

A visão dos vencedores: O Brasil e a glorificação da Guerra do Paraguai nas exposições universais do século XIX

Vision of the Victors: Brazil and the Glorification of the War Against Paraguay at the Nineteenth Century World's Fairs

SVEN SCHUSTER

Universidad del Rosario, Colombia

svemb.schuster@urosario.edu.co

Resumo: Entre 1862 e 1889, o império do Brasil participou das mais importantes exposições universais na Europa e nos Estados Unidos. Especialmente no contexto das exposições de Paris, em 1867, Viena, em 1873, e Filadélfia, em 1876, uma das temáticas mais frequentemente visualizadas foi a Guerra do Paraguai, posta em cena pelos organizadores das seções brasileiras como uma suposta luta entre “civilização” e “barbárie”. Além disso, com a construção de uma “memória nacional” da vitória sobre os descendentes dos índios guarani, considerados como “selvagens”, o Brasil pôde-se mostrar no exterior como um país em processo de “branqueamento” e uma potência regional a ser levada a sério.

Palavras chave: Guerra do Paraguai; exposições universais; cultura visual; nacionalismo. Império do Brasil; século XIX.

Abstract: Between 1862 and 1889, the Empire of Brazil participated in the most important World's Fairs in Europe and the United States. Especially within the scope of the exhibitions in Paris (1867), Vienna (1873), and Philadelphia (1876), one of the most frequently visualized topics was the Paraguayan War, which the exhibition organizers staged as an epic battle between “civilization” and “barbarism”. Besides, by constructing a “national memory” of the victory over the descendants of the indigenous Guaraní, generally considered as “savages”, Brazil sought to present itself as regional power as well as a society whose racial composition was about to change by the process of “whitening”.

Keywords: Paraguayan War; world's fairs, visual culture; nationalism; Empire of Brazil; 19th Century.

No século XIX, nenhum outro país latino-americano foi mais fortemente representado nas exposições universais do que o Brasil. Especialmente sob o domínio do imperador D. Pedro II (1840-1889), as elites brasileiras atribuíam a mais alta importância à participação nas “festas internacionais do progresso”, uma vez que esperavam com isso uma valorização do prestígio nacional no exterior (Hobsbawm 1989: 48). Nesse sentido, os organizadores das exposições estavam conscientes de que não se tratava de fornecer uma imagem realista do atraso econômico e da realidade influenciada pela escravidão no Brasil, mas, sim, muito mais de levar a “nação moderna” de forma performática ao palco.

As participações do Império nas exposições universais entre 1862 e 1889 tinham, portanto, no mundo dividido entre centros e periferias do século XIX, o objetivo de assumir uma posição, pelo menos de forma simbólica, de um país em desenvolvimento. A encenação de uma “nação moderna” na Europa (Londres, Paris e Viena), bem como nos Estados Unidos (Filadélfia), tinha, assim, a finalidade de ser percebida pelos já desenvolvidos “mentores” como apta à “civilização” e ao “progresso”. Por esse motivo, também a própria população deveria ser representada como, majoritariamente, de influência europeia. Os objetos, imagens e encenações escolhidos para as seções brasileiras deveriam deixar claro, para o público mundial, que o Brasil era um país com capacidade de expansão, com recursos naturais incomensuráveis, solo fértil, boa infraestrutura e uma cultura fortemente influenciada pela Europa. As origens africanas e indígenas de grande parte da população foram, em contrapartida, na verdade, apagadas. Afinal, para as elites imperiais, tratava-se ainda de transferência de conhecimento, já que, dentro das exposições universais, como de costume, aconteciam inúmeros congressos com participação internacional.¹

Apesar de os organizadores brasileiros das exposições terem pretendido ser discretos na representação de afro-brasileiros e indígenas, eles já tinham sido devidamente obrigados pelos organizadores da Exposição Universal de Paris, em 1867, a apresentar ao mundo “vestuários dos nossos Índios, e dos sertanejos do Norte e campeiros ou gauchos do Sul do Imperio”.² O Império reagiu a isso com uma iconografia indigenista contemporânea, na qual se distinguia entre “índios bons” e “índios ruins” (Comissão Brasileira na Exposição Universal de Vienna 1873: 268-270). “Boas” eram, segundo essa distinção, aquelas culturas indígenas que, no contexto das exposições, puderam ser transformadas em parte de um mito de origem. Tais representações foram até mesmo elevadas na arte e literatura do Império à categoria de alegoria nacional, também celebradas em exposições dentro e fora do país. Os habitantes originais que foram mos-

¹ A participação brasileira nas exposições universais do século XIX é tratada nos seguintes trabalhos: Werneck (1992); Turazzi (1995); Barbuy (1996); Pesavento (1997); Kuhlmann Júnior (2001); Schwarcz (2006); Andermann (2009); Rezende (2010); Neves (2014); Schuster (2015); Uslenghi (2015).

² Palácio do Itamaraty, Arquivo Histórico, Rio de Janeiro, Exposições 1862-1867, Offícios a diversos sobre Exposições, pasta 4. 316-2.16: O Barão de Penedo ao Ministro da Agricultura, Commercio e Obras Publicas, Paris, 31 de dezembro de 1865.

trados ali na forma de quadros e estátuas não tinham, no entanto, nada em comum com os índios de verdade; tratava-se muito mais de uma representação romantizada e influenciada pela antiguidade europeia do “nobre selvagem”. Ao contrário da exposição de tais “culturas já extintas” que, de certa forma, constituíam o centro mítico da nação brasileira, a representação dos povos indígenas ainda existentes teve repercussão bem mais negativa. Isso significa, que enquanto os indígenas que viviam no interior do Brasil se negassem ao progresso da civilização – vale dizer – a sua conversão e aculturação, eles estariam fadados à extinção (Treece 2000: 58-65).

No contexto das exposições universais, essa suposta luta entre a “civilização” e a “barbárie” foi especialmente simbolizada pela guerra do Brasil contra o Paraguai. Isso indica, que com a construção de uma “memória nacional” da vitória sobre os descendentes do “bárbaro índio guarani”, o Brasil pôde se encenar no exterior como uma civilização do Novo Mundo e tal qual um poder regional a ser levado a sério.³ De fato, nenhum outro tema serviu melhor a esta finalidade do que a guerra entre 1865 e 1870 travada entre o Paraguai e a assim chamada Tríplice Aliança (Argentina, Brasil e Uruguai), na qual o Brasil participou como o mais importante ator militar.

A seguir, portanto, prosseguir-se-á questão a respeito de qual tipo de imagem o Brasil desenvolveu nas exposições universais de 1867 (Paris), 1873 (Viena), 1876 (Filadélfia), para celebrar a sua vitória sobre o país vizinho. Por trás disso, está a convicção de que, representações públicas eficazes da luta épica das tropas brasileiras contra os “índios selvagens” do Paraguai permitem considerações a respeito da auto-compreensão do Brasil imperial. Elas refletiriam assim, de certa forma, os ideais da elite, influenciados pelos discursos raciais contemporâneos em relação à população. Exposições são especialmente adequadas à análise desses discursos, já que elas mostram de forma condensada, qual função auto-imagens e imagens de outros se recebem em contextos históricos, como a “nação moderna” deveria ser composta na opinião da elite, quais grupos sociais deveriam ser incluídos, respectivamente excluídos, no processo da construção da nação.

Apesar de terem surgido nos últimos anos vários estudos sobre o papel das imagens na Guerra do Paraguai, não existia, até o momento, nenhum trabalho que tivesse se ocupado explicitamente das representações no contexto das exposições universais.⁴ Isto é, por esse aspecto, estranho, uma vez que as exposições universais, indubitavelmente, foram o evento de mídia mais eficaz do século XIX. Segundo a apreciação de Jürgen Osterhammel, elas simbolizavam a pretensão universalista do mundo atlântico ocidental até mesmo mais claramente do que outras mídias contemporâneas (Osterhammel 2010: 42). Devido ao enorme impacto público das exposições, deve ser ainda observado que muitos dos estereótipos e imagens ali construídas, até hoje ecoam.

³ *Diário de Pernambuco*, “Austria”, 29 de junho de 1873.

⁴ Ver, por exemplo, os trabalhos de Toral (2001) e Salles (2003).

PARIS 1867: CIVILIZAÇÃO VS. BARBÁRIE

Na Exposição Universal de Paris, que teve lugar entre os dias 1 de abril e 3 de novembro de 1867 no Campo de Março e que contou com mais de 9 milhões de visitantes, tratava-se, sobretudo para Napoleão III da França, da celebração de “valores universais”. No contexto das rivalidades com a Grã Bretanha e a Prússia, o papel da França como nação cultural deveria ser acentuado. A pretensão de ser o “centro do mundo civilizado” se refletiu especialmente na construção do prédio principal. Assim, os expositores franceses tomaram para si metade da área total da exposição. Exatamente no sentido do maquiado imperialismo civilizatório francês, as colônias francesas foram incorporadas ao areal da exposição como meros anexos de sua metrópole. A concepção espacial previa, contudo, também abrir mão da pura e costumeira divisão até então por “nações”, em favor de uma ordem temática nacional, mista. O visitante podia, portanto, ele mesmo, escolher se queria percorrer os espaços da exposição pelos países ou por categorias de produtos. Essa nova ordem “harmônica”, que foi também acentuada pela construção de um jardim fechado no interior do prédio, deveria substituir o pensamento concorrente, até então dominante em outras exposições, pela ideia de uma comunidade universal de Estados soberanos com igualdade de direitos (Plato 2001: 153-156).

