**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CULTURA E IDENTIDADES BRASILEIRAS**

LÚCIA KLÜCK STUMPF

A TERCEIRA MARGEM DO RIO

Mercado e sujeitos na pintura de história de Antônio Parreiras

(Versão corrigida)

**São Paulo
2014**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CULTURA E IDENTIDADES BRASILEIRAS**

A TERCEIRA MARGEM DO RIO

Mercado e sujeitos na pintura de história de Antônio Parreiras

(Versão corrigida)

LÚCIA KLÜCK STUMPF

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de concentração: **Estudos Brasileiros**

Orientador(a) Prof(a) Dr(a): **Ana Paula Cavalcanti Simioni**

São Paulo

2014

DADOS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo

© reprodução total

Stumpf, Lúcia Klück

A terceira margem do rio: mercado e sujeitos na pintura de história de Antônio Parreiras / Lúcia Klück Stumpf. -- São Paulo, 2014.

Orientadora : Profa. Dra. Ana Paula Cavalcanti Simioni.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação. Área de concentração: Estudos Brasileiros. Linha de pesquisa: Sociedade e cultura na América Portuguesa e no Brasil.

Versão do título para o inglês: .The third bank of the river: market and subjects in history painting of Antônio Parreiras

Descritores: 1. Parreiras, Antônio, 1860-1937 2. Primeira República (1889-1930) 3. Patrocínio da arte 4. Mercado de arte 5. Artes - Brasil 6. Pintura - História 7. História da arte I. Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação II. Título.

IEB/SBD10/2014

CDD 759.981

LÚCIA KLÜCK STUMPF

A TERCEIRA MARGEM DO RIO

Mercado e sujeitos na pintura de história de Antônio Parreiras

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de concentração: **Estudos Brasileiros**

Orientador(a) Prof(a) Dr(a): **Ana Paula Cavalcanti Simioni**

Aprovada em ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Professor(a)

Professor(a)

Professor(a)

Ao Júlio, por merecimento.

AGRADECIMENTOS:

Começo agradecendo à professora Ana Paula Cavalcanti Simioni, a quem devo a oportunidade desta dissertação. Ana Paula me acolheu de braços abertos desde o primeiro momento. De todos esses anos de convívio levo boas lembranças e grandes aprendizados. Sua orientação foi atenta e precisa, combinando liberdade e direção na justa medida.

À professora Lilia Schwarcz agradeço pela generosidade. Para minha sorte, nos cruzamos logo no primeiro semestre deste mestrado, no curso *Lendo imagens*. De lá para cá tive o prazer de contar com sua interlocução em diversas ocasiões. Seus apontamentos críticos na banca de qualificação foram essenciais para os rumos desta pesquisa. Que venham agora os novos desafios!

À professora Maraliz Christo agradeço a presença na banca de qualificação. O viés trazido por suas observações nessa e em outras ocasiões em que tive a oportunidade de contar com seus comentários enriqueceram e valorizaram este trabalho.

Ao professor Paulo Iumatti agradeço a leitura atenta e os comentários precisos feitos na banca de defesa. Ainda que tenhamos nos cruzado apenas na reta final da pesquisa, suas formulações e reflexões estão muito presentes no texto.

À professora Maria de Lourdes Eleutério agradeço a participação na banca de defesa, mesmo com o convite repentino.

Aos professores e funcionários do IEB agradeço pela acolhida e convívio.

Aos colegas e amigos que fiz durante o curso devo boas trocas de experiência, além dos momentos de descontração. Agradeço especialmente aos parceiros do Núcleo de Estudos Arte e Poder: Edu, Carlos, Roberta, Gabi, Tati, Bia, Manu, Bel, Marina. Sigamos firmes!

Ao Carlos Lima Jr. preciso fazer uma distinção. Ao longo desses anos, de colega atencioso e generoso, Carlos transformou-se também em um amigo querido. Nossa parceria já nos rendeu grandes aventuras, importantes frutos e muitas risadas. Tenho certeza de que estes foram apenas os primeiros passos de uma longa trajetória em comum.

Agradeço a todos os funcionários dos arquivos e museus que visitei.

À equipe do Museu Antônio Parreiras (MAP) faço um agradecimento especial. O entusiasmo e seriedade com que a instituição zela pela memória do artista fazem do trabalho de pesquisa em seus arquivos e acervo uma atividade prazerosa. A parceria que estabelecemos ao longo desses anos me trouxe ótimas experiências. Em nome de sua diretora, Kátia de Marco, agradeço a cada um. Faço uma distinção à Iracema, porque exige muito de sua paciência. Nunca tive um pedido de ajuda negado ou uma pergunta deixada sem resposta. Graças a sua alegria e boa vontade essa pesquisa tornou-se mais fácil.

Chegando aos agradecimentos afetivos, preciso começar pela Alessandra Stropp. Amiga de todas as horas, calhou de ser vizinha do Parreiras! Foi quem me deu guarida nas várias viagens que fiz à Niterói para pesquisar no MAP. A companhia ideal para espiaçar depois de um dia de pesquisa em arquivo.

À Bia, amiga querida, a quem eu sempre recorro nos momentos de maior dificuldade e nunca me faltou. À Vanessa Stropp pelos empréstimos da máquina fotográfica e todas as dicas que me deu. Ao Cassis agradeço as cervejas, os jogos de futebol, os bons momentos de descontração e a paciência com as longas ausências.

Júlio Vellozo foi, desde o início, o maior incentivador deste mestrado. Esteve ao meu lado desde o dia da prova de ingresso no programa até o momento do depósito final. Foi meu mais constante interlocutor ao longo desses anos, de forma que algumas das ideias contidas nessa dissertação devo a sua inteligência e criatividade. Espero poder retribuir a altura algum dia.

Finalmente, à família. Mãe, Pai, Nana, Fefa, Alê, Marga. Se poupo as tintas aqui é porque tenho confiança de que vocês sabem que nada disso teria sido possível sem o amor, o apoio e a dedicação que nunca me faltaram.

Agradeço à CAPES e à FAPESP pelas bolsas de pesquisa de Mestrado concedidas, que me proporcionaram a dedicação necessária à pesquisa.

RESUMO

Esta dissertação tem por tema a pintura de história de Antônio Parreiras (1860-1937) realizada durante a Primeira República (1889-1930). Busca compreender a atuação do pintor no embrionário mercado das artes do entresséculos XIX-XX, com ênfase nas relações estabelecidas com os poderes públicos. Pretende mostrar como Parreiras foi capaz de estimular a demanda por pinturas decorativas para os espaços públicos que estavam sendo construídos ou reformados a fim de atender as necessidades do novo regime. Discute como, nestas obras, se combinaram ditames do encomendante e vontade do artista, que, para além de cumprir os contratos, imprimiu nos quadros sua visão da história nacional. Propõe uma compreensão das telas históricas de Parreiras analisadas à luz dos debates artísticos, intelectuais e historiográficos da época. Nesse sentido, salientamos o capítulo final da dissertação, dedicado à análise da representação dos indígenas em sua obra. Através desta investigação pretende-se iluminar o papel desempenhado por Antônio Parreiras em um ambiente marcado por disputas simbólicas renhidas.

Palavras-Chave: 1. Parreiras, Antônio, 1860-1937 2. Primeira República (1889-1930) 3. Patrocínio da arte 4. Mercado de arte 5. Artes - Brasil 6. Pintura - História 7. História da arte.

ABSTRACT

The subject of this dissertation is the historical painting of Antônio Parreiras (1860-1937) produced during Brazilian's First Republic (1889-1930). It seeks to understand the painter's role in the embryonic art market between the XIX and XX centuries, emphasizing the establishment of relationships between him and the governments. It aims to show how Parreiras was able to stimulate the demand for decorative paintings for the public spaces that were being built or remodeled to meet the needs of the new regime. Furthermore, it discusses how, in his paintings, the dictates of the ordering party were combined with the will of the artist whom, besides fulfilling the contracts, imprinted on the paintings his vision of the national history. Parreiras' historical canvases are important elements in the genesis process of our country's regional identities, throughout the making of republican ideal. This analysis intends to shed light on the part played by Antônio Parreiras in an artistic and intellectual environment marked by instability and hard fought contested symbolic disputes.

KeyWords: 1. Parreiras, Antônio, 1860-1937 2. First Republic (1889-1930)

3. Art Patronage 4. Art market 5. Arts – Brazil 6. Painting - History 7. Art History.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1.1

Sertanejas, Antônio Parreiras, 1896. Óleo sobre tela, 273 x 472 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ58

Imagem 1.2

Cartão postal feito em Belém do Pará com circulação a partir de 1906..... 61

Imagem 1.3

Proposta de Antônio Parreiras para o quadro *Os Mártires*. Acervo do Museu Antônio Parreiras. Niterói, RJ71

Imagem 1.4

Fotografia – Autoria não determinada: Antônio Parreira em frente ao quadro *Conquista do Amazonas*, 1906. Acervo do Museu Antônio Parreiras. Niterói, RJ.....77

Imagem 1.5

Fotografia – Autoria não determinada: Antônio Parreiras em seu ateliê. Acervo do Museu Antônio Parreiras. Niterói, RJ.77

Imagem 2.1

Paisagem do campo do Ipiranga, 1893, Antônio Parreiras. Óleo sobre tela. Acervo do Museu Paulista da USP. São Paulo, SP107

Imagem 2.2

Baía Cabrália, Antônio Parreiras, 1900. Óleo sobre tela, 120 x 84 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo, SP110

Imagem 2.3

Os primeiros passos para a Independência da Bahia, 1930. Antônio Parreiras. Óleo sobre tela, 280 x 430 cm. Coleção Governo do Estado da Bahia. Salvador, BA113

Imagem 2.4

Proclamação da República Piratini, 1914. Antônio Parreiras. Óleo sobre tela, 350 x 500 cm. 4º Batalhão de Polícia Montada do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS115

Imagem 2.5

Estudo sobre a Proclamação da República do Piratini. Antônio Parreiras, 1914. Óleo sobre madeira, 24,2 X 45,8 cm. Museu Antônio Parreiras, Niterói, RJ118

Imagem 2.6

Suplício de Tiradentes. Antônio Parreiras, 1901. Óleo sobre tela, 520 x 260 cm. Centro Cultural da Justiça Eleitoral, Rio de Janeiro, RJ.122

Imagem 2.7

Martírio de Tiradentes. Aurélio de Figueiredo e Melo. 1893. Óleo sobre tela, 57 x 45 cm. Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro, RJ.123

Imagem 2.8

Tiradentes esquartejado. Pedro Américo. 1893. Óleo sobre tela, 270 x 165 cm. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, MG124

Imagem 2.9

Prisão de Tiradentes. Antônio Parreiras, 1914. Óleo sobre tela, 180 x 282 cm. Museu Julio de Castilhos, Porto Alegre, RS125

Imagem 2.10

Antônio Parreiras. *José Peregrino*, 1918. Óleo sobre tela, 200 x 300 cm, Coleção do Governo do Estado da Paraíba, João Pessoa, PB.127

Imagem 2.11: Antônio Parreiras, *Julgamento de Frei Miguelinho*, 1918. Óleo sobre tela, 160 x 270 cm. Pinacoteca do Estado do Rio Grande do Norte, Natal, RN.128

Imagem 2.12

Estudo para Julgamento de Felipe dos Santos. Antônio Parreiras, 1923. Óleo sobre tela, 83 x 149 cm. Acervo do Museu Antônio Parreiras. Niterói, RJ.130

Imagem 2.13

Estudo para Os Mártires. Antônio Parreiras, 1927. Óleo sobre tela, 97,2 x 134,3 cm. Museu Antônio Parreiras, Niterói, RJ133

Imagem 2.14

Zumbi. Antônio Parreiras, 1927. Óleo sobre tela, 115 x 87,4 cm. Museu Antônio Parreiras, Niterói, RJ136

Imagem 2.15

Retrato de Domingos Jorge Velho. Benedito Calixto, 1903. Óleo sobre tela, 140 x 100 cm. Museu Paulista da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP138

Imagem 2.16

Bandeirante (estudo – corpo inteiro). Henrique Bernardelli, s/d. Grafite sobre papel vegetal, 32 x 20 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, SP138

Imagem 3.1

Os Invasores, Antônio Parreiras, 1936. Óleo sobre tela. 194,5 x 281 cm. Museu Antônio Parreiras. Niterói, RJ140

Imagem 3.2

A Chegada, Antônio Parreiras, 1900. Óleo sobre tela, 550 x 260 cm. Centro Cultural da Justiça Eleitoral do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, RJ.147

Imagem 3.3

A conquista do Amazonas, Antônio Parreiras, 1907. Óleo sobre tela, 400 x 800 cm. Museu Histórico do Estado do Pará. Belém, Pará.152

Imagem 3.4

Fundação de Niterói, Antônio Parreiras, 1909. 200 x 300 cm. Prefeitura Municipal de Niterói. Palácio Arariboia. Niterói, RJ.156

Imagem 3.5

Monumento a Arariboia, Dante Croce Caetano e Dante Moacir Croce, 1965. Estátua em bronze. Prefeitura Municipal de Niterói. Praça das barcas. Niterói, RJ.158

Imagem 3.6

Morte de Estácio de Sá, Antônio Parreiras, 1911. Óleo sobre tela, 300 x 400 cm. Coleção do Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro159

Imagem 3.7

Fundação da Cidade de São Paulo, Antônio Parreiras, 1913. Óleo sobre tela, 200 x 300 cm. Coleção de Arte da Cidade de São Paulo/Centro Cultural São Paulo/SMC/PMSP166

Imagem 3.8

Instituição da Câmara Municipal de São Paulo, Antônio Parreiras, 1913. Óleo sobre tela, 200 x 300 cm. Coleção de Arte da Cidade de São Paulo/Centro Cultural São Paulo/SMC/PMSP172

Imagem 3.9

Cabeça de índio (Jacumpté), Antônio Parreiras, 1909. Óleo sobre tela, 58,5 x 35,5 cm. Acervo do Museu Antônio Parreiras. Niterói, RJ.177

Imagem 3.10

Cabeça de índio (Jacumpté), Antônio Parreiras, 1909. Óleo sobre tela, 57,4 x 35 cm. Acervo do Museu Antônio Parreiras. Niterói, RJ.177

Imagem 3.11

Cabeça de índio (Pracé), Antônio Parreiras, 1909. Óleo sobre tela, 53,3 x 36,3 cm. Acervo do Museu Antônio Parreiras. Niterói, RJ177

Imagem 3.12

Cabeça de índio (Porpipó), Antônio Parreiras, 1909. Óleo sobre tela, 58,5 x 35,5 cm. Acervo do Museu Antônio Parreiras. Niterói, RJ.177

Imagem 3.13

Iracema, Antônio Parreiras, 1909. Óleo sobre tela, 61 x 92 cm. Coleção Museu de Arte de São Paulo. São Paulo, SP186

Imagem 3.14

Fantasia, Antônio Parreiras, 1909. Óleo sobre tela, 89 x 146 cm. Coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo, SP.....187

LISTA DE ACERVOS E ARQUIVOS ICONOGRÁFICOS CONSULTADOS:

Lista de arquivos consultados: (Documentos citados no texto)

Arquivo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo. São Paulo, SP.
 Arquivo Nacional. Rio de Janeiro, RJ.
 Arquivo Público Municipal de São Paulo. Fundo: PMSP
 Arquivo Público de Pernambuco – Acervo João Emerenciano. Recife, PE.
 Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros. São Paulo, SP.
 Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, RJ.
 Biblioteca Nacional: Setor de Manuscritos e Setor de Iconografia. Rio de Janeiro, RJ.
 Centro de Pesquisa e Documentação da Fundação Getulio Vargas –Fundo Raul Soares. Rio de Janeiro, RJ.
 Centro de Documentação da Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo, SP.
 Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Rio de Janeiro, RJ.
 Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul, RS.
 Museu Antônio Parreiras. Niterói, RJ.
 Museu Dom João VI. EBA/UFRJ. Rio de Janeiro, RJ.

Lista de acervos iconográficos visitados: (Obras citadas no texto)

Centro Cultural da Justiça Eleitoral. Rio de Janeiro, RJ
 Coleção de Arte da Cidade/Centro Cultural São Paulo. São Paulo, SP.
 Coleção de Arte da Cidade/ Prefeitura da Cidade de São Paulo, SP.
 Museu Antônio Parreiras. Niterói, RJ.
 Museu de Arte de São Paulo. São Paulo, SP
 Museu Histórico do Estado do Pará. Belém, Pará
 Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro, RJ
 Museu Julio de Castilhos. Porto Alegre, RS.
 Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, RJ.
 Museu Paulista da USP. São Paulo, SP.
 Palácio Arariboia. Niterói, RJ
 Palácio Guanabara. Rio de Janeiro, RJ
 Palácio Rio Branco. Salvador, BA.
 Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo, SP.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
 CAPÍTULO 1	
ANTÔNIO PARREIRAS: UM MASCATE DAS ARTES	28
1.1 Grupo Grimm: o ingresso de Parreiras no meio artístico	30
1.2 Viagem para a Europa: o difícil caminho até Veneza	33
1.3 Ser artista em tempos de República	38
1.4 O embate com a Escola Nacional de Belas Artes	45
1.5 Antônio Parreiras em São Paulo: um mercado emergente	49
1.6 Um mascate das artes: do Brasil profundo à capital das belas artes	59
1.7 Um pintor agente de sua própria obra: construindo um mercado para si	64
1.8 Análise dos Contratos	73
1.9 Conclusão	78
 CAPÍTULO 2	
A PINTURA DE HISTÓRIA DE ANTÔNIO PARREIRAS:	
(DES)CONSTRUINDO MITOS	85
2.1 Quadros históricos: uma exigência da República nascente	90
2.2 O ingresso de Antônio Parreiras no campo das pinturas históricas	94
2.3 A constituição do imaginário da República a partir do Rio de Janeiro	96
2.4 Para cada estado, uma história	98
2.5 O pintor como historiador	101
2.6 Desconstruindo mitos	105
2.6.1 Dessacralizando a paisagem	105
Tela: <i>Paisagem do campo do Ipiranga</i> , 1893	107
Tela: <i>Baía Cabrália</i> , 1900	109
2.6.2 Contrariando a tradição	112
Tela: <i>Os primeiros passos para a Independência do Brasil</i> , 1930	113
Tela: <i>Proclamação da República Piratini</i> , 1914	115
2.7 Construindo heróis	120

Tela: <i>Prisão de Tiradentes</i> , 1914	121
Tela: <i>José Peregrino</i> , 1917	126
Tela: <i>Julgamento de Frei Miguelinho</i> , 1917	128
Tela: <i>Julgamento de Felipe dos Santos</i> , 1923	129
Tela: Estudo para <i>Os mártires</i> , 1927	132
2.8 Conclusão	134

CAPÍTULO 3

SUJEITOS DA HISTÓRIA: A REPRESENTAÇÃO DO INDÍGENA NA PINTURA DE ANTÔNIO PARREIRAS	140
3.1 O indígena nas pinturas de Antônio Parreiras: uma leitura republicana	143
3.2 Imagens tópicas: o índio, a raça e a história na obra de Parreiras	145
3.2.1 O legítimo fundador da nação	145
Tela: <i>A chegada</i> : 1ª parte do conjunto <i>Os Desterrados</i> , 1901	145
3.2.2 Pele e poder: as diferentes cores dos indígenas	150
Tela: <i>Conquista do Amazonas</i> , 1907	150
3.2.3 Altivez e resistência: os braços cruzados para a fé	153
Tela: <i>Fundação de Niterói</i> , 1909	153
Tela: <i>Morte de Estácio de Sá</i> , 1911	158
3.3 As encomendas paulistas	162
3.3.1 Tela: <i>Fundação da Cidade de São Paulo</i> , de 1913	164
3.3.2 Tela: <i>Instituição da Câmara de São Paulo</i> , de 1913	171
3.4 Retratos de índios: Jacumpté, Porpipó e Pracé: personagens do tempo presente.....	176
3.5 A questão indígena na República: um problema a resolver	179
3.5.1 Romantismo indianista: o empuxo nacionalista pós-Independência	179
3.5.2 Cientificismo	187
3.5.3 Protecionismo indígena	192
3.6 Conclusão	198
CONSIDERAÇÕES FINAIS	204
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	207
ANEXOS	221

INTRODUÇÃO

“Atendamos bem para esse rosto: a máscara, em face é firme e esboçável nos seus traços gerais ainda mesmo que a mão do esquisador seja canhestra. Fartos cabelos gorram-no com desleixo romântico de *pittore* napolitano, escorrega-lhe a barba pelo queixo, em pontas paralelas, à maneira convencional da visagem nazarena e enfarta-lhe o queixo, sob o curvo colarinho a laçaria fofa de uma gravata larga”.¹

A terceira margem do rio: mercado e sujeitos na pintura de história de Antônio Parreiras.

A descrição acima foi feita por Gonzaga Duque e refere-se ao pintor niteroiense Antônio Diogo da Silva Parreiras (1860-1937). O crítico caracteriza o artista como um *dândie*, imagem forjada pelo próprio pintor ao longo de sua vida. Outra marca que seria vinculada a Parreiras, esta de forma mais definitiva chegando até os dias atuais, é a de pintor comercial ou “artista abastado”, como procuraremos analisar e problematizar ao longo dos capítulos desta dissertação.

Personagem de grande relevância no cenário artístico nacional, Antônio Parreiras dedicou 54 anos de sua vida à pintura tendo uma produção estimada em cerca de 850 telas. Consagrado como paisagista, gênero através do qual ingressou na atividade artística como discípulo de George Grimm (1846-1887), exercitou-se também na pintura de nus e nas obras de cunho histórico, estas, sobretudo, a partir da Proclamação da República.

Nossa dissertação tem por tema a pintura de história de Antônio Parreiras (1860-1937), realizada durante a Primeira República (1889-1930). Pretendemos demonstrar que tais telas – por vezes erroneamente lidas como meras ilustrações de uma história nativista – resultam na verdade de combinações complexas entre os ditames do encomendante e as interpretações mobilizadas pelo próprio artista. Acreditamos que, para além de simplesmente cumprir os contratos, Parreiras imprimiu nos quadros sua visão da história nacional. Através desta análise pretendemos iluminar o papel ocupado por Antônio Parreiras em um ambiente artístico e intelectual marcado por instabilidades políticas, sociais e econômicas, bem como por disputas simbólicas renhidas.

¹ DUQUE, Gonzaga. *Contemporâneos (pintores e escultores)*. Typographia Benedicto de Souza: Rio de

Antônio Parreiras é recorrente objeto de análises e pesquisas na Academia. Nas primeiras décadas do século XX o pintor alcança enorme sucesso com a execução de obras históricas encomendadas por governos estaduais e Câmaras Municipais, que, na recém-criada República, buscavam reforçar suas identidades em contraponto ao período imperial. Sua obra possui, portanto, valor elevado na análise da constituição do imaginário republicano, tema ainda longe de ser esgotado. Dessa forma, tal problema se constrói à luz de uma historiografia já existente sobre Antônio Parreiras, conforme veremos a seguir.

Carlos Roberto Maciel Levy é o autor do mais completo catálogo da obra do artista fluminense. *Antônio Parreiras: pintor de paisagem, gênero e história*² foi publicado em 1981 e narra a vida do pintor a partir da reunião de informações obtidas através de sua autobiografia e da vasta documentação pertencente, principalmente, ao Museu Antônio Parreiras (MAP) – instituição dirigida pelo autor entre os anos de 1979 e 1983. A narrativa escrita por Levy assume, por vezes, um tom laudatório e pouco crítico na utilização de fontes primárias.

Na questão formal, o autor analisa a pintura de história de Parreiras sob o prisma das paisagens, encontrando na primeira “um maneirismo nada compatível com a sólida originalidade do conjunto geral de sua produção”³. Do ponto de vista de seu conteúdo, Levy enxerga no conjunto da obra histórica o viés libertário do pintor, o que chama de “uma visão honesta e escrupulosa da história do Brasil”⁴.

Levy se notabilizou pelas pesquisas sobre vida e obra dos artistas que se reuniram em torno do chamado “Grupo Grimm”. Além do título sobre Parreiras, são também de sua autoria os livros *Giovanni Battista Castagneto: o pintor do mar* e *O Grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX* – todos publicados nos primeiros anos da década de 1980. Tais títulos trazem contribuições fundamentais para o conhecimento acerca desses artistas e, dado o exaustivo levantamento de fontes, tornam-se indispensáveis àqueles que pesquisam suas vidas e obras.

Estes livros, porém, transparecem os crivos de uma historiografia em voga até idos da década de 1990, na qual os movimentos artísticos brasileiros são apreciados a partir das lentes do modernismo. A busca de paralelos entre a arte realizada no Brasil e na Europa – marca deste tipo de pesquisa – faz com que o autor filie os artistas do Grupo Grimm ao Impressionismo francês, dando-lhes a prerrogativa de serem entendidos como os precursores

² LEVY, C. R. M. *Antônio Parreiras: Pintor de Paisagens, Gênero e História*. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1981.

³ Idem, p. 57.

⁴ Idem, p. 60.

do modernismo brasileiro. Ou seja, mais do que se entender tal produção em seus próprios termos, percebe-se o intuito de valorizá-la por sua aproximação com o modernismo, mediante a busca por um suposto caráter antecipador.

Valéria Salgueiro, artista plástica e pesquisadora de arte, tem se dedicado ao estudo da obra do pintor há mais de uma década, sendo autora do livro *Antônio Parreiras: notas e críticas, discursos e contos: coletânea de textos de um pintor paisagista*⁵, no qual transcreve documentos manuscritos do pintor que compõem o acervo do Museu Antônio Parreiras, além de assinar uma série de artigos sobre o pintor, publicados em periódicos. A atenção da autora se volta tanto às paisagens quanto às pinturas de história de Antônio Parreiras, sobre as quais tece importantes considerações a partir do enfrentamento entre as imagens e as fontes históricas a partir das quais foram realizadas. Debruçando-se sobre a vasta documentação textual deixada pelo pintor, reunida no acervo do Arquivo do Museu Antônio Parreiras, a autora analisa os quadros de história do pintor como parte do projeto de construção de uma identidade nacional a partir dos Institutos Históricos locais na Primeira República⁶. Nossa pesquisa avança sobre essa percepção ampliando o escopo das fontes analisadas para além daquelas deixadas pelo próprio artista e propondo uma chave interpretativa geral para o conjunto da obra de Parreiras a partir de sua inserção no ambiente intelectual da época.

Piedade Grinberg, historiadora e crítica de arte, foi curadora de uma exposição de obras de Antônio Parreiras realizada em 2008 que teve como mote a autobiografia do pintor. O catálogo da exposição⁷ reúne reproduções de obras pouco acessadas pelo público, como as que compõem o projeto de decoração do conservatório de música de Belo Horizonte. No texto de abertura do catálogo, Grinberg aborda o viés empreendedor assumido por Parreiras desde a sua inserção no mercado particular a partir de suas mostras individuais, introduzindo uma ideia que será aprofundada na presente dissertação. Defendemos que é a partir de sua inserção no mercado particular que Parreiras encontra os caminhos que o levariam a ser um dos mais profícuos pintores de obras para os poderes públicos no século XX.

Durante a realização desta pesquisa, a obra de Antônio Parreiras foi revisitada em exposições e publicações que apoiaram a reflexão em curso. Ana Paula Nascimento foi curadora da mostra *Antônio Parreiras pinturas e desenhos*, realizada entre outubro de 2012 e

⁵ SALGUEIRO, Valéria. *Antônio Parreiras. Notas e críticas, discursos e contos: coletânea de textos de um pintor paisagista*. Niterói: Ed. UFF, 2000.

⁶ Idem. “A arte de construir a nação: pintura de história e a Primeira República”. In: Revista *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n° 30, 2002.

⁷ GRINBERG, Piedade (Curadora). *Antônio Parreiras: a história de um pintor contada por ele mesmo*. (Catálogo de exposição). Caixa Econômica Cultura: Rio de Janeiro, 2008.

março de 2013 na Pinacoteca de São Paulo. O catálogo desta exposição⁸ traz um texto de sua autoria no qual reconstitui a trajetória do pintor niteroiense a partir das obras que estiveram expostas – majoritariamente paisagens –, tendo como fio condutor a faceta de viajante moderno assumida por Parreiras. A mesma autora foi ainda curadora, neste caso em parceria com Ruth Tarasantchi, da mostra *Família Parreiras*⁹ que reuniu obras de Antônio com pinturas de Dakir e Edgar Parreiras – respectivamente filho e sobrinho do discípulo de Grimm. A exposição realizada entre outubro e dezembro de 2013, na Fundação Maria Luisa e Oscar Americano em São Paulo, teve o mérito de trazer à tona obras pouco conhecidas pelo público, posto que pertencentes a acervos particulares.

Ainda em 2013 foi lançado o livro *Antônio Parreiras*¹⁰, parte da Coleção *Folha Grandes Pintores Brasileiros*. Nele, a autora Maria de Lourdes Eleutério faz uma revisão bibliográfica dos textos publicados sobre Parreiras. A mesma pesquisadora já havia abordado a obra deste pintor a partir da relação dele com o historiador Oliveira Lima¹¹. Tendo pesquisado no acervo da Biblioteca Oliveira Lima, em Washington, Eleutério trouxe à tona cartas e documentos inéditos que iluminam a amizade estabelecida entre estes dois intelectuais. Esta reflexão foi importante para o esforço que buscamos empreender no sentido de situar Parreiras no ambiente de reescrita da história na Primeira República em debate com os historiadores e intelectuais do período.

No campo dos estudos acadêmicos, destacamos a dissertação de mestrado de Liandra Motta intitulada *Antônio Parreiras: a trajetória de um pintor através da crítica de sua época*¹², que foi de grande valia para o desenvolvimento da presente pesquisa. A autora realizou um exaustivo trabalho de levantamento e transcrição da crítica publicada sobre o pintor Antônio Parreiras entre os anos de 1883 e 1937 nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, cujo resultado serve de importante base documental àqueles que desejam pesquisar sobre o autor.

Mais recente é a tese de doutorado de Fábio Cerdera, *O horizonte da nação*¹³, que, como nosso trabalho, propõe-se a formular uma interpretação sobre o conjunto da obra de temática histórica de Antônio Parreiras, baseada, porém, em preceitos da semiótica. Nesse

⁸ *Antônio Parreiras, pinturas e desenhos*. Curadoria Ana Paula Nascimento. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2013.

⁹ *Família Parreiras Antônio, Edgar e Dakir*. Catálogo da Mostra. São Paulo: Pancron, 2013.

¹⁰ ELEUTÉRIO, Maria de L. *Antônio Parreiras*. São Paulo: Folha de São Paulo/Itaú Cultural, 2013.

¹¹ Idem. “Eu vi o mundo... ele começava no Recife”. In: *Revista Remate de Males*, Campinas, nº 24, 2004, p. 68-81.

¹² MOTA, Liandra. *Antônio Parreiras. A trajetória de um pintor através da crítica de sua época*. Dissertação de mestrado em Artes. Unicamp. Campinas: 2006.

¹³ CERDERA, Fábio. *Horizonte da nação*. Tese de Doutorado. Departamento de Letras, UFF, 2012.

sentido, o autor opera uma análise das “estratégias enunciativas” de Parreiras a partir da articulação de aspectos exclusivamente formais das obras – o que leva a reflexões de sentido bastante diverso em relação às que apresentamos aqui.

As obras históricas de Antônio Parreiras hoje se encontram, em sua maioria, nos museus históricos dos respectivos estados encomendantes ou ainda decorando as sedes de governo a que se destinaram. Este último é o caso das duas obras encomendadas por São Paulo: *A instituição da Câmara Municipal* decora o Salão Nobre da Câmara Municipal da cidade e a *Fundação da cidade de São Paulo* ainda hoje está exposta no Gabinete do Prefeito da cidade. A *Descoberta do Amazonas* é a tela de maior destaque do Museu Histórico do Pará, assim como *O Julgamento do Frei Miguelinho* o é no Museu Histórico do Rio Grande do Norte. *Os primeiros passos para a Independência da Bahia* está exposta no Palácio Rio Branco em Salvador; *A Proclamação da República do Piratini* e *A prisão de Tiradentes* são parte importante do acervo e da exposição permanente do Museu Histórico Júlio de Castilhos, no Rio Grande do Sul.

A difusão destas pinturas pelo país provoca investigações monográficas diversas, a partir do viés regional. Pesquisas como a de Rosa Lourenço Arraes, *Paisagens de Belém: história, natureza e pintura na obra de Antônio Parreiras*¹⁴ e de Diego Souza de Paiva, *(Por)entre pedra e tela: a construção de uma memória republicana em Natal*¹⁵ trazem importantes contribuições a partir da elucidação de novas fontes com base no aprofundamento detido no debate historiográfico local.

O campo de estudos sobre Parreiras hoje, como se vê, é vasto e produtivo. As telas históricas do pintor – quer pela quantidade e dispersão, quer pela estranheza de sua realização em um momento em que este gênero encontrava-se em declínio do ponto de vista da história da arte – são objetos de pesquisa bastante acessados. Entendemos, porém, que a história da arte produzida até a década de 1990 nublou o olhar sobre estas telas¹⁶. Consagrado como pintor de paisagens, as telas de história de Parreiras são por mais das vezes vistas como um desvio do artista, motivadas por razões estritamente financeiras. Outro tipo de abordagem que se repete é aquele que olha para estas pinturas como meras ilustrações da historiografia em voga, reflexo dos desejos do encomendante, sobre as quais, portanto, o autor possui pouca agência.

¹⁴ ARRAES, Rosa Maria Lourenço. *Paisagens de Belém: história, natureza e cultura na obra de Antônio Parreiras*. Dissertação de mestrado. DEHIS/UFPA, 2006.

¹⁵ PAIVA, Diogo de S. *(Por)entre pedra e tela*. Dissertação de mestrado. Departamento de História. UFRN, 2011.

¹⁶ Cf. COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX*. São Paulo: SENAC, 2005.

Acreditamos que a principal inovação trazida por esta pesquisa refere-se à investigação das obras históricas de Parreiras entendidas como parte de um esforço coletivo empreendido por uma intelectualidade brasileira, ainda que difuso, polifônico e muitas vezes contraditório entre si, de constituição de uma historiografia republicana. Só nos foi possível alcançar essa compreensão a partir do enfrentamento entre os documentos relativos à contratação dos serviços do pintor e as telas propriamente ditas com o contexto intelectual vigente. Ao centrar a análise nas pinturas históricas de Parreiras, buscamos situá-lo no caldeirão letrado que estava em ebulição nos primeiros anos da República. Dessa forma, acreditamos ter conseguido demonstrar a agência¹⁷ de um pintor interessado em participar do momento de (re)formulação da história nacional em curso.

Pretendemos demonstrar a partir de análises das telas o modo como a história do Brasil formulada por Parreiras é constituída por heróis enlevados por suas lutas e não por seus martírios; de sorte a estampar um artista que dialoga de maneira crítica e inventiva com a tradição iconográfica nacional da qual é um herdeiro, mas não um refém. Nesse sentido, salientamos o capítulo final da dissertação, dedicado a um tema específico em sua produção: a representação dos indígenas. Revisitando a temática cara ao romantismo do século XIX, Parreiras revive tais personagens mitificados em tempos de República. No entanto, o sentido com que o faz é revelador das mudanças de sensibilidades, interpretações e sentidos políticos fomentados pelos debates artísticos, intelectuais e historiográficos que grassavam os turbulentos anos iniciais da Primeira República no Brasil.

Esta pesquisa insere-se no processo de revisão crítica sobre a produção artística nacional do século XIX e primeiras décadas do XX – revisão que por muito tempo foi negligenciada pelos estudos acadêmicos. Usualmente denominado como “pré-modernista” ou “acadêmico”, tal período foi relegado a uma condição secundária, de simples passagem, ou, nas palavras de Maria Arminda do Nascimento, uma “espécie de limbo da vida cultural brasileira”¹⁸. Essa revisão histórica não é exclusividade brasileira. Remonta à década de 1970 quando o historiador Jacques Thuillier publicou na França a obra *Peut-on parler d'une peinture "pompière"?*¹⁹, espécie de manifesto em que abre o campo para a reflexão sobre a importância desta arte dita acadêmica. Jorge Coli, em livro dedicado ao estudo da produção

¹⁷ Cf. BECKER, Howard. *Art worlds*. Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1982. GELL, Alfred. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon, 1998.

¹⁸ ARRUDA, Maria Arminda Nascimento. *História e sociologia: o Brasil entre dois séculos*. Lisboa: Editora Lisboa, 2006.

¹⁹ THUILLIER, Jacques. *Peut-on parler d'une peinture "pompière"?*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.

artística nacional deste período, explicita as dificuldades enfrentadas por aqueles que buscaram desenvolver o conhecimento nessa área:

A modernidade venceu os chamados ‘acadêmicos’, tão intransigentes em seus critérios, para impor algo semelhante: um autoritarismo eliminando tudo aquilo que parecia diverso dela própria²⁰.

Sendo este debate recente, muito há ainda por se fazer nas pesquisas deste período. O presente trabalho pretende se somar ao esforço de descortinar a produção artística brasileira da virada dos séculos XIX-XX através do estudo das pinturas históricas do artista Antônio Parreiras, que jogaram papel decisivo na constituição de um imaginário republicano a partir dos estados brasileiros.

Para alcançar a análise pretendida nos apoiaremos em conceitos e definições da *história social da arte*, desenvolvidos por autores como Peter Burke, Michael Baxandall, Carlo Ginzburg, Enrico Castelnuovo e Pierre Bourdieu. Ainda assim, buscaremos fazer uma apreciação formal livre de classificações estilísticas herméticas, especialmente importante para a arte brasileira deste período²¹, compreendendo a obra de arte como produto e produtora de significado social. Para a construção de séries iconográficas identificaremos convenções – ou esquemas – formais utilizadas por Antônio Parreiras, conforme preceito de Ernest Gombrich.

Enrico Castelnuovo define da seguinte forma os preceitos da história social da arte:

Para construir uma história da arte que leve em conta diversos elementos e que não seja muito fantasiosa devemos utilizar diferentes enfoques e levar em consideração fatores diversos. Devemos procurar abarcar toda a extensão do campo artístico, o que quer dizer o próprio artista, as obras (que no tempo tem uma vida autônoma em relação à de seus criadores), as tradições iconográficas e formais, os clientes que, por um período bastante longo tiveram na produção artística uma importância até mesmo determinante. E de outro lado será necessário seguir a história das instituições²².

Como nos ensina Michael Baxandall, “uma obra é um depósito de relações sociais e deve ser analisada em sua totalidade e contexto”²³. O autor estabelece, dessa forma, a impossibilidade do isolamento da obra para sua análise, defendendo que devemos

²⁰ COLI, Jorge. Op. Cit., 2005, p. 9.

²¹ Idem, ibidem.

²² CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 127.

²³ BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 21.

“contemplar um quadro como uma janela para outra cultura”²⁴. A partir do conceito de *olhar de época*, cunhado pelo autor, buscaremos relacionar os esquemas ou convenções pictóricas a outras áreas não somente visuais da cultura, buscando, assim, recriar as relações sociais tecidas a partir da investigação sobre as telas. Interessa-nos também utilizar seu conceito de *intencionalidade* do autor na produção de uma obra, ou seja, o estudo do objeto e suas circunstâncias, fazendo a construção mental que descreve a relação de um quadro com o seu contexto.

Segundo uma definição de Peter Burke, “as imagens são testemunhos dos arranjos sociais passados e acima de tudo das maneiras de ver e pensar o passado”. Da contribuição de Carlo Guinzburg adotamos o método indiciário, buscando reunir além de dados iconográficos elementos sobre o pintor, a rede de comitentes e as evidências cronológicas como mecanismos de controle que nos impedem de cair em análises iconológicas circulares.

Pierre Bourdieu apresenta a *teoria dos campos* como método de análise da obra de um autor. Para ele, a permanente interação e conflito entre os *campos econômico e cultural* e as tensões internas de cada *campo* são as questões mais relevantes para a compreensão da obra. O método apresentado por Bourdieu pareceu-nos bastante instrumental para a análise da relação que pretendemos desnudar entre Antônio Parreiras e as elites econômicas e políticas de seu tempo a partir do estudo das encomendas e da relação de mecenato acordada entre as partes. Além de nos propiciar verificar a posição conquistada pelo pintor dentro do campo artístico²⁵.

No campo brasileiro, destacamos as análises de Luciano Migliachio, Maraliz Christo, Ana Paula Simioni, Lilia Schwarcz, Caleb Alves, Luiz Marques, Arthur Valle, Ana Claudia Brefe, Tadeu Chiarelli, Camila Dazzi, Anateresa Fabris, Fernanda Pitta, entre outros, pela contribuição que dão à presente pesquisa na direção de compreender a particularidade da produção cultural na Primeira República brasileira.

Abrimos a dissertação com um capítulo destinado à reconstituição da trajetória artística de Parreiras a partir do prisma de sua atuação no mercado. Ao analisar a inserção do

²⁴ Cf. BAXANDALL, Michael. *Olhar Renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

²⁵ Definição de Pierre Bourdieu ao campo intelectual ou artístico: Irredutível a um simples agregado de agentes isolados ou a um conjunto somado de elementos simplesmente justapostos, o campo intelectual, à maneira de um campo magnético, constitui um sistema de linhas de força. Isso equivale a dizer que os agentes ou os sistemas de agentes que o integram podem ser descritos como outras tantas forças que, pondo-se, opondo-se e compondo-se, conferem ao campo sua estrutura num determinado momento. BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. Portugal: Presença, 1996.

pintor no embrionário mercado das artes do entresséculos XIX-XX percebemos que Parreiras foi um intérprete agudo da nova realidade político-social descortinada, principalmente a partir da Proclamação da República. O artista divisou, no calor da hora, a emergência de novas demandas simbólicas impostas pelo novo regime, decorrentes fundamentalmente do caráter politicamente descentralizado do Estado brasileiro forjado com a República. As autonomias reivindicadas pelos diversos estados trouxeram consigo um conjunto não negligenciável de demandas por bens simbólicos, construções historiográficas e iconográficas que visavam a colaborar na consolidação de tradições locais próprias. Procuraremos mostrar que Antônio Parreiras foi um dos principais, se não o mais importante, artista visual a participar da invenção dessas tradições levadas a cabo pelos estados como o seu pintor oficial, criando assim um mercado para si.

No segundo capítulo, nossa análise centra-se no sentido dado pelo pintor às suas telas históricas. O artista expressa de diferentes maneiras o projeto de compor uma narrativa sobre a história da nação a partir de seus quadros. Empreender uma iniciativa desse tipo em um momento no qual a História encontrava-se em disputa, dado o momento de rearranjo do ambiente político-intelectual que se seguiu à Proclamação da República, impulsionou o pintor a imprimir sua interpretação particular sobre os fatos representados nas telas. Acreditamos que ao enfrentar essas telas é possível identificar uma complementaridade entre a necessidade do encomendante e a *mão do artista* na feitura dos trabalhos, sem primazia de um ou de outro. Para dar cabo da análise pretendida, nos debruçaremos sobre quadros produzidos a partir de 1914, quando a temática recai preferencialmente sobre as revoltas regionais. Abordaremos esses quadros a partir de um viés duplo, a saber: a desconstrução de mitos e a afirmação de heróis.

Por fim, no último capítulo investigamos a representação do indígena nos quadros históricos de Antônio Parreiras. Partimos da hipótese de que o pintor reserva um papel de protagonismo aos índios nas telas que se referem a momentos de fundação do país e de cidades. A questão indígena ganhava novos contornos nos primeiros anos do século XX a partir dos impasses criados pelos enfrentamentos decorrentes do processo de interiorização do país. Parreiras demonstra em suas telas sensibilidade com o tema, que emerge sobre a forma de um indianismo de roupagens novas, distinto do movimento artístico vivido no século XIX.

Através desta investigação pretendemos provocar um novo olhar sobre as telas históricas de Antônio Parreiras. Acreditamos que o estudo da obra e trajetória deste possa iluminar os impasses de toda uma geração de artistas que vivenciou em plena atividade momentos de ruptura como a Proclamação da República e, posteriormente, a ascensão de um

movimento vanguardista nas artes do qual não fizeram parte como protagonistas, mas como interlocutores constantes, como os “outros” a serem desafiados e vencidos. No entanto, como pretendemos demonstrar com o caso de Parreiras, a constituição de uma carreira artística “moderna” antecedeu os assim denominados “modernistas”.

Capítulo 1

Antônio Parreiras: um mascate das artes?

Apesar da fama de abastado, que até já se registrou para o futuro em um livro de história da arte, sou ainda obrigado a ganhar o pão de cada dia – podes crer. Não é por que não tenha ganho dinheiro, bastante dinheiro. Mas com o que eu ganho com os pincéis e tintas, com pincéis e tintas gasto. De outro modo não se poderia explicar minha enorme produção. E a vida puramente consagrada à arte que sempre levei. É isto que não pensam ou não querem pensar. Se me limitasse à execução de simples quadros de paisagens – e a viver em São Domingos – já estaria milionário^{26 27}.

Antônio Diogo da Silva Parreiras (1860-1937), pintor fluminense atuante no limiar dos séculos XIX-XX, reage nesta carta remetida a Moysés Nogueira da Silva²⁸ àquela que será até os dias de hoje uma das questões mais lembradas em torno de sua imagem, a saber: seu intenso envolvimento com o mercado. Nesse trecho, Parreiras remete-se às considerações elaboradas por Laudelino Freyre em *Um século de pintura*, publicado em 1916:

Antônio Parreiras é um artista *sui-generis* em nosso meio: combatido e invejado, mas nunca esmorecido. [...] É um vitorioso na colocação de seus quadros, podendo-se adiantar que **é talvez o mais abastado dos pintores nacionais e um dos raros que tem vivido do resultado de sua arte**²⁹.

Quase um século depois, em uma publicação do ano de 2012, a constatação feita por Freyre ganha ares de crítica:

Apesar da fama e estima com que foi agraciado em vida, Parreiras teve sua obra praticamente esquecida nos últimos cinquenta anos, **sendo com frequência acusado de certo oportunismo profissional**³⁰.

Percebe-se que a fama de pintor “comercial”, mais dedicado ao mercado do que a uma suposta “vocação pura”³¹, perseguiu o artista durante um século. Antônio Parreiras executa

²⁶ Trecho de carta enviada por Antônio Parreiras a Nogueira da Silva, datada de 12 de agosto de 1918 e remetida de Paris. Arquivo Museu Antônio Parreiras, IP 50334.

²⁷ Para facilitar a leitura atualizamos aos padrões ortográficos vigentes os termos dos documentos que mantinham a grafia do século XIX.

²⁸ Moysés Nogueira da Silva é autor do livro *Artistas de hoje*. Rio de Janeiro: Lux, 1925. O crítico de arte foi um interlocutor frequente de Antônio Parreiras entre os anos 1914 e 1926, conforme atestam diversas cartas mantidas no arquivo do Museu Antônio Parreiras.

²⁹ FREYRE, Laudelino. *Um século de pintura*. Rio de Janeiro: Typographia Rohe, 1916, p. 382 (Grifo nosso).

³⁰ MESQUITA, Ivo (Curador). *Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo*. Catálogo de Exposição. Pinacoteca de São Paulo: São Paulo, 2011, p. 134 (Grifo nosso).

seu primeiro estudo a óleo em 1883 e pinta ininterruptamente até sua morte, em 1937. É consagrado como paisagista *d'après nature*³². No entanto, sua produção é vasta e diversificada, comportando diversos gêneros, como paisagens, quadros históricos e nus³³.

Neste primeiro capítulo, pretendemos analisar a inserção particular de Antônio Parreiras no embrionário mercado de artes que se formava na passagem do século XIX para o XX no Brasil. O autor de *Sertanejas*³⁴ (Imagem 1.1) é um objeto de estudo especialmente interessante para este tipo de análise, uma vez que se trata de um pintor que se sustenta exclusivamente através da venda de seus quadros em um momento em que o mercado de arte era ainda instável e incipiente, carecendo de autonomia no país³⁵. Pretendemos demonstrar que Parreiras se distingue nesse contexto como um arguto intérprete da nova realidade político-social do início da República abrindo para si um mercado que lhe rende a “fama de abastado”, como o próprio pintor diz na citação com que abrimos este capítulo.

Partimos da hipótese de que o resultado comercial alcançado por Parreiras é fruto de uma estratégia que o aproxima do *modus operandi* moderno. Antônio Parreiras, ao mesmo tempo em que age às margens da instituição artística consagrada, a saber AIBA/ENBA, é levado a construir seus próprios espaços de legitimação e alternativas de mercado. Se em um primeiro momento isso se realiza através da aposta em uma emergente economia burguesa paulistana, logo se vincula a um mecenato público praticado pelos poderes locais em ascensão. Tais ações nos permitem entrever o quanto o artista atuava, nesse sentido, como um empreendedor de si mesmo.

³¹ Referimo-nos à noção de vocação pura como um mito construído no século XIX, que perpassa o campo artístico em seu processo de autonomização. Sobre isso ler: BOURDIEU, Pierre. *As Regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. SAPIRO, Gisele. “La vocation artistique entre don et don de soi”. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*, nº 168, 3/2007, p. 4-11.

³² Cf. LEVY, Carlos Maciel. *Antônio Parreiras: pintor de paisagem, gênero e história*. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1981. CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1983. ACQUARIONE, Francisco. *História das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Americana, 1980. MIGLIACCIO, Luciano. “Século XIX”. In: *Catálogo Mostra do Redescobrimento*. São Paulo: Fundação Bienal, 2000. MARQUES, Luiz. *30 mestres da pintura no Brasil*. São Paulo: MASP, 2001. SALGUEIRO, Valéria. *Notas e críticas, discursos e contos: coletânea de um pintor paisagista*. Niterói: EdUFF, 2000.

³³ No ano de 1926, quando lança a primeira edição de seu livro de memórias, Antônio Parreiras estimava sua produção em cerca de 850 telas. O pintor ainda trabalharia mais nove anos até sua morte em 1937. PARREIRAS A. *História de um Pintor Contada por Ele Mesmo*. Niterói: Niterói Livros, 1999, p. 169.

³⁴ A tela *Sertanejas*, pintada em 1896 e atualmente pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes, foi aquela que mais prestígio deu ao pintor, tendo sido adquirida pela Presidência da República em 1897 e sendo ainda hoje compreendida como a melhor representação de suas paisagens de interior de matas.

³⁵ Cf. DURAND, J. C. *Arte, privilégio, distinção*. São Paulo: Perspectiva, 1988; MARQUES, Luiz. 2001. Op. cit.; MIGLIACCIO, Luciano. 2000. Op. cit.

1.1 Grupo Grimm: o ingresso de Parreiras no meio artístico

Antônio Parreiras ingressou no universo das artes plásticas em 1883, aos 23 anos de idade, tarde para os padrões da época³⁶. Abandona nessa ocasião o posto de escriturário na Companhia Leopoldina em Nova Friburgo e usa a herança deixada pelo pai para se matricular como aluno-amador na cadeira de desenho de paisagem da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA)³⁷. Ingressa na instituição como discípulo de George Grimm (1846-1887), considerado o introdutor da prática da pintura de paisagem *au plein air* no Brasil³⁸. A entrada como aluno efetivo da AIBA deu-se em janeiro de 1884 e sua permanência na instituição duraria pouco. Em julho do mesmo ano, Grimm sai à revelia da Academia por ocasião da não-renovação de seu contrato³⁹. O mestre é seguido por um séquito de alunos que passa a ter aulas ao ar livre nas matas e praias da região de Niterói, formando aquele que seria posteriormente lembrado como *Grupo Grimm*⁴⁰, do qual Parreiras participa. Esse grupo de pintores se dissolveria pouco tempo depois, com a morte do mestre alemão em 1887.

Na ocasião de seu desligamento da Academia para acompanhar Grimm, Parreiras envia uma carta ao diretor Nicolau Tolentino, demonstrando seu apreço à instituição e talvez buscando evitar, dessa forma, que sua atitude fosse compreendida como um gesto de insubordinação. É o único dos discípulos de Grimm a fazê-lo, ou, ao menos, sua carta é o único registro desse tipo guardado nos arquivos do Museu Dom João VI, depositário do acervo da extinta AIBA. Sua justificativa é bastante pragmática, como podemos ver neste trecho:

³⁶ Pedro Américo ingressou na AIBA aos 13 anos de idade; Victor Meirelles aos 14; Rodolfo Amoedo matriculou-se no Liceu de Artes e Ofícios aos 16 anos, só para ficarmos em alguns poucos exemplos.

³⁷ Parreiras foi admitido aluno-amador em 25 de janeiro de 1883, passando a efetivo nas aulas de paisagem, perspectiva e aritmética em princípios do ano seguinte. Cf. ÁVILA, Jefferson. “Antônio Parreiras – resumo biográfico”. In: *Guia do Museu Antônio Parreiras*. Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio de Janeiro. Niterói, 1950, p. 74.

³⁸ Ainda que não tenha sido o precursor desta técnica, introduzida na AIBA por Zeferino da Costa, foi Grimm quem melhor fez uso dela. Cf. MARQUES, Luiz (2001) e MIGLIACCIO, Luciano (2000).

³⁹ George Grimm era professor substituto da AIBA desde 1882. Em ofício datado de 30 de junho de 1884 o professor cobra da direção da instituição a convocação de um concurso que o efetivasse no cargo. Em resposta ao pedido do professor alemão, o diretor Nicolau Tolentino anuncia em ofício datado de 11 de junho do mesmo ano a decisão de esperar o retorno de alunos da Academia que estavam em residência na Europa para abrir o concurso e a não-renovação do contrato temporário de Grimm, que é então substituído por Victor Meirelles. Cf. LEVY, Carlos Maciel. *O Grupo Grimm*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1980, p. 29 e 30.

⁴⁰ Formado pelos artistas Giambattista Castagneto (1851-1900), Domingo García y Vázquez (? – 1912) Hipólito Caron (1862-1892), Joaquim da França Júnior (1838-1890), Joaquim Gomes Ribeiro (1855-?), Thomas Driendl (1849-1916) além de Parreiras, reunidos entre os anos 1884 e 1887.

Seguindo o Sr. George Grimm uma escola diferente à do insigne lente da cadeira de paisagem presentemente (isto não importa juízo ou preferência relativos à escola de um ou outro) julgo que, tendo iniciado na escola daquele, devo, em meu aproveitamento, continuar a segui-la para não ter que lutar com as dificuldades de novidades que sempre se encontram na passagem de uma escola para outra⁴¹.

É importante notar que quando Grimm e seus alunos deixam a AIBA, a instituição passava por um abalo em sua credibilidade junto à elite intelectual brasileira, questão que só se agravaria até sua reformulação no período Republicano. Nas palavras de Camila Dazzi:

Os anos finais da Academia Imperial de Belas Artes foram problemáticos. (...) Durante toda a década de 1880 (e mesmo desde finais da década de 1870) a Academia foi alvo de críticas por parte não somente dos críticos de arte, mas também de alguns de seus professores e alunos. A instituição se encontrava, de fato, enfraquecida, assim como estava o regime monárquico ao qual estava profundamente vinculada⁴².

Neste momento em que os questionamentos às instituições governamentais se misturam às paixões republicanas e abolicionistas, a crítica de arte no Brasil valoriza a produção daqueles que realizam sua formação fora dos muros da Academia. Como nota Ana Maria Tavares Cavalcanti, o *Grupo Grimm* é aclamado em um contexto em que “a pintura de paisagem ao ar livre é elogiada e contraposta aos métodos acadêmicos que davam preferência aos assuntos históricos, religiosos ou mitológicos”⁴³.

Em torno da opção do *Grupo Grimm* de pintar paisagem ao ar livre, rompendo com os cânones da academia, estava também uma opção de vida, voltada ao culto da natureza e de uma existência frugal condicionada pelos longos períodos passados em meio à mata. Depois de seu aprendizado com o mestre bávaro, Parreiras deixaria esta comunidade, não sem carregar algo do rousseunismo que exalava da postura do grupo, ao menos na sua retórica. Vale lembrar que o *Grupo Grimm* viveu a maior parte do tempo das vendas de suas pinturas em uma chave comunitarista em que os ganhos de todos sustentavam a compra de mantimentos e materiais de trabalho para uso comum⁴⁴.

As pinturas produzidas pelos artistas do *Grupo de Boa Viagem*, como também eram conhecidos os discípulos de Grimm, eram, em geral, paisagens de interiores de mata e vistas

⁴¹ Documento do Arquivo do Museu Dom João VI. IP: 5675, datado de 23 de julho de 1884.

⁴² DAZZI, Camila. *Pôr em prática a Reforma da Antiga Academia: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (História e Crítica da Arte), Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011, p. 104.

⁴³ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Pintura de paisagem, modernidade e o meio artístico carioca no final do século XIX – Reflexões sobre Antônio Parreiras (1860-1937), Baptista da Costa (1865-1926) e Eliseu Visconti (1866-1944)*. FAPERJ – EBA / UFRJ, 2003.

⁴⁴ Cf. LEVY, Carlos Maciel. *O Grupo Grimm*. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1980.

de praia concebidas em tela de pequenas dimensões. Sua comercialização era feita ora através de espaços alternativos – como a loja de vidros e molduras *Glace Élégant* no Rio de Janeiro que eventualmente expunha quadros para venda⁴⁵ –, ora de maneira mais informal, como quando Parreiras levou pessoalmente várias de suas telas à casa de um potencial comprador para conseguir efetivar um negócio⁴⁶. Em sua autobiografia, Parreiras descreve um episódio que ilustra esta afirmação:

Acossados pela necessidade, fomos obrigados a vender uns poucos “estudos”. Sobraçando alguns, Vásquez, o mais expedito de todos nós, partiu para o Rio. Ansiosos, agrupados como naufragos sobre os rochedos da Boa Viagem, passamos o dia a esperar. Se ele fosse feliz, abundaria o material⁴⁷.

Mais adiante, o pintor detalha o tipo de empreitada que os artistas faziam para vender seus quadros e manter suas atividades:

Transformou-se, então, a pequena ‘república’ em fábrica de molduras. Emoldurados os estudos, cada um de nós procurou vender os seus. Os colegas mais fortes conseguiram colocar alguns⁴⁸.

A trajetória dos pintores do Grupo Grimm foi bastante heterogênea. Pode-se dizer que, junto de Parreiras, Giovanni Battista Castagneto (1851-1900) foi o que recebeu mais retorno positivo do público e da crítica. Falando sobre uma de suas exposições, Gonzaga Duque, utilizando a alcunha de Alfredo Palheta, afirmou:

Os seis quadros que Castagneto expõe no Salão Vieitas não têm a pretensão de ser obras acabadas; são estudos feitos *d’apres nature*, porém à guisa de *pochades*. Trabalhos simples, de dois, três dias. Mas quanta expressão nesses empastelamentos, quanta individualidade nesses borrões despretenhosos! (...) E é para coroar seus visíveis e felizes esforços que não lhe nego elogios⁴⁹.

Castagneto, um genovês pintor de marinhas, contou com uma espécie de mecenas que apoiou os primeiros anos de seu desenvolvimento artístico. José Vieitas, dono de um estabelecimento do ramo de exportações e importações que levava seu nome, transformou a sede de sua empresa em um importante local de exposições de arte, que passou a figurar ao lado das já citadas Casa de Wilde, Moncada e Glace Élégant. Ao longo da carreira de

⁴⁵ LEVY, C. M. Op. cit., 1980, p. 28.

⁴⁶ PARREIRAS, Antônio. Op. cit., 1999, p. 63.

⁴⁷ PARREIRAS, Antônio. Op. cit., 1999, p. 59.

⁴⁸ Idem, Ibidem.

⁴⁹ Revista *A semana*, Rio de Janeiro, 8 de maio de 1886.

Castagneto, que realizou importantes exposições neste espaço⁵⁰, Vieitas o ajudaria de variadas formas. Conta-se que foi do comerciante, por exemplo, a iniciativa de fornecer as tábuas de caixas de charuto que Castagneto utilizou como suporte preferencial para suas marinhas⁵¹.

No entanto, talvez Parreiras desejasse outras veredas. Em pouco tempo o pintor estaria se articulando junto ao mercado e nos meios políticos para realizar vendas mais lucrativas.

1.2 Viagem para a Europa: o difícil caminho até Veneza

Desde os primeiros anos como pintor, Parreiras busca construir as condições necessárias para a venda de seus quadros. Em 1885, dois anos após o início de suas lições com Grimm e quando já se encontrava fora da AIBA, o pintor organiza a primeira exposição individual dentro de sua própria casa, em Niterói. No mesmo ano levaria suas telas para a Casa de Wilde, no Rio de Janeiro, um dos poucos lugares de que os artistas dispunham para expor sua obra. A estratégia de montar uma exibição em seu lar pode ser considerada como o pontapé inicial a um projeto que tomaria corpo nos anos vindouros: o de criar um mercado para si.

No ano seguinte, Parreiras recebe a visita do Imperador Pedro II em uma exposição que realiza desta vez no ateliê do fotógrafo Insley Pacheco – Rua do Ouvidor, centro do Rio de Janeiro⁵². Na ocasião, o soberano adquire duas telas do pintor. Parreiras atribuiria à repercussão gerada pela visita do Imperador o sucesso do certame artístico⁵³ que, pela primeira vez, terminou com todas as telas expostas vendidas. Encontramos registros que nos permitem aferir o valor pelo qual Parreiras comercializava seus quadros nessa época. Uma nota publicada por ocasião de uma exposição realizada em 1887 afirma:

Além do quadro grande (*Efeitos de Tempestade*), expõe Antônio Parreiras, na sala do Grêmio de Letras e Artes (Rua do Hospício, 99) vinte atentos estudos do natural. É difícil dizer qual deles tem mais valor; **quem consultar os preços do catálogo verá que ali os há que se vendem por 100\$ e 150\$000, e outros que custam**

⁵⁰ O pintor expôs na Galeria Vieitas nos anos de 1885, 1886, 1887. Cf. LEVY, Carlos Maciel. *Giovanni Battista Castagneto, pintor do mar*. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1982.

⁵¹ Cf. LEVY, Carlos Maciel. *Giovanni Battista Castagneto, pintor do mar*. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1982.

⁵² LEVY, C. M. Op. cit., 1981, p. 29.

⁵³ PARREIRAS, A. Op. cit., 1999, p. 70.

30\$000; mas o crítico nunca deve se fiar na estimativa do pintor. É o caso de lembrar que os pais são sempre mais carinhosos com os filhos aleijados⁵⁴.

Sobre o mesmo evento outro comentarista anotaria:

Aproveitamos a ocasião para nos desobrigar com o público, dando os nomes das pessoas que adquiriram quadros deste pintor na última exposição por ele realizada. Prometemos esta lista quando apelamos para a generosidade dos amadores, pedindo a sua proteção para o nosso talentoso compatriota, **que tantos desejos tem de ir à Europa e que tenciona fazê-lo somente a custa dos seus trabalhos**⁵⁵.

A este texto segue uma lista com 13 nomes de compradores e a afirmação de que teriam adquirido 19 telas que somaram ao artista a importância de 1:280\$000 (um conto e duzentos e oitentas mil reis)⁵⁶.

Diferentemente do que afirma o comentarista do jornal *O Paiz*, é sabido que durante seus anos de formação – entendidos aqui como aqueles em que ele tomou lições com George Grimm (ou seja, entre 1883 e 1887) –, Parreiras tenta sem sucesso por diversas vezes apoio financeiro do Império para viabilizar uma temporada de estudos na Europa, conforme veremos a seguir. Porém, é apenas em 1888, com 28 anos completos, que consegue o recurso necessário à viagem através da venda de dois de seus quadros à AIBA.

Nesse período era recorrente nas notas publicadas sobre as exposições de Parreiras a imposição de que o artista fosse concluir seus estudos na Europa. É o que vemos, por exemplo, neste trecho assinado por X, que sabemos ser pseudônimo usado por Ângelo Agostini:

Se quiser um conselho, hei-lo: faça o possível para sair do Rio de Janeiro e ir à Itália estudar. E depois de muito estudar verá que ainda tem muito que aprender, mas, ao menos, pintará cem vezes melhor do que pinta hoje⁵⁷.

Parreiras, que dependia dos meios obtidos com a venda de seus quadros para viver, solicitou pensão à Assembleia da Provincial, do Rio de Janeiro em 1886⁵⁸, e teve seu pedido incensado por parte da imprensa, como podemos ver por este trecho publicado no jornal *A Província*:

⁵⁴ Revista *Novidades*, Rio de Janeiro, 13 de junho de 1887, p. 1. *Apud*: MOTA, Liandra. *Antônio Parreiras. A trajetória de um pintor através da crítica de sua época*. 2006. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2006, p. 140.

⁵⁵ *O Paiz*, Rio de Janeiro, 12 de julho de 1887, p. 21. *Apud*: MOTTA, Liandra, Op. cit., 2006, p. 141.

⁵⁶ Idem, ibidem.

⁵⁷ Revista *Ilustrada*, Rio de Janeiro, 15 de junho de 1887, p. 6 e 7. *Apud*: MOTTA, Liandra, Op. cit., 2006, p. 142.

⁵⁸ Cf. PARREIRAS, Antônio. Op. cit., 1999, p. 77.

A Assembleia Provincial, que consta entre seus membros tantos homens patriotas, bem podia praticar uma ação digna de todo o aplauso: estabelecer uma pensão ao senhor Antônio Parreiras a fim de que **o artista pobre e desprotegido, mas com muito talento e atividade** pudesse completar seus estudos na Europa⁵⁹.

No mesmo ano, o pintor dirigiu-se ao Imperador fazendo um pedido similar de apoio para financiar sua viagem de estudos, conforme demonstram documentos como este encontrado no Arquivo Nacional:

Antônio Parreiras vem solicitar de V. M. Imperial auxílio a uma excursão que deseja fazer a fim de aperfeiçoar-se na arte de pintura paisagista. O Imperial Senhor, depois que fez a exposição de seus trabalhos na Photographia Pacheco, a que Vossa Majestade se dignou honrar com sua Augusta presença, não tem logrado obter venda para os seus quadros, razão por que salvo de recursos vem solicitar de Vossa Majestade Imperial os meios de continuar no empenho de sua profissão. **Auxílio que pede a Vossa Majestade Imperial conceder-lhe por uma só vez da quantia de quinhentos mil réis o que julga o suficiente para o fim a que se destina.** O senhor confia da benevolência com que Vossa majestade tem por costume dispensar aos artistas, lhe concederá o auxílio que pede⁶⁰.

Tendo ambos os pedidos negados, o pintor tenta, então, vender uma tela à AIBA para financiar seus estudos. Segundo anotaria em suas memórias publicadas anos mais tarde, em 1926, a sugestão de propor a venda de um quadro à Academia para obter recursos para a viagem partiu do comendador Mafrá, secretário-geral da Instituição⁶¹. Pela compra da tela *A Tarde* a Academia ofereceu a metade do preço pedido pelo pintor. Parreiras atribuiu esta desvalorização de seu trabalho à iniciativa de Zeferino da Costa, a quem acusa de ter sido “egoísta” por ter ele “vivido na Itália cerca de dez anos à custa da nação, que tivera por diversas vezes auxílio pecuniário dado por ela e que até morrer jamais pôde dispensar o auxílio oficial”⁶². Zeferino teria, ainda segundo Parreiras, tomado tal iniciativa a fim de favorecer Rodolfo Amoedo, que também ofertou seus quadros à AIBA na mesma ocasião.

Para garantir o montante suficiente para a viagem, Parreiras oferece então um segundo quadro que lhe fora devolvido pelo contemplado por um sorteio que teve como prenda sua

⁵⁹ Jornal *A Província*, junho de 1886. Recorte arquivado pelo pintor, sem informação precisa de data e página. Arquivo do Museu Antônio Parreiras. (Grifo nosso).

⁶⁰ Arquivo Nacional, *Documentos Casa Real e Imperial Mordomia Mor*, Caixa 18, pacote 2. Datado de 27 de dezembro de 1886 e assinado pelo pintor. (Grifo nosso).

⁶¹ Cf. PARREIRAS, Antônio. Op. cit., 1999, p. 77.

⁶² Cf. PARREIRAS, Antônio. Op. cit., 1999, p. 81.

tela *Efeitos de Tempestade*⁶³, conforme verifica-se através de documento encontrado no arquivo do Museu Dom João VI endereçado ao diretor Nicolau Tolentino:

Com o fim de tornar mais aceitável pela Academia das Belas Artes a compra do quadro *A Tarde*, pelo preço que pedi, quantia única com que conto para ir estudar na Europa, venho tornar conhecida de V.Exc. a intenção que tenho de oferecer à mesma Academia meu quadro *Efeitos de tempestade*, que de novo me pertence por oferta que me fez o senhor Antônio Pinto Moreira, a quem coube no sorteio que efetivei. Certo da bondade de V.Exc. conto que dispensará a sua justiça a quem se confessa⁶⁴.

O aceite de tal proposta, porém, só foi obtido depois que, a pedido do pintor, o Barão de Cotegipe intercedeu em seu favor junto à AIBA⁶⁵. Em carta datada de 27 de setembro de 1887 o presidente de Conselho de Ministros do Império escreveu ao diretor da AIBA:

Com o louvável fim de coligir recursos para ir completar na Europa o estudo da pintura de paisagem, para que tem revelado decidida vocação nos trabalhos que tem apresentado, o Sr. Antônio Parreiras oferece agora fazer doação a esta Academia de outro quadro de muito maior dimensão, e sem dúvida de mais esmerado desempenho, que antes executara. Havendo sido sorteado este quadro, o indivíduo a quem ele coube por sorte, desejoso de favorecer às louváveis intenções de seu autor, lhe o doou, afim de aumentar com o seu produto o recurso que procura ele reunir. O Sr. Parreiras, porém, resolveu doá-lo à Academia conjuntamente com aquele outro sobre que informei em meu ofício de 12 do corrente, sem aumento de preço, isto é, **oferece pela quantia de 3:000\$000 (três contos de réis) dois quadros que se intitulam *A Tarde*, de que trata o dito ofício, e *Efeitos de tempestade*, agora oferecido**. Existindo margem no respectivo orçamento desta Academia, parece-me aceitável a oferta e conveniente a sua aquisição, atendendo ao fim que tem em mira seu pretendente⁶⁶.

Uma rápida análise dos documentos que apresentamos acima nos permite tirar algumas conclusões. O primeiro pedido feito pelo artista é remetido diretamente ao Imperador, no ano de 1886. Nesta solicitação, Parreiras requisita do orçamento pessoal de Pedro II – conhecido como “bolsinho” do Imperador – a quantia de 500\$000 (quinhentos mil réis), afirmando ser o suficiente para o fim a que se destinava.⁶⁷ Menos de um ano depois,

⁶³ Tentamos entender o ato de desaparego deste breve proprietário do quadro *Efeitos de tempestade*, Sr. Antônio Pinto Moreira, pela crítica escrita por Gonzaga Duque (sob o pseudônimo de Alfredo Palheta) na revista *A Semana*, de 16 de julho de 1887. O crítico, depois de tecer elogios à fatura da tela, questiona a dificuldade da aquisição por um particular de um quadro de paisagem de tão grandes proporções. “Uma tela de 260 X 380 cm para uma simples paisagem animada por quatro ou seis figuras de doze centímetros no máximo faz-nos pensar no seu destino”.

⁶⁴ Arquivo Museu Dom João VI. Documento IP: 5677, p. 1. Datado de 25 de setembro de 1887 e assinado pelo pintor.

⁶⁵ Cf. PARREIRAS, Antônio. Op. cit., 1999, p. 79.

⁶⁶ Arquivo Museu Dom João VI. Documento IP: 5677, p. 2. Datado de 27 de setembro de 1887 e assinado pelo Barão de Cotegipe. (Grifo nosso).

⁶⁷ Para que possamos mensurar estas quantias, aferimos por um anúncio publicado em jornal que no ano de 1887 uma passagem de Santos a Gênova em 3ª classe no *Paquete Orione* custava 85\$000 (oitenta e cinco mil réis). Cf. Jornal *O Estado de São Paulo*, 8 de junho de 1887, p. 4

através da intervenção do Barão de Cotegipe, o pintor obtém 3:000\$000 (três contos de réis) pela venda de dois de seus quadros à AIBA, justificando o mesmo fim – a viagem de estudos à Europa. Importante notar a fim de melhor mensurar o valor pelo qual Parreiras vendeu suas telas que em 1889, dois anos após os fatos aqui arrolados, a tela *Caipiras negaceando* de Almeida Júnior foi adquirida pela Academia por 10:000\$000 (dez contos de réis)⁶⁸.

Além disso, os dados que levantamos sobre os valores obtidos pelo pintor através da venda de seus quadros a particulares, no mesmo ano de 1887, dão conta de que por 19 telas Parreiras obteve a soma de 1:280\$000 (um conto e duzentos e oitenta mil réis)⁶⁹. Mesmo sabendo que uma das telas que foram ofertadas à Academia possuía dimensões maiores que as pequenas telas de estudos de paisagem vendidas na exposição relatada (referimo-nos à já citada *Efeitos de tempestade*), fica claro que a venda feita para a Academia era muito mais vantajosa aos artistas. Na prática, podemos dizer que nesses casos a aquisição de quadros pela AIBA funcionava como um mecanismo de financiamento dos estudos de artistas no exterior⁷⁰.

Enfim, com o recurso obtido através da venda das suas telas à Academia, Parreiras segue finalmente à Europa. O destino escolhido pelo pintor é Veneza, em um momento em que Paris já figurava como rumo preferencial dos estudantes de pintura da AIBA⁷¹. Segundo Camila Dazzi, esta escolha deve ter sido condicionada pela ideia corrente de que a passagem pela Itália estava, no que diz respeito à pintura de paisagem, vinculada a uma experiência moderna e a uma postura antiacadêmica⁷². Além disso, pintores paisagistas reconhecidos pelos meios artísticos, como Henrique Bernardelli (1857-1936), Pedro Weingartner (1853-1929) e Modesto Brocos (1852-1936), haviam realizado seus estudos neste país⁷³. Lembramos ainda que quando Agostini aconselha o pintor a completar seus estudos no estrangeiro faz referência específica à Itália⁷⁴. A escolha de Parreiras agrada também a outro crítico: Gonzaga Duque (1863-1911), que escreve uma crítica entusiasmada às vésperas da

⁶⁸ Cf. PITTA, Fernanda. *Um povo pacato e bucólico: costume e história na pintura de Almeida Júnior*. Tese de Doutorado em Artes Visuais, Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo, 2013.

⁶⁹ *O Paiz*, Rio de Janeiro, 12 de julho de 1887, p. 21. *Apud*: MOTTA, Liandra. Op. cit., 2006, p. 141.

⁷⁰ Sobre a política de aquisição de quadros pela AIBA ver: SQUEFF, Letícia. *Uma galeria para o Império*. São Paulo: Edusp, 2012.

⁷¹ “É a partir de Almeida Jr., custeado pelo imperador em 1876, e Amoedo, premiado em 1878, que a Europa passa a significar não mais apenas Roma, mas a tentação da liberdade em Paris”. MARQUES, Luiz. Op. cit., 2001, p. 23.

⁷² DAZZI, Camila. Op. cit., 2011, p. 117.

⁷³ Ainda que todos estes artistas tenham optado pela Itália para concluir seus estudos, dentre eles apenas Parreiras adota Veneza como destino. Henrique Bernardelli vai a Roma, onde frequenta o ateliê de Domenico Morelli (1826-1901) entre os anos 1878 e 1886. Modesto Brocos chega à Itália em 1882, onde cursa a Academia Chigi, em Roma, depois de passar pela França e Espanha. Pedro Weingartner chega a Roma em 1886, onde passa longa temporada de estudos.

⁷⁴ Ver nota 57.

viagem do pintor.

Parte amanhã para a Itália o nosso jovem e distinto patricio, Antônio Parreiras [...]. É digna de louvor a escolha que fez da Itália como sede de seus estudos [...]. O estudo de paisagem em França, onde encontram-se mestres de uma reputação universal, como Harpignies e Zuber, tem um pequeno inconveniente para os artistas brasileiros, sempre dispostos a imitação servil do que aprendem no estrangeiro. Sob esse ponto de vista a Itália apresenta grandes vantagens, e entre muitas acha-se a de uma certa semelhança com o nosso país, mormente pela persistência do tom e a imutabilidade da luz. Aqui, como no sul da Itália, pode um paisagista voltar duas ou três vezes a um mesmo ponto de estudo que, empregando uma frase de Taine, encontrará o tom posto há um mês sobre a palheta [...]; ora, habituando-se o pintor a estudar ao ar livre, a isolada natureza italiana com a maior destreza e facilidade produzirá a nossa paisagem. [...] No meu modo de ver, para quem dispõe de poucos anos de aprendizagem, a Itália é o único país em que um paisagista brasileiro pode se aperfeiçoar⁷⁵.

Antônio Parreiras passa dois anos na *Accademia di Belle Arti di Venezia*, estudando sob supervisão de Filippo de Carcano⁷⁶ (1840-1914). É durante esta temporada que o pintor começa a empregar de maneira mais sistemática figuras nas suas paisagens, o que resulta em obras de grande dramaticidade, como *Ventania* – o que seria um passo importante para sua futura atividade de pintor de história. Além disso, sabemos pouco sobre a temporada passada na Itália pelo pintor. Parreiras embarca de volta ao Brasil em 1890, deparando-se com um meio artístico revolvido pelas consequências da alteração de regime político.

1.3. Ser artista em tempos de República

Com o advento da República, o mercado nacional das artes plásticas passou por mudanças. Ao mesmo tempo em que o mecenato imperial extingue-se, o colecionismo⁷⁷ ainda era frágil demais para criar um sistema alternativo àquele centralizado pela Academia⁷⁸. Como autores já demonstraram, existiam alguns espaços expositivos, mas no mais das vezes

⁷⁵ DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. “Antônio Parreiras”. In: *Gazeta de Notícias*, 27 de fevereiro de 1888, p. 2. *Apud*: DAZZI, Camila. Op. cit., 2011, p. 74.

⁷⁶ Filippo Carcano foi aluno de Francesco Hayez na Academia Brera, em Milão a partir de 1855. Considerado o fundador da escola naturalista de Lombard, combinava em suas telas o paisagismo com cenas da vida cotidiana. A partir de 1870 é possível perceber uma crescente influência simbolista em sua obra.

⁷⁷ Sobre colecionismo na virada dos séculos XIX-XX, recomendamos as seguintes leituras: MICELI, Sergio. *Nacional estrangeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003; RIBEIRO, Maria Izabel Branco. *O Museu doméstico: São Paulo, 1890-1920*. Dissertação de Mestrado, ECA/USP. São Paulo, 1990. ROSSI, Miriam Silva. “Circulação e mediação da obra de arte na *belle époque* paulistana”. In: *Anais do Museu Paulista*, nº 6 e 7, vol. 7, 2001, p. 83-119. KNAUSS, Paulo. “O cavalete e a paleta: arte e prática de colecionar no Brasil”. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, vol. 33, 2001, p. 23-44.

⁷⁸ Cf. DURAND, J. C. Op. cit., 1989.

se tratavam de lugares improvisados, como salões de chá, *halls* de hotéis, livrarias etc., evidenciando a inexistência de modernos ambientes consagrados às artes plásticas⁷⁹. No Brasil, a crise do sistema acadêmico, já em curso desde os últimos anos do Império, é acirrada pelas transformações operadas na instituição após a mudança de regime político.

Diferentemente do que ocorre na França, a decadência da Academia aqui não tem uma relação direta com o crescimento do mercado privado⁸⁰.

O sistema artístico no Brasil esteve atrelado ao Estado desde seu surgimento, a partir da criação da AIBA em 1826⁸¹. Até que o mercado privado constituísse uma alternativa viável aos pintores – o que só ocorre, na melhor hipótese, a partir do final da segunda década do século XX⁸² –, a pulverização do poder político que decorre da República propiciou uma saída possível àqueles artistas que não estavam cobertos pelo guarda-chuva da Escola Nacional de Belas Artes. Em um momento no qual o sistema artístico estava fragilizado, a ação do Estado como agente de reconhecimento e prestígio era decisiva. Ainda nesse sentido, a ocupação de um cargo de docente na instituição era uma das poucas garantias de salário aos pintores que buscavam viver de sua obra. Este cenário de dificuldades alimenta a tensão no campo das artes, trazendo à tona um debate sobre o fazer artístico e intelectual ser compreendido como uma profissão ou uma vocação. Nas palavras de Gisele Sapiro:

L'ethos de l'artiste lui commande de rechercher la perfection interne de l'œuvre indépendamment du suffrage du public. Cette conception est affirmée par une élite académique qui bénéficie des commandes, des charges officielles et du mécénat, pour se démarquer de ceux qui sont réduits à faire commerce de leurs œuvres⁸³.

Essa situação se verifica não apenas no caso das artes plásticas. É interessante perceber que neste momento inicial da República há uma proximidade entre os intelectuais e artistas das diferentes áreas. Vivendo impasses parecidos e angustiados pelos desafios frente às reestruturações impostas pelo novo regime político, literatos, artistas plásticos e pensadores

⁷⁹ CINTRÃO, Rejane. *Algumas Exposições exemplares: as salas de exposição na São Paulo de 1905 a 1930*. Porto Alegre: Zouk. 2001. A esse respeito, ver também: MIGLIACCIO, Op. cit., 2000.

⁸⁰ Na França do final do século XIX, com a decadência dos *Salons* emerge um sistema de arte à margem dos limites acadêmicos. Essa transformação ocorre de maneira gradual, alcançando seu ápice na década de 1880. Sobre isso ver: WHITE, Harrison C. & WHITE, Cynthia A. *Canvas and Careers. Institutional change in the French painting World*. Chicago: University of Chicago Press, 1993. MAINARDI, Patrícia. *The end of the Salon*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1993.

⁸¹ Referimo-nos ao fato de a AIBA ter sido fundada por iniciativa de Dom João VI, aberta por decisão de Pedro I e mantida pela proteção direta de Pedro II durante o Segundo Reinado, tendo contado com apoio e financiamento do poder imperial para exercer sua vocação.

⁸² Para autores como BUENO, Maria Lúcia (“O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro anos 1950-60”). In: *Sociedade e Estado*, Brasília, vol. 20, nº 2, p. 351-376, maio/ago. 2005); e DURAND, J. C. (Op. cit., 1989), esse mercado só se consolidaria a partir dos anos 1960-70.

⁸³ SAPIRO, Gisèle. “La vocation artistique entre don et don de soi”. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*, nº 168, 3/2007, p. 4-11.

interagem intensamente no ambiente intelectual da capital federal. Nesse sentido, nos interessa lançar luzes à situação vivenciada pelos escritores, parcela considerável desta intelectualidade atuante.

Através da leitura de estudos que analisaram biografias e depoimentos de escritores em atividade no entresséculos XIX-XX percebe-se a precariedade desta profissão no Brasil dos primeiros anos da República⁸⁴. Entre os artistas das letras a situação era ainda mais grave do que junto aos pintores, visto que a atividade literária não havia contado com o suporte de uma instituição da estatura da AIBA nos tempos de Império. Além disso, o alto índice de analfabetismo da população⁸⁵ impedia que o mercado literário prosperasse.

Não houve nesse momento um só escritor que tenha podido viver exclusivamente da venda de seus originais de livros às editoras⁸⁶. Mesmo Coelho Neto, o mais bem-sucedido autor desta geração, exerceu atividades paralelas como a de jornalista, roteirista de cinema, deputado e professor. Entre os escritores, a renda obtida com a venda de suas obras era pequena se comparada à que os artistas plásticos obtinham por seus quadros, como podemos aferir por este trecho:

Aluizio Azevedo, personificado em Ruy Vaz de *A conquista*, lastima-se de ter de vender um romance de seiscentas páginas por oitocentos mil réis. Alencar vendia seus romances ao Garnier por quatrocentos; Oliveira Lima vendeu os direitos autorais de sua *História da Civilização* por seiscentos dólares e Coelho Neto os de *A cidade maravilhosa* por três contos de réis⁸⁷.

Para que possamos mensurar esses valores, encontramos um anúncio de jornal em que é ofertado o aluguel de um “palacete de 2060 metros quadrados” na cidade de São Paulo por 1:200\$000 (um conto e duzentos mil réis)⁸⁸ mensais. O trabalho nas redações de jornais era o que mais estabilidade rendia a um escritor, posto que através dele era possível garantir um salário fixo que permitia certo grau de profissionalização, além de este ser o espaço de

⁸⁴ Referimo-nos a trabalhos como: MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001; NETO, A. L. Machado. *Estrutura Social da República das letras*. São Paulo: EDUSP, 1973; SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo das Letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

⁸⁵ Dados do censo dão conta de que no ano de 1890 o índice de alfabetização no país era de 14%; passando para 25% em 1900; e mantendo-se estável até a década de 1920, quando atinge o patamar de 25,5%. *Apud*: SUSSEKIND, Flora. Op. cit., 2006, p. 159.

⁸⁶ Entre 60 escritores estudados em *Estrutura Social da República das letras* nenhum vivia apenas da atividade literária. Somente cinco deles combinavam a literatura com uma só outra atividade profissional, geralmente a função pública. Dois terços deles exerciam várias profissões. Cf. MACHADO NETO, A. L. Op. cit., p. 84.

⁸⁷ Idem, p. 81.

⁸⁸ Jornal *O Estado de São Paulo*, 15 de junho de 1898, p. 3.

consagração por excelência nesse momento de ausência de autonomização do campo intelectual. Como afirma Sérgio Miceli, nesse momento:

(...) toda a vida intelectual era dominada pela grande imprensa, que constituía a principal instância de produção cultural da época e que fornecia a maioria das gratificações e posições intelectuais. Os escritores profissionais viam-se forçados a ajustar-se aos gêneros que vinham de ser importados da imprensa francesa: a reportagem, a entrevista, o inquérito literário e, em especial, a crônica⁸⁹.

Sobre o mesmo tema, Olavo Bilac (1865-1918) deu o seguinte depoimento a João do Rio certa feita:

O jornal é um problema complexo. Nós adquirimos a possibilidade de poder falar a um certo número de pessoas que nos desconheceriam se não fosse a folha diária; os proprietários de jornal veem, pela falta de instrução, limitada a tiragem de suas empresas. Todos os jornais do Rio reunidos não vendem 150 mil exemplares, tiragem insignificante para qualquer diário de segunda ordem na Europa. São oito os nossos! Isso demonstra que o público não lê⁹⁰.

Ainda sobre a questão do jornalismo nesse ambiente literário, é interessante a análise feita por Machado Neto em seu *Estrutura Social da República das letras*:

Depois que essa geração assumiu a vigência intelectual e social de seu tempo e consagrou essa vigência na institucionalização da profissão intelectual através da criação da Academia Brasileira de Letras (1897), não há como negar que essa profissão já estava socialmente aceita e acatada, **em particular por meio do prestígio social que o escritor obteve através do jornalismo, em que pesem o imenso trabalho e os poucos ganhos que ela representava**⁹¹.

Porém, nos primeiros anos do século XX, a industrialização da imprensa impôs aos escritores o papel de repórteres e redatores de matérias que guardavam pouca ou nenhuma proximidade com o fazer literário propriamente dito. Ressentindo-se do tipo de função que se vê realizando como redator em veículos de massa, Coelho Neto afirmou:

Quanto à literatura que publicamos nos jornais, lembra os livros impressos no Santo Ofício. Não tem o visto da Inquisição, mas tem o visto do redator-chefe⁹².

Nota-se que quando o fazer artístico torna-se um meio de subsistência mediado pelo mercado, ou seja, uma profissão não sustentada pela benesse de um mecenas, essa dinâmica

⁸⁹ MICELI, Sérgio. *Poder, sexo e letras na República Velha*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 15.

⁹⁰ *Apud*: SUSSEKIND, Flora. Op. cit., 2002, p. 75.

⁹¹ MACHADO NETO, A. L. Op. cit., 1973, p. 81. (Grifo nosso)

⁹² *Apud*: SUSSEKIND, F. Op. cit., 2002, p. 76.

impõe alterações na relação do autor com sua obra. Seja a exigência de passar pelo crivo de um editor, como se refere Coelho Neto acima; seja a incorporação consciente de um estilo, ou voga, que atendesse às expectativas do público⁹³; ou ainda a obrigação de criar em quantidade que às vezes comprometia a qualidade da obra. Esta última, aliás, é uma crítica que vemos direcionada de forma recorrente tanto a Coelho Neto quanto a Antônio Parreiras, ambos artistas que obtiveram sucesso em viver de sua obra em um momento de constituição de um mercado que ainda se demonstrava insuficiente.

Otávio de Faria, em ensaio que escreve em 1955 sobre o escritor Coelho Neto, refere-se ao autor de *Sertão* de forma muito parecida com o que veremos ser dito sobre Antônio Parreiras. O jornalista apresenta-o como “vivendo da pena e vivendo para a pena”, concluindo que “vivendo da pena e vivendo em condições muitas vezes difícil, escreveu com abundância e às pressas, o que lhe prejudica a obra”⁹⁴. Ao que se pode acrescentar a análise de Ana Paula Nascimento sobre Parreiras:

Os adjetivos que normalmente o descrevem na imprensa em seu período ativo relacionam-se a uma enorme capacidade de trabalho – infatigável, lutador, perseverante, laborioso, incessante em aperfeiçoamento, força de vontade, inquebrantável, forte e valente, incomparável atividade – e muito podem se relacionar com a epígrafe que hoje se lê na porta de seu antigo ateliê: ‘Trabalhar é viver’⁹⁵.

Talvez essa identidade tenha sido um dos motivos de aproximação entre os dois artistas, amigos que trocavam confidências e favores – como podemos notar pelas numerosas cartas encontradas nos arquivos de ambos. Destacamos aqui um trecho de carta enviada por Coelho Neto a Parreiras; especialmente interessante a presente reflexão:

Já hoje não se diz, como nos tempos de Balzac e Millet, que a miséria é a musa dos artistas. A arte, com o andar dos tempos, deixou-se exigente, e a ‘inspiração’ que outrora entrava pelas frinchas dos muros, quer agora vestibulos de mármore com alcatifas preciosas⁹⁶.

Fazendo uma referência ao campo da literatura e outra às artes plásticas o escritor Coelho Neto menciona dois expoentes das artes do século XIX na França. Não os distancia de

⁹³ Como afirma, por exemplo, Flora Sussekind sobre a prática de Aluísio Azevedo, que incorporou o molde naturalista à sua obra tendo em vista que tal prática se convertia em boa vendagem para os livros (SUSSEKIND, F. Op. cit., 2002, p. 59).

⁹⁴ MACHADO NETO, A. L. Op. cit., 1973, p. 78.

⁹⁵ NASCIMENTO, Ana Paula. “Antônio Parreiras, viajante sempre em busca de novos horizontes.” In: *Catálogo da Exposição Antônio Parreiras pinturas e desenhos*. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2013, p. 18.

⁹⁶ Arquivo do Museu Antônio Parreiras. Documento IP 50087-9. Carta assinada por Coelho Neto, datada de 5 de maio de 1917 (Grifo nosso).

si e de seu interlocutor pelo tipo de arte que fazem, mas sim pelo valor moral atribuído ao fazer artístico nos dois momentos distintos. Coelho Neto, nesta afirmação, invoca a ideia de que no passado a miséria era valorizada entre os artistas – a “musa” que “entrava pelas frinchas dos muros”. Já no tempo atual a que pertenciam o escritor e Parreiras, a “inspiração” exigia luxos, demandando aos artistas recursos que lhes permitissem ter uma vida confortável para se manterem em atividade. Com isso, o escritor justificava a condição de que gozavam ele e Parreiras, dois artistas que conquistaram boa colocação para sua obra e receberam em troca resultados materiais satisfatórios que os destacavam dos seus pares. Certa feita, o escritor afirmou:

Preciso de relativo conforto, preciso rodear meus filhos de bem-estar. Trabalho! Creio que só a tenacidade e o querer têm obstado minha morte. Hei de ir até o fim com o prazer de ter pago sempre as minhas dívidas...⁹⁷.

Parreiras era mais comedido em seus depoimentos sobre o tema, ainda que a vida que levava deixasse entrever que gozava do mesmo conforto de que afirmou necessitar Coelho Neto. Recuperamos aqui um trecho do depoimento do pintor com o qual abrimos este capítulo:

Não é porque não tenha ganho dinheiro, bastante dinheiro. Mas com o que eu ganho com os pincéis e tintas, com pincéis e tintas gasto. De outro modo não se poderia explicar minha enorme produção. E a vida puramente consagrada à arte que sempre levei⁹⁸.

Percebe-se que o pintor admite o retorno financeiro obtido com sua atividade artística, porém nega que esse tenha sido revertido a uma vida de prazeres e luxos, como quer Coelho Neto. Essa atitude algo que envergonhada de Parreiras, quanto à sua bem-sucedida carreira, indica que os valores a que Coelho Neto se referiu naquela missiva na qual se compara a Balzac não haviam mudado tanto assim. O sucesso comercial nublava o julgamento artístico da obra, o que justifica que o pintor se defenda da “acusação” feita por Laudelino Freyre em 1916, sobre a qual já nos referimos.

Pierre Bourdieu ao abordar o assunto, se referindo à história do campo literário francês do século XIX, analisa o quanto a constituição de uma lógica própria ao campo cultural passa pela oposição contumaz ao campo econômico, por ele denominada “princípio econômico

⁹⁷ *Apud*: MACHADO NETO, A. L. Op. cit., p. 79.

⁹⁸ Trecho de carta enviada por Antônio Parreiras a Nogueira da Silva, datada de 12 de agosto de 1918 e remetida de Paris. Arquivo Museu Antônio Parreiras, IP 50334.

invertido”. Por meio dela, prega-se o interesse no desinteresse, ou seja, a ideia de que o trabalho artístico, por definição, se opõe à busca do lucro comercial, do sucesso mundano etc. Trata-se de uma vocação que cobra uma ética particular. Diz ele:

Verdadeiro desafio a todas as formas de economismo, a ordem literária (etc.) que progressivamente se instituiu ao fim de um longo e lento processo de autonomização apresenta-se como um mundo econômico invertido: aqueles que nele entram têm interesse no desinteresse; como a profecia, e especialmente a profecia do infortúnio, que, segundo Weber, prova sua autenticidade pelo fato de que não proporciona nenhuma remuneração, a ruptura herética com as tradições artísticas em vigor encontra seu critério de autenticidade no desinteresse⁹⁹.

Nesse momento, entre os escritores a solução para o sustento do fazer artístico era geralmente encontrada no desenvolvimento de uma profissão paralela (nos jornais, na burocracia do Estado, no magistério etc.). Já entre os artistas plásticos, a questão se voltaria mais à busca de novas possibilidades de mercado. Se a conquista de novos públicos era limitada aos artistas da pena, dado o alto índice de analfabetismo a que já nos referimos, tal impedimento não restringia a atuação dos pintores. Com isso não queremos dizer que os artistas plásticos desta geração não tenham buscado também novas possibilidades profissionais. Como já foi dito, uma colocação como professor da Escola Nacional de Belas Artes era almejada por ser uma garantia de rendimentos mensais, ao mesmo tempo em que consistia em uma importante fonte de legitimação simbólica. Além disso, os pintores também se valeram da modernização dos veículos impressos de comunicação, assumindo funções de caricaturistas e ilustradores em jornais e revistas de grande circulação, como fez, por exemplo, Belmiro de Almeida¹⁰⁰.

Porém, acreditamos que para compreender as mudanças operadas pelo fazer artístico em tempos de República no campo da pintura é necessário voltar a atenção para as novas frentes de mercado abertas nos primeiros anos do século XX. Estas se referem no âmbito privado à emergência de uma burguesia enriquecida nos grandes centros, aliada ao desenvolvimento dos espaços alternativos de exposição e venda de quadros, principalmente no Rio de Janeiro, motivado pelo enfraquecimento progressivo da AIBA¹⁰¹. E, no âmbito público, pela demanda simbólica de que careciam as novas instituições republicanas.

⁹⁹ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 245.

¹⁰⁰ O pintor colaborou em periódicos como: *Assiette au beurre*, de Paris; *Binóculo*, *Rataplan*, *Vespa*, *O Malho*, *Fon-Fon* e *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro. Cf. REIS, José Maria dos, Op. cit., p. 224.

¹⁰¹ Referimo-nos ao fato de a AIBA não ter realizado nenhuma Exposição Geral de Belas Artes entre os anos 1884 e 1890, dando espaço para o crescimento de um mercado que em um primeiro momento organizou-se em torno das galerias Insley Pacheco, Vieitas, Clément, De Wilde, Moncada, Atelier Moderno e Glace Élégant.

É a partir desta perspectiva que buscaremos analisar a atuação de Antônio Parreiras junto ao ambiente das artes plásticas nos primeiros anos da República a partir do prisma de sua colocação no mercado.

1.4 O embate com a Escola Nacional de Belas Artes

Logo que chega de sua primeira temporada europeia, em 1890, Parreiras é convidado a assumir a cátedra de paisagem na então nomeada Academia de Belas Artes¹⁰². Sua contratação não foi aplaudida de forma unânime, como podemos perceber por esta nota publicada na *Revista Illustrada* e assinada por Dominó Sobrinho:

Um dos nossos honrosos colegas noticiou a contratação do Sr. Antônio Parreiras para professor interino da aula de paisagem da Academia de Belas Artes. A falta de outros esclarecimentos e julgando o caso pela simplicidade da notícia é difícil avaliar o critério desta nomeação, feita sem a formalidade do concurso e mesmo sem se julgar da competência do artista, pelo que a crítica tem dito. É mau isto: tanto mais que não se pode justificar essa nomeação pela falta de pessoal habilitado. Há pelo menos quatro paisagistas distintos, cujos quadros são conhecidos e atestam mérito superior. Mas o que está feito, está; só nos restando a consolação de dizer que o Sr. Parreiras encontrará na aula que vai reger um discípulo que lhe dará lições de desenho¹⁰³.

Ao assumir a função que um dia fora a de seu mestre George Grimm, Parreiras emprega o mesmo tipo de lição que teve com o artista bávaro. Um documento encontrado nos arquivos do Museu Dom João VI refere-se à solicitação feita pelo pintor por verbas extras que lhe permitissem levar seus alunos a uma excursão à serra de Teresópolis para ministrar as aulas de paisagem ao ar livre. É Benjamin Constant, ministro dos Negócios da Instrução Pública, Correios e Telégrafos que, “reconhecendo a utilidade das excursões artísticas para o desenvolvimento da cultura estética”, assina a autorização da liberação do montante de 325\$000 (trezentos e vinte e cinco mil réis) para arcar com tais despesas¹⁰⁴. No entanto, a passagem do pintor pela instituição de ensino como professor acaba sendo tão breve quanto fora a de aluno. Alguns meses depois de seu ingresso, com a reforma realizada em 1890, na

¹⁰² Parreiras passa a compor o quadro docente da Academia de Belas Artes em 11 de junho de 1890. Cf. Arquivo Museu Dom João VI. Documento IP 5681.

¹⁰³ *Revista Illustrada*, nº 591, 31 de maio de 1890, p. 3.

¹⁰⁴ Arquivos do Museu Dom João VI. Documento IP 5682.

qual se extingue a Academia e se cria a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA)¹⁰⁵, a cadeira de paisagem é suprimida do currículo¹⁰⁶. Com isso, Parreiras, que havia sido contratado para esse fim, é dispensado¹⁰⁷. No mesmo ato foram afastados da instituição artistas como Victor Meirelles e Pedro Américo, muito vinculados ao sistema de ensino do Império recém-deposto. Nesta ocasião, Parreiras trava longa polêmica, por jornais, com a direção da Escola, filiando-se aos que estavam sendo acusados de “antigos” pela direção que buscava se afirmar como representante do novo regime. Nos artigos que Parreiras publica, corroborando com a afirmação recém-feita, encontramos trechos como estes:

Um único fato poderia ter-se alegado contra mim: **o de ter pertencido à extinta Academia**; este mesmo não era suficiente, **pois que jamais julguei regular proceder contra meus mestres**¹⁰⁸.

Parreiras defendia-se por ter sido professor da Academia entre os meses de junho e outubro de 1890. Fazia isso, cremos, porque nos meses que antecederam a reforma que criou a ENBA o ambiente artístico encontrava-se profundamente revolvido. Neste ano, foi criado o “Ateliê Livre”, composto por cursos ministrados de forma independente em um barracão improvisado no Largo de São Francisco, como forma de enfrentamento contra a Academia¹⁰⁹. Em abril do mesmo ano, no ateliê de Rodolfo Amoedo, organizou-se uma reunião de artistas que discutiu assuntos de interesse comum, centralmente a questão dos rumos da instituição de ensino que, de seus pontos de vista, pouco havia mudado desde a Proclamação da República. Deste movimento participaram os artistas que passaram a ser denominados “novos” ou “modernos” pela imprensa¹¹⁰. Em meio a essa celeuma, Parreiras ocupava uma vaga de professor da Academia de Belas Artes.

Em um dos ataques que profere contra os dirigentes da ENBA Parreiras afirma, referindo-se a Rodolfo Bernardelli:

¹⁰⁵ Sobre os meandros que envolveram o processo de reforma da Academia realizada em 1890 recomendamos a leitura da tese de doutoramento de DAZZI, Camila. Op. cit., 2011.

¹⁰⁶ Tal mudança é justificada como uma tentativa de superar a especialização excessiva dos pintores. Uma das medidas tomadas neste sentido é a extinção das cadeiras de pintura de paisagem e de pintura de história que dão lugar a um único curso especial de pintura. Cf. DAZZI, Camila. Op. cit., 2011.

¹⁰⁷ GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1954, p. 50-51.

¹⁰⁸ Uma compilação de vários artigos publicados por Parreiras opondo-se à reforma da Escola Nacional de Belas Artes foi publicada no jornal *Gazeta de Notícias*, 17 de fevereiro de 1891, p. 3, de onde retiramos esses trechos aqui expostos. Dada a relevância do tema para a argumentação sustentada na dissertação, transcrevemos essa compilação de matérias assinadas por Parreiras, que segue em anexo no final deste trabalho. (Grifo nosso).

¹⁰⁹ “Comentários: Está criado o atelier livre”. In: *Gazeta de Notícias*, 18 de julho de 1890, p. 1.

¹¹⁰ Idem, Ibidem.

Um dia o viram à frente de um grupo de moços que tinham declarado guerra à Academia. Desde aí então, **os velhos** foram amarrados ao copo da difamação; artigos insultuosos, caricaturas ridículas, ataques às suas reputações artísticas. Tudo foi atirado contra aquele punhado de artistas¹¹¹.

Anos depois, em 1926 quando publica sua autobiografia, Parreiras afirmaria sobre este episódio de embate com a direção da ENBA realizado nos anos 1890-1891:

Estabeleceu-se uma luta entre “novos” e “velhos”. Foram exonerados todos os “velhos” mestres. **Eu, porém, que era professor de paisagem, embora um “novo” preferi ficar com os “velhos”**, entre os quais se achavam os imortais Pedro Américo e Victor Meirelles. Revoltei-me contra essas exonerações injustas, inqualificáveis e antipatrióticas¹¹².

Essa polarização entre “novos” e “velhos” marcou os primeiros momentos da ENBA como um reflexo do movimento organizado em torno do “Ateliê Livre”. Nessa contenda, Parreiras colocou-se publicamente de tal forma que se tornou protagonista da disputa, sendo referido nos meios afins. Por exemplo, em crônica publicada na *Gazeta de Notícias*, Olavo Bilac caracteriza Parreiras como “um novo”, que prescindiu dos ensinamentos da Academia:

Ah! Vivam os novos! Vivam os novos! Aqui está um novo, saído do seu próprio e exclusivo esforço, glorioso em plena mocidade, fazendo pela arte brasileira, ele só, mais do que fizeram todos os fósseis, cujos quadros amarelecem na academia, nessa mesma academia onde o Sr. Maia julga ter prestado um serviço excepcional aos alunos, ordenando-lhes que copiem estampas nas galerias da exposição permanente. Vivam os novos! A arte, a sempre nova, precisa de quem a ame e de quem a fecunde, com o ardor viril e poderoso da mocidade...¹¹³.

Parreiras arvorou-se ao papel de porta-voz dos descontentes com os rumos tomados pela ENBA. É o que podemos notar, por exemplo, no artigo que faz publicar no *Jornal do Commercio* em 1895 em defesa de Belmiro de Almeida quando da demissão deste do cargo de professor da Escola. Tal artigo é respondido pelo vice-diretor, Rodolfo Amoedo, que escreve uma carta endereçada ao redator do jornal, datada de 25 de dezembro de 1895, cujo rascunho encontramos no arquivo do Museu Dom João VI¹¹⁴. Em sua resposta, Amoedo censura o que alega ser resultado do ressentimento de Parreiras, afirmando que as acusações postas são “assinadas por quem só a contragosto não faz parte dos salvadores da arte, como

¹¹¹ *Jornal Gazeta de Notícias*, 17 de fevereiro de 1891, p. 3. (Grifo nosso).

¹¹² PARREIRAS, Op. cit., 1999, p. 101 (Grifo nosso).

¹¹³ *Apud*: DIMAS, Antônio. *Bilac, o jornalista. Crônicas*. São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial; Campinas: Editora Unicamp, 2006, p. 32-33.

¹¹⁴ Arquivo do Museu Dom João VI. Documento IP 4819.

nos chama”. No restante da carta, o vice-diretor da Escola defende a demissão de Belmiro alegando a atitude de insubordinação deste.

É importante notar que aquilo de que Parreiras trata como se tivesse sido uma opção sua – conforme trecho destacado acima em que afirma que “embora um novo preferi ficar com os velhos”¹¹⁵ – fora na verdade uma imposição. O pintor foi demitido da Academia devido à extinção da cadeira em que lecionava, no mesmo ato em que foram também demitidos artistas tidos como passadistas, como Victor Meirelles e Pedro Américo. A postura de Parreiras de entrincheirar-se junto aos mestres da pintura brasileira do século XIX o fortalecia em certo sentido. Ainda assim, esta tomada de posição é bastante relevante e guarda mais complexidades por ter ocorrido neste momento de rearranjo do campo artístico pós-República. O artista – que durante a maior parte de sua formação esteve afastado da instituição e, como consequência, não havia estabelecido relação de proximidade com os dois expoentes das artes plásticas do Segundo Reinado – une-se a eles quando Rodolfo Bernardelli e Rodolfo Amoedo, diretor e vice-diretor da ENBA no momento da Reforma, imputam-lhes o carimbo de “antigos” a serem superados.

Vale retomar aqui a valoração de “artista moderno” que fora atribuída a Parreiras em meados da década de 1880, quando, junto dos demais artistas do Grupo Grimm, rompeu com os cânones acadêmicos para realizar uma pintura de paisagem ao ar livre¹¹⁶. Em um momento em que a crítica artística valorizava a originalidade e questionava os métodos da Academia, a arte realizada pelos pintores do Grupo Grimm era aclamada. É o que podemos ver neste trecho extraído do jornal *Gazeta de Notícias* publicada antes da nomeação de Parreiras como professor da Academia:

O que consola, na atual exposição de pintura, à falta de cor local, é a independência que vão revelando os pintores. O confronto dela com a galeria da chamada escola nacional dá esperanças de futuro lisonjeiro, e demonstra a reação espontânea dos moços contra a rotina que sempre predominou na Academia. Basta ver os paisagistas. O bom Grimm arrancou-os das salas sem luz, onde eles copiavam paisagens de litografias baratas e levou-os para o campo, pô-los na escola da natureza; aí eles aprenderam a pintar por si, como Vasquez, como Caron, como Ribeiro, como França Júnior, como Parreiras, e a princípio todos eles tinham mais ou menos a maneira do mestre; mas, ao fim de algum tempo, até dessa influência se libertaram, e hoje cada um deles tem a sua individualidade¹¹⁷.

¹¹⁵ PARREIRAS, A. Op. cit., 199, p. 101.

¹¹⁶ Cf. CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Pintura de paisagem, modernidade e o meio artístico carioca no final do século XIX – Reflexões sobre Antônio Parreiras (1860-1937), Baptista da Costa (1865-1926) e Eliseu Visconti (1866-1944)*. Rio de Janeiro: FAPERJ – EBA / UFRJ, 2003.

¹¹⁷ *Gazeta de Notícias*, 7 de abril de 1890, p. 3.

Era na pintura de paisagem que se acreditava ser possível criar uma arte brasileira, por excelência. Em um momento no qual o centro dos debates artísticos girava em torno da nacionalização da arte, a paisagem produzida pelo Grupo Grimm, por fora dos muros da Academia, era recebida com expectativa. É nesse ambiente que Parreiras viaja à Europa em 1888. Quando retorna, já em tempos de República, o pintor vê-se em meio a uma disputa que o ladeia com os principais representantes da antiga AIBA.

Importante notar que, arvorando-se como modernizadora do sistema de ensino artístico no país, a direção da ENBA toma medidas como a de excluir a cadeira de paisagem do currículo, ao mesmo tempo em que cria a de mitologia – que será ministrada por Raul Pompeia, em um primeiro momento.

A disputa travada com a direção da ENBA no ensejo de sua estruturação impôs um reposicionamento a Parreiras, que de moderno passa a ser associado a “passadista”, no momento em que o sistema das artes está se reorganizando no país. Esta contenda se prolongaria ao longo da vida do artista, e se agravaria quando do embate com Rodolfo Amoedo, conforme veremos mais adiante.

1.5 Antônio Parreiras em São Paulo: um mercado emergente

Tendo sido demitido do cargo de professor da Academia de Belas Artes, Parreiras abre em 1891 um curso livre de pintura no Colégio Ateneu Fluminense, a que denomina de *Escola ao ar livre*, em uma clara alusão aos métodos empregados por Grimm. No ano seguinte, realiza uma exposição dos quadros executados por seus alunos, que é recebida com pouco entusiasmo pela crítica carioca¹¹⁸. O foco das atenções quando se trata de Antônio Parreiras segue voltado à polêmica que o opôs à Escola Nacional de Belas Artes, como podemos notar neste comentário:

E essa *Escola ao ar livre* há de encaminhar-se para a Escola oficial de belas artes, direta ou indiretamente, porque não são compatíveis divisões entre dois grupos que tem a mesma estrela por guia e o mesmo norte por alvo¹¹⁹.

¹¹⁸ A exposição, inaugurada no dia 30 de maio de 1892, conta com trabalhos de Mathilde Pereira, Madruga Filho, Paulo de Mendonça e Julio Seabra. Cf. *Jornal Gazeta de Notícias*, 31 de maio de 1892, p. 1.

¹¹⁹ *Jornal Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 1º de junho de 1892, p. 1.

Com a divergência estabelecida entre o pintor e os dirigentes da ENBA, o ambiente artístico do Rio de Janeiro, não mais gozando da hegemonia desfrutada durante os tempos da AIBA, mas ainda muito alicerçado pelas posições dominantes ocupadas pelas instituições de ensino, torna-se hostil a Parreiras. O pintor, então, se refugia nas matas de Teresópolis por algum tempo, como que a fugir da polêmica que lhe cercava. Ao escrever suas memórias, Parreiras se referiria a esse momento da seguinte forma:

Livre do meu encargo de professor de paisagem da Academia afastei-me por completo do seu meio. Isolei-me e voltei à vida livre de errante paisagista da qual jamais deveria ter saído. Quanto tempo perdido? Quanta luta, desgostos, injustiças, calúnias eu não teria evitado se tivesse recusado a cadeira de paisagem da Academia como depois recusei o lugar de professor e diretor da escola duas vezes oferecido pelo Governo da República? Depois de tanta luta precisava purificar-me física e moralmente. De novo fui habitar as matas¹²⁰.

Desta temporada em meio à natureza Parreiras voltou repleto de estudos de paisagens. E, como ele próprio afirma, “para se viver mesmo dentro de uma mata é necessário contar com alguns recursos”¹²¹. É nesse contexto que em 1893 o pintor faz uma excursão artística para fora da capital federal. Neste ano, o pintor inaugura aquela que seria sua primeira exposição individual na cidade de São Paulo, a qual será o estopim de uma profícua relação com as elites econômicas locais, além de buscar afirmar vínculos com os governantes paulistas.

A capital do estado de São Paulo era palco de uma vida cultural em desenvolvimento. A cidade assistia à modernização nascente de uma sociedade em vias de transformação. Crescendo sob os auspícios do ciclo do café iniciado na década de 1850 e ganhando centralidade política na República, São Paulo aos poucos estruturava um conjunto de instituições culturais. Referimo-nos à criação do Liceu de Artes e Ofícios no ano de 1873; do Museu Paulista em 1895; da Pinacoteca do Estado em 1905; e do Teatro Municipal em 1909.

Nesse cenário, torna-se compreensível que um pintor bem-sucedido na Academia, como José Ferraz de Almeida Júnior, tenha resolvido fixar-se em Itu no momento de seu retorno da Europa. Produzindo retratos de autoridades e de famílias burguesas, pinturas de cunho religioso, algumas paisagens, ao mesmo tempo em que pintava em tela seus tipos caipiras, Almeida Jr. contava com um mercado consumidor para suas obras em terras paulistas. Desde 1884 o pintor ituano mantém em São Paulo seu ateliê, “preferindo o aceno à clientela segura de seus primeiros apoiadores”, formada pelas “elites agrárias e pelo capital

¹²⁰ PARREIRAS, A. Op. cit., 1999, p. 103.

¹²¹ Idem, p. 113.

cafeeiro”, como afirma Fernanda Pitta¹²². São Paulo é também, nesse momento, o destino escolhido por outros pintores cariocas, como Oscar Pereira da Silva que encontra boa aceitação na cidade para seus quadros de gênero¹²³. Entre os artistas estrangeiros, destaca-se o paisagista italiano Antônio Ferrigno¹²⁴ que desembarca em São Paulo no mesmo ano em que Parreiras inaugura sua primeira mostra na cidade. Além disso, prosperavam nas artes outros filhos da terra, além de Almeida Júnior. É o caso de pintores como Pedro Alexandrino e Benedito Calixto¹²⁵.

O anúncio da chegada de Parreiras à capital paulista publicado no jornal *O Estado de S. Paulo* ainda ecoa o enfrentamento do pintor no Rio de Janeiro. A matéria valoriza sua atuação descolada da Escola Nacional de Belas Artes. Parreiras é apresentado aos paulistanos como o fundador da *Escola ao ar livre*, caracterizada como:

(...) uma escola de verdade e de sinceridade, desprendida de todas as convenções e de todas as peias acadêmicas que sempre tolhem o artista, por mais livres que pretendam ser as escolas oficiais¹²⁶.

A mesma matéria anuncia que Parreiras pintará cenas dos arredores da cidade e fará, depois disso, uma exposição de paisagens “pois traz consigo trinta e sete telas acabadas, além das que executará aqui”¹²⁷. Ao escrever sua autobiografia muitos anos depois, Parreiras afirmou que a referida exposição, inaugurada um mês depois do anúncio da chegada do pintor à cidade, teria sido a primeira realizada em São Paulo:

Era a primeira exposição que se realizava no Pará, como foi a primeira, aquela que eu havia realizado em São Paulo, iniciando assim nos dois Estados o movimento artístico que hoje é tão grande¹²⁸.

¹²² Sobre a obra de Almeida Júnior ler, entre outros: PITTA, Fernanda. *Um povo pacato e bucólico: costume e história na pintura de Almeida Júnior*. Tese de Doutorado em Artes Visuais, Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo, 2013. PESSUTI, Daniela. *Gestos feitos de tinta*. São Paulo: Alameda, 2011. *Almeida Júnior: um criador de imaginários*. Catálogo da exposição. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007.

¹²³ Sobre a obra de Oscar Pereira da Silva recomendamos a leitura de: TARASANTCHI, Ruth S. *Oscar Pereira da Silva*. São Paulo: Empresa das artes, 2006. MONTEIRO, Michelli Cristine Scapol. *Fundação de São Paulo de Oscar Pereira da Silva: trajetória de uma imagem urbana*. Dissertação de mestrado, FAU/USP, 2012. LIMA JÚNIOR, Carlos Rogério. “Imaginando o início: a chegada de Cabral pelos pincéis de Oscar Pereira da Silva”. In: *Anais do XXXII Colóquio do CBHA*, 2012, p. 483-496.

¹²⁴ Sobre Antônio Ferrigno recomendamos a leitura de: TARASANTCHI, Ruth Sprung. “100 anos depois”. In: *ANTÔNIO Ferrigno: 100 anos depois*. Curadoria e texto Ruth Sprung Tarasantchi, tradução de Sara Margelli; texto Lillo Teodoro Guarneri, Elio Sacco, Marcelo Carrard Araújo, Giovanni Contursi. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Sociarte, 2005.

¹²⁵ Sobre Benedito Calixto recomendamos a leitura de ALVES, Caleb. *Benedito Calixto*. Bauru: Edusc, 2003.

¹²⁶ Jornal *O Estado de S. Paulo*, 16 de maio de 1893, p. 2.

¹²⁷ Idem, Ibidem.

¹²⁸ PARREIRAS, A. Op. cit., p. 123.

O evento ocorreu no Salão do Banco União entre os dias 15 e 30 de junho. O local, improvisado, explica-se pela ausência de espaços institucionais voltados às artes na São Paulo de fins do século XIX, período em que este tipo de atividade ocorria em locais como lojas de departamento, confeitarias, redações de jornais ou saguões de banco, conforme relata Rejane Cintrão¹²⁹. Pouco depois do encerramento da exposição de Parreiras, o pintor Benedito Calixto inauguraria uma mostra no mesmo local.

No intervalo entre a chegada do pintor à capital paulista, ocorrida no dia 15 de maio, e a abertura da exposição, realizada no dia 15 de junho, Parreiras executou seis paisagens locais que figuraram junto aos quadros que trouxe prontos, representando cenas retratadas em Minas Gerais e Rio de Janeiro. Os quadros pintados em São Paulo são: *Da janela do meu quarto*, *Mooca*, *Braz*, *Triste dia*, *Avenida Lins de Vasconcellos* e *Paisagem do Campo do Ipiranga*¹³⁰. Destes, destacamos a *Paisagem do Campo do Ipiranga*¹³¹, classificada pelo jornal como “tela histórica”.

Em carta enviada ao amigo e também pintor Pedro Peres, datada de 4 de junho de 1893, Parreiras agradece pelo envio da tela que encomendou do Rio de Janeiro, denunciando a ausência de um mercado desse tipo em São Paulo, a qual utilizaria para executar a visão do monumento do Ipiranga, conforme trecho que transcrevemos aqui:

Depois de muito esperar e de ter por muitas vezes procurado a tela na estação central, resolvi ir à estação do “Norte” e lá encontrei a tela apesar de trazer o volume o destino – Estação Central – relaxamento por toda parte. Felizmente tinha tomado a resolução de fazer um estudo do quadro que tinha que pintar na tela grande e quando esta chegou já estava ele pronto, o que muito me valeu, pois já tinha a tela grande completamente esboçada. O quadro representa o campo do Ipiranga – isto é, onde se deu o fato histórico que resultou a Independência do Brasil. **Esta gente já mandou fazer um belíssimo monumento e é fanática pelo tal campo – pode ser que pintando o governo daqui me compre a tal tela.** Nada lhe posso dizer além do que te disse na minha primeira missiva sobre o resultado da exposição que se abrirá no dia 12 do corrente com a presença do presidente e demais membros do governo paulista. Aceita lembrança do Almeida Júnior e um abraço do teu colega agradecido¹³².

Nesta carta fica claro que o pintor tem a intenção de vender a tela para o governo do estado antes mesmo de executá-la. Parreiras nota a atenção dedicada pelos paulistas ao sítio histórico – “essa gente fanática pelo tal campo”. Nas colinas do Ipiranga já estava construído

¹²⁹ CINTRÃO, Rejane. Op. cit., 2011.

¹³⁰ Relação publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, 10 de junho de 1893, p. 2.

¹³¹ *Paisagem do campo do Ipiranga*, 1893, Antônio Parreiras. Óleo sobre tela. Acervo do Museu Paulista da USP.

¹³² Carta de Antônio Parreiras para Pedro Peres, manuscrita. São Paulo, 04 de junho de 1893. IP 50322-3, Arquivo do Museu Antônio Parreiras (Grifo nosso).

o Monumento, mas este se encontrava ainda sem destinação certa. A menção feita a Almeida Júnior no fim da missiva, indicando a relação em curso entre Parreiras e o pintor paulista, pode sugerir que o autor de *Sertanejas* já tivesse ciência da intenção de transformar o Monumento do Ipiranga em sede do Museu do Estado, o que se concretizaria por lei apenas dois meses depois¹³³.

Parreiras, quando da sua estadia em São Paulo no ano de 1893, trabalhou suas pinturas a partir do ateliê de Almeida Júnior, como nos permite saber a matéria publicada no jornal *Commercio de São Paulo* que afirma:

Antônio Parreiras: Está de novo nesta capital este distinto artista, que tem já concluído o quadro representando a chácara do dr. Eduardo Prado. Esse novo trabalho, que anteontem vimos no ateliê do pintor Almeida Júnior, é uma das mais vivas provas do belo talento do pintor¹³⁴.

O pintor ituano, então já aclamado pela crítica nacional e local, participou como protagonista da constituição da primeira galeria de arte do Museu, como podemos notar pela seguinte matéria curiosamente intitulada “Indiscrição de reportagem” e publicada no mesmo dia em que uma nota antecipava a contratação de Hermann von Ihering para o cargo de diretor do Museu:

Na quarta-feira passada, fez uma excursão ao bairro do Ipiranga o Sr. Ministro do interior, dr. Cesário Motta Júnior, acompanhado pelo notável artista Sr. Almeida Júnior. Percorreram ambos todas as salas do monumental edifício comemorativo da Independência. Procuravam, segundo nos consta, um local apropriado para a instalação de uma galeria de pintura, escultura e estatuaría, com as condições técnicas necessárias, a luz conveniente para a exposição das obras de arte que o Estado já possui e vier a adquirir, como também para facilitar a reprodução das mesmas pelos artistas e amadores que se queiram entregar a esse útil trabalho ou grata diversão¹³⁵.

Não é difícil supor, portanto, que às vésperas da aprovação da lei, Almeida Júnior já soubesse da destinação reservada ao Edifício-Monumento e tenha contado a boa nova a seu colega e amigo Antônio Parreiras. Talvez tenha sido almejando colocar uma tela de sua autoria no acervo da primeira instituição pública destinada às artes no estado de São Paulo que Parreiras tenha realizado esta obra, que analisaremos no capítulo dois da presente dissertação.

¹³³ A lei de número 192 que destina o Monumento do Ipiranga à sede do Museu do Estado data de 26 de agosto de 1893. Cf. *Revista do Museu Paulista*, Tomo I, 1895, p. 11. Consultada em: <http://www.biodiversitylibrary.org>

¹³⁴ *Commercio de São Paulo*, 16 de julho de 1893, 2ª col., p. 2. *Apud*: Catálogo Almeida Júnior Pinacoteca, 2007, p. 17.

¹³⁵ *Correio Paulistano*, 30 de dezembro de 1893, p. 1.

A paisagem histórica de Parreiras não foi adquirida nesta ocasião¹³⁶. Isso, apesar dos esforços do artista, que contou ainda com apoio da opinião pública em sua empreitada, como podemos notar no seguinte trecho publicado n’*O Estado de S. Paulo*:

Antônio Parreiras propôs ontem à Câmara Municipal a venda do *Ipiranga*. O artista tomou essa resolução por conselho de muitas pessoas que consideram que aquele quadro, **pela sua importância histórica, deve pertencer à cidade**. A Câmara, zelosa como é das tradições paulistas, não deixará de adquirir a magnífica tela, tanto mais que aquela interessante colina em breve desaparecerá na invasão de edificações que já começaram a se estender para aquela região da cidade¹³⁷.

Ainda que não tenha tido sucesso em efetivar a venda do quadro histórico ao poder público, o evento artístico foi muito celebrado, merecendo uma cobertura quase diária dos jornais e revertendo em vendas significativas para o pintor. Conforme números publicados pela imprensa, a exposição foi visitada por 3.794 pessoas; resultou em 24 telas adquiridas, além de quatro encomendas de vistas de propriedades¹³⁸, todas feitas por membros da influente família Prado¹³⁹. Estas encomendas afirmam Parreiras nos círculos da sociedade paulistana, dada a posição destacada desta família entre as elites paulistas daquele período. Nesta capital, que via sua economia e importância política crescerem rapidamente após a República, o artista consagra-se em sua primeira exposição.

No ano seguinte, 1894, Parreiras repetiria o sucesso de sua estreia em nova exposição, que mais uma vez resultou em boas vendas e em novas encomendas de retratos de propriedades. Parreiras credita aos recursos obtidos neste certame artístico a encomenda que faz ao celebrado arquiteto paulista Ramos de Azevedo (1851-1928) para o projeto do palacete que abrigaria sua casa e ateliê em Niterói. Em entrevista ao jornalista Angyone Costa o pintor afirmou ter pagado 45.000\$000 (quarenta e cinco contos de réis) ao arquiteto pelo projeto e construção de sua residência¹⁴⁰, que foi inaugurada no ano de 1895 na presença de autoridades como o presidente do estado do Rio de Janeiro.

Ramos de Azevedo era nessa época o arquiteto mais requisitado pela elite paulista para a construção de residências, além de projetar prédios públicos, como a sede do Liceu de

¹³⁶ A tela, que nessa ocasião foi vendida a um particular, cumpriria o destino imaginado pelo artista apenas no ano de 2010, quando foi adquirida pelo Museu Paulista. Ainda hoje compõe o acervo desta instituição sob número de patrimônio: IC 1-19692-00000-00000.

¹³⁷ Jornal *O Estado de S. Paulo*, 24 de junho de 1893, p. 1.

¹³⁸ Jornal *O Estado de S. Paulo*, 29 de junho de 1893, p.1.

¹³⁹ Eduardo Prado encomendou uma vista da “Chácara da Consolação”; Bento de Almeida Prado um retrato da “Fazenda Pirassununga”; e Veridiana Prado duas paisagens de propriedades rurais.

¹⁴⁰ COSTA, A. *A Inquietação das Abelhas*. São Paulo: Pimenta de Mello e Cia., 1927, p. 70.

artes e ofícios e, posteriormente, da Pinacoteca do Estado¹⁴¹. A opção que o pintor fluminense faz pelo trabalho de Ramos de Azevedo para a construção de sua casa-ateliê erguida em Niterói denota seu envolvimento com o ambiente paulista, além de aproximá-lo do modo de vida desta elite que o financiava nesse momento.

Neste ano, Parreiras obteria sucesso em colocar uma tela de sua autoria no acervo do agora já constituído Museu Paulista. Foi através de uma doação feita pelo pintor ao governo do estado que a tela *Manhã de Inverno*¹⁴² passou a compor a primeira leva de obras de arte do acervo do Museu¹⁴³. Sabemos disso através do ofício assinado pelo doutor Cesário Mota, secretário do Interior, endereçado a Parreiras e publicado no jornal *O Estado de S. Paulo* no dia 7 de setembro:

Agradeço-vos a dádiva que fizeste ao Estado do quadro ‘Manhã de Inverno’, trabalho que muito eleva o brilho do vosso nome como paisagista notável. Outrossim, comunico-vos que ele irá enriquecer a galeria do Estado, sendo colocado no Museu Paulista, no Ipiranga, para onde pode enviá-lo¹⁴⁴.

Ao investigar os meandros desta doação, aferimos que Parreiras encerrou uma exposição na cidade no dia 29 de agosto desse ano. Como já nos referimos, a exposição logrou ao pintor boas vendas e novas encomendas de vistas de propriedades rurais. Na matéria que anuncia o encerramento do certame artístico está dito:

Com esta tendência nativa do povo paulista para o progresso, para o adiantamento rápido, para a conquista *a coup de foudre* das ideias novas e dos melhoramentos que possam trazer qualquer valor ao fecundo e sagrado solo natal, é provável que algumas galerias artísticas comecem a formar-se, tanto mais que o próprio Estado já deu um exemplo estimulante, posto que modesto, com o início da galeria do Museu do Ipiranga, que já possui o grande quadro patriótico de Pedro Américo, os dois caipiras paulistas de Almeida Júnior e acaba de adquirir a tela de natureza morta de Pedro Alexandrino. Antônio Parreiras, com seu espírito empreendedor e arrojado, com a sua atividade incansável, contribuiu diretamente para este resultado com as duas exposições que efetuou nesta cidade e cujos quadros aqui ficam quase todos¹⁴⁵.

A tela *Manhã de Inverno* esteve exposta nessa ocasião. Não encontramos, porém, qualquer registro que indique que o pintor tenha tentando vendê-la ao governo, ainda que

¹⁴¹ Sobre Ramos de Azevedo ler: CARVALHO, Maria Cristina Wolf de. *Ramos de Azevedo*. São Paulo: Edusp, 1999. LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. *Ramos de Azevedo e seu escritório técnico*. São Paulo: PINI, 1998.

¹⁴² *Manhã de Inverno*, Antônio Parreiras, 1894. Óleo sobre tela, 102 x 152 cm. Coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo.

¹⁴³ *Manhã de Inverno* e *Baía Cabralia*, adquiridas pelo Museu Paulista em 1904, são as duas telas de Parreiras que compõem o acervo inaugural da Pinacoteca de São Paulo quando ocorre a transferência de 26 obras do Museu Paulista à recém-criada instituição em 1905. Cf. *Livro de Tombo* da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Centro de Documentação da Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1905, p. 1.

¹⁴⁴ Jornal *O Estado de S. Paulo*, 7 de setembro de 1894, p. 1.

¹⁴⁵ Jornal *O Estado de S. Paulo*, 29 de agosto de 1894, p. 1.

saibamos que a exposição foi prestigiada pelo então presidente do estado e por diversos de seus secretários. Sabendo do desejo do pintor de colocar uma tela de sua autoria na galeria de arte do Museu Paulista, expresso desde o ano anterior quando em sua primeira visita a São Paulo tenta vender ao governo a tela *Campos do Ipiranga*, imaginamos que, encerrada a exposição, Parreiras tenha decidido doar para este fim *Manhã de Inverno*. Pensamos que a tela pode ter ficado sem comprador devido a suas dimensões, maiores que as paisagens usuais, a exemplo do que houve com *Efeitos de tempestade*. Esta prática será adotada pelo pintor em outras ocasiões, conforme teremos oportunidade de demonstrar.

Aceita a doação e feita a indicação para que o pintor enviasse a tela diretamente às dependências do Museu, os trâmites foram resolvidos rapidamente, talvez numa demonstração da ansiedade do pintor quanto à colocação de seu quadro. A pintura chegou ao destino antes dos quadros que a matéria anuncia como as primeiras aquisições da instituição, junto da grande obra em torno da qual a exposição seria posteriormente organizada – a tela *Independência ou morte!*, de Pedro Américo. Nos registros que realiza sobre a memória das atividades do Museu, seu então diretor, Hermann von Ihering, anotou no mês de novembro de 1894:

Chegou o mais bonito quadro de Parreiras, *Manhã de inverno*, e o quadro de Pedro Américo *Grito da Independência* em 5 caixões grandes¹⁴⁶.

Apenas em maio de 1895 é que chegaram às dependências do Museu as telas de Almeida Júnior e de Pedro Alexandrino que, junto das duas já citadas, figurariam no ato de inauguração da instituição, conforme relato publicado na *Revista* do Museu Paulista:

O aspecto da sala, nesse momento, era simplesmente brilhante. Ornamentavam-lhe as paredes, num destaque vigoroso, o quadro ‘Independência’, do pintor brasileiro Pedro Américo; ‘O Paulista’, de Almeida Júnior; ‘Manhãs de Inverno’, de Antônio Parreiras; telas de Pedro Alexandrino e de outros pintores brasileiros¹⁴⁷.

Em setembro de 1894, logo após o encerramento da exposição realizada em São Paulo, Parreiras se deslocou à cidade de Belém do Descalvado a convite de Rafael Tobias, chefe político local. Não sabemos como se deu a articulação que resultou neste convite, mas nesse momento já eram conhecidas as habilidades de Parreiras como pintor de retratos de propriedades rurais, graças às encomendas deste tipo realizadas no ano anterior para a família Prado. Nos mais de vinte dias que passa nesta localidade, Parreiras recebe a encomenda de

¹⁴⁶ Livro 4: *Crônicas do Museu Paulista*; 1894-1921, p. 11. Arquivo do Museu Paulista.

¹⁴⁷ *Revista* do Museu Paulista, Tomo I, 1895, p. 16. Consultada em: <http://www.biodiversitylibrary.org>

seis retratos de fazenda além de uma paisagem. Volta de lá com os esboços prontos e vai concluir os quadros em seu ateliê em Niterói.

Em dezembro do mesmo ano, ou seja, apenas três meses depois de realizar os esboços *d'après nature*, o pintor volta a São Paulo para expor esses retratos de propriedades antes de entregá-los aos encomendantes. É nesta ocasião que encontramos uma nota na imprensa bastante interessante à presente análise:

A vista de fazenda é para o paisagista o que o retrato é para o pintor de figura: não dá lugar à escolha de assunto, não permite modificações, obriga sempre o artista a encher a tela, sem pontos pitorescos. (...) Portanto só um pintor de talento poderia tornar interessantes telas de tal natureza. **Estes trechos desculpam um artista como Parreiras de aceitar encomendas de vistas de propriedades agrícolas**¹⁴⁸.

É curioso notar a relação que o articulista, que não assina a crítica, faz entre a pintura de retratos e as vistas de propriedades feitas por Parreiras, além de sua menção sobre *desculpar* o pintor por fazer esse tipo de obra. Aqui recuperamos um depoimento feito por Almeida Júnior em 1884 a respeito de sua extensa obra retratística.

No cavalete, um retrato de mulher. É um verdadeiro tipo da brasileira, esplêndido de cor e correto de desenho. Os olhos têm vida e lampejo, o beijo como que se move para sorrir, e sob um corpete de magnífico veludo carmesim, uma ilusão encantadora, sente-se o arfar da carne no arredondado das formas. E depois a profusão de fotografias dos retratos de encomenda.

– Para que faz trabalhos d'estes?

– Para viver!... e mal! E já faço muito em viver. E depois tenho que ganhar dinheiro, tenho ainda muito que fazer¹⁴⁹.

Tudo nos leva a crer que as motivações de Almeida Júnior para pintar seus retratos de burgueses não eram diferentes daquelas que levaram Parreiras a executar suas vistas de propriedades pelo interior de São Paulo.

Nos anos seguintes, Parreiras repete o sucesso de venda de seus quadros em São Paulo, estendendo suas exposições e viagens a fim de executar encomendas também no interior, a cidades como Santos, Campinas, Araraquara, Casa Branca e Ribeirão Preto¹⁵⁰. Em 1896, mesmo ano em que alcança grande reconhecimento ao expor no Rio de Janeiro o quadro *Sertanejas* (Imagem 1.1), recebido com entusiasmo pela crítica contemporânea que o considera um expoente da pintura ao ar livre, o pintor é convidado a escrever sobre arte no

¹⁴⁸ Jornal *O Estado de S. Paulo*, 1º de janeiro de 1895, p. 1. (Grifo nosso)

¹⁴⁹ ALMEIDA Júnior, *Imprensa Ytuana*. Itu, 27 de abril de 1884, 1ª col., p. 1. *Apud*: PITTA, Fernanda. Op. cit., p. 247. (Grifo nosso)

¹⁵⁰ NASCIMENTO, Ana Paula. “Antônio Parreiras, viajante sempre em busca de novos horizontes.” In: *Catálogo da Exposição Antônio Parreiras pinturas e desenhos*. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2013. p 33.

Jornal *O Estado de S. Paulo*, espaço que utiliza para legitimar suas opiniões artísticas e seguir o debate que vinha travando com a direção da ENBA desde a ocasião de sua demissão em 1891.

Imagem 1.1: Antônio Parreiras, *Sertanejas*, 1896. Óleo sobre tela, 273 x 472 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

A sua posição como colaborador do jornal *O Estado de S. Paulo* merece destaque, pois o posiciona de modo especial dentre os artistas da época. Nem Pedro Américo, nem o paulista Almeida Júnior, nem Pedro Alexandrino, para ficarmos nos pintores citados até agora, tiveram a mesma oportunidade de ser ao mesmo tempo artistas e críticos, exercendo, no incipiente campo das artes que se desenvolvia em São Paulo, para além da condição de produtor de arte, a função de elemento que detinha um instrumento relevante de consagração, conforme já nos referimos acima. Dado o papel d'*O Estado de S. Paulo* à época, este trunfo não pode ser considerado como questão menor¹⁵¹.

Para além disso, ao escrever nesse jornal, Parreiras ocupava lugar ao lado de uma intelectualidade influente, que se ligou a São Paulo desde a virada do século XIX, como, por exemplo, Oliveira Lima (1867-1928) e Euclides da Cunha (1866-1909). A relação de

¹⁵¹ Sobre isso recomendamos a leitura de: SALGUEIRO, Valéria. “Pintor e crítico – Antônio Parreiras n’*O Estado de São Paulo* (1894-1895)”. In: [19&20](#), Rio de Janeiro, vol. IV, nº 1, jan. 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/ap_vs.htm>. Acessado em 12 de novembro de 2013.

Parreiras com Lima será bastante importante, conforme teremos oportunidade de discutir mais à frente¹⁵².

Nos primeiros anos do século XX – ainda que de forma menos regular devido às viagens que faz pelo país a partir de 1905 e também a Paris, onde passa a manter um ateliê em 1906, Parreiras ainda manterá uma relação próxima ao público e ao mercado de artes de São Paulo.

1.6 Um mascate das artes: do Brasil profundo à capital das belas artes

Se nos detivemos com vagar sobre a trajetória que Parreiras desempenhou em São Paulo nos primeiros anos da República é por entendermos que essa experiência foi definidora para os rumos que o artista tomaria no momento seguinte. Acreditamos que a saída de cena do Rio de Janeiro foi motivada pelas dificuldades por ele encontradas após a disputa que travou com a direção da ENBA. São Paulo, centro político e econômico em ascensão, vivia um contexto de consolidação de um ambiente artístico e foi, portanto, uma opção de destino fácil ao pintor que compartilhou a cena com nomes conhecidos como Benedito Calixto, Almeida Júnior e Oscar Pereira da Silva.

A boa colocação de sua obra junto à elite de uma São Paulo enriquecida pelo ciclo do café parece ter animado Parreiras a buscar novos mercados particulares, agora em capitais mais longínquas do país. No jornal *O Estado de S. Paulo* foi publicada uma nota em 26 de abril de 1905 que dá conta do roteiro traçado por ele para sua próxima incursão artística:

O pintor Antônio Parreiras, depois que encerrar a atual exposição, ontem inaugurada, irá a Manaus e Pará fazendo uma exposição naquelas cidades (sic)¹⁵³.

Acreditamos que a iniciativa de Parreiras de viajar a Belém e a Manaus tenha partido de uma visão de que, como em São Paulo, naquelas capitais havia uma elite endinheirada, enriquecida pelo ciclo da borracha e, portanto, com condições de investir em obras de arte. Ao mesmo tempo, aquele era um local livre de qualquer concorrência artística, diferente do que ocorria em São Paulo onde um mercado começava a se estabelecer. Além disso, um bilhete

¹⁵² Sobre a relação de Oliveira Lima e Antônio Parreiras ver também: ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. “Eu vi o mundo... ele começava no Recife”. In: *Remate de Males*, Campinas, nº 24, 2004, p. 68-81.

¹⁵³ Jornal *O Estado de S. Paulo*, 26 de abril de 1905, p. 1.

enviado por Coelho Neto a Parreiras havia poucos meses da referida exposição nos faz acreditar que o escritor interveio pelo colega junto ao Intendente de Belém do Pará, Antônio Lemos, a fim de viabilizar o certame artístico.

Assim, de momento, não me ocorreu outros nomes. Levo carta para o Lemos... para quem mais? Estou certo que voltarei triunfante e contente. Sê feliz! Tanto quanto mereces. E até cá. Teu, Coelho Neto¹⁵⁴.

A viagem, que poderia ter significado apenas mais uma bem-sucedida exposição, acabaria, em nosso entender, sendo um divisor de águas na carreira de Parreiras.

No mesmo ano em que Parreiras viajou a Belém, 1905, foi reinaugurado nesta cidade o Teatro da Paz. A construção, erguida entre os anos de 1869 e 1874, e que leva esse nome em menção à então recém-findada Guerra do Paraguai, passou por uma transformação incisiva que remodelou toda a sua fachada, buscando adequar sua imagem ao novo momento político¹⁵⁵. Esta obra foi parte das iniciativas voltadas às artes e à urbanização implementadas pelo Intendente de Belém, Antônio Lemos, em parceria com o então presidente do estado, Augusto Montenegro, naquilo que ficou conhecido como *belle époque* de Belém.

Foi no *foyer* do Teatro da Paz que no dia 7 de agosto de 1905 Parreiras inaugurou sua exposição, apresentando 41 quadros de gênero e paisagem levados na bagagem. Se esta não foi a primeira exposição de arte realizada em Belém, como o pintor apregoa em sua autobiografia¹⁵⁶, foi ao menos a primeira sediada no Teatro recém-inaugurado. Uma foto feita do salão de exposições nessa ocasião foi reproduzida em formato de cartão postal – conforme Imagem 1.2. Junto dos quadros, o artista levou consigo um catálogo impresso de sua obra, produzido no Rio de Janeiro na gráfica da revista *Kosmos*. A cobertura da imprensa local foi unânime em aplaudir o artista. A cobertura do jornal *A província do Pará* deu a seguinte nota sobre a abertura da exposição:

O acontecimento de maior sensação, ontem, nesta capital, foi a inauguração, largamente anunciada, da exposição do pintor brasileiro Antônio Parreiras no foyer do Teatro da Paz. Desde as primeiras notícias começou a manifestar-se no público uma verdadeira ansiedade por essa exibição artística, de modo a assumir o fato da inauguração as proporções de uma notável manifestação de bom gosto da sociedade de Belém. Às 9 horas da manhã chegava ao teatro o Sr. Augusto Montenegro,

¹⁵⁴ Arquivo do Museu Antônio Parreiras, Documento IP 050086 (1). Assinado por Coelho Neto e datado de 18 de maio de 1905.

¹⁵⁵ Sobre esse tema ler: SILVEIRA, Rose. *Histórias invisíveis do teatro da paz*. Belém: Paka-Tatu, 2010.

¹⁵⁶ Referimo-nos ao trecho em que Parreiras afirma: “Resolvi fazer uma exposição em Belém do Pará e para lá parti. Logo após minha chegada inaugurei a exposição no belo salão do Teatro. **Era a primeira de pintura que se realizava no Pará, como foi a primeira aquela que eu havia realizado em São Paulo**, iniciando assim nos dois estados o movimento artístico que hoje é tão grande” (PARREIRAS, A. Op. cit., 1999, p. 123).

Governador do Estado, encontrando já ali o pintor Parreiras, representantes da imprensa local e fluminense e outras autoridades. O Sr. Governador percorreu o recinto da exposição felicitando calorosamente o laureado artista e declarando que o Estado do Pará adquiriria a maior das telas expostas, *A morte de Virgínia*¹⁵⁷.

Imagem 1.2: Cartão postal feito em Belém do Pará com circulação a partir de 1906¹⁵⁸.

Além de vender quase todos os quadros expostos já nos primeiros dias da mostra, Parreiras ainda recebeu do Intendente de Belém, Antônio Lemos, a encomenda para que realizasse retratos da cidade que passava por um processo de modernização. Foram seis as telas que ele pintou com vistas da cidade, que focavam elementos como os trilhos do bonde ou os *boulevards* recém-inaugurados¹⁵⁹.

Até aí, vemos Parreiras repetindo em Belém o tipo de estratégia que havia lhe garantido bons resultados em São Paulo. A novidade que esta viagem traria à trajetória do pintor, porém, reside na encomenda feita pelo presidente do estado do Pará, Augusto Montenegro, para a realização daquela que seria sua primeira obra histórica feita para um governo local. Sobre esse episódio o pintor deu o seguinte depoimento em 1925:

¹⁵⁷ Jornal *A Província do Pará*, 21 de junho de 1905, p. 1.

¹⁵⁸ Fonte: “Belém da saudade: a memória de Belém do início do século em cartões postais”. Secult, 1996. *Apud*: ARRAES, Rosa Maria Lourenço. *Paisagens de Belém: história, natureza e cultura na obra de Antônio Parreiras*.

¹⁵⁹ Sobre as pinturas executadas por Parreiras em Belém ver: ARRAES, Rosa Maria Lourenço. *Paisagens de Belém: história, natureza e cultura na obra de Antônio Parreiras*. Dissertação de mestrado. DEHIS/UFPA, 2006.

A minha primeira fase é a do paisagista. Dediquei-lhe vinte e dois anos de trabalhos, no decorrer dos quais logrei realizar sessenta e oito exposições. Depois comecei a pintar a figura. **O primeiro quadro desse gênero está no salão de honra do palácio do governo do Pará**¹⁶⁰.

Pelo atual estado de conhecimento das fontes é vetado saber de quem partiu a iniciativa da encomenda. A capital do estado do Pará vivia no alvorecer do século XX sua *belle époque*. As atividades artísticas eram merecedoras de polpudos investimentos públicos¹⁶¹. Tendo acabado de concluir as obras do Teatro da Paz, o presidente do estado estava agora às voltas com a reforma do Palácio do Governo, local para o qual o quadro foi pensado.

No que tange a Parreiras, além dos três painéis que realizou para o Supremo Tribunal Federal, entregues no ano de 1900, que serão analisados nos capítulos dois e três desta dissertação, o pintor não havia se voltado às telas históricas até então. Em todo o resto da estratégia operada em Belém reconhecemos sua empresa: a decisão de visitar uma capital com uma elite em ascensão, a realização de retratos da cidade para animar a exposição, a oferta destes quadros ao poder público local. A inserção de um novo gênero de pintura entre as possibilidades de trabalho postas pelo artista, porém, inaugura um novo momento de sua trajetória voltada a um novo tipo de cliente em potencial: os poderes públicos¹⁶².

Tendo recebido a incumbência de realizar uma tela de grandes proporções que retratasse a tomada de posse das terras amazônicas pelos colonizadores, para compor a decoração do Palácio do Governo, Parreiras vai embora de Belém já organizando a viagem que faria a Paris para executar tal obra. É com o adiantamento do recurso obtido com essa encomenda que Parreiras cruza pela segunda vez o Oceano Atlântico¹⁶³, sob a justificativa de que apenas em Paris teria condições de pintar uma tela desse tipo, já que no Brasil não se dispunha de modelos, cenários e costumes necessários para a composição histórica.

Dessa forma, a partir da encomenda feita pelo presidente do estado do Pará, Parreiras inaugura um tipo de dinâmica de trabalho que seria recorrente até finais da década de 1920. É em Paris, onde mantém um ateliê¹⁶⁴, que o artista fixa-se para pintar seus quadros históricos.

¹⁶⁰ COSTA, A. Op. cit., 1927.

¹⁶¹ Cf. SARGES, Maria Nazaré. *Belém: Riquezas produzindo a belle époque (1870-1912)*. Belém: Paka-tatu, 2010.

¹⁶² Na presente dissertação a expressão “poderes públicos”, que comporta múltiplos significados, será utilizada em referência aos órgãos e instituições constituintes do Estado.

¹⁶³ Em 1888 Parreiras viaja pela primeira vez à Europa para estudar na Academia de Veneza, conforme relatamos acima.

¹⁶⁴ Em Paris, Parreiras teve ateliê em três endereços diferentes. No primeiro, sito à Rue Boissonade, 30, o pintor permaneceu entre os anos 1906 e 1910. No segundo, na Rue Le Goff, ficou por apenas um ano, até 1911. Foi no estúdio da Rue Val de Grace, 6, que o artista fixou-se por mais tempo, entre os anos 1911 e 1922.

O pintor estabelece certa rotina entre os anos de 1905, quando desembarca em Paris para a execução de *A Conquista do Amazonas*, e 1920, quando volta da capital francesa com o quadro *Morte de Paes Leme* concluído. Nesse tempo, ele mantém ateliês em Niterói e em Paris, cruzando o Atlântico a cada dois anos, em média. Geralmente os retornos à terra natal são ditados pelas exigências de entregas de encomendas, e obtenção de novos contratos para financiar-lhe novas temporadas no exterior¹⁶⁵.

É dessa forma que ele pinta *Arariboia*, em 1909, para a Prefeitura de Niterói; *Morte de Estácio de Sá*, em 1911, para a Prefeitura Federal do Rio de Janeiro; *Fundação de São Paulo e Instituição da Câmara Municipal*, ambos de 1913, para a Prefeitura de São Paulo; *Proclamação da República Piratini*, *Retrato de Bento Gonçalves* e *Prisão de Tiradentes*, em 1914, para o governo do estado do Rio Grande do Sul; *Frei Miguelinho*, em 1917, para o governo do Rio Grande do Norte; *José Pelegrino*, no mesmo ano, para o governo da Paraíba; e o já citado *Morte de Paes Leme*, de 1920, adquirido pela Prefeitura de São Paulo.

Tais quadros encerram um primeiro ciclo de pinturas históricas executadas por Parreiras. Todos eles são pintados em Paris e realizados por encomenda de poderes públicos locais em busca de afirmação de um discurso regional. Uma segunda leva de quadros retratando cenas históricas seria pintada a partir de 1922. Estas telas, agora executadas no Brasil, para onde Parreiras volta em definitivo no ano do centenário da Independência, seriam em sua maioria realizadas por livre iniciativa do pintor e, depois de acabadas, oferecidas aos poderes públicos.

O pintor fluminense tornaria essas viagens artísticas às capitais mais longínquas do país um hábito que, além de lhe resultar em inúmeras encomendas públicas, lhe renderia o apelido de “mascate das artes”, cunhado por Lima Barreto¹⁶⁶, sobre o qual discutiremos a seguir. Essa postura de pintor viajante moderno assumida por Parreiras, que no alvorecer do século XX percorre o país de Norte a Sul para oferecer suas pinturas, é determinante para a

¹⁶⁵ Não existem registros que deem conta de que o pintor fluminense tenha frequentado algum curso em suas temporadas na Europa. O levantamento feito sobre os artistas brasileiros que frequentaram a Academia Julian entre o último quartel do século XIX e início do XX, realizado por Ana Paula Cavalcanti Simioni, acusa apenas a matrícula de Dakir Parreiras, filho e discípulo do nosso pintor, entre os anos 1908 e 1910 (Cf. SIMIONI, A. P. C. “A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX”. In: *Tempo Social*, Revista de Sociologia da USP, São Paulo, vol. 17, 2005, p. 343-366.). Isso significa que o pintor não teve acompanhamento formal na sua instrução em algumas modalidades valorizadas pelo corolário acadêmico, como o domínio do modelo vivo, essencial para a figuração dos heróis nas composições históricas, às quais agora se dedicava. Sobre seu relacionamento com outros artistas durante sua estadia parisiense temos pouca informação, com exceção da amizade que mantinha com brasileiros residentes em Paris, como o casal Lucílio e Georgina de Albuquerque, Rodolfo Chambelland, Helio Seelinger e Eduardo Sá.

¹⁶⁶ *Correio da Noite*, Rio de Janeiro. “Os pintores”. 5 de março de 1915.

compreensão da dimensão que ganha sua obra, presente em diversos Palácios de Governo até os dias de hoje¹⁶⁷.

É importante notar que, durante o tempo em que esteve produzindo quadros históricos, Parreiras jamais deixou de pintar paisagens. É, aliás, possível perceber que entre 1906 e 1920, passa também a interpretar as paisagens europeias, certamente motivado pelas longas permanências no exterior. Durante suas estadias em Paris, o artista lança-se ainda a outro gênero pictórico: os nus femininos que lhe abririam as portas do *Salon Nationale de Beaux Arts*.

1.7 Um pintor agente de sua própria obra: construindo um mercado para si

Além de manter as práticas sobre as quais já nos referimos quanto às viagens empreendidas a São Paulo e Belém, Parreiras agrega à sua estratégia de mascate, desde a experiência do Pará, a oferta de telas históricas aos governantes locais. A partir das viagens que faz pelo país, o pintor estabelece uma relação participativa frente ao mercado constituído pelos estados, estimulando uma demanda até então pouco formulada.

Esse momento de implementação do regime republicano exigiu uma reformulação simbólica dos espaços públicos. Como afirma Valéria Salgueiro:

A partir das reformas do Palácio do Catete, vamos encontrar uma sequência de edificações para fins administrativos sendo reformadas ou construídas, associando arquitetura e pintura decorativa de interior numa produção artístico-simbólica de exaltação da nação e culto patriótico¹⁶⁸.

No Rio de Janeiro são os pintores consagrados pela ENBA que atendem às principais encomendas públicas ensejadas por esse movimento. É dessa forma que vemos Rodolfo Amoedo ser contratado a partir de 1906 para realizar trabalhos de decoração no Supremo Tribunal Federal e no Supremo Tribunal Militar; na Biblioteca Nacional; no Palácio do

¹⁶⁷ Entre as obras de Antônio Parreiras que ainda hoje se encontram nos Palácios e prédios públicos para os quais foram encomendadas citamos: *Arariboia* (1909), exposta na Prefeitura de Niterói; *Fundação de São Paulo*, exposta no Gabinete do Prefeito de São Paulo; *Instituição da Câmara Municipal de São Paulo* (1913), exposta no Salão Nobre da Câmara de Vereadores de São Paulo; *Saltos de Santa Maria de Iguassu* (1920), exposta no Palácio Iguaçu do governo do estado do Paraná; *José Peregrino de Carvalho* (1918), exposta no Palácio da Redenção do governo do estado da Paraíba.

¹⁶⁸ SALGUEIRO, Valéria. “A arte de construir a nação: pintura de história e a Primeira República”. In: *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, nº 30, 2002, p. 3-22.

Itamarati; no Teatro Municipal do Rio de Janeiro; além das telas encomendadas para o Museu Paulista em São Paulo¹⁶⁹ – para citar os trabalhos de maior relevância do pintor nesse gênero¹⁷⁰.

Porém, como afirma Valle, essa demanda não ficaria restrita ao centro político:

O projeto republicano de ‘releitura’ da História do Brasil e de culto das virtudes e valores nacionais acabaria por ser reproduzido na esfera mais restrita dos Governos Estaduais, tendo o advento da República contribuído para uma maior valorização dos personagens e acontecimentos regionais carregados de importância simbólica¹⁷¹.

Ainda que tenha vendido a tela *Sertanejas* para decorar o Palácio do Catete em 1896 e tenha realizado painéis para ornar a sede do Supremo Tribunal Federal em 1900, é nos estados, fora da capital federal, que Parreiras realiza seu próprio mercado de pinturas de história. Acreditamos que ele tenha percebido essa demanda a partir das viagens que fez em busca de novos mercados particulares e, ao invés de disputar espaço no Rio de Janeiro, tratou de oferecer seus préstimos aos governos locais ocupando um espaço ainda pouco explorado no mercado das artes. Essa estratégia se viabilizou porque, como afirmam Iumatti e Vellozo:

Esta redistribuição do poder deu ensejo a um momento de disputas acirradas, com uma série de implicações para a vida intelectual da República nascente. Este processo provocou o estabelecimento de um novo tipo de atuação dos ‘letrados’ e um novo modo de relação destes com o poder¹⁷².

Dessa forma, a produção de uma visualidade republicana pelo país ocorreu por fora dos muros da Escola Nacional de Belas Artes. E, nesse ambiente, Parreiras se consagra como o pintor que mais quadros executa para governos locais.

São inúmeros os registros que demonstram que o pintor, depois de estudar a história local e selecionar o momento digno de ser retratado, tomava a iniciativa de propor ao poder público a execução dos quadros. Pode-se afirmar que ele, por meio das obras históricas, realizava uma arte que, no limite, seria produto e produtora da própria realidade que ensejava

¹⁶⁹ Esta relação de obras em edifícios públicos foi feita pelo próprio Rodolfo Amoedo, que a anotou em seu *Curriculum vitae*. Fonte: “Centenário de Rodolpho Amoedo”. In: *Arquivos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Oficina Gráfica da Universidade do Barsil, 1957, p. 21-23 (acessado em 18 novembro de 2013 via: http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_ra.htm).

¹⁷⁰ Sobre estes trabalhos de Amoedo ler: MARIN, Paulo; CHRISTO, Maraliz; VALLE, Arthur; VALADÃO, Claudia; MIGLIACIO, Luciano. Op. cit.

¹⁷¹ VALLE, Arthur. *Pintura decorativa na 1ª República: Formas e Funções*. Rio de Janeiro: [19&20](#), vol. II, nº 4, outubro de 2007.

¹⁷² IUMATTI, Paulo Teixeira & VELLOZO, Júlio. “Conhecimento, política e instituições no Brasil (1889-1934)”. In: *Revue pluridisciplinaire du monde Lusophone*. Toulouse (França), Université de Toulouse Le Mirail, nº 2, 2013.

representar. Com isso, quer-se dizer que o artista, com suas telas, estava ajudando a criar uma memória coletiva para os estados encomendantes, isto é, a iconografia atuava conjuntamente à produção da própria história, como já afirmou Jorge Coli¹⁷³.

Para conseguir novos contratos nos períodos que passava no Brasil, entre uma estada e outra em Paris, o pintor valia-se de um expressivo capital social que mantinha a partir da relação com pessoas bem posicionadas na estrutura de poder. Sem contar com a já citada prática de “caixeiro viajante”, da qual Parreiras obtém o máximo aproveitamento possível, uma vez que estando em visita às cidades atendia a diversas atividades que lhe aufeririam lucro e prestígio, como visitas a redações de jornais, presença em sociedades artísticas e literárias, discursos em câmaras legislativas.

Suas iniciativas de incitar as autoridades públicas a ensejarem encomendas, seja diretamente, seja através de suas amizades, aparecem em inúmeras cartas e em registros do pintor, como podemos ver a seguir.

Nesta missiva, datada de 2 de maio de 1912, o pintor fluminense se queixa ao diplomata Oliveira Lima da dificuldade que teve em conseguir um novo contrato depois da entrega de *Morte de Estácio de Sá* ao governo do Rio de Janeiro.

Meu caro amigo: Deixei Paris crente de voltar 4 ou 5 meses mais tarde. Infeliz da exposição [...] parti para o Rio Grande do Sul levando uma enorme bagagem. Em Porto Alegre fiz uma exposição onde vendi apenas dois quadros cuja importância não deu para as despesas. **Felizmente o Dr. Borges de Medeiros veio em meu auxílio e fez com que o governo me encomendasse um quadro no valor de 28.000\$000** [trata-se da tela *Proclamação da República Rio-Grandense*]¹⁷⁴.

Em outra carta trocada com o autor de *Dom João VI no Brasil*, cinco anos mais tarde, em 1917, Parreiras demonstra sua iniciativa de provocar encomendas e fala de dificuldades políticas que enfrenta.

Meu caro amigo, [...] Cheguei à Bahia em um domingo. Ao passar por Vitória procurei o Dr. Paes Barreto – ele não estava na cidade, tinha ido com a família para a roça. Não faz mal, ficará para a minha volta e **farei o pedido da encomenda apresentando o croquis**. Sabe por que o Borba não encomendou o quadro? **Porque Medeiros de Albuquerque assim lhe pediu, para se vingar de mim, por ter lhe qualificado de venal em um telegrama que dirigi ao Sr. Lauro Muller**. Soube disso no congresso, logo que aqui cheguei, pois a um deputado venal do Medeiros lhe disse que a seu pedido o Borba nada me encomendaria¹⁷⁵.

¹⁷³ COLI, J. *Como estudar a arte brasileira do século XIX*. São Paulo: SENAC, 2005, p. 43.

¹⁷⁴ ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. “Eu vi o mundo... ele começava no Recife”. In: *Remate de Males*. Campinas, n° 24, 2004, p. 68-81. (Grifo nosso).

¹⁷⁵ Idem. Ibidem. (Grifo nosso).

As inimizades que às vezes impediam um negócio de se concretizar, como no episódio acima referido, não eram facilmente esquecidas pelo pintor. As constantes peregrinações a Palácios de Governo, Conselhos e Assembleias Legislativas para oferecer seus préstimos de artista parecem ter deixado em Parreiras má-impressão dos políticos, que nem as dezenas de contratos celebrados com os poderes públicos foram capazes de apagar. Em carta que escreve a Coelho Neto um ano depois do desentendimento com Medeiros de Albuquerque, Parreiras aconselha o amigo:

E tu, autor de livros que causam admiração aos críticos de arte do Velho Mundo, perde tempo em escrever artigos sobre a política do Maranhão. Onde diabos pôs tu, oh! meu Neto, o juízo?... O nome de Coelho Neto há muito é um patrimônio nacional e não tens o direito de usá-lo para discutir com políticos ruins. Demais tu não tens razão. **Não te elegendo deputado só te fizeram bem. A sala do congresso é acanhada de mais para as águias – deixá-la aos papagaios!** Volta a teu trabalho, a tua glória. Prometes escrever um livro sobre o Maranhão. **Não escreva – o assunto é detestável. Deixe-o para o Medeiros de Albuquerque**¹⁷⁶.

Mas nem só de inimigos vivia o pintor. Para obter encomendas, Parreiras pôde contar com sua rede de relações pessoais. Além do historiador Oliveira Lima, já citado, o escritor e deputado Coelho Neto demonstra-se interessado em ajudar o pintor como podemos ver no seguinte trecho de carta:

Já se trabalha na Câmara para os festejos do centenário da nossa Independência e no projeto de José Bonifácio, que hoje te envio, há uma parte – o artigo 6 – que deve te interessar. **Pretendo apresentar uma emenda ao 2º parágrafo aumentando para 100 contos a soma destinada ao pagamento do quadro. Pensa e vai tratando de reunir documentos para a tela que levará teu nome pelos séculos adentro**¹⁷⁷.

Percebemos que esse tipo de relação era uma via de mão dupla. Parreiras demonstra iniciativa em ajudar a divulgar o trabalho de Coelho Neto na Europa a partir dos contatos que faz em Paris, como podemos notar nesta carta:

Meu amigo George Normandy – crítico de arte – já por diversas vezes citou teu nome em jornais. Ele está escrevendo sobre o Brasil e seus homens ilustres em diversos jornais, e portanto não pode deixar de falar de ti. Manda-me um dos teus livros – a ele dedicado – e eu te mandarei o que ele escrever sobre você¹⁷⁸.

¹⁷⁶ Setor de Manuscritos da Biblioteca Nacional. Fundo Coelho Neto. Cartas. I 1, 4, 54. *Parreiras, Antônio. Carta a Coelho Neto*. Localizada em Paris, datada de 23 de maio de 1918. (Grifo nosso).

¹⁷⁷ Carta de Coelho Neto a Antônio Parreiras, datada de 20 de julho de 1917. Arquivo do Museu Antônio Parreiras, IP 50088-7. (Grifo nosso).

¹⁷⁸ Carta de Antônio Parreiras a Coelho Neto. Setor de Manuscritos da Biblioteca Nacional. Fundo Coelho Neto. Documento I, 1, 4, 52. Carta datada de 23 de novembro de 1917. Assinada e localizada em Paris.

Além disso, temos registros que atestam que Parreiras brindava os amigos com quadros de sua autoria, às vezes de forma nem tanto voluntária. Maria de Lourdes Eleutério dá conta de que quando Parreiras esteve de passagem por Pernambuco, presenteou a esposa de Oliveira Lima com uma paisagem pintada em Recife¹⁷⁹. Em outra troca de cartas com Coelho Neto, o escritor insiste com Parreiras para que este lhe ofereça uma paisagem pela qual se encantara.

‘A rico não devas e a pobre não prometas’, diz o povo e eu aplico o prolóquio à promessa que de Pernambuco me fizeste e com a qual tanto se alvoroçou meu coração. Que fim levou a *Aguada*? Já abri lugar na minha parede para recebê-la e até agora nada¹⁸⁰.

A esta cobrança, Parreiras responde que se ainda não entregou a *Aguada* é porque está copiando a cena em outro suporte antes de se desfazer dela. Em uma carta enviada ao presidente do Rio Grande do Sul, Borges de Medeiros, para prestar contas sobre um quadro encomendado, o pintor aproveita para pedir apoio do político na negociação de outra obra à Prefeitura da capital do estado.

Se me sobrar tempo, pretendo ampliar um pequeno croquis que fiz da ‘Fundação da Cidade de Porto Alegre’ a fim de apresentá-lo aí, quando for levar o quadro, pois tenho certeza que uma vez satisfeito com a ‘Proclamação da República Rio-Grandense’ **será bastante bondoso para mim, auxiliando-me de modo que a Prefeitura de Porto Alegre me encomende a ‘Fundação da cidade’**¹⁸¹.

Nem sempre as iniciativas do pintor foram bem-sucedidas. Alguns croquis executados pelo artista não chegam a ser levados a cabo. Isso demonstra que as propostas partiam mesmo da livre iniciativa do pintor, sem arranjos prévios com os governantes. Alguns croquis feitos para este fim encontram-se no acervo do Museu Antônio Parreiras, outros foram vendidos para colecionadores. Um dos estudos preparatórios à tela *Os primeiros passos para a Independência da Bahia* foi vendido à Prefeitura da cidade de Cachoeira, como cópia em menor dimensão do quadro pertencente ao governo do estado da Bahia. A tela que o artista almejou pintar para a Prefeitura de Porto Alegre, contando com a ajuda de Borges de Medeiros, por exemplo, nunca chegou a ser realizada e dela não se conhece nem o referido

¹⁷⁹ Eleutério, Maria de Lourdes. Op. cit., 2004.

¹⁸⁰ Carta de Coelho Neto a Antônio Parreiras, datada de 20 de julho de 1917. Arquivo do Museu Antônio Parreiras, IP 50088-7.

¹⁸¹ Correspondência, 24 de janeiro de 1913. Instituto Histórico Geográfico do Rio Grande do Sul (IHGRGS), Documento 10587.

croquis. Além dela, temos outros registros de negativas recebidas por Parreiras, como a que encontramos junto a uma petição feita pelo pintor ao governador de Pernambuco.

No ano de 1917 Parreiras viajou a Recife acompanhando Oliveira Lima, ficando na cidade entre os meses de maio e julho. Aproveitando o ensejo das comemorações do centenário da Revolta de 1817, cujos festejos estavam sendo organizados pelo historiador diplomata, o pintor faz uma oferta para que o estado de Pernambuco lhe encomende uma tela que retratasse o momento do julgamento de Frei Caneca, conforme aferimos na carta enviada pelo pintor ao governador do estado que consta no Arquivo Público de Pernambuco:

Exmo. Sr. Manoel Borba, Governador de Pernambuco.

O abaixo assinado pede vênica para apresentar a V. Exca. este memorial. Embora o abaixo assinado já muitas vezes tivesse recebido de muitos Estados e da União a honrosa incumbência de executar quadros históricos para os palácios e galerias oficiais, não quis propositadamente solicitar igual honra ao Estado de Pernambuco sem primeiro submeter os seus trabalhos à crítica severa, justa e competente de V. Exca., da imprensa e do público pernambucano. **A exposição que com extraordinária honra para o abaixo assinado foi a 30 de maio inaugurada por V. Exca. obteve unânimes aplausos e pela aceitação que teve o croquis 'Frei Caneca' vem o abaixo assinado solicitar a V. Exca. a permissão para se propor a pintar um quadro histórico que, com a única verdade sintetize o julgamento desse grande mártir pernambucano.** Para que os personagens que devam figurar nesse trabalho tenham o justo destaque e importância será necessário que o quadro tenha uma superfície de 10 metros quadrados (4m x 2,5m). Para a execução do trabalho serão necessários dois anos. O custo total será de trinta francos pagos em prestações em Paris. Esperando de V. Exca. acolhimento, assina o pintor¹⁸².

Nesta carta, mais especificamente no trecho destacado, temos uma descrição feita pelo próprio pintor das estratégias utilizadas para obter as encomendas. O artista viajava ao local para fazer uma exposição de quadros; legitimava-se junto ao público local através da exposição; submetia à crítica, junto dos quadros de paisagem e gênero, croquis previamente preparados do quadro histórico que pretendia realizar para o poder público; e só então fazia a oferta ao governante. No caso de Pernambuco, ao qual se refere a carta transcrita, o pintor ainda fez um gesto a mais para sensibilizar o potencial encomendante. Como já havia feito em São Paulo com *Manhã de Inverno*, ao final da exposição realizada em Recife Parreiras doou a tela *Flor Brasileira* para compor o acervo artístico da Pinacoteca do estado que estava em vias de constituição¹⁸³.

Ainda assim, neste caso, no mesmo papel em que o pintor escreveu a carta ofertando a tela encontramos a seguinte anotação manuscrita e assinada pelo governador, datada de 20 de

¹⁸² Arquivo Público de Pernambuco; Acervo João Emerenciano. Carta assinada pelo pintor, datada de 1º de junho de 1917. Agradecemos pela descoberta e o registro deste documento que nos foi gentilmente cedido por Júlio César de Oliveira Vellozo quando pesquisava nesse arquivo. (Grifo nosso).

¹⁸³ Cf. ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. Op. cit., 2004.

julho de 1917: “De acordo com as informações não julgamos oportuna a aquisição da obra de arte ofertada, indeferindo a petição”. Para a elaboração desta resposta, parece ter sido solicitado um parecer à secretaria de finanças do estado, como aferimos deste documento datado de 17 de junho, anterior ao deferimento do governador, portanto:

De acordo com a informação da secretaria da justiça parece-me que não será justificável a despesa, embora reconhecendo o mérito artístico da obra proposta, em uma quadra em que os recursos da Tesouraria são insuficientes para atender a necessidades materiais de natureza urgente, como reservatórios de água, reparos e construções de estradas, remodelações de pontes e edifícios¹⁸⁴.

Outra proposta que, pelo que pudemos recuperar a partir dos documentos, não chegou a ser concretizada foi feita ao presidente do estado de Minas Gerais, Antônio Carlos de Andrada em 1929. Pelo teor da carta, que encontramos no arquivo do Museu Antônio Parreiras, é possível aferir que as negociações para a feitura do quadro estavam adiantadas, mas por algum motivo que desconhecemos o negócio não foi levado a cabo. Diz Parreiras ao governador:

Conforme me ordenou voltei ao Palácio para entregar a proposta para a execução do quadro *Últimos momentos da Inconfidência* cujo croquis escolheu. Não podendo atender-me, deixei a referida proposta com o Ten. Cel. Oscar Pacheco pedindo-lhe o favor de entregá-la. Estando aqui desde o dia primeiro do corrente mês, precisaria regressar ao Rio por esses dias. Tão bondoso tem sido V. E. para mim que me animo a pedir para dar solução o que ficou combinado permitindo assim o meu regresso¹⁸⁵.

Do quadro *Últimos momentos da Inconfidência* há apenas o registro da intenção do artista em realizá-lo, conhecida a partir de alguns estudos pertencentes ao Museu Antônio Parreiras. O último deles datado de 1934. Podemos imaginar que o silêncio do governador persistiu até a desistência do pintor e seu retorno ao Rio, sem contrato nem encomenda.

Quando as circunstâncias exigiam, ao invés de ir ao encontro daquele a quem pretendia contratar a encomenda de um quadro munido de croquis, Parreiras enviava a proposta por carta na qual não se furtava em esboçar o esquema da cena imaginada. É o que faz quando oferta a tela *Os mártires* ao Conselho Municipal de uma cidade não especificada, como podemos ver na Imagem 1.3. Junto do esboço o pintor apresenta uma longa arguição, a que costuma chamar de memorial, explicando o momento histórico que se propõe retratar e as fontes em que se apoiará para tanto.

¹⁸⁴ Arquivo Público de Pernambuco; Acervo João Emerenciano. Carta assinada pelo pintor, datada de 1º de junho de 1917.

¹⁸⁵ Arquivo do Museu Antônio Parreiras. Documento IP 050474 (3). Datado de 20 de maio de 1929, localizado em Belo Horizonte e assinado pelo pintor.

Imagem 1.3: Proposta de Antônio Parreiras para o quadro *Os Mártires*¹⁸⁶

Os mártires, quadro referido no documento acima, é outra tela que não encontra acolhida em nenhum governo, ainda que o pintor tenha realizado diversos esboços e croquis que remetem ao tema. A revolta de 1817, aliás, junto aos assuntos ligados à Inconfidência Mineira, é dos temas a que o pintor volta constantemente em seus estudos e telas finalizadas, como teremos oportunidade de analisar com mais vagar no capítulo dois da presente dissertação.

Quando decide propor a realização de uma tela para o governo de Minas Gerais no ano de 1922 o pintor parece tentar ser condescendente, talvez como forma de facilitar o aceite da encomenda. Em carta escrita a Raul Soares, então governador do estado, Parreiras apresenta três opções de temas que julga “apropriados para a composição de uma tela histórica”. Depois de elencar os assuntos, que descreve com o cuidado de apontar as fontes históricas em que

¹⁸⁶ Proposta de Antônio Parreiras para o quadro *Os Mártires*. Local e destinatário indeterminados. Datado de 5 de novembro de 1927. Arquivo do Museu Antônio Parreiras, IP 050373.

buscará fundamentos para a feitura do quadro, o pintor encerra a carta-proposta contradizendo-se em sua ressalva:

Peço à V. Exca. **permissão para não manifestar preferência** por um dos assuntos que tomei a liberdade de apresentar à V. Exca. Qualquer um deles me permitirá a execução de uma tela histórica de igual valor como documento. **Não posso deixar porém de dizer que pelo lado estético o assunto que trata de Felipe dos Santos é o mais belo.** No entretanto VE está incontestavelmente no caso de sem insinuações fazer a escolha¹⁸⁷.

A ressalva final feita pelo pintor foi suficiente para que o governador aceitasse sua sugestão. O contrato celebrado entre Parreiras e o estado de Minas Gerais refere-se aos momentos finais do líder da revolta de 1720, Felipe dos Santos. Falaremos mais sobre este quadro adiante.

Com a apresentação destes documentos buscamos demonstrar as estratégias mobilizadas por Parreiras quando assume para si a responsabilidade de promover sua produção artística. Seja organizando exposições para a colocação de seus quadros no embrionário mercado particular do interior do país no início do século XX, seja estimulando demanda dos poderes públicos pelas suas telas, Parreiras agia como um mercador de sua própria arte. Esta atitude o aproxima da prática de Pedro Américo, que também soube promover-se como poucos e foi igualmente criticado por isso, ainda que a qualidade e importância de sua obra impeçam que qualquer valoração negativa se imponha sobre ela¹⁸⁸.

Basta lembrar como Gonzaga Duque refere-se a Pedro Américo em seu romance *Mocidade Morta*. Nas palavras de Maraliz Christo:

“Sua proximidade com o mecenato estatal foi por muitos criticada, estabelecendo-se uma relação perversa: ‘será um vencedor da vida, mas nunca um artista vitorioso’ quanto a originalidade e renovação, como diria Gonzaga Duque, no romance *Mocidade Morta*, publicado em 1900”¹⁸⁹.

Porém, o pintor paraibano, que morreu em 1905, valeu-se desse tipo de estratégia em um tempo em que o cliente era um só – o Império. O êxito de Parreiras nesta prática assegurou-lhe a condição de viver exclusivamente de sua arte em um momento em que isso não era comum fora da proteção das instituições oficiais, e custou-lhe a fama de mascate das artes.

¹⁸⁷ CPDoc da Fundação Getúlio Vargas, Fundo Raul Soares. Referência: 1430 – RS c 1922.10.31. (Grifo nosso).

¹⁸⁸ Sobre a obra de Pedro Américo recomendamos entre outros a leitura de: SCHWARCZ, L.; STUMPF, L. & LIMA, C. R. *A Batalha do Avaí: a beleza da barbárie*. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

¹⁸⁹ CHRISTO, Maraliz. *Pintura, história e heróis: Pedro Américo e “Tiradentes esquartejado”*. Tese de doutoramento em História, UNICAMP. Campinas, 2005, p. 148.

1.8 Análise dos contratos

Agora que conhecemos os meios pelos quais Antônio Parreiras ofertava seus quadros aos poderes públicos, nos deteremos na análise de alguns contratos celebrados entre o pintor e os governos locais no ato de aceite da proposta. Com isso, pretendemos perceber recorrências e especificidades que nos permitam inquirir sobre o tipo de compromisso a que se dispõe o artista neste tipo de negócio. Mobilizaremos, para tanto, as cópias dos documentos que o pintor manteve guardados em seus arquivos, que hoje constituem o acervo do Museu Antônio Parreiras¹⁹⁰.

A primeira constatação importante quanto ao conteúdo dos contratos diz respeito ao papel do artista na elaboração da temática a ser fixada em tela. Ao conhecer as propostas formuladas por Parreiras para depois compará-las com os contratos efetivados, notamos a atuação do pintor na escolha do tema retratado. Ou seja, Parreiras não é contratado para executar um quadro de um tema eleito pelo encomendante, mas sim oferece-se para pintar uma cena determinada cuja descrição constará em detalhes no cabeçalho do contrato estabelecido entre as partes. Não nos deparamos com nenhum caso em que o cliente tenha aceitado a proposta de comprar um quadro do pintor, porém solicitando a alteração da temática inicialmente sugerida pelo mesmo. Disso podemos aferir que Parreiras estava atento às demandas simbólicas dos governos locais, esforçando-se por conhecer os feitos e heróis que deveriam ser elevados.

Como exige a natureza destes documentos, seu formato é bastante rígido – o que os torna repetitivos entre si. Para fazer uma análise transversal dos diversos contratos a que tivemos acesso durante a pesquisa, sem tornar o texto muito maçante ao leitor, elencamos alguns dispositivos que nos parecem interessantes destacar. O primeiro deles refere-se à iniciativa de explicitar no contrato a exigência de que os quadros deverão “substanciar toda a

¹⁹⁰ Contratos que constam no arquivo do Museu Antônio Parreiras: Prefeitura de São Paulo, 1913 (IP 50361-4); governo do estado do Rio Grande do Sul, 1915 (IP 50362-2); governo do Rio Grande do Norte, 1917 (IP 50363-X); governo do estado da Paraíba, 1917 (IP 50364-9); governo do estado do Paraná, 1919 (IP 50365-7); Ministério da Justiça e Negócios Interiores, 1921 (IP 50366-5); governo do estado de Minas Gerais, 1923 (IP 50367-3); governo do estado de Minas Gerais, 1925 (IP 50368-1); Prefeitura de Juiz de Fora, 1928 (IP 50369-X); governo do estado da Bahia, 1928 (IP 50370-3); Intendência da cidade de Cachoeira da Bahia, 1928 (IP 50371-1).

Fizemos a transcrição de alguns desses contratos, a saber, Prefeitura de São Paulo, Prefeitura de Juiz de Fora, Governo do estado de Minas Gerais, Governo do estado da Paraíba, Governo do estado do Rio Grande do Norte, que constam em anexo ao final deste trabalho.

verdade histórica daquela ocasião, baseada em documentos de irrefutável veracidade, sendo escrupulosamente observados os costumes de época”¹⁹¹. Esse trecho, retirado do artigo 4º do contrato assinado com a Prefeitura de São Paulo, repete-se com pequenas alterações em todos os documentos analisados.

Em alguns casos acresce-se a essa observação algum mecanismo de controle sobre a forma com que será apresentado o conteúdo histórico, geralmente associado ao prévio escrutínio do croquis pelo Instituto Histórico e Geográfico local, como vemos nesta cláusula do contrato com o governo da Bahia, que vinculou o pagamento à exigência de aprovação da parte histórica por expertos:

A primeira (parcela do pagamento) se dará quando o contratante apresentar uma prova fotográfica do croquis aprovada, na parte histórica, pelos srs. Secretário perpétuos do Instituto Geográfico e Histórico, Diretores do Arquivo Público e Biblioteca Pública da Bahia¹⁹².

Encontramos esse tipo de dispositivo nos contratos firmados com a Paraíba, com a Bahia e com o Rio Grande do Norte. Somente nos contratos que possuem esse tipo de exigência, a essa cláusula segue outra que assegura “ao contratante toda a responsabilidade da parte artística do trabalho, na qual terá inteira liberdade”¹⁹³. Entendemos essa ressalva como uma prevenção do artista quanto a uma intervenção indevida em sua obra, possibilidade aberta pelo prévio escrutínio de terceiros. Dessa forma, o pintor dá ao seu encomendante um instrumento de controle que ao fim reforça a legitimidade da sua própria obra, que ganha a chancela histórica desses institutos. E faz isso sem perder a liberdade de escolher a abordagem que fará do tema determinado pelo contrato, conforme demonstraremos no capítulo dois desta dissertação.

Há um episódio capaz de ilustrar o que estamos dizendo, demonstrando a mobilização do contrato a favor do pintor frente a uma polêmica com o encomendante. Trata-se da encomenda feita pelo governo do estado de Minas Gerais em 1923 para a execução de uma tela que retratasse o momento do julgamento de Felipe dos Santos. Depois de celebrado o contrato, o governador Raul Soares enviou ao senador e historiador Diogo de Vasconcelos o primeiro croquis apresentado pelo artista, pedindo-lhe um parecer sobre a veracidade dos fatos retratados. Vasconcelos respondeu com uma longa carta em que questionou

¹⁹¹ Arquivos do Museu Antônio Parreiras. Documento IP 50361.

¹⁹² Arquivos do Museu Antônio Parreiras. Documento IP 50370.

¹⁹³ Arquivos do Museu Antônio Parreiras. Documento IP 50364.

determinadas opções feitas pelo artista. Este documento foi, então, enviado a Parreiras, que respondeu da seguinte forma:

Recebi e li a cópia do ofício que V. E. enviou, do Senador Diogo de Vasconcelos, dando parecer sobre o *croquis* por mim entregue a V.E., relativo ao quadro histórico *Felipe dos Santos*. Muito agradeço a V.E. a remessa desta cópia. **Embora o contrato por mim firmado com o governo do Estado de Minas não determine ficar o croquis por mim apresentado sujeito a aprovação ou reparo de historiadores**, a alta estima e a grande consideração que guardo por V.E. me impõe o dever de algo dizer. (...) O Senador Diogo Vasconcelos está no seu direito de imaginar um Felipe dos Santos como melhor lhe aprovar, como imaginou um conde de Assumar cheio de valentia e nobreza. **O que porém não posso aceitar é a pretensão de me vir dizer de que modo devo eu representar no meu quadro a sua principal figura. Neste terreno eu não posso aceitar lições e nem mesmo insinuações**¹⁹⁴.

No capítulo dois desta dissertação teremos oportunidade de aprofundar a análise quanto ao conteúdo histórico da réplica do pintor. No presente momento, o que nos interessa é perceber a mobilização do instrumento legal na defesa de sua liberdade artística.

No mesmo sentido da imposição quanto ao cumprimento da veracidade histórica na representação, uma outra cláusula recorrente refere-se à exigência de que o quadro seja feito a partir de estudos do cenário executados do natural, o que, como sabemos, é uma prática decorrente da escola de pintura de paisagem em que Parreiras se formou. Essa exigência consta nos contratos assinados com Bahia, Paraná, Juiz de Fora e Minas Gerais. Dela Parreiras soube se valer, aproveitando o ensejo das viagens para produzir estudos de paisagens que seriam depois vendidos a colecionadores. Além disso, ao visitar os sítios históricos em que ocorreram determinados episódios, localizados muitas vezes no interior dos estados, o pintor obteve novas encomendas com prefeituras. Foi este o caso do contrato celebrado com a Intendência de Cachoeira da Bahia, por exemplo, para onde o pintor viajou a fim de executar estudos para o quadro encomendado pelo governo daquele estado.

Quanto a valores e formas de pagamento não foi possível estabelecer qualquer tipo de padrão. Os valores acertados variam entre 5 contos de réis (Intendência de Cachoeira da Bahia) e 60 contos de réis (Ministério da Justiça). A partir dos preços estipulados para os quadros vendidos para a Paraíba (25 mil francos franceses) e para o Rio Grande do Norte (17 mil francos franceses) é possível presumir que o pintor determinava o valor de sua obra de acordo com as possibilidades – ou com a disposição – do cliente. Afirmamos isso, pois os dois quadros possuem as mesmas dimensões (2 x 3 m), foram negociados e pintados no mesmo ano (1917/18) e tiveram uma variação considerável no valor acertado. Em três casos o

¹⁹⁴ Arquivos do Museu Antônio Parreiras. Documento IP 050367 (23). (Grifo nosso).

valor foi fixado em moeda estrangeira (franco francês): no contrato com o Rio Grande do Norte, Paraíba e Paraná. Não encontramos nenhum caso em que o pagamento tenha sido todo ele adiantado ao pintor. Enquanto a Prefeitura de São Paulo exigiu que o pagamento fosse executado em uma única parcela paga ao pintor no ato de entrega dos quadros, a Câmara de Juiz de Fora fez constar que o pagamento seria feito “em prestações tantas quantas a Câmara determinar e no tempo que melhor lhe convier”¹⁹⁵.

Uma fórmula que se repete algumas vezes prevê o pagamento efetuado em prestações que serão efetivadas mediante a apresentação da comprovação do bom andamento da obra. Os avanços podiam ser demonstrados pelo pintor através do envio de fotos, ou aferidos *in loco* pela autoridade brasileira na França, já que era em Paris que o artista executava a maior parte desses trabalhos. No contrato celebrado com o governo da Paraíba estava previsto no artigo 7º que:

A primeira prestação só será paga quando o contratante apresentar atestado do representante oficial do Brasil em França, afirmando haver dado o contratante início do trabalho na tela definitiva, fazendo acompanhar este atestado de uma fotografia do trabalho iniciado¹⁹⁶.

Interessante perceber o uso da fotografia como forma de demonstrar a execução dos trabalhos. Parