. Foi ministro do Interior no governo provisório (1889-1890), deputado constituinte (1890-1891) e senador pelo Distrito Federal. (1892).

20. **Campos Sales (1841, SP – 1913, SP)**

Bacharel em Direito. Republicano histórico. Participou da criação do Partido Republicano Paulista, pelo qual foi deputado provincial por três mandatos (1867, 1881 e 1889) e deputado geral por um mandato (1885). Foi ministro da Justiça no governo provisório (1889), senador constituinte (1891), presidente da Província de São Paulo (1894-1898), presidente da República (1898-1902) e senador federal (1909).

21. **Figura não identificada**

Taquígrafo auxiliar

22. **Figura não identificada**

Taquígrafo auxiliar

23. **Caetano da Silva**

Taquígrafo

24. **Figura não identificada**

Taquígrafo auxiliar

25. **André Cavalcanti (1834, PE – 1927, RJ)**
Bacharel em Direito, promotor público, deputado provincial na província de Pernambuco (1870-1871), chefe de polícia na Paraíba, em Pernambuco, na Bahia e no Distrito Federal. Eleito como deputado constituinte por Pernambuco (1890-1891), foi juiz dos Feitos da Fazenda (1891), ministro (1897) e presidente (1924) do Supremo Tribunal Federal.
26. **Eduardo Wandenkolk (1838, RJ – 1902, RJ)**
Militar da Marinha, ministro da Guerra (1890), ministro da Marinha (1890-1891), senador pelo Distrito Federal (1890-1891), chefe do Estado-Maior da Armada (1902).
27. **Lauro Sodré (1858, PA – 1944, RJ)**
Militar, discípulo de Benjamin Constant, deputado constituinte (1890-1891), governador do estado do Pará (1891-1897). Manifestou-se contra o golpe de Deodoro da Fonseca, que implicou o fechamento do Congresso e sua deposição; logo em seguida, com a renúncia de Deodoro, foi mantido no cargo. Foi senador por quase trinta anos.
28. **Joaquim Saldanha Marinho (1816, PE – 1895, RJ)**
Republicano histórico. Bacharel em Direito, deputado geral (1848-1849, 1861-1863, 1864-1866, 1867-1868 e 1878-1881). Foi presidente das províncias de Minas Gerais (1865-1867) e de São Paulo (1867-1868) e senador no período de 1890 a 1895. Foi o presidente da comissão que elaborou o projeto de Constituição.
29. **Aurélio de Figueiredo (1854, PB – 1916, RJ)**
Autorretrato. Indicação clara de que a obra não deve ser lida como verdade histórica, Aurélio de Figueiredo não participou da Assembleia Constituinte.
30. **Pedro Américo (1843, PB – 1905, Florença)**
Artista plástico, irmão do autor da obra *Compromisso constitucional*,

artista de renome nacional e internacional, deputado constituinte (1890-1891) pela Paraíba.

31. **Alexandre Cassiano do Nascimento (1856, RS – 1912, RJ)**

Bacharel em Direito, promotor público estadual, juiz municipal e militante republicano. Foi eleito como senador constituinte (1890-1891) pelo Rio Grande do Sul e foi ministro do Exterior no governo de Floriano Peixoto.

32. **Bernadino José de Campos Júnior (1841, MG – 1915, SP)**

Abolicionista e republicano. Bacharel em Direito, vereador, deputado provincial (1877), deputado constituinte (1890-1891), presidente da província de São Paulo (1892), ministro da Fazenda (1896), senador por São Paulo (1902) e de novo presidente da província de São Paulo (1902).

33. **José Gomes Pinheiro Machado (1851, RS – 1915, RJ)**

Bacharel em Direito, senador constituinte (1890-1891) pela província do Rio Grande do Sul, um dos mais influentes e polêmicos políticos da República Velha. Assassinado na cidade do Rio de Janeiro.

34. **Francisco Glicério de Cerqueira Leite (1846, SP – 1916, RJ)**

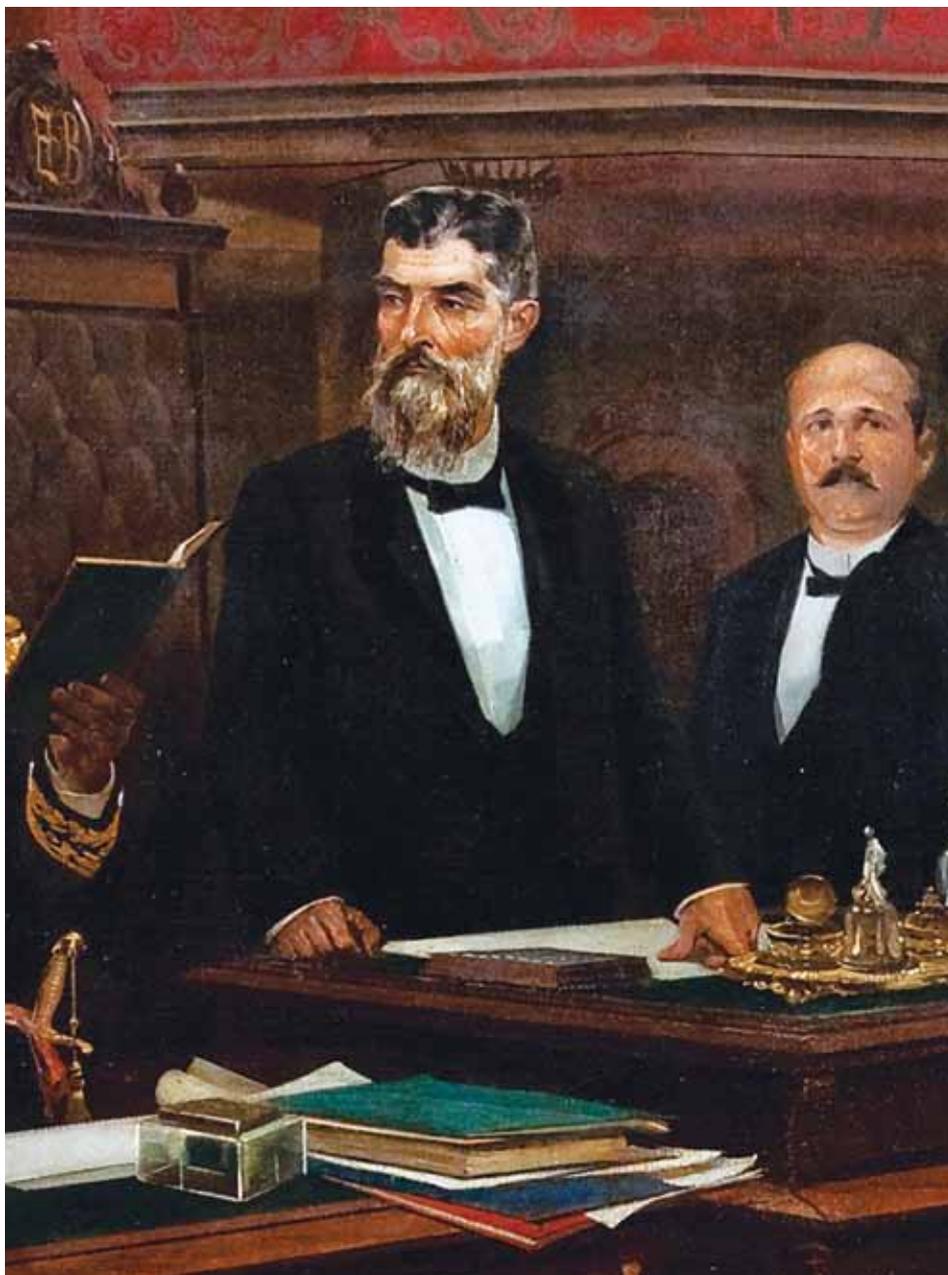
Abolicionista e republicano. Autodidata, advogado provisionado, tipógrafo, professor, ministro da Agricultura (1890-1891), deputado constituinte (1890-1891) e senador da República (1902) por São Paulo.

35. **Quintino Bocaiúva (1836, RJ – 1912, RJ)**

Abolicionista e republicano. Jornalista, ministro das Relações Exteriores (1890), senador constituinte pelo Rio de Janeiro (1890-1891), presidente da província do Rio de Janeiro (1901-1903).

36. **Sylvia de Figueiredo (?)**

Por hipótese, Sylvia de Figueiredo (filha de Aurélio de Figueiredo e Paulina de Capanema Figueiredo, quando era mais jovem).



Detalhe do Compromisso constitucional. Ao centro Prudente de Moraes, o presidente da Assembleia Nacional Constituinte, de 1891, e o primeiro presidente civil do Brasil.



Deodoro da Fonseca, em trajes militares, faz o seu juramento constitucional. O primeiro juramento constitucional no período republicano.

37. **Paulina de Capanema Figueiredo (?)**

Por hipótese, Paulina de Capanema Figueiredo (esposa de Aurélio de Figueiredo).

38. **Sylvia de Figueiredo (?)**

Por hipótese, Sylvia de Figueiredo (filha de Aurélio de Figueiredo e Paulina de Capanema Figueiredo, um pouco mais velha).

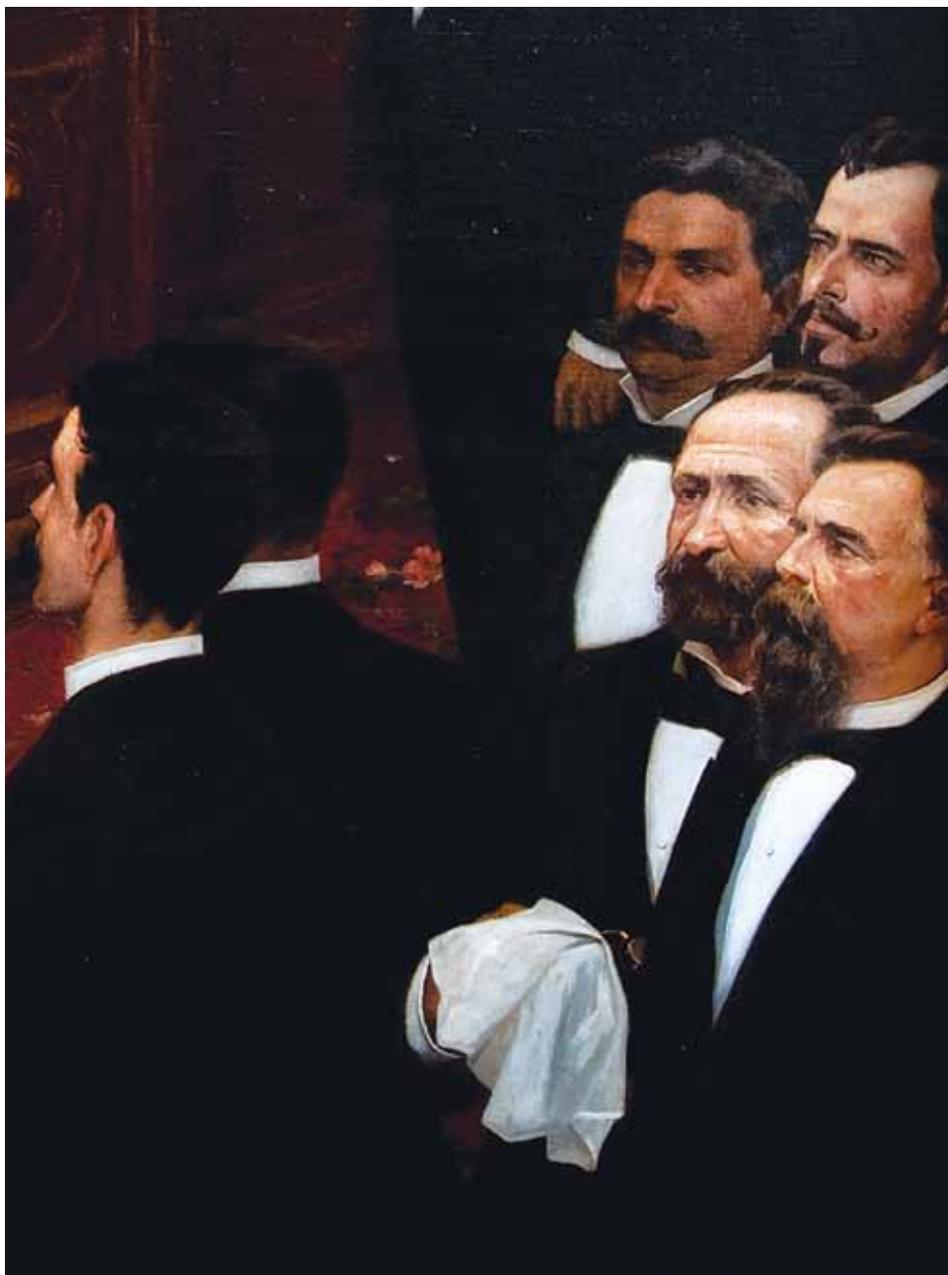
39. **Helena de Figueiredo (? - 1957) / Suzana de Figueiredo (? - 1948)**

Por hipótese, filhas gêmeas de Aurélio de Figueiredo e Paulina de Capanema Figueiredo (Helena de Figueiredo ou Suzana de Figueiredo).

40. **Barão de Lucena (1835, PE – 1913, RJ)**

O círculo ou elipse de cabeças masculinas na grande tela de Aurélio de Figueiredo é um registro de memória política referente aos primeiros tempos da República. Não são apenas homens ilustres e influentes políticos que ali estão representados. Os gestos e os movimentos, os lugares, as aproximações e as distâncias, as conversas e olhares, tudo quer representar. Tudo compõe o discurso do artista, até mesmo os seus esquecimentos, as suas naturalizações e os seus romantismos. Com o querer do artista (ou não), além das nobres virtudes, ali também estão representados os interesses escusos, a inimizade, o ódio, a inveja, a traição, a soberba, a prepotência, a tirania, o orgulho, a vaidade, as mesquinhas, o preconceito, a compra e a venda de imagens para o futuro. Ali, numa área de 8,48 m², o artista deu pigmento, cor e forma a múltiplas representações de poder. A concentração de energia política é extraordinária.

Em termos de formação ou atuação profissional, os representados eram políticos, bacharéis em Direito, militares, jornalistas, engenheiros, médicos, artistas plásticos, taquígrafos, além de homens, mulheres e crianças. A presença militar era ampla e não se esgotava nos que estavam uniformizados; mas, ainda assim, os civis e bacharéis em Direito dominavam a cena. Além de militares e bacharéis, destacavam-se os jornalistas. O apoio



*Detalhe do
Compromisso
constitucional. Em
foco Campos Sales e
Aristides Lobo.*

dos jornalistas foi fundamental para a campanha republicana. O domínio, o controle e a posse de um jornal era um forte indicativo de poder político, de possibilidade de articulação e mobilização. Pelos jornais, as ideias abolicionistas e republicanas espalharam-se pelo país.

Dois estranhos no ninho (ou não) estão registrados: o próprio artista Aurélio Figueiredo, que não foi constituinte, e seu irmão Pedro Américo, artista plástico e deputado constituinte. Segundo Heloysa de Figueiredo Cordovil, seu tio Pedro Américo teria se desiludido com a política e, terminado o mandato, “não se candidatou à reeleição”,⁵³ preferiu embarcar para atividades artísticas na Itália.

Em termos de ocupação de cargos no Poder Executivo, no Legislativo e no Judiciário, lá estão representadas pessoas com uniformes masculinos que em diferentes temporalidades ocuparam cargos de presidentes da República, vice-presidentes, presidentes ou governadores de província, ministros, prefeitos, chefes de polícia, promotores públicos, juízes, senadores, deputados federais, deputados estaduais e vereadores. Síntese: ali está representada a elite da primeira república.

Trata-se, como se pode ver, de uma elite (civil e militar) com grande agilidade política, com extraordinária capacidade de movimentação entre o Executivo, o Legislativo e o Judiciário, com versatilidade para acumular cargos e funções. Dois exemplos: Cesário Alvim e Borges de Medeiros. O primeiro teve três legislaturas de deputado geral na Monarquia, foi presidente da província do Rio de Janeiro durante a Monarquia e governador provisório de Minas Gerais no início da República, foi também ministro do Interior e prefeito do Distrito Federal; o segundo foi delegado de polícia, presidente da província do Rio Grande do Sul nos períodos de 1898 a 1907 e de 1913 a 1928 e deputado na primeira e na segunda Assembleia Nacional Constituinte (1933/1934). A memória da candidatura de Borges de Medeiros à presidência da República em 1934, ocasião em que foi derrotado por Getúlio Vargas, dá a perspectiva da longevidade política de alguns constituintes de 1891.

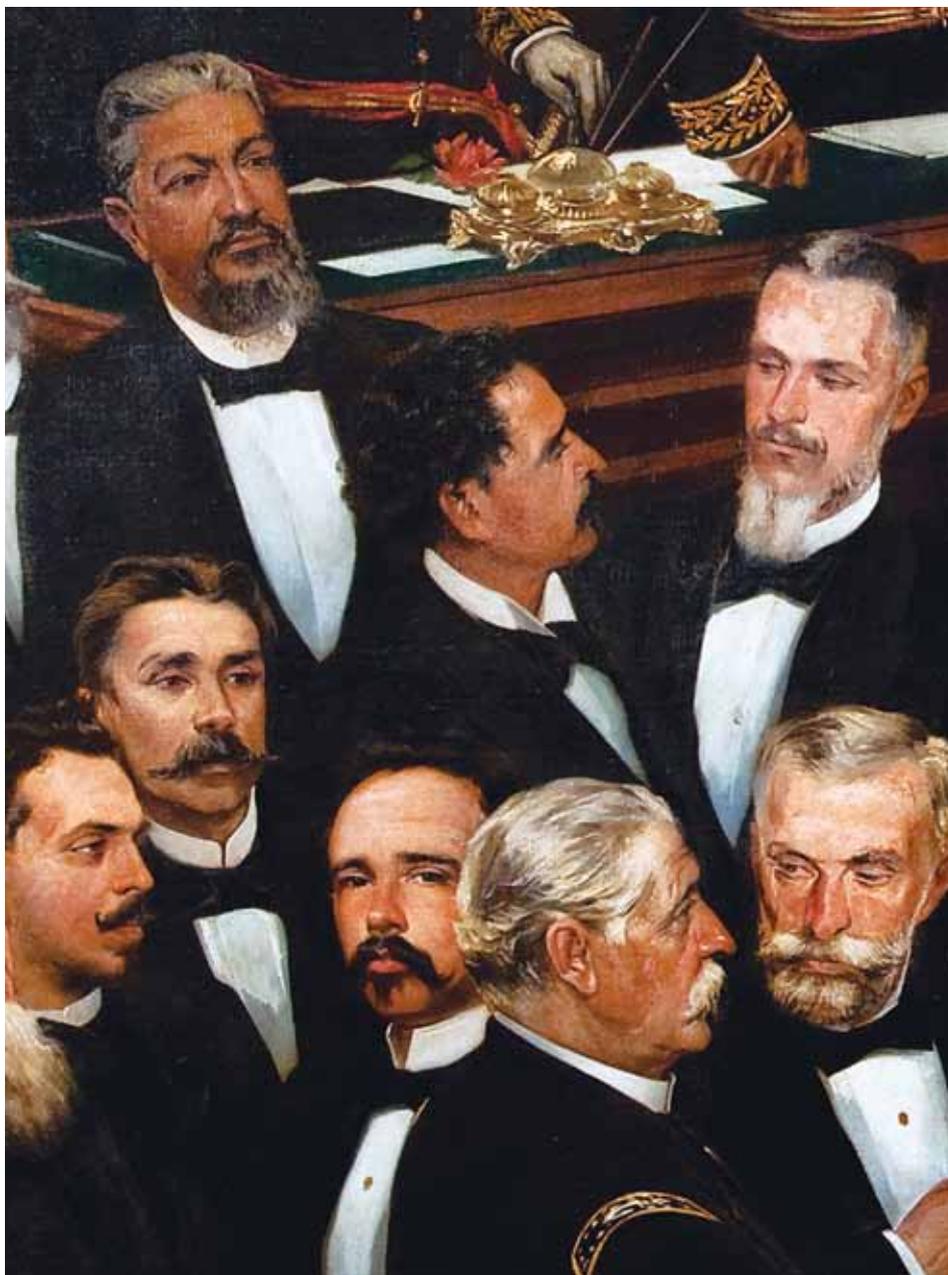
53 Ver Cordovil (1985, p. 85).

Depois de numerados e nomeados aqueles que estão representados no insistentemente referido círculo ou elipse de cabeças masculinas, o pesquisador volta-se para os que estão fora e para o que nele (o círculo) está contido.

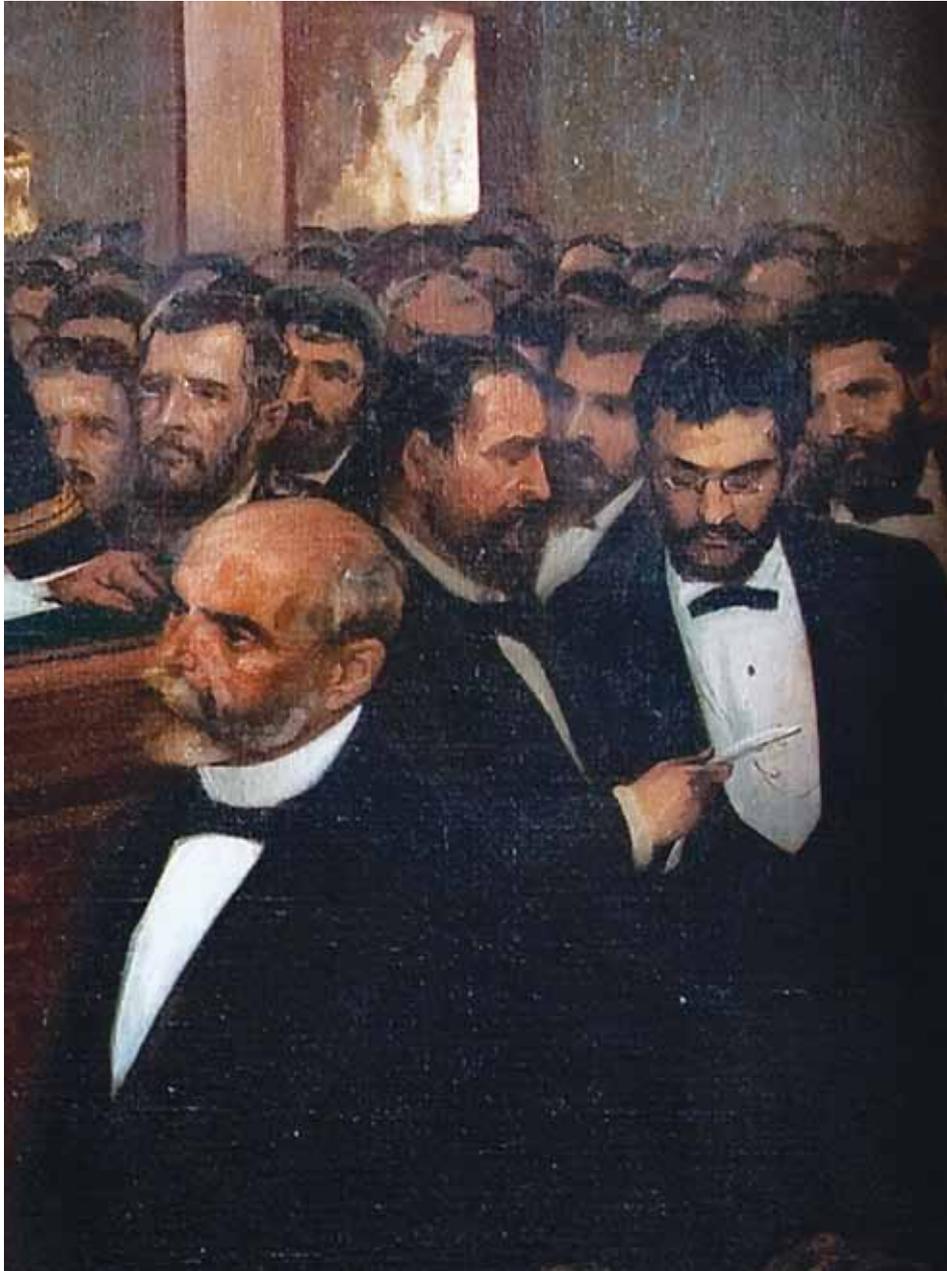
Fora do círculo ou elipse, na tribuna, estão algumas mulheres, além de crianças e homens. Segundo Lopes, elas são “as esposas e as filhas dos constituintes”⁵⁴ e, entre os homens, destaca-se, no último plano, junto a uma cortina entreaberta, a imagem de um homem grisalho e com barbas. Trata-se do Barão de Lucena (1835, PE – 1913, RJ), um homem influente, amigo e compadre de Deodoro da Fonseca que foi presidente das províncias de Pernambuco, Bahia, Rio Grande do Norte e Rio Grande do Sul, ministro da Fazenda, e Obras Públicas, da Justiça e do Supremo Tribunal Federal. O que representa o Barão de Lucena, com esse currículo tão familiar a todos os outros políticos, fora do círculo ou elipse principal? O que o aproxima das mulheres bem vestidas? O que há de semelhante entre ele e elas? O pesquisador entende que são representações de testemunhas políticas que, mesmo na visão do artista, estão longe de ser pouco influentes. Eles e elas opinam e decidem fora do fórum estabelecido lá embaixo, eles e elas também são poder, um poder que se movimenta por outras redes de (in) fidelidade.

Depois de deter-se por longo tempo observando os personagens da tribuna, o pesquisador passou a considerar a hipótese de que ali, no grupo das mulheres, estariam retratadas, como uma marca subjetiva, como uma assinatura estilística e poética, a esposa e as filhas do artista. Uma de suas filhas (possivelmente Sylvia) parece estar representada na imagem de uma menina que delicadamente se debruça sobre o ombro direito de uma mulher mais velha, possivelmente sua mãe (Paulina de Capanema de Figueiredo). As duas jovens ao lado esquerdo dessa figura materna são muito parecidas entre si (trata-se de uma representação de Helena e Suzanna, as filhas gêmeas do casal?), o pesquisador desconfia que aqui haja um jogo, quase um enigma.

54 Ver Lopes (1965, p. 205).



*O artista e o irmão
do artista. Eis aí uma
outra forma de assinar
a obra.*



*Detalhe do
Compromisso
constitucional. Em
primeiro plano, Amaro
Cavalcanti e logo depois,
Sampaio Ferraz, o grande
opositor dos capoeiras.*

Seja qual for o jogo, o pesquisador considera que a principal sugestão do artista diga respeito ao questionamento do lugar das mulheres na política, especialmente no contexto republicano. Aqui o pesquisador se detém: qual o lugar da mulher na primeira Assembleia Constituinte da República? Segundo Marcelo Melo da Silva:

Nas discussões da Assembleia Constituinte, a maioria era contrária ao voto feminino. Na sessão do dia 12 de janeiro de 1891, o deputado Muniz Freire lastima a recusa do voto para os religiosos das ordens monásticas e analfabetos. Contudo, a respeito do voto feminino, considera imoral e anárquico porque, no dia em que o convertêssemos em lei pelo voto do Congresso, teríamos decretado a dissolução da família brasileira (Anais do Congresso Constituinte, 1891, p. 456).⁵⁵

É evidente que o argumento dramático e exagerado do constituinte era falso, conservador, preconceituoso e defensor da família patriarcal. Ele não olhava para o passado, não considerava as mulheres que lutaram pela República, não considerava nem mesmo as mulheres que tiveram destaque político no Império, a começar pela imperatriz Leopoldina, pela marquesa de Santos e pela princesa Isabel.

Dezessete dias depois, na sessão de 29 de janeiro, o constituinte César Zama, como indica Silva, retomava o debate e, com coerência, argumentava que, se “a família não se desorganizava quando a mulher exercia a função de advogada, médica ou quando ocupava cargos públicos que exigiam muito mais tempo”, logo, “em dia de eleição, a mulher ir votar não traria problema algum na organização da família” (Anais do Congresso Constituinte, 1891).⁵⁶

César Zama rebateu a opinião dos opositores ao voto feminino dizendo:

Nenhuma objeção séria tenho, até agora, ouvido contra a opinião, que

55 Ver artigo de Marcelo Melo da Silva em <http://www.unicap.br/coloquiodehistoria/wp-content/uploads/2013/11/4Col-p.483.pdf>.

56 Idem.





Detalhe do Compromisso constitucional. A obra parece colocar em movimento a questão relativa ao lugar das mulheres na política. Aliás, as doze mulheres nesta cena são muito parecidas entre si. A sugestão é que o artista restringiu-se a modelos familiares.

sustentamos: os nossos adversários limitam-se a asseverar que a concessão de direitos políticos às mulheres trará, infalivelmente, a desorganização do lar e da família; nenhum deles, porém, deu-se ao trabalho de explicar-nos o modo e os motivos dessa desorganização. Em assuntos desta ordem não basta afirmar, é preciso provar. (Anais do congresso constituinte, 1891, p. 356).⁵⁷

O debate sustentado por Zama a favor do voto universal, incluindo aí o voto feminino, evidencia que as questões feministas não estavam, de forma alguma, restritas à tribuna. Além disso, é importante destacar que o deputado baiano César Zama não estava sozinho, vários outros congressistas defendiam o voto feminino, entre eles Saldanha Marinho, que, com o apoio de pelo menos 31 constituintes, encaminhou emenda ao projeto de Constituição estendendo às mulheres brasileiras o direito de votar. No plenário, a emenda de Saldanha Marinho foi derrotada. É interessante observar na grande tela de Aurélio de Figueiredo o lugar onde se encontra Saldanha Marinho, cercado pelo próprio artista, pelo irmão do artista e por Lauro Sodré.

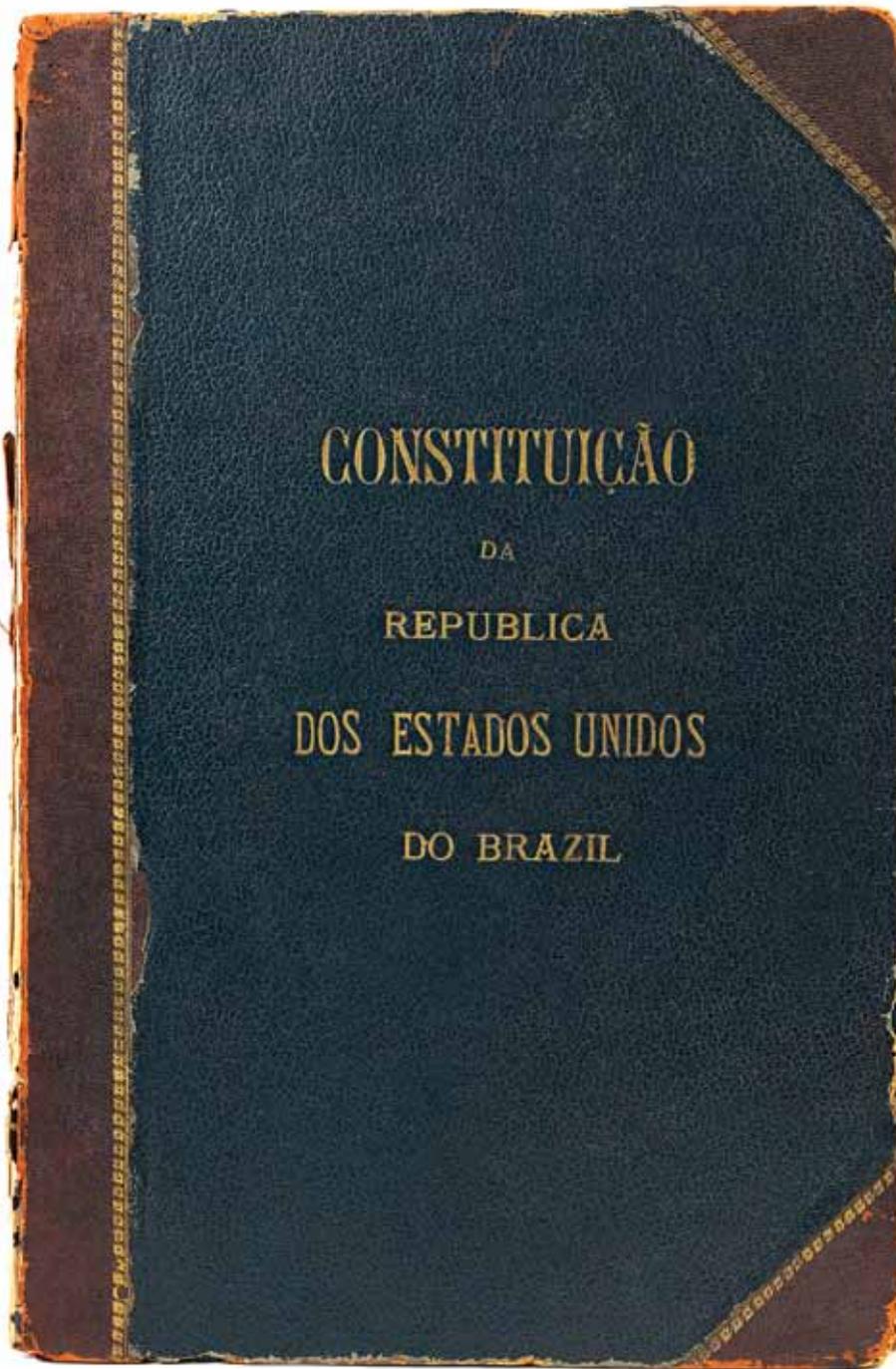
Como sugere Silva:

“Os discursos contra o voto feminino, todos elaborados por homens, os deputados da época, enfatizavam um caráter negativo na formação psicológica e biológica das mulheres. Contudo, esse discurso vai se desconstruindo, ao longo do tempo, diante da luta por direitos políticos das mulheres. O que antes era socialmente aceito, a exclusão da mulher ao voto, com justificativas biológicas do ser feminino, passa a ser identificado como ideias anacrônicas.”⁵⁸

Além dos que estão visíveis e identificáveis no círculo ou elipse de cabeças masculinas e na tribuna, há também os esquecidos. César Zama e Muniz Freire, por exemplo, por mais que tenham travado um importante debate

57 Idem.

58 Idem.



*Original da Constituição
promulgada em 1891.
Acervo do Museu da
República.*

sobre o direito da mulher ao voto, aparentemente, não foram retratados. Gilda Lopes, por sua vez, lembra-se de Silva Jardim⁵⁹ (que não foi eleito para a Assembleia Nacional Constituinte) e de Rui Barbosa, que foi ministro da Fazenda e vice-chefe do primeiro governo provisório (1889) e destacado senador nos trabalhos de redação e reforma do projeto de Constituição. “Aurélio de Figueiredo, contudo”, diz Lopes, “omitiu o grande baiano da sua tela”.⁶⁰

Em 1893, depois de ter feito oposição ao governo de Floriano Peixoto, Rui Barbosa exilou-se e só retornou ao Brasil em 1895. No entanto, no tempo passado que o artista quer representar (1891) e no tempo presente em que pintou (1896), Rui Barbosa estava atuante no meio político brasileiro e, ainda assim, foi exilado da grande tela. É interessante observar como Lopes (1965, p. 205), mesmo percebendo a ausência do senador baiano, mantém-se enredada na teia metodológica da leitura naturalizante e positivista da obra do artista. Refém da teia que condiciona o olhar, a autora afirma: “Como todo quadro histórico, esse narra, com bastante veracidade, um episódio de nossa vida republicana”. Não há nenhuma veracidade na grande tela de Figueiredo, como ele mesmo viria a sugerir no texto que acompanha *A ilusão do terceiro reinado*. O que está em pauta não é a verdade, é a interpretação, são as diferentes possibilidades de leitura de um mesmo documento. O subjetivismo do artista individualiza a sua obra. Aquelas flores sobre a mesa e à frente de Floriano Peixoto, no chão, sobre o tapete e na mesa do taquígrafo, continuam desafiando o olhar do espectador.

Além das ausências indicadas, há o silêncio em torno da população analfabeta, dos escravos recém-libertos, dos povos indígenas, das mulheres e dos homens que não faziam parte da elite ali representada. Enquanto o pintor pintava a grande tela, Antônio Conselheiro agitava e redesenhava

59 O combatente Silva Jardim, após a proclamação da República, não recebeu nenhum apoio dos republicanos. Desgostoso, embarcou em 1890 para a França. No exterior, recebeu um abaixo-assinado de mais de 3 mil assinaturas solicitando a sua volta, o que não aconteceu. Numa visita ao Vesúvio, descuidou-se e caiu na boca do vulcão.

60 Ver Lopes (1965, p. 205).

o sertão e, nesse mesmo tempo, o Exército brasileiro, com seus tenentes, majores, coronéis, generais e marechais, produzia o primeiro grande genocídio republicano, a primeira guerra civil da República e, nesse diapação, celebrava a barbárie.

Vista do Salão Ministerial do Museu da República.



POLÍTICA DE MEMÓRIA

Examinando a relação entre imagens e memória, James Fentress e Chris Wickham consideram que uma “memória só pode ser social se puder ser transmitida e, para ser transmitida, tem que ser primeiro articulada. A memória social é, portanto, memória articulada”,⁶¹ Essa articulação, como os autores observam, não se dá apenas por meio de palavras verbalizadas ou grafadas, mas também por imagens. Assim, do mesmo modo que há um vocabulário, há um imaginário vinculado à memória social. Esse imaginário social, produzido a partir dos indivíduos, é complexo, dinâmico e processual. De outro modo, ele tem sutilezas, reentrâncias e saliências, dobras e ondulações, e não está dado de maneira definitiva; ao contrário, está em construção. Imagens que estavam iluminadas podem, de uma geração para outra, ser lançadas na sombra e vice-versa. A noção fundamental é que sem transmissão a memória social não se constitui. A transmissão, portanto, implica a atualização da memória. Mas a transmissão por si só não garante a continuidade do processo de preservação, é preciso levar em conta a recepção. Não há possibilidade de pensar com delicadeza patrimônio, memória e museu sem dar atenção à recepção.

Nesse sentido, memória e preservação se aproximam. Preservar é ver antes o perigo de destruição, valorizar o que está em perigo e tentar evitar que ele se manifeste como acontecimento fatal. Assim, a preservação participa de um jogo permanente com a destruição, um jogo que em tudo se assemelha ao da memória com o esquecimento. A adoção de procedimentos, resultantes de deliberação de vontade individual ou coletiva, que

61 Ver James Fentress e Chris Wickham (1992, p. 65).

Papeleira (estilo império) utilizada como urna para a eleição indireta de Deodoro da Fonseca, primeiro presidente da República, no Brasil. Acervo do Museu da República.



visam à preservação de bens tangíveis ou intangíveis constitui o que se chama de política de preservação.

Trata-se, em verdade, de prática social que pode ser identificada nas famílias, nos grupos religiosos, nos grupos étnicos e profissionais, nos partidos políticos, nas instituições públicas e privadas e, de modo particular, nos museus. Se aquilo que se preserva é concebido como suporte de informação e como alguma coisa passível de ser utilizada para transmitir (ou ensinar) algo a alguém, pode-se falar em documento e memória. Nesse caso, pode-se também falar em política de memória.

Nos museus uma política de memória está em pauta: sintonizada ou não com as diretrizes políticas de outros museus e de outras instituições que atuam como lugares de memória; comprometidas ou não com o projeto que originalmente concentrou neles os fragmentos de memória política.

O documento *Política de preservação de acervos institucionais*, publicado há 21 anos pelo Museu da República e pelo Museu de Astronomia e Ciências Afins, considerava a conservação, a documentação, a aquisição, o processamento técnico, a pesquisa, o acesso, a disseminação, o treinamento, a restauração e a segurança como princípios específicos de uma política de preservação. Henrique Lins de Barros e Anelise Pacheco, reconhecendo a importância desse trabalho para “as instituições que lidam com a memória”, sustentavam que uma “política de preservação voltada a essas instituições deve se constituir em mais uma forma de respaldar sua função social, permitindo que gerações futuras possam vir a conhecer suas referências passadas”.⁶²

Tudo isso favorece a compreensão de que política de memória e política de preservação, no caso das instituições museais, caminham juntas e algumas vezes se confundem.

A estratégia de delimitação temática adotada no presente estudo fez com que o pesquisador concentrasse o seu foco na tela *Compromisso constitucional*. Pintada especialmente para o novo palácio presidencial,

62 Ver Henrique Lins de Barros e Anelise Pacheco (1995, p. 5).

no Catete, ao que consta, nunca esteve em outro lugar. O seu dossiê museológico nada informa a respeito da sua participação em exposições fora do Catete. No catálogo da exposição comemorativa do centenário do artista, realizada em 1956, no Museu Nacional de Belas Artes, ela não foi incluída. Assim, no período de 1897 a 1960, a sua preservação esteve sob a responsabilidade da presidência da República. O acesso à obra esteve restrito aos que frequentavam a sede do Poder Executivo. Durante esse período a obra foi tratada como um objeto decorativo, com possível valor histórico. Em outros termos, o seu contato com a posteridade passava pelo filtro (mediação) da presidência da República. O destino da obra foi alterado a partir de 1960, com a transformação do Palácio do Catete em Museu da República. Essa inflexão de trajetória implicou a musealização da obra, o que equivale à sua submissão a um processo específico de preservação, pesquisa e comunicação. Entre 15 de novembro de 1960 e 31 de dezembro de 1961 o Museu da República recebeu 172.400 visitantes.⁶³

Submetida ao contato com o público era preciso que a obra de Figueiredo fosse estudada. O artigo de Gilda Lopes pretende responder à demanda dos visitantes “ávidos de explicações”.⁶⁴

Entre 1960 e 1996, descontando-se o período em que o Museu da República esteve fechado à visitação, a obra de Aurélio de Figueiredo foi sempre apresentada como retrato natural de um acontecimento que deveria receber toda a atenção e reverência do público.

A exposição *A ventura republicana*, inaugurada em novembro de 1996, criou um novo fato museológico. Pela primeira vez, a tela *Compromisso constitucional* foi apresentada ao público de um modo crítico e humorístico. Mesmo assumindo a responsabilidade da preservação do bem tangível, o Museu inseriu a pintura histórica de Figueiredo num discurso que, além de não referendar a tradição, não considerava o *Compromisso constitucional* como ponto expográfico central. A nova exposição do Museu, à semelhança do que

63 Ver Chagas e Godoy (1995).

64 Ver Lopes (1965, p. 202).

foi ensaiado no módulo “Expansão, Ordem e Defesa”, do Museu Histórico Nacional, propunha, agora de maneira mais radical, um olhar crítico sobre o espólio ou a memória política dos primeiros anos da República.

A grande tela *Compromisso constitucional* foi apresentada na exposição “A ventura republicana”, ao lado da papeleira (urna improvisada), da cadeira do presidente da Assembleia Constituinte, do primeiro exemplar da Constituição de 1891, da primeira bandeira republicana com o dístico “ordem e progresso”, que, segundo a tradição, foi bordada pelas filhas de Benjamin Constant e de muitas ordens honoríficas. Uma espécie de contramemória foi colocada em cena, movimentando um discurso alternativo que oferecia como guias dois escritores: Barão de Itararé e Lima Barreto. Em nenhum momento eles apareceram iconograficamente, eles não disputavam um lugar no panteão de heróis da pátria, eles operavam com palavras, com piadas e ideias. A sala onde o quadro se encontrava apresentava no portal, pelo lado de fora, o título “O poder dos vivos”; do lado de dentro, no reverso do portal, aparecia o contratítulo “Os vivos são sempre e cada vez mais governados pelos mais vivos”. A frase é do Barão de Itararé, zombando dos positivistas. O catálogo da exposição, datado de 1996, não deixava dúvidas:

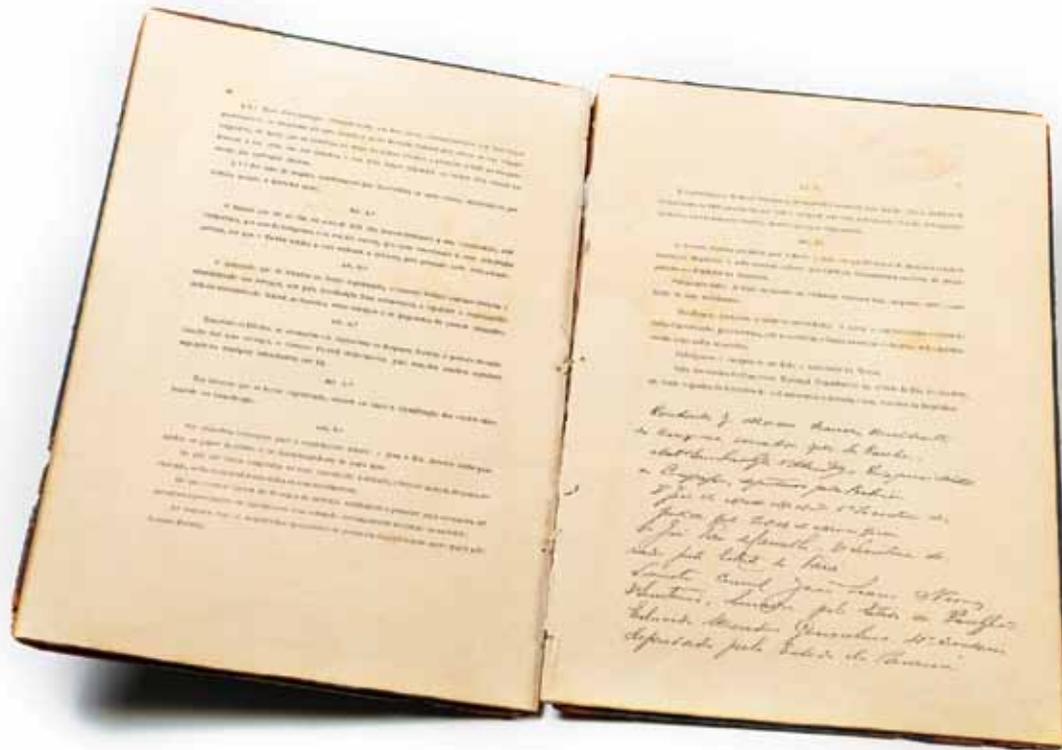
“O território dos Mais Vivos são as Instituições. Não negociam com o Além, mas com as Urnas, Constituições, Partidos, Núcleos de Interesse, Instâncias Superiores etc. [...] Os Mais Vivos recebem medalhas, bottons e leques. Legaram-nos bandeiras, pratos comemorativos, discursos. São a Reserva Moral da Nação.”⁶⁵

Entre alfaias em prata, cristal e porcelana; entre leques de renda, seda, marfim e madrepérola; entre ordens honoríficas, placas, medalhas e homenagens; entre pratos, pinturas, bandeira, caneta, cadeira e urna, impunha-se o pensamento de Lima Barreto:

65 Ver o catálogo da exposição *A ventura republicana* (1996).

“Todos nós falamos mal dos nossos senadores e deputados; todos nós os apelidamos atrozmente; mas quando o Congresso se fecha, há um vazio na nossa vida comum e nos enchemos de pavor”.

“Temos também a festa da bandeira, que é eminentemente tendenciosa e positivista. O seu fito é manter o lema comtista – Ordem e Progresso – no pavilhão auriverde; e não tem outro fim”.



Original da Constituição de 1891, com assinaturas. Acervo do Museu da República.

“Implico com três ou quatro sujeitos das letras, com a Câmara, com os diplomatas, com Botafogo e Petrópolis; e não é em nome de teoria alguma, porque não sou republicano, não sou socialista, não sou anarquista, não sou nada: tenho implicâncias”.⁶⁶

A palavra de Lima Barreto trazia para a imagem de Aurélio de Figueiredo um componente inovador. A exposição do Museu não parecia se preocupar com o fato de eles terem ou não mantido um diálogo em vida. Ela os colocava vivos agora, em diálogo, e as duas obras se completavam. A memória pela imagem e a memória pela palavra, sem subordinação, potencializavam-se.

Com o catálogo na mão, o pesquisador podia olhar para o *Compromisso constitucional* e ler um trecho de Lima Barreto:

A não ser que suba ao poder, por uma revolta mais ou menos disfarçada, um general mais ou menos decorativo, o mandachuva é sempre escolhido entre os membros da nobreza doutoral; e, dentre os doutores, a escolha recai sobre um advogado.⁶⁷

Ao oferecer ao público outra possibilidade de leitura de uma obra que durante anos foi lida como expressão da verdade, ainda que nunca tenha sido isso, o Museu enriquecia o seu campo discursivo, afinava os seus instrumentos de interpretação e incorporava em sua arena política outros enfoques. A política de memória não se restringia ao campo da preservação; ao contrário, avançava na direção da investigação e da comunicação museal.

66 Idem.

67 Idem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o presente estudo busquei dialogar com uma representação de memória construída com o objetivo explícito de ocupar um lugar no imaginário social republicano. Construções desse tipo são comuns no século XIX, tanto no Império quanto na República. O gênero pintura histórica, na hierarquia das artes plásticas no século XIX, estava no topo da escala e era considerado como o mais nobre.

Discípulo direto e irmão mais novo de um dos principais mestres desse gênero de pintura no Brasil, Aurélio de Figueiredo encontraria no regime republicano um espaço para a sua expressão artística. No final do século XIX a pintura das grandes batalhas já não interessava; mas, ainda assim, as batalhas continuavam acontecendo, não mais para combater franceses, holandeses ou paraguaios, mas para combater jagunços, rebeldes amotinados e militares sublevados. A força estética da pintura histórica estava, entretanto, nessa altura, em decadência. E o governo não tinha nenhum interesse em patrocinar uma pintura histórica sobre as guerras de Canudos ou do Contestado.

Antecede o labor pictórico, nesse gênero artístico, um minucioso trabalho de levantamento de informações, de coleta de depoimentos orais, de consulta a imagens e espaços e outros documentos. O artista trabalha claramente com lembranças, com as suas lembranças e as lembranças de outros. O relato que Aurélio de Figueiredo faz sobre a metodologia adotada para a execução de *A ilusão do terceiro reinado* é bastante explícito a esse respeito; como o relato de Pedro Américo a respeito da obra *Independência ou morte*:

Sabendo o artista, que além dos 30 ou 40 guardas de honra, outras pessoas presenciaram o fato da proclamação da Independência, depois de comparar detidamente os diversos modos possíveis de dividir em grupos tantos cavaleiros, poderá, sem ofensa à verdade histórica e no interesse da eurtmia, colocar no séquito imediato de D. Pedro duas ou mais figuras além das que resultassem do cálculo o mais acurado, ou da mais provável hipótese.⁶⁸

Ambos os artistas buscavam em suas pesquisas recordações, fragmentos capazes de acender memórias, imagens, palavras e oralidades, mas também buscavam novas alianças pessoais e profissionais; assim como procuravam destacar e silenciar personagens, bem como projetar imagens no futuro e, desse modo, ocupá-lo com as suas subjetividades. Tudo isso, mais algumas fantasias “no interesse da eurtmia” e mais algum jogo de poder entravam na composição das obras. Os artistas operam como se soubessem que nas suas obras, produzidas para fazer lembrar, não é a verdade o que está em jogo, e sim o crível, o imaginável, mesmo quando em escala reduzida. Eles são agentes mediadores (eu gostaria de dizer “agentes de memória”) entre diferentes tempos, entre o acontecimento e a posteridade. Como mediadores individualizados e carregados de subjetividades, eles se dirigem através dos indivíduos à coletividade, eles dialogam com o imaginário social. Em suas obras há também uma intenção pedagógica, não é sem razão que até hoje elas habitam os livros e cadernos didáticos, como se fossem capazes de dar corpo ao acontecimento. Nesse sentido, eles (os artistas) também são agentes políticos, e não são tão estranhos no ninho quanto se poderia julgar.

Durante todo o tempo mantive em mente a ideia, partilhada com James Fentress e Chris Wickham, de que a memória, sendo retrospectiva e prospectiva, pode fornecer a cada um de nós “uma perspectiva para a interpretação das nossas experiências no presente e para a previsão do que virá a seguir”.⁶⁹ A memória só tem sentido quando atualizada.

68 Pedro Américo de Figueiredo e Mello (1999).

69 Ver Fentress e Wickham (1992, p. 70)

Com o presente texto procurei refletir sobre a produção de memória política a partir da obra de um artista e sobre a política de memória a partir de uma instituição museal. O tema é amplo, está em aberto e a exigir novas abordagens. Como a memória não está nas coisas, mas na relação que com elas se mantém, é sempre possível uma nova leitura, uma nova audição ou, ainda, a percepção de um novo aroma, ali, entre as flores da memória e do esquecimento.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Carlos Drummond. **Reunião: 10 livros de poesia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

ARANTES, A. A. (org.). **Produzindo o passado**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

ARENDRT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BARROS, Henrique Lins de e PACHECO, Anelise. Apresentação. In: **Política de preservação de acervos institucionais**. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins/Museu da República, 1995.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BJURSTRÖN, Per. Les Premiers musées d'art en Europe et leur public. In: POMMIER, E. (coord.). **Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre**. Paris: Klincksieck, 1995.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BRASIL. Annaes do Congresso Constituinte da Republica (1890/1891). Disponível em <http://bd.camara.leg.br/bd/handle/bdcamara/13616>.

CADERNOS de Antropologia e Imagem, n. 8. Rio de Janeiro: Uerj/Núcleo de Antropologia e Imagem, 1995.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 1998.

CARNEIRO, Leandro Piquet e KUSCHNIR, Karina. As dimensões subjetivas da política: cultura política e antropologia da política. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 24, 1999.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas: o imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASTRO, S. R. **O Estado na preservação de bens culturais: o tombamento**. Rio de Janeiro: Renovar, 1991.

CHAGAS, M. Entre mortos e feridos: a construção do discurso preservacionista entre dois intelectuais do patrimônio. **Porto Arte**, Porto Alegre, UFRGS, n. 10, pp. 87-99, 1995.

_____. **Museália**. Rio de Janeiro: JC Editora, 1996.

_____ (coord.). **Conhecendo o Museu da República**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1998.

_____. Memória e poder: dois movimentos. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, ULHT, v.19, 2002.

_____ e ABREU, R. (orgs.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.

_____ e GODOY, Solange. Tradição e ruptura no Museu Histórico Nacional. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro, pp. 31-59, 1995, v. 27.

CORDOVIL, Heloysa de Figueiredo. **Aurélio de Figueiredo: meu pai**. Rio de Janeiro: Vida Doméstica, 1985.

DENIS, Rafael Cardoso. Ressuscitando um velho cavalo de batalha: novas dimensões da pintura histórica do Segundo Reinado. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, UERJ, ano 2, n. 2, jan.-jun., pp. 191-233, 1999.

DEPARTAMENTO do Patrimônio Histórico/Secretaria Municipal de Cultura da Cidade de São Paulo. **O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania**. São Paulo, 1992.

DICIONÁRIO DA ELITE política republicana (1889-1930). <http://cpdoc.fgv.br/dicionario-primeira-republica>.

FEIJÓ, M. C. **O que é política cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

FENTRESS, James e WICKHAM, Chris. **Memória social**. Lisboa: Teorema, 1992.

FIGUEIREDO, Aurélio. A ilusão do terceiro reinado ou O advento da República. **Renascença**, n. 37, mar. 1907.

FONSECA, Edson Nery. Prefácio. In: CHAGAS, M. e REIS, C. A. (orgs.) **50 anos de casa-grande & senzala**; exposição itinerante (catálogo). Recife: Massangana, 1983.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Lisboa: Portugalia, 1966.

_____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FREIRE, Paulo. Da leitura da palavra à leitura do mundo. **Revista Leitura: teoria e prática**, Campinas, n. 1, pp. 3-9, nov. 1982.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 19 de outubro de 1894, p. 1. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=Imagem:Gazeta_de_Noticias_1894.10.19_p1.jpg#file

GONDAR, Jô. O esquecimento como crise do social. **Memória social e documento**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1997.

HALBWACHS, Maurice. **La mémoire collective**. Paris: PUF, 1968.

____ e RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

JEUDY, Henri-Pierre. **Memórias do social**. Rio de Janeiro: FU, 1990.

KARAWEJCZYK, Mônica. **O voto feminino no Congresso Constituinte de 1891: primeiros trâmites legais**. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300645749_ARQUIVO_ovotofemininonaconstituente.pdf

LE GOFF, Jacques (org.). **Enciclopédia Einaudi**. Memória-História , v. 1. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

_____. **Reflexões sobre a história**. São Paulo: Edições 70, 1982.

LOPES, Gilda Marina de Almeida. 1ª compromisso constitucional. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro, v. 13, pp. 201-215, 1964.

_____. A história que os pintores contaram. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro, v. 23, pp. 25-35, 1972.

MATTOS, Claudia Valladão e OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles (orgs.). **O brado do Ipiranga**. São Paulo: Edusp, 1999.

MELLO, Pedro Américo de Figueiredo e. O brado do Ipiranga. In: MATTOS, Claudia Valladão e OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles (orgs.). **O brado do Ipiranga**. São Paulo: Edusp, 1999.

MICELI, S. (org.). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: DIFEL, 1984.

MOUTINHO, Mário. **Museus e sociedade**. Monte Redondo (Portugal): Museu Etnológico, 1989. (Coleção Cadernos Património, 5).

MOTA, Carlos Guilherme (org.). **Brasil em perspectiva**. São Paulo: Difel, 1974.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Introdução à história dos partidos políticos brasileiros**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. **F. Aurélio de Figueiredo** (catálogo da exposição comemorativa do centenário de nascimento). Rio de Janeiro, out.-nov. 1956.

MUSEU DA REPÚBLICA. **A ventura republicana** (catálogo da exposição). Rio de Janeiro, 1996.

NABUCO, Joaquim. **O abolicionismo**. Petrópolis: Vozes, 1977.

NICOLAS, Alain (org.). **Nouvelles Muséologies**. Marseille: Association Museologie Nouvelle et Experimentation Sociale, 1985.

NIETZSCHE, F. **Obras incompletas**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

NOVO DICIONÁRIO de História do Brasil. São Paulo: Melhoramentos, 1971.

NORA, P. **Mémoire et histoire – la problématique des lieux**. Les lieux de mémoire, vol. 1. La République. Paris: Gallimard, 1984.

PAMUK, Orhan. **O romancista ingênuo e o sentimental**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **Museu da Inocência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

POLÍTICA DE PRESERVAÇÃO de acervos institucionais. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins/Museu da República, 1995.

POMIAN, K. **Musée, Nation, Musée National le Débat. Musée Archeologique: art, nature, histoire**, n. 49, 1990.

RIO JORNAL. Bellas-Artes: uma exposição de quadros de Aurélio de Figueiredo. 31 de março de 1924.

RIVIÈRE, Georges Henri. **Muséologie**. Paris: Dunod, 1989.

SANTOS, Myrian S. dos. **História, tempo e memória: um estudo sobre museus a partir da observação feita no Museu Imperial e no Museu Histórico Nacional.** (Tese). IUPERJ. Rio, 1989.

_____. O pesadelo da amnésia coletiva: um estudo sobre os conceitos de memória, tradição e traços do passado. **RBCS**, n. 23, pp. 71-84, out. 1993.

SENTO-SÉ, João Trajano. **Brizolismo.** Rio de Janeiro: FGV, 1999.

SCHWARCZ, Lília K. M. O nascimento dos museus brasileiros, 1870-1910. In: MICELI, Sérgio (org.). **História das Ciências Sociais no Brasil.** São Paulo: Finep/Vértice, 1989, v. 1.

SERRES, Michel. Qu'est-ce l'identité? **Le Monde de l'Éducation et de la Formation**, jan. 1997.

SILVA, Marcelo Melo da. **A mulher e a primeira constituinte republicana.** Disponível em: <http://www.unicap.br/coloiodehistoria/wp-content/uploads/2013/11/4Col-p.483.pdf>

SUANO, M. **O que é museu?** São Paulo: Brasiliense, 1986.

VALLE, Lilian. **A escola imaginária.** Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

_____. Memória e patrimônio: os sentidos que vêm da escola pública. **Memória social e documento.** Rio de Janeiro: UNIRIO, 1997.

VERGO, Peter (org.). **The new museology.** Londres: Reaktion Books, 1992.

VIEIRA, Evaldo. **Poder político e resistência cultural.** Campinas: Autores Associados, 1998.

WEHLING, Arno e WEHLING, Maria José. Memória e história. Fundamentos, convergências, conflitos. **Memória social e documento.** Rio de Janeiro: UNIRIO, 1997.

DADOS INTERNACIONAIS PARA CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

C433c Chagas, Mario, 1956-
Compromisso constitucional / Mario Chagas. – Rio de Janeiro : Museu da República, 2018.
80 p. : il. color. ; 21 cm. – (República em documentos.
Documentos museológicos ; n. 2)

Bibliografia: p. 72-77.

ISBN 978-85-85732-37-0

1. Figueiredo, Aurélio de, 1856-1916. Compromisso constitucional. 2. Figueiredo, Aurélio de, 1856-1916 – Crítica e interpretação. 3. Pintores – Brasil. 4. Pintura brasileira – Séc. XIX. 5. Memória na arte. 6. Política na arte. 7. Brasil – História – República Velha, 1889-1930. 8. Arte e sociedade - Brasil. 9. Patrimônio cultural – Brasil. 10. Memória – Aspectos sociais. I. Museu da República (Brasil). II. Título. III. Série.

CDD – 759.981

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Lioara Mandoju CRB-7 5331

Museu da República

Rua do Catete, 153 – Catete

CEP 22220-000 — Rio de Janeiro, RJ

Tel.: (21) 2127-0324

mr@museus.gov.br

MUSEU DA REPÚBLICA

Diretor

MARIO CHAGAS

Coordenador Técnico

MARCUS VINICIUS MACRI RODRIGUES

Coordenadora Administrativa e Financeira

SILVIA FENIZOLA

Programação Visual

ESPIRÓGRAFO EDITORIAL / MARCIA MATTOS

Desenho das silhuetas página 38

ROMY MORGADO PAIVA

Fotos

RÔMULO FIALDINI

Revisão

CLARISSA PENNA

Esta publicação data de novembro de 2018, 128 anos da primeira Constituição Republicana, 122 anos da pintura *Compromisso constitucional* de Aurélio de Figueiredo e 30 anos da Constituição de 1988.

Foram utilizadas as fontes Gentium Book Basic e BrightonTwo Sans NBP.

O texto que aqui se oferece examina a produção de memória política a partir da obra de um artista e sobre a política de memória a partir de uma instituição museal. O tema é amplo, está em aberto e a exigir novas abordagens. Como a memória não está nas coisas, mas na relação que com elas se mantém, é sempre possível uma nova leitura, uma nova audição ou, ainda, a percepção de um novo aroma, ali, entre as flores da memória e do esquecimento.