Com relação ao Brasil, é notável que ao Império, provavelmente em virtude da proximidade de suas ligações políticas e culturais com a França, tenham sido disponibilizados 785 metros quadrados de área de exposição, mais do que para todos os outros Estados latino-americanos (603 metros quadrados). Devido a uma pretensão, formulada em sua maioria por políticos franceses, nos idos de 1860, de ser, de certa forma, um contraponto natural do poder dominante da “raça latina” em relação aos ingleses, de pensamento utilitarista e materialista, a exposição de Paris foi encarada pelos planejadores brasileiros como especialmente importante. Na exposição preparatória no Rio de Janeiro, no ano de 1866, que registrou ao todo 53.000 visitantes, investiu-se, por isso, muito mais do que na preparação da exposição de Londres, de 1862. Depois da, em parte, fortemente criticada participação do Brasil em Londres, era importante para as elites e para o imperador apresentar o Brasil como a “parte mais desenvolvida dos trópicos”.⁵ E, apesar de a França ter demonstrado com a ocupação do México, entre 1861 e 1867, de forma drástica, as suas pretensões imperialistas, uma grande parte da elite brasileira via o *Second Empire* ainda como um exemplo, não como um perigo potencial. Da mesma forma, Paris era vista pelos intelectuais, literatos e artistas do Brasil, desde sempre, como a “capital do século XIX” (Barman 2000: 23-39). Com esta avaliação, podia ser que, para ambos os países, tivesse tido importância, o fato de que, pelo menos do ponto de vista das pretensões, tratava-se de “monarquias esclarecidas”. Tanto a transfor-

⁵ O *Auxiliador da Indústria Nacional*, janeiro de 1867, n. 1, pp. 28-31.

mação dos prédios da cidade de Paris, iniciada em 1852, como a colocação de imagens em pedestais, forçada por Napoleão III, eram vistas pelas elites brasileiras como “sinais da civilização” que deveriam ser copiados (Porto-Alegre 1868: 432).

Nesse sentido, a auto-encenação do Império brasileiro, em Paris, foi a oportunidade perfeita de se apresentar como um esperançoso depositário de uma “civilização do Novo Mundo” influenciada pela França. Aparentemente, pois, enquanto a Exposição Nacional preparatória foi ainda, de certa forma, realizada sem grandes contratempos financeiros, a participação na Exposição Universal foi ofuscada pela desastrosa guerra contra o Paraguai, na qual o Brasil estava envolvido desde finais do ano 1864. Nessa ocasião, D. Pedro II havia, até mesmo originalmente, planejado visitar a exposição em Paris pessoalmente, para, na sequência, realizar uma viagem mais longa pelos EUA.⁶ A Guerra do Paraguai o obrigou a acabar com esses planos.

O que, na avaliação das elites imperiais e do comando do Exército, deveria ser uma guerra a se ganhar “sem problemas” contra o pequeno e “bárbaro” vizinho, desenvolveu-se ao longo de cinco anos em uma batalha sangrenta, que colocou em uma dura prova as reservas financeiras e as capacidades militares do Império (Doratioto 2002). Após os primeiros sucessos militares contra a Marinha paraguaia no começo do conflito, mostrou-se, no ano da exposição, que as tropas de terra paraguaias estavam em condição de combater amargamente, e, também em condições de derrotar as unidades brasileiras no campo. Apenas um mês após o fim da exposição, o *Chicago Tribune* chegou à conclusão (precipitada) de que o Paraguai provavelmente ganharia a guerra.⁷

As dificuldades provocadas pela guerra soaram, entre outros, no prefácio do Guia da Exposição de 1867. Tais guias de exposição, que deveriam oferecer um panorama do país e que quase sempre eram traduzidos para o inglês, francês e alemão, já circulavam a partir de 1867 nas exposições universais importantes, e, em parte, nas exposições nacionais, antecipadamente.⁸ No citado guia de 1867, a Comissão da Exposição, coordenada pelo Barão de Penedo, se queixava sobre a situação de partida desfavorável, e, devido as circunstâncias externas, sobre os objetos bastante modestos exibidos em Paris. Segundo o guia, a Exposição Nacional de 1866, que se realizara de 19 de outubro a 16 de dezembro, no Rio de Janeiro, devido o início inesperado da guerra, já teria sofrido com as péssimas condições. As circunstâncias difíceis não teriam permitido que o Brasil pudesse se apresentar de forma vantajosa na exposição. Não teria sido possível ao império dar uma ideia sequer aproximada

⁶ *The New York Times*, “An imperial visitor”, 26 de novembro de 1866.

⁷ *Chicago Tribune*, “Brazil: Defeat of the Brazilians by Paraguayans”, 16 de dezembro de 1867.

⁸ Em um decreto imperial de 1 de agosto de 1872 estava regulado que haviam sido encomendados já antes da terceira Exposição Nacional, bem como como preparação para a Exposição Universal de Viena de 1873 10.000 guias da exposição em língua alemã, 5.000 em inglês, bem como 4.000 em francês; Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, Decretos do Executivo, período Imperial, BR AN, RIO, 22.0.0.3623: Crédito extraordinário aberto por Decreto nº 5037, 1 de agosto de 1872.

de suas “inesgotáveis riquezas naturais e de sua capacidade produtiva” (Comissão a Exposição Universal de Paris 1867: s. p.).

Como consequência direta da Guerra do Paraguai, dentro das exposições, representações heroizadas das manobras de guerra, desde o fim da década de 60, passaram, contudo, a ter um importante papel na encenação da nação. A tendência de aproximar do público nacional e internacional temas heroico-patrióticos em pinturas ou em fotos deveria, finalmente, ser determinante para a completa duração do Império (Salles 2003). O influente artista e crítico de arte Manuel de Araújo Porto-Alegre, que não apreciou a maioria dos objetos brasileiros exibidos em Paris, recomendou, por isso, fazer imprescindivelmente da Guerra do Paraguai tema das futuras exposições: “A guerra com o Paraguai oferece tudo o que a arte pode desejar de mais variado e pitoresco” (Porto-Alegre 1868: 445).

Especialmente, deve-se destacar, nesse contexto ainda, a distinção feita pelos organizadores da exposição entre peças “nacionais” e “internacionais”. Como já havia sido abordado na Exposição Universal de 1862, foram expostos no exterior apenas exemplares “dignos” de o serem, ocasionalmente, com fundamentações de caráter meramente pessoal. Também a Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional (SAIN), que estava, em grande parte, envolvida na organização da exposição, estava de acordo com o fato de que, em determinadas condições, produtos industriais estrangeiros fossem expostos como “nacionais”, desde que eles estivessem aptos a mostrar “os melhoramentos nos processos agrários”.⁹ No caso das exposições de 1866 e 1867, a discrepância entre as peças exibidas no próprio país e no exterior era, contudo, grande, o que, em última instância, era uma consequência da guerra.

Graças ao planejamento caótico e aos apertos financeiros, o Brasil foi o único país em Paris que, na noite anterior à exposição, ainda não tinha começado a montar a sua seção.¹⁰ Em virtude desse fato e falhas semelhantes, o Império teve valiosos espaços de exposição cortados. Os organizadores da exposição tomaram conhecimento pleno de todas essas falhas e refletiram-nas, de certa forma, com autocrítica. Em seu relatório abrangente sobre a exposição, o secretário da comissão, responsável pela realização prática e editor do *Jornal do Commercio*, Júlio Constantino de Villeneuve, se exteriorizou a respeito das inúmeras falhas, apesar de, ao

⁹ *O Auxiliador da Indústria Nacional*, janeiro de 1867, n. 1, p. 31. Em um ofício ao vice-presidente da segunda Exposição Nacional, o Barão de Penedo também louva essa pretensão; Palácio do Itamaraty, Arquivo Histórico, Rio de Janeiro, Exposições 1862-1867, Offícios a diversos sobre Exposições, pasta 4, 316–2.16: O Barão de Penedo ao Vice Presidente da Comissão Directora da Exposição Nacional, 6 de maio de 1866.

¹⁰ Em uma carta a D. Pedro II de 7 de maio de 1867 o Barão de Penedo vê a culpa pelos atrasos não por último no “espírito livre” dos trabalhadores franceses: “O arquiteto queixou-se dos trabalhadores, e tudo se faz em lentidão que impressiona a quem não soubesse o espírito de independência que hoje predomina nos obreiros da França. Todavia o que é decoração pode-se dizer está concluído, e trabalha-se continuamente na colocação dos objetos”; Museu Imperial, Arquivo Histórico, Petrópolis, POB: Maço 141–Doc. 6896.

mesmo tempo, ter se referido a todas as dificuldades organizacionais. Também os anfitriões franceses teriam lutado com problemas semelhantes (Villeneuve 1868: XXVII-XXXVII).

Assim como os outros membros da comissão envolvidos nas exposições de 1866 e 1867, Villeneuve atribuiu as deficiências principalmente à Guerra do Paraguai. Segundo ele, a comissão teria de fato tido que assumir seus trabalhos sob difíceis condições, entretanto, a exposição de Paris havia de ser entendida, de certo modo, como uma “continuação da guerra com outros meios” (Villeneuve 1868: LIX). Na exibição da capacidade produtiva econômica do Brasil e da apresentação de seus recursos, tratava-se para eles, assim, de uma questão de honra. Seria, consequentemente, tarefa da comissão demonstrar, no exterior, a capacidade e a resistência produtiva desse país. Atingido pela guerra, e, apesar do conflito sangrento, remeter a seu potencial econômico, bem como ao seu clima favorável à imigração europeia (Villeneuve 1868: VII-VIII).

Entre as várias representações visuais do império, tornou-se conhecida especialmente uma estátua de um cavaleiro apresentada pela primeira vez na Exposição Nacional em 1866, feita pelo escultor Francisco Chaves Pinheiro (fig. 1). Como em Paris não havia lugar para a peça que media mais que 3 metros, ela foi colocada do lado de fora do prédio de exposições, ao lado do pavilhão britânico.¹¹ Chaves Pinheiro, como “Cavaleiro da Ordem da Rosa” e professor da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), teve favorecimento especial do imperador, que havia sido por ele encenado, montado a cavalo em uma estátua de cavaleiro no estilo europeu do século XIX (Comissão a Exposição Universal de Paris 1867: 140). Como exemplo, havia servido a ele a famosa estátua de D. Pedro I, feita pelo escultor francês Louis Rochet por encomenda do governo brasileiro e colocada em uma praça no centro do Rio de Janeiro no ano de 1862 (Knauss 2010). Como foi trabalhado por Paulo Knauss e Fátima Alfredo, pode-se, neste caso, partir de uma influência mútua. Assim, antes da confecção de sua estátua, Rochet teria se deixado inspirar por um modelo de Chaves Pinheiro. Este modelo teria, mais tarde, servido de molde para a estátua de D. Pedro II (Alfredo 2010).

Como típico representante da AIBA e protegido do imperador, para Chaves Pinheiro, tratava-se, em primeira linha, de prestar uma contribuição ao *nation-building* através da representação dos acontecimentos percebidos como heroicos ou patrióticos. Como bem adequado para isso, ele considerava, neste contexto, a Guerra do Paraguai. A estátua de cavaleiro de gesso, por ele intitulada Sua Majestade D. Pedro II em Uruguiana, deveria, por isso, estabelecer uma relação direta com os campos de batalha da Guerra do Paraguai, na medida em que mostrava o imperador na pose de um herói de campo depois da reconquista da cidade fronteiriça de Uruguiana ocupada pelas tropas paraguaias.

¹¹ *Le Figaro*, “L’Exposition”, 27 de junho de 1867.



Fig. 1: *La Statue de Don Pedro II, empereur du Brésil.*
Litografia M. Wolff em Ducuing (1867: II, 352).

Como membro da Comissão para a Exposição Universal de 1867, Chaves Pinheiro tinha também grande influência na escolha de outras obras de arte. Ao contrário de outras estátuas internacionais expostas no parque da exposição de Paris, as estátuas de produção brasileira, como, por exemplo, as que incorporavam D. Pedro I, ou a de Carlos o Grande, apenas a estátua de D. Pedro II como cavaleiro recebeu o elogio ressonante tanto dos comentadores nacionais como internacionais. De acordo com o entendimento

artístico daquela época, apenas Chaves Pinheiro havia conseguido representar o cavaleiro e o cavalo de forma proporcional, segundo as regras artísticas de harmonia e de estética, bem como com o maior realismo possível.¹² Dessa forma, Porto Alegre que, ao contrário, era muito crítico das esculturas dos brasileiros mostradas em Paris, já que, para este, as obras não satisfaziam às exigências dos padrões europeus e, com isso, exporia o Império ao ridículo, tendo em vista o elogio recebido pela estátua do cavaleiro, e a descreveu como “símbolo de uma civilização completa” (Porto-Alegre 1868: 432). Na opinião de Porto-Alegre que, entre 1854 e 1857, fora ele mesmo diretor da AIBA, essas estátuas públicas seriam valiosas não apenas no sentido estético, como também, e, muito mais, no sentido de ter uma “função civilizatória” e um efeito contra a “barbárie”: “A estátua pública é um arauto da civilização; onde ela não existe, há barbárie; é um epinício de mármore ou de bronze, elevado pelo poder ou pelo povo, que tem uma significação civilizadora, e contém um exemplo de grande alcance” (Porto-Alegre 1868: 445).

No entanto, mesmo tendo a monumental estátua de cavaleiro de Chaves Pinheiro em estilo classicista ter se mostrado a favorita dos críticos de arte, e, apesar de uma campanha de imprensa iniciada na década de 70 que exigia que ela fosse colocada em praça pública, ela não foi nem feita em bronze e nem exibida no centro da capital. Como símbolo do triunfo sobre o Paraguai, estava previsto, além disso, retirar o bronze dos canhões confiscados no país vizinho (Alfredo 2010). O imperador, ao invés disso, se pronunciou publicamente de forma efetiva contra este projeto e colocou os consideráveis meios para isso à disposição para a criação de escolas (Mossé 1889: 341-343).

A formação recebida por Chaves Pinheiro pelo escultor francês Marc Ferrez, que por sua vez era membro da Missão Artística Francesa, influenciou as feições bastante convencionais da estátua. Ela se orientava pelos moldes primeiramente neoclássicos e então românticos da *École des Beaux Arts* francesa, na qual muitos dos membros brasileiros da AIBA haviam estudado com a ajuda do Prêmio de Viagem (Fernandes 2007). Convicto da vitória, mesmo que um pouco rígido e artificial, o imperador estende a sua mão apontada para baixo. Segundo Paulo Knauss, este gesto deveria simbolizar a vitória bem como a solidariedade com o povo do Paraguai derrotado. Claro que, no momento da reconquista de Uruguiana (18 de setembro de 1865), não se podia prever que a guerra duraria por cinco longos anos, o que possivelmente teria relativizado o gesto “solidário”. Segundo Knauss, uma diferença fundamental na linguagem artística (plástica) da estátua de Rochet e de Chaves Pinheiro consistiria no fato de a primeira obra de certa forma fluir recuada sobre o observador e D. Pedro I, chegando com isso mais perto do céu, respectivamente do divino. A estátua de cavaleiro do “esclarecido” D. Pedro II se orientaria, ao contrário, diretamente para o observador, de forma que a proximidade do “moderno” regente com o seu povo fosse acentuada (Knauss 2010).

A estátua de cavaleiro de Chaves Pinheiro é, do ponto de vista da projeção da nação brasileira, dentro da exposição, típica, na medida que pinturas, estátuas e bustos de famílias de regentes dominaram as seções artísticas nos anos de 1860. A figura do “imperador

¹² *Diário do Rio de Janeiro*, “Relatório do Director da Academia das Bellas Artes”, 19 de outubro de 1867.

vencedor” como alegoria para a vitória inevitável da “civilização” sobre o “bárbaro” governo paraguaio estava exatamente no sentido da “função civilizatória” que, na opinião de Porto-Alegre, deveria emanar de tais monumentos públicos. Enquanto a imprensa paraguaia não raramente representou as tropas brasileiras, formadas em parte por escravos e negros livres, como macacos, os jornais brasileiros frequentemente mostravam o presidente Francisco Solano como um megalomaniaco e um caudilho inculto, de certa forma como a personificação do contrário à “civilização” (Schwarcz 2010: 306-310). Essa leitura que festejava por um lado os monarcas brasileiros como representantes da “civilização” do Novo Mundo, e, por outro lado, praguejava os caudilhos republicanos da Hispano-América como autocratas belicosos, também foi divulgada pelos organizadores brasileiros da exposição, em Paris.¹³

Também no guia da exposição *L'Exposition Universelle de 1867 illustrée* a estátua de cavaleiro foi da mesma forma descrita pormenorizadamente, sendo destacada especialmente a personalidade do imperador como “monarca esclarecido” (Ducuing 1867, v. 2: 350). As outras contribuições sobre o Brasil, bem como este texto eram de autoria de Raoul Ferrère que, provavelmente, deveria estar na lista de pagamento dos organizadores brasileiros da exposição. A importância de tais medidas de RP foram na sequência à exposição discutidas pormenorizadamente por Júlio Constâncio de Villeneuve (1868: CXXII-CXXIV).¹⁴ Assim sendo, é pouco surpreendente que o império brasileiro e seu cuidadoso regente tenham sido elogiados ao máximo por Ferrère, que o havia descrito como filantropo, amigo das ciências e fomentador da educação bem como decidido opositor da escravidão. Essa última odiosa instituição só estaria em vias de acabar graças à ação de Pedro. Além disso, Ferrère o descreveu também como herói de guerra que, na hora de maior necessidade, marchou para a batalha como o “primeiro voluntário”, ao lado de seus subordinados. Isso seria, conclusivamente, o que a estátua de Chaves Pinheiro, em primeiro plano, queria expressar (Ducuing 1867, v. 2: 350).

VIENA 1873: A VISÃO DOS VENCEDORES

Após a decepcionante participação, para o Brasil, na Exposição Universal de Paris em 1867, o Império se concentrou primeiramente em suas tarefas mais emergenciais. Em primeiro lugar, o “bárbaro” vizinho Paraguai tinha que ser vencido. Após a vitória sobre o odiado caudilho Francisco Solano López que fora procurado e executado por uma

¹³ Museu Imperial, Arquivo Histórico, Petrópolis, POB: Maço 141-Doc. 6896: O Barão de Penedo a D. Pedro II, 7 de maio de 1867.

¹⁴ Nesse ponto, Villeneuve explica que ele teria convidado os mais importantes jornalistas internacionais para a seção brasileira a fim de prestar o “esclarecimento necessário”. Como resultado desse convite os jornais mais importantes teriam reportado de forma muito mais positiva sobre a exposição brasileira do que sobre os outros países convidados. Além disso, Villeneuve ressalta que, com essa ação, também as possíveis críticas ao Brasil por causa da guerra com o Paraguai teriam sido evitadas. Ao invés disso, os jornalistas teriam descrito o império como “liberal, rico, progressista e próspero”.

expedição, comandada pelo Conde d'Eu, no interior do Paraguai, os empréstimos para a guerra realizados sobretudo junto à Inglaterra pesavam sobre os cofres públicos, o que dificultou em muito a realização de outras exposições nacionais e internacionais.¹⁵ Além disso, as transformações sociais que ocorreram em decorrência da guerra – em primeiro plano a progressiva abolição da escravatura desde 1871 – determinavam a crescente agenda política do imperador, das elites, bem como da oposição republicana que se formava.

A promessa feita, já no fim da Exposição Universal de Paris, de representar o Brasil também de forma adequada, em Viena, foi, no entanto, mantida, mesmo dada a difícil situação. Apesar de, em maio de 1873, no começo da exposição, a situação financeira do Império ainda não ter, nem de longe, se estabilizado, o Visconde do Rio Branco, que estava à frente do gabinete do governo desde 7 de março de 1871, deu sinal verde para participar de mais uma exposição na Europa. Os preparativos para a realização de exposições nas províncias, assim como da Exposição Nacional, já haviam começado em 1868 (Werneck 1992, v. 1: 267-268; Pemsel 1989: 48).

Com isso, estava aberto o caminho para a terceira participação do Brasil em uma exposição universal desde 1862. Devido à turbulenta situação política e tensa situação financeira nos anos de 1871 e 1872, não foi possível, no entanto, para os planejadores, realizar a Exposição Nacional preparatória com antecedência suficiente. Apesar de a exposição, conforme um decreto do imperador, ter tido, na verdade, sua data de abertura oficial prevista para o dia 2 de dezembro de 1872, que era a data de aniversário de D. Pedro II, muitas províncias haviam fracassado na entrega de seus produtos em tempo hábil no Rio de Janeiro.¹⁶ Por fim, no dia 1 de janeiro 1873 foi aberta a terceira Exposição Nacional, estando completa primeiramente no mesmo ano que a Exposição Universal seguinte se realizava. Se, anteriormente, o tempo de organização para a Exposição Universal já tinha sido criticado por muitos comentaristas como insuficiente, a Exposição Nacional que havia durado até o dia 3 de fevereiro representava naquele momento mais um atraso (Macedo 1875: 13).

Com exceção de três grandes quadros dos pintores Pedro Américo e Edoardo De Martino, que eram para aquele momento, com razão, os “stars” ascendentes no cenário artístico brasileiro, o Brasil Império não tinha nada mais de mencionável no campo das Belas Artes para oferecer em Viena. Apenas, no campo do artesanato, o Brasil pôde compensar esse déficit de alguma forma. Como o Brasil só havia mandado dois pintores e três quadros para Viena, fora negado a essas obras um lugar próprio no salão de arte. Pois, para uma mostra completa representativa das artes, como os organizadores da exposição pretendiam para cada país, a contribuição do Brasil foi considerada definitivamente insuficiente (Cardoso 2007). Entretanto, mesmo no pavilhão do canto brasileiro, que já estava lotado de produtos agrícolas, artesanato e instrumentos técnicos, não havia lugar para a exposição dessas pinturas. Assim, os quadros de Pedro Américo, *A Carioca* (de cerca de 1865) e igualmente *Batalha de Campo Grande* (1871) foram, por fim, dependurados no pavilhão belga, ao passo que, as pinturas de batalhas de De Martino, que segundo o crítico de arte Joaquim José

¹⁵ *The Times*, “The Monetary Crisis in Brazil”, 8 de junho de 1875.

¹⁶ *The Times*, “The Emperor of Brazil”, 13 de outubro de 1873.

de Franca, mostrava um “Episódio da Guerra do Chaco”, encontrou seu lugar no pavilhão espanhol. Não se pode concluir, no entanto, com base nas fontes existentes, como é que se chegou a essa divisão (França Junior 1874: 29-31). Sabe-se que, Pedro Américo tinha, na verdade, uma ligação pessoal com a Bélgica, onde ele havia obtido seu título de doutorado em Filosofia, mas já Edoardo De Martino, nascido na Itália, não tinha nenhuma ligação com a Espanha (Cardoso 2007). Com base nas fontes disponíveis, não há, da mesma forma, muito o que se concluir, sobre qual quadro de De Martino estava, de fato, exposto em Viena. Pois, dos quadros de De Martino, que era especialista em telas grandes de batalhas marítimas, existem inúmeros nos quais as batalhas travadas entre os navios brasileiros e paraguaios durante a Guerra do Paraguai foram tematizadas. Apesar dos diversos comentários no texto de França Junior, bem como na imprensa, que remetem à uma batalha nos rios do Chaco, uma determinação precisa é impossível.¹⁷ Pode-se, portanto, partir do pressuposto de que a escolha feita pelos organizadores da exposição estava de acordo com a já então glorificação da Guerra do Paraguai observada em Paris.

A isso remete, da mesma forma, o “Monumento do Paraguai”, feito por Francisco de Azevedo Monteiro Caminhoá no pavilhão brasileiro em Paris, que havia sido colocado para “lembrar dos feitos do exército brasileiro” (fig. 2).¹⁸ Nesse caso, tratava-se de um modelo de gesso de uma coluna da vitória, pintado que, de acordo com a vontade dos arquitetos, deveria ser colocado no Campo de Santana (hoje Praça da República), no coração do Rio de Janeiro. O monumento, que nunca foi realizado devido a motivos financeiros e políticos, deveria ter uma altura de 62 metros; as estátuas aos pés da coluna deveriam ser cunhadas utilizando o bronze dos canhões apreendidos no Paraguai (Caminhoá 1874). Apesar de terem construído para as festividades da vitória no ano de 1870, inúmeros monumentos e, até mesmo um “selo da vitória” no centro da cidade, o governo se decidiu, ao final, contra um monumento permanente, como haviam sugerido tanto Caminhoá como Louis Rochet (Salles 2003: 190-201). Semelhante aos pavilhões nas exposições universais, as tribunas e as estátuas construídas no Rio de Janeiro estavam fadadas a uma existência efêmera. Ademais, que o monumento de Caminhoá não tenha sido jamais realizado é também admirável, já que, em 25 de março de 1874, fora colocada festivamente uma pedra inaugural. A princípio havia ainda consenso em relação a essa pretensão no parlamento. Mas, com a proclamação da Lei do Ventre Livre e com o surgimento dos partidos republicanos, as elites foram polarizadas de uma tal maneira que se tornou cada vez mais difícil encontrar uma interpretação comum quanto à interpretação do passado. A partir da metade da década de 70, pensar sobre a guerra pareceu, para muitos conservadores, então, até mesmo “perigoso”, já que a guerra passou cada vez mais a ser associada com os ideais republicanos emergentes (Rodrigues 2009: 18-21).¹⁹

¹⁷ *A Vida Fluminense*, 11 de janeiro de 1873, n. 263, p. 1260.

¹⁸ *O Novo Mundo*, 24 de novembro de 1873, v. IV, n. 38, p. 31; *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, “Exposição Universal de Vienna”, 21 de junho de 1873.

¹⁹ Ver também *Diário de Pernambuco*, “Austria”, 29 de junho de 1873. Com relação ao projeto de Caminhoá, o jornal fala explicitamente da construção de uma “memória nacional”.

A intenção dos organizadores da exposição de tornar as “heroicas” batalhas do Paraguai um motivo principal de uma comemoração nacionalista, encontrou sua expressão máxima, por fim, na tela de grande formato de Pedro Américo *Batalha de Campo Grande* (fig. 3). Assim, em 1868, quando a Guerra do Paraguai foi militarmente decidida com a queda do Forte de Humaitá, a Marinha Imperial incumbiu Edoardo De Martino e Victor Meirelles de representar, artisticamente, os momentos “heroicos” do conflito. Um ano depois, o recém-chegado de Paris, Pedro Américo, decidiu, portanto, sob sua própria direção, prestar uma contribuição à “glorificação da nação” (Machado 2007).

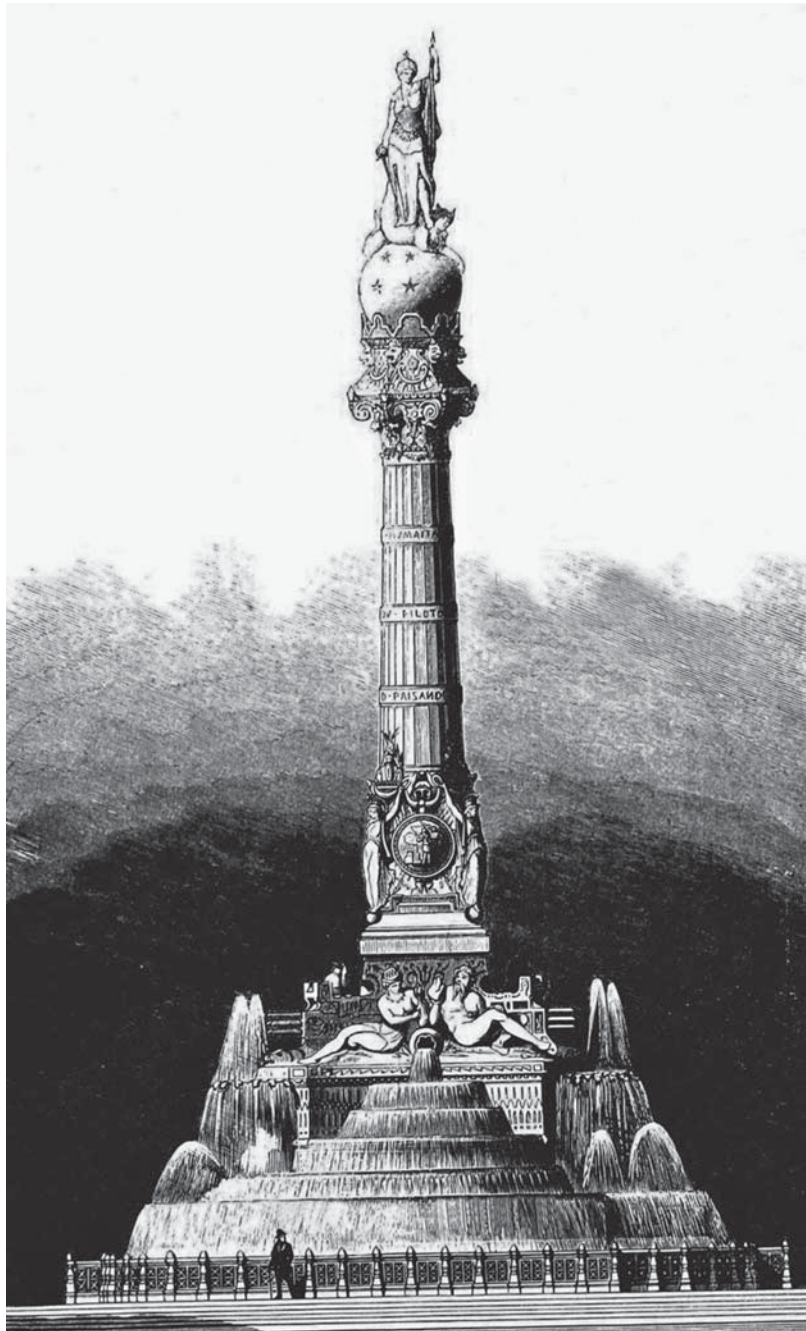


Fig. 2: Francisco de Azevedo Monteiro Caminhoá: *Monumento patriótico do Brasil*. Esboço à tinta, 1869 (Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro).

Diferente de Meirelles, que era onze anos mais velho e, que o mais tardar depois da exibição de seu quadro *A primeira Missa no Brasil* (1860), que também pôde ser visto em 1876 na Exposição Universal da Filadélfia, e que era tido como o pintor histórico mais importante e protegido do imperador, Pedro Américo tinha ainda que construir a sua fama. E, ainda, ao contrário de seu maior rival Meirelles, que fazia para seus quadros pesquisas bem fundadas no local, Américo acompanhava a guerra contra o Paraguai apenas à distância (Guimaraens 1998: 134). Nesse contexto, não se tratava nem para Meirelles nem para Américo, de uma representação a mais próxima da realidade possível do ocorrido, mas, sim, muito mais da elevação artística do mesmo. Suas pinturas deveriam fazer a realidade parecer mais verdadeira do que ela realmente havia sido. Para a *Batalha de Campo Grande*, apesar de Américo ter comprovadamente se deixado inspirar por artigos que haviam sido publicados nos jornais brasileiros de 1869, seu quadro foi feito de forma extremamente realística e dinâmica, de uma estética quase que fotográfica.²⁰



Fig. 3: Pedro Américo: *Batalha de Campo Grande*. Óleo sobre tela, 332 × 530 cm, 1871 (Museu Imperial, Petrópolis).

²⁰ Museu Imperial, Arquivo Histórico, Petrópolis, POB: Maço 149–Doc. 7193: Pedro Americo ao Sr. Dr. Rebello, Rio de Janeiro, 8 de novembro de 1869; A batalha de Caragatay, na qual 20.000 soldados da Tríplice Aliança lutaram contra um “exército” paraguaio de 500 veteranos e 3500 crianças, deveria ser conhecida como a Batalha de Campo Grande no Brasil (Doratioto 2002: 19, 20 e 411).

Com menção especial, nesse contexto, é o fato de Américo ter pintado o quadro com 28 anos apenas e tê-lo exposto na *Exposição Geral de Belas Artes* que ocorria todos os anos no Rio de Janeiro. Tendo em vista essa precoce eficiência, o público se mostrou entusiasmado com a vitalidade juvenil e com a “genialidade” do pintor. Seguiu uma campanha na imprensa que tinha a intenção de convencer o governo imperial do valor do quadro. Nesse âmbito, especialmente os jornalistas tendentes ao republicanismo, defendiam o ponto de vista de que o jovem Pedro Américo representaria o Brasil no exterior melhor do que os antigos pintores da AIBA, que eram mais tradicionalistas (Machado 2007). Apesar de, entre 1859 e 1869, Américo ter estado constantemente na Europa, onde realizou uma grande parte de sua formação, ele pôde confiar em uma grande rede de apoiadores no Brasil. Inflado de convencimento, ele mesmo se considerou um dos pintores mais importantes de sua geração e começou a realizar uma elaborada campanha de divulgação. Assim, aparecia em seus quadros, o que reforçou a sua tendência à auto-encenação.²¹ No ano de 1872, apresentou seu quadro *Batalha de Campo Grande*, juntamente com o lançamento de sua biografia, feita por Luís Guimarães Junior ao público brasileiro. Por fim, em virtude das então eufóricas resenhas que seu quadro havia recebido no contexto da *Exposição Geral de Belas Artes*, o governo resolveu, assim, comprar a tela.²² Américo ter podido representar o Império brasileiro em Viena com dois quadros foi como um coroamento. De fato, Américo já havia sido nomeado “Cavaleiro da Ordem da Rosa”, em 1871. Com isso, ele tinha, finalmente, alcançado Victor Meirelles, o seu mais forte concorrente (Machado 2012).

No contexto da Exposição Universal de Viena, *Batalha de Campo Grande* deveria deixar claro para o público internacional que, na guerra do Brasil contra o Paraguai, tratava-se de uma batalha entre a “civilização” e a “barbárie”. Isso é relevante, como observou Rafael Cardoso, porque os realizadores da exposição, de certa forma, perseguiam, com isso, dois objetivos. Por um lado, a vitória sobre o “bárbaro” vizinho deveria ser posteriormente legitimada frente ao público mundial como uma “guerra justa”. Por outro lado, tais quadros tinham o sentido tácito de fazer o Brasil figurar, de certa forma, como uma nação “civilizada”, com o fim de evitar eventuais ataques ou intervenções militares por parte dos “mentores” europeus (Cardoso 2007). A aventura imperialista de Napoleão III no México havia sido há seis anos atrás. Ficava especialmente claro que o Império estava alinhado com as monarquias europeias na figura central do quadro: o Conde d’Eu, designado sucessor de D. Pedro II, nascido na periferia de Paris, em Neuilly-sur-Seine, e pessoalmente presente como membro da delegação brasileira da Exposição em Viena.²³

Representado estava um acontecimento da última fase da Guerra do Paraguai, no qual as tropas brasileiras foram comandadas pelo Conde d’Eu. Diferente do começo

²¹ No quadro *Batalha de Campo Grande* o pintor pode ser visto do lado direito imediatamente acima dos canhões atirando.

²² *A Vida Fluminense*, 24 de fevereiro de 1872, n. 217, p. 898.

²³ *Diário do Rio de Janeiro*, “Austria”, 12 de agosto de 1873.

do conflito, quando o Marquês de Caxias (a partir de 1869 Duque de Caxias), como o comandante das tropas, havia logrado os sucessos militares decisivos, o último ano da guerra havia sido tudo mais, menos heroico. Após o extermínio das unidades paraguaias organizadas, a guerra já estava militarmente, na verdade, decidida, razão pela qual Caxias viu sua missão encerrada, passando o comando ao Conde d'Eu, em janeiro de 1869. É que Caxias considerava uma continuação da guerra errada, já que, na sua opinião, um desperdício dos valiosos recursos nacionais só beneficiaria o seu rival, a Argentina (Salles 2003: 69). O governo imperial, ao contrário, via a passagem do comando ao Conde d'Eu e a consequente continuação da guerra como uma jogada estratégica para construir do impopular pretendente ao trono junto ao povo, um herói de guerra e fortalecer a sua legitimidade. Essa esperança deveria, entretanto, se preencher apenas condicionadamente, pois, apesar de o Paraguai não estar mais em condição de oferecer resistência, Francisco Solano Lopez havia sobrevivido. Para o Conde d'Eu, restou, então, a ingrata tarefa de procurar e matar o caudilho e seus seguidores no largo do Chaco. O procedimento não tinha mais, nesse caso, muito a ver com uma ofensiva clássica. Tratava-se muito mais de um tipo de operação anti-guerrilha, na qual a população civil também não foi poupada. Como a publicidade brasileira já estava, a essa altura, farta da guerra, e, questionava cada vez mais o sentido dessa operação, surgiram, dia após dia, cada vez mais comentários e reportagens críticas na imprensa (Schwarcz 2010: 593).

Depois de López ter sido morto, em março de 1870, o governo viu que havia chegado a hora de elevar e polir, de forma geral, a arruinada imagem do Conde d'Eu e de seu exército. Nesse contexto, Pedro Américo fez referência a um acontecimento histórico heroico, a respeito do qual havia sido reportado à exaustão na imprensa oficial da capital, em 15 e 16 de setembro de 1869. Tratava-se da Batalha de Campo Grande, de 16 de agosto de 1869, na qual o exército se mostrou de tal maneira superior que os paraguaios, após fortes perdas, foram obrigados a se retirarem às pressas. Quando o Conde d'Eu seguia atrás dos fugitivos, ele foi interrompido por seu capitão, Almeida Castro, que o segurou pelo arreio do cavalo. O Conde d'Eu, que fora, dessa forma, impedido, mostrou-se tão injuriado com a impossibilidade de uma vitória completa do Brasil, que exigiu a punição de Castro. Este recebeu, de fato, em virtude de seu comportamento, uma pena de reclusão de vários anos (Machado 2007).

Como comentou, contudo, a revista satírica *Vida Fluminense*, levando em conta a exposição do quadro, no âmbito da *Exposição Geral de Belas Artes de 1872*, o papel de Castro não parece ter tido, de forma alguma, uma relevância, significativa no ocorrido. Com base nisso, um certo U. Steffen teria, também, representado o ocorrido em uma pintura a óleo. Nesse quadro, o Conde d'Eu teria, ao invés disso, fugido, apesar de, no quadro, ele parecer “quase estar saindo da tela a cavalo”. O Capitão Castro teria, por fim, segurado o arreio do cavalo do príncipe para poupá-lo de vergonha ainda maior.²⁴ Além disso, admirável é na reportagem da *Vida Fluminense* que a caricatura colocada

²⁴ *A Vida Fluminense*, 6 de julho de 1872, n. 236, p. 1045.

faz referência à qualidade fotográfica quase realística de *Batalha de Campo Grande*. Assim, um cuidadoso visitante da exposição, assustado, retiraria um observador do quadro bruscamente da frente do mesmo, para que ele não fosse atingido pela bala de uma arma que fora disparada (fig. 4).



*"Táhe d'ahi, desgraçado!. Não vês,
que essa espingarda vai disparar?!"*

Fig. 4: *A Vida Fluminense*, 6 de julho de 1872, n. 236, p. 1045.

No contexto da Exposição Universal que acontecia na Viena habsburguiana, era indubitável, no entanto, a preocupação dos realizadores brasileiros da exposição, de destacar o papel heroico do Conde d'Eu, que só pôde ser impedido, por um de seus próprios, de atos heroicos ainda maiores, bem como a sua origem europeia. A pretensão civilizatória do Brasil foi expressa, além disso, através do racismo explícito do quadro. Enquanto o Conde d'Eu é representado elevado no centro da metade esquerda da pintura, no lombo de um cavalo branco, os paraguaios de raça mestiça, *seminus*, se encontram, no geral, na metade inferior da tela. Os soldados brasileiros estão todos vestidos com roupas com um efeito europeu, uniformes que assentam acuradamente. Eles lutam, em sua maioria, montados, em que pese ultrapassarem sobremaneira a cavalaria paraguaia. Da mesma forma, os “bárbaros” paraguaios, com sua cor de pele escura e seus traços estranhos são caracterizados claramente como descendentes dos índios guarani, ao passo que, entre os soldados brasileiros, não se encontra um único soldado de ascendência africana ou indígena. E, exatamente no Exército imperial eram enviados, em grandes números, mestiços, mulatos e negros (Beattie 2001: 53-56). Tendo em vista a composição do quadro é, deve-se mencionar, ainda, como os paraguaios parecem estar recuando diante do poder da invasão brasileira e desaparecerem nas beiradas meio escuras do quadro. O Conde d'Eu, ao contrário – no centro dinâmico da tela – irradia, cercado por seus seguidores imediatos, em tons bem claros. A isso estava associada a mensagem de que a “civilização” Brasil, ainda que com grande resistência, abriria seu caminho. Qualquer tentativa de impedir o avanço dessa “civilização” de Novo Mundo estaria fadada ao fracasso, como simbolizava a ação de Almeida Castro.²⁵

FILADÉLFIA 1876: “LUTA DAS RAÇAS”

Da mesma forma que os organizadores das exposições de Londres, Paris e Viena, os realizadores da *Centennial International Exhibition* pretendiam se superar em relação a todas as outras exposições, no que dizia respeito à grandeza e ao brilho. Tendo como motivo o jubileu de 100 anos da independência, que havia sido proclamada em 4 de julho de 1776, na Filadélfia, o governo do então general da Guerra Civil, Ulysses S. Grant, havia decidido, naquele lugar, dar ao mundo uma “lição em matéria de progresso” (Rydell 1984: 17). Além da exibição do modo de vida norte-americano e de sua capacidade industrial, para os realizadores da exposição, tratava-se também, em última instância, de documentar o papel dos Estados Unidos da América como poder regional emergente, bem como de, ao menos relativizar a hegemonia da Europa nas áreas cultural e científica.

²⁵ Hoje em dia, ironicamente, a ação de Almeida Castro seria considerada verdadeiramente “civilizada”, principalmente ao se notar o fato de que o exército paraguaio era constituído, em grande parte, por crianças e adolescentes.

Apesar dessa auto-encenação como o “país dos livres” e “fortaleza democrática contra o despotismo”, a exposição da Filadélfia, que contou com mais de 10 milhões de visitantes, também havia sido pensada para esconder certos desenvolvimentos negativos que aconteciam internamente, e inclusive, fazer esquecer-los. Em primeiro lugar, estava a Guerra Civil que havia ocorrido há apenas onze anos, e que teve como consequência o fim da escravidão. Com a emenda constitucional 13, a escravidão fora, na verdade, abolida formalmente, mas as realidades da separação racial, da exclusão política e social, contudo, eram responsáveis pelo fato de que, na ordem social hierárquica, a princípio nada tivesse mudado. Além disso, apesar da almejada *Reconstruction*, desde o fim da Guerra Civil, podia-se observar uma certa crescente desigualdade social que atingia todas as partes do país. Após uma curta fase de crescimento econômico, que fora sustentado principalmente pela construção das estradas de ferro, os Estados Unidos haviam entrado em crise, a partir de 1873 até 1879, em consequência da grande depressão (Topik 1996: 11-15). A *Centennial Exhibition* teve, por isso, entre outros, o objetivo de mostrar a um público internacional a capacidade econômica dos EUA, bem como angariar novos mercados para o setor de exportação que estava em crise (Böger 2010: 85-86).

Enquanto temas como a Guerra Civil e a escravidão foram completamente poupados no sentido da almejada *Reconstruction*, os realizadores da exposição tiveram que se debater com mais um outro tema desagradável: a guerra contra os indígenas, nos ainda pouco explorados territórios do Oeste. Apenas seis semanas após a abertura da exposição, em 25 e 26 de junho de 1876, aconteceu a então temida catástrofe. O regimento de cavalaria, comandado pelo general George Armstrong Custer, fora derrotado em uma batalha em Little Bighorn por uma força liderada pelos caciques Sitting Bull, Crazy Horse e Gall. Um acontecimento que, para o público norte-americano, fez os indígenas americanos, já tidos como “selvagens incivilizados”, parecerem ainda piores. Essa imagem negativa dos indígenas deveria também ser gravada no acervo etnográfico da exposição (Böger 2010: 85-86).

A América Latina, que era especialmente interessante para a economia de exportação norte-americana, estava, ao contrário da Europa, muito fortemente representada. Ao lado do Império do Brasil, que havia recebido uma área de 1627 metros quadrados de exposição, a maior entre as nações latino-americanas, estavam presentes também o México, a Argentina, o Chile, a Venezuela, e o Peru.²⁶ Desde a Exposição Nacional de 1873, o Brasil não temeria esforços nem financeiros nem pessoais para se apresentar adequadamente na Filadélfia. A comissão da terceira Exposição Nacional já havia feito referência especialmente à necessidade de melhorar as relações co-

²⁶ *The New York Times*, “The Centennial”, 1 de dezembro de 1874. Bolívia, Colômbia, Honduras e Equador, a princípio interessados em uma participação na Filadélfia, se retiraram no começo do ano de 1876 porque eram “muito pobres”. Segundo a reportagem sobre a exposição de João Martins da Silva Coutinho o Brasil teria recebido 1.695 m² de área para a exposição. Contudo, nem todas as peças levadas para a Filadélfia teriam podido ser expostas (Coutinho 1878: 8 e 19).

merciais com os Estados Unidos, de fazer os produtos naturais brasileiros figurarem em uma luz favorável, bem como de tentar encarar o “problema” da imigração (Azevedo 1875: 106). Ao contrário das, até então exposições universais executadas, nas quais os realizadores brasileiros não acertavam os objetivos, na maioria das vezes colocados por eles mesmos, dessa vez, para a preparação da *Centennial Exhibition* havia tempo bem como meios financeiros suficientes. Apesar de a situação financeira do Império ainda estar apertada devido à Guerra do Paraguai, foi decidido, finalmente, por decreto, em 11 de novembro de 1875, colocar à disposição para a exposição a soma extraordinária de 232.000 mil-réis (Pereira Junior 1875: s. p.).

Nada demonstrou melhor a alta importância que a *Centennial Exhibition* teve para as elites brasileiras do que a visita do imperador D. Pedro II na Filadélfia. Assim, após ter desmarcado em 1867, a sua visita, em virtude da guerra, era a primeira vez que Pedro estava pessoalmente presente em uma exposição universal, e, tratava-se da primeira visita de um monarca em território dos Estados Unidos desde a independência.²⁷ A dimensão histórica do evento teve sua visibilidade, entre outros, através do fato de que Pedro pôde abrir a exposição juntamente com o presidente Grant ao som do *Centennial March* composto pelo próprio Richard Wagner (Böger 2010: 66). Não era de se admirar que a tal honra tenha sido concedida ao maior país da América Latina, pois nenhuma outra nação no continente americano poderia, de fato, oferecer recursos naturais de tal riqueza, e, como recorrentemente fora ressaltado pela imprensa norte-americana, no futuro, possivelmente seria um mercado capaz de acolher os produtos manufaturados norte-americanos.²⁸

Visto de uma forma geral, cenas da Guerra do Paraguai representavam o ponto forte da seção de arte brasileira na Filadélfia. Tratava-se em todos os casos de pinturas heroizadas de batalhas que deveriam documentar e superelevar, para o mundo posterior, a vitória do Brasil. O eixo temático de todas as representações surgidas nessa transição entre a pintura romântica e a realista teria sido, segundo Demétrio Magnoli, “a eterna luta entre civilização e barbárie” (Magnoli 1997: 107). O maior respaldo junto ao público e a imprensa recebeu o quadro *Combate Naval do Riachuelo*, de Victor Meirelles, que fora pintada com base em seus estudos realizados *in loco* no Paraguai (fig. 5). Em virtude de sua dedicação em representar a “realidade” de forma plástica, Meirelles fora festejado por muitos de seus contemporâneos como se ele mesmo tivesse estado presente nas batalhas.²⁹

²⁷ *The New York Times*, “Dom Pedro”, 25 de outubro de 1875.

²⁸ *The New York Times*, “Prizes versus subsidies”, 7 de maio de 1877.

²⁹ *Jornal do Commercio*, “Exposição de Philadelphia”, 29 de junho de 1876; *Diario de Pernambuco*, “Exterior”, 29 de setembro de 1876.



Fig. 5: Victor Meirelles: *Combate naval do Riachuelo*. Óleo sobre tela, 420 × 820 cm, 1882/83, original cerca de 1872 (Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro).

Diferente do que os outros quadros de batalhas, em grande formato, feitos por Meirelles, Américo e De Martino permitem supor, tratava-se nas batalhas travadas entre os barcos de canhões paraguaios e brasileiros, de uma situação altamente desigual, contudo. No início da batalha de Riachuelo, em 11 de junho de 1865, a Marinha brasileira contava com 42 navios de guerra e uma tripulação com curso de formação, enquanto o Paraguai só podia recorrer a 14 barcos com canhões mal equipados. Sob o comando do Visconde de Inhaúma, que comandava a fragata *Amazonas*, os brasileiros derrotaram, nesse dia, uma grande parte da frota paraguaia. A batalha garantiu ao Brasil, com isso, a soberania sobre os rios e representou o fim da primeira fase da guerra. Seguiu-se a invasão das tropas brasileiras por terra, o que, contudo, apenas após cinco anos levaria à derrota definitiva do Paraguai (Salles 2003: 9 e 58-60).

No quadro aqui reproduzido, no entanto, não se trata do original exposto na Filadélfia, já que esse, na viagem de volta, havia sido tão danificado que, entre 1882 e 1883 Meirelles, com base em um esboço, resolveu fazer um outro exemplar (Turazzi 1995: 115). Da mesma forma como Pedro Américo, em *Batalha de Campo Grande*, Meirelles também traz os atores brasileiros para o centro do acontecimento, enquanto os sobreviventes dos destroçados navios paraguaios se encontram no canto direito do quadro, onde eles, desesperados, tentam oferecer resistência. A pose triunfante do Visconde de Inhaúma, em pé sobre a ponte do *Amazonas*, não deixa, contudo, a menor dúvida sobre a superioridade da marinha brasileira. Esta superioridade não

foi interpretada apenas como militar, mas também como “racial”, o qual pôde ser visto como mais uma analogia à *Batalha de Campo Grande*. Os marinheiros brasileiros são representados exclusivamente como brancos, em contraposição aos seminus e pardos paraguaios, que são colocados como contraponto à “civilização” brasileira. Daryle Williams constatou, com relação a este quadro, que se tratava de um exemplo padrão das políticas da história racistas no império. Meirelles havia, com isso, conscientemente deixado de fora os inúmeros afro-brasileiros que serviam à Marinha, para apresentar às gerações posteriores uma vitória do “civilizado” Brasil (Williams 2001: 33).

Interessante é, no entanto, que o contexto histórico do quadro nem sempre foi corretamente ordenado pelos contemporâneos. Assim, desde a pública campanha ofensiva contra o Paraguai, feita pelo Brasil na Exposição Universal de Paris, não havia dúvida sobre quem é que representava a questão da “civilização”. Com relação aos atores, parece, para alguns observadores, entretanto, ter predominado falta de clareza. Assim, conforme o *Historical Register*, de Frank Norton, sobre a ponte do *Amazonas*, se poderia ver o imperador em pessoa (Norton 1879: 207).³⁰ Não se sabe, contudo, se esse erro pode ser atribuído ao “triumfal” comparecimento de D. Pedro II na Filadélfia.

Paralelamente, expunham Victor Meirelles, com *Passagem de Humaitá* e *A defesa da ilha da Cabrita*, bem como Pedro Américo, com *A passagem do Passo da Pátria*, mais três quadros que tinham a Guerra do Paraguai como tema. No âmbito da Exposição Nacional preparatória, no entanto, apenas a obra de Américo foi comentada pela imprensa e quase unanimemente avaliada como o melhor trabalho artístico.³¹ Assim, observou Augusto Emílio Zaluar que a pintura era elogiada em mais alto tom por “todo o mundo artístico”. Apenas as más condições de luminosidade no prédio da exposição haviam ofuscado a positiva impressão geral (Zaluar 1875: 260).

Como no registro das obras de Pedro Américo não aparece, contudo, nenhum quadro com o título *Passo da Pátria*, pode-se apenas pressupor de qual trabalho se tratava (Doratioto 2002: 207-208). Devido à extensiva honra prestada à obra na *Vida Fluminense*, de 11 de dezembro de 1875, pode-se, com grande probabilidade, partir do pressuposto de que a tela hoje exposta no Museu Histórico Nacional, *Passagem do Chaco*, seja o quadro em questão (fig. 6).

³⁰ O autor do artigo também trocou o título dos quadros *Passagem de Humaitá* e *Combate naval do Riachuelo*, o que denota a sua falta de conhecimento profundo da seção de artes brasileira.

³¹ *Gazeta de Notícias*, “Bellas Artes”, 12 de dezembro de 1875; *A Vida Fluminense*, 11 de dezembro de 1875, n. 415, p. 393.



Fig. 6: Pedro Américo: *Passagem do Chaco*. Óleo sobre tela, 198 × 240 cm, cerca de 1871 (Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro).

O período do surgimento, a grande ressonância contemporânea da obra, bem como, especialmente, o motivo representado, levam a concluir que o governo imperial, que o havia comprado para a finalidade da exposição, simplesmente o denominara de outra forma, pois exatamente como estava descrito na *Vida Fluminense*, no quadro *Passagem do Chaco*, está representado o avanço das tropas brasileiras sob o comando do Marechal Manuel Luís Osório no ano 1866. Na invasão do Paraguai, as tropas da Tríplice Aliança tiveram que atravessar o rio Paraná, na manhã de 16 de abril, para cuja manobra fora escolhido um lugar especialmente estreito de nome *Passo da Pátria*. Montado à frente da marcha estava Osório, o primeiro soldado brasileiro a adentrar o território inimigo.

No quadro descrito na *Vida Fluminense*, de fato, trata-se de um rio que corre por rochedos. Na cena, os primeiros raios do vermelho da manhã caem sobre a infantaria montada. O pincel mágico de Américo teria colocado na tela os “vivos” primeiros raios do sol da manhã de forma tão sutil que o observador, na verdade, ainda não podia vê-los, mas já podia senti-los. Daí surge a pergunta: quem é que se atreveria a incomo-

dar a tranquilidade dessa majestosa cena matinal? Apenas Osório, a “personificação da coragem” poderia fazê-lo; o herói, que havia atravessado o rio com uma tropa de doze soldados. Por um soldado tão corajoso e por um artista tão talentoso, o Brasil tinha que ser parabenizado. O quadro de Américo merecia aplauso também pelo simples fato de ter conseguido unir a representação de uma paisagem sublime com um acontecimento histórico glorioso para as futuras gerações.³²

No contexto da exposição da Filadélfia, Rozendo Moniz Barreto criticou, no entanto, surpreso, que a pintura histórica da paisagem de Américo atestasse um certo egocentrismo. O pintor teria colocado o foco na paisagem, ao invés de focar o fato histórico. Fiel à qualidade mimética que Barreto esperava de uma legítima pintura histórica, ele considerou, por isso, o quadro *Batalha de Campo Grande* uma pintura mais bem-sucedida. Além disso, a paisagem idílica representada não estaria absolutamente em conformidade com as condições topográficas do Chaco. Na sua opinião, um artista não poderia lidar, de tal forma livre, com a “verdade histórica” com relação a um lugar e a um fato. Estranho é que a tela tenha ferido os hábitos visuais de Barreto de tal forma, em certa medida, uma vez que ele exatamente na sequência elogiou em alto e bom tom o quadro de Victor Meirelles *Primeira Missa* que era no mínimo tão idílico e fantasioso como o de Américo. Provavelmente, para Barreto que havia servido como voluntário na Guerra do Paraguai as circunstâncias desse conflito eram bem conhecidas, já o contexto histórico da descoberta do Brasil, entretanto, bem menos. Aproximadamente no final da década de 70 – como já mencionado – era comum em círculos intelectuais, tomar partido a favor de um dos artistas. Américo que, ao contrário de Meirelles, não havia ido pessoalmente ao Paraguai, foi acusado frequentemente de não ter sido “autêntico”. Barreto e outros críticos conservadores viam, além disso, qualquer evolução estilística da pintura acadêmica como uma ameaça às artes “legítimas e clássicas”. É que o caminho para a “regeneração” das belas artes, já em decadência, deveria ser procurado no maior realismo possível. Ao lado das pinturas a óleo de Meirelles e Américo, muitas vezes comentadas e elogiadas pela imprensa, com relação à Guerra do Paraguai, estavam ainda expostos um quadro marítimo de Edoardo De Martino, bem como uma estátua de D. Pedro II de Chaves Pinheiro que mostrava o imperador de uniforme na pose de um vitorioso herói. Por fim, mais um quadro patriótico do francês Clovis Arrault que mostrava um regimento de Voluntários da Pátria em recuada, e, que segundo Barreto, seria ainda de “mais mau gosto” do que a “malsucedida” estátua de Chaves Pinheiro (Barreto 1876: 217-221).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A interpretação artística da Guerra do Paraguai permite reconhecer, de modo especial, que os organizadores das exposições queriam colocar o Brasil em cena como nação que, a longo prazo, estaria determinada ao “branqueamento”. Apesar de negros libertos e tam-

³² *A Vida Fluminense*, 11 de dezembro de 1875, n. 415, p. 393.

bém escravos terem tido um papel importante nas tropas brasileiras entre 1865 e 1870 eles não aparecem em nenhuma das pinturas glorificadoras da guerra. No sentido do branqueamento, tratava-se de um conflito, que fora usado como núcleo da construção de uma memória patriótica pela primeira vez na exposição de Paris de 1867, da vitória de um “exército branco” sobre um “bando de índios”, e, ao mesmo tempo da vitória da “civilização” sobre a “barbárie”. Apesar de o Império do Brasil ter se encenado em muitas exposições no país e no exterior na forma de uma nação heroica, valente, mas, ao mesmo tempo, de uma alegoria histórica de índios, os adversários paraguaios foram representados, nos quadros de grande formato das batalhas, que puderam ser vistos em Viena e na Filadélfia, como pardos descendentes dos índios guarani. Como “bom índio” era tido, portanto, quem se libertava através da mistura com o nobre sangue europeu no processo de “branqueamento”, ao passo que os descendentes dos índios vivos estariam, neste sentido, condenados a desaparecerem em um processo natural de seleção. Exatamente isso teria sucedido na “justa” Guerra da Tríplice Aliança com o “bárbaro” Paraguai. Em geral, os organizadores das exposições não tinham o menor escrúpulo em mostrar o seu implacável programa biopolítico em palavras e imagens diante de um público internacional. A perseguição e o extermínio de povos indígenas “rebeldes” foram, por fim, propagados no âmbito das exposições universais também por nações “civilizadas” como a Inglaterra, a França, ou os Estados Unidos. Apenas com o fim do Império, em 1889, as imagens do *outro* como “bárbaro” e “racialmente degenerado”, construídas desde a década de 60, deveriam paulatinamente recuar para uma outra visão diferenciada. Muitas das imagens e estereótipos criados pelo Brasil com relação ao pequeno país vizinho, que perdera 60% de sua população ao longo da guerra e fora completamente devastado, continuam, contudo, tendo efeito até os dias atuais (Wigham 2004: 191-193).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alfredo, Fátima (2010): “Francisco Manuel Chaves Pinheiro e sua contribuição à imaginária carioca oitocentista”. Em: *DezenoveVinte (19&20)*, V, 2. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/fmcp_fa.htm> (24.04.2016).
- Andermann, Jens (2009): “Tournaments of Value: Argentina and Brazil in the Age of Exhibitions”. Em: *Journal of Material Culture*, 14, 3, pp. 333-363.
- Azevedo, Joaquim Antonio de (1875): *Documentos officiaes da 3ª. Exposição Nacional inaugurada na cidade do Rio de Janeiro em 1º. de Janeiro de 1873*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional.
- Barbuy, Heloisa (1996): “O Brasil vai a Paris em 1889. Um lugar na Exposição Universal”. Em: *Anais do Museu Paulista*, Nova Série, 4, pp. 211-241.
- Barman, Roderick (2000): “Brazilians in France, 1822-1872: Doubly Outsiders”. Em: Fey, Ingrid/Racine, Karen (eds.). *Strange Pilgrimages: Exile, Travel, and National Identity in Latin America, 1800-1990s*. Wilmington: Scholarly Resources, pp. 23-39.
- Barreto, Rozendo Moniz (1876): *Notas e observações, Exposição Nacional de 1875*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional.

- Beattie, Peter (2001): *The Tribute of Blood: Army, Honor, Race, and Nation in Brazil, 1864-1945*. Durham: Duke University Press.
- Böger, Astrid (2010): *Envisioning the Nation: The Early American World's Fairs and the Formation of Culture*. Frankfurt a. M.: Campus.
- Caminhoá, Francisco de Azevedo Monteiro (1874): *Documentos, juízo critico e orçamento relativos ao monumento patriótico do Brasil destinado ao Campo d'Acclamação no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Typographia Perseverança.
- Cardoso, Rafael (2007): "Ressuscitando um velho cavalo de batalha. Novas dimensões da pintura histórica do Segundo Reinado". Em: *DezenoveVinte (19&20)*, II, 2. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/rc_batalha.htm> (24.04.2016).
- Comissão a Exposição Universal de Paris (1867): *Das Kaiserreich Brasilien bei der Pariser Universal Ausstellung*. Rio de Janeiro: Editora Laemmert.
- Comissão Brasileira na Exposição Universal de Vienna (1873): *Das Kaiserreich Brasilien auf der Wiener Weltausstellung von 1873*. Rio de Janeiro: Buchdruckerei Laemmert.
- Coutinho, J. M. da Silva (1878): *Relatório da Comissão Brasileira apresentado ao exm. Sr. Conselheiro Thomaz José Coelho de Almeida*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional.
- Doratioto, Francisco (2002): *Maldita guerra. Nova história da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Ducuing, François (1867): *L'Exposition Universelle de 1867 illustrée*. 2 vols. Paris: Bureaux d'abonnements.
- Fernandes, Cybele Vidal Neto (2007): "O ensino de pintura e escultura na Academia Imperial das Belas Artes". Em: *DezenoveVinte (19&20)*, II, 3. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/aiba_ensino.htm> (24.04.2016).
- França Junior, Joaquim José de (1874): *Exposição Universal de Vienna. Relatório sobre a pintura e estatuaria*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional.
- Guimaraens, Dinah (1998): *A reinvenção da tradição. Ícones nacionais de duas Américas*. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Hobsbawm, Eric (1989): *Das imperiale Zeitalter, 1875-1914*. Frankfurt a. M.: Campus.
- Knauss, Paulo (2010): "A festa da imagem. A afirmação da escultura pública no Brasil do século XIX". Em: *DezenoveVinte (19&20)*, vol., 4. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/obras/Pknauss.htm>> (24.04.2016).
- Kuhlmann Júnior, Moysés (2001): *As grandes festas didáticas. A educação brasileira e as exposições internacionais (1862-1922)*. Bragança Paulista: Universidade São Francisco.
- Macedo, Joaquim Manoel (1875): *Terceira Exposição Brasileira em 1873. Relatório do Secretario Geral do Juri da Exposição*. Rio de Janeiro: Typographia da Reforma.
- Machado, Vladimir (2007): "1871: A fotografia na pintura da Batalha de Campo Grande de Pedro Américo". Em: *DezenoveVinte (19&20)*, vol. II, 3. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/pa_foto.htm> (24.04.2016).
- (2012): "As vicissitudes das encomendas no século XIX. A encomenda a Pedro Américo da pintura Batalha do Avahy em 1872". Em: *DezenoveVinte (19&20)*, vol. III, 2. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_avahy_encomenda.htm> (24.04.2016).
- Magnoli, Demétrio (1997): *O corpo da pátria. Imaginação geográfica e política externa no Brasil (1808-1912)*. São Paulo: Unesp.
- Mossé, B. (1889): *Dom Pedro II. Empereur du Brésil*. Paris: Librairie de Firmin-Didot.
- Neves, Margarida de Souza (2014): "Los escaparates del progreso. Brasil en las exposiciones internacionales del siglo XIX". Em: Schuster, Sven (ed.), *La nación expuesta. Cultura visual y procesos de formación de la nación en América Latina*. Bogotá: Universidad del Rosario, pp. 83-100.

- Norton, Frank (1879): *Illustrated Historical Register of the Centennial Exhibition, Philadelphia, 1876, and of the Exposition Universelle, Paris, 1878*. New York: The American News Company.
- Osterhammel, Jürgen (2010). *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. München: C. H. Beck.
- Pemsel, Jutta (1989): *Die Wiener Weltausstellung von 1873*. Köln: Böhlau.
- Pereira Junior, José Fernandes da Costa (1875): *Relatorio apresentado à Assembleia Geral Legislativa na quarta sessão da decima quinta legislatura*. Rio de Janeiro: Typographia Americana.
- Pesavento, Sandra Jatahy (1997): *Exposições universais. Espetáculos da modernidade do século XIX*. São Paulo: Hucitec.
- Plato, Alice von (2001): *Präsentierte Geschichte. Ausstellungskultur und Massenpublikum im Frankreich des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: Campus.
- Porto-Alegre, Manoel de Araujo (1868): “Bellas-Artes”. Em: Villeneuve, Julio de (ed.). *Relatorio sobre a Exposição Universal de 1867*, vol. 2. Paris: Typographia de Julio Claye, 1868, pp. 405-457.
- Rezende, Livia Lazzaro (2010): *The Raw and the Manufactured: Brazilian Modernity and National Identity as Projected in International Exhibitions (1862-1922)*. London: Tese de Doutorado, Royal College of Art.
- Rodrigues, Marcelo Santos (2008): *Guerra do Paraguai. Os caminhos da memória entre a comemoração e o esquecimento*. São Paulo: Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo.
- Rydell, Robert (1984): *All the World's a Fair: Visions of Empire at American International Expositions, 1876-1916*. Chicago: University of Chicago Press.
- Salles, Ricardo (2003): *Guerra do Paraguai. Memórias & imagens*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional.
- Schuster, Sven (2015): *Die Inszenierung der Nation. Das Kaiserreich Brasilien im Zeitalter der Weltausstellungen*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Schwarcz, Lilia Moritz (2006): “Os trópicos como espetáculo. A participação brasileira nas exposições universais de finais do século XIX”. Em: González-Stephan, Beatriz/Andermann, Jens (eds.). *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Rosario: Viterbo, pp. 195-219.
- (2010). *As barbas do imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. 2ª. Ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- Topik, Steven (1996): *Trade and Gunboats: The United States and Brazil in the Age of Empire*. Stanford: Stanford University Press.
- Toral, André (2001): *Imagens em desordem. A iconografia da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP.
- Treece, David (2000): *Exiles, Rebels, Allies: Brazil's Indianist Movement, Indigenist Politics, and the Imperial Nation-State*. Westport: Greenwood Press.
- Turazzi, Maria Inez (1995): *Poses e trejeitos. A fotografia e as exposições na era do espetáculo*. Rio de Janeiro: Funarte/Rocco.
- Uslenghi, Alejandra (2015): *Latin America at Fin-de-Siècle Universal Exhibitions: Modern Cultures of Visuality*. London: Palgrave Macmillan.
- Villeneuve, Julio de (1868): “Relatorio do Secretario da Comissão”. Em: Villeneuve, Julio de (ed.). *Relatorio sobre a Exposição Universal de 1867*. Vol. 1. Paris: Typographia de Julio Claye, pp. I-CXL.
- Werneck, José Luiz (1992): *As arenas pacíficas do progresso*. 2 vols. Niterói: Tese de Doutorado, Universidade Federal Fluminense.

- Wigham, Thomas (2004): “The Paraguayan War: A Catalyst for Nationalism in South America”. Em: Wigham, Thomas/Kraay, Hendrik (eds.), *I Die with My Country: Perspectives on the Paraguayan War, 1864-1870*. Lincoln: University of Nebraska Press, pp. 191-193.
- Williams, Daryle (2001): *Culture Wars in Brazil: The First Vargas Regime, 1930-1945*. Durham: Duke University Press.
- Zaluar, Augusto Emilio (1875): *Exposição Nacional Brasileira de 1875*. Rio de Janeiro: Typ. do Globo.

Artigo recebido: 26.04.2016

Artigo aprovado: 03.08.2016

| **Sven Schuster** é Professor Associado e pesquisador da Escuela de Ciencias Humanas, na Universidad del Rosario, Bogotá, Colômbia. As suas áreas de interesse são a história transnacional, os estudos da memória, a cultura visual, a história da ciência bem como da América Latina, com enfoque regional no Brasil e na Colômbia. Entre as suas publicações destacam: *Die Violencia in Kolumbien. Der Bürgerkrieg in Politik und Gesellschaft, 1948-2008* (2009), “Colombia: país sin memoria. Pasado y presente de una guerra sin nombre” (2010), “História, nação e raça no contexto da Exposição do Centenário em 1922” (2014) e *Die Inszenierung der Nation. Das Kaiserreich Brasilien im Zeitalter der Weltausstellungen* (2015).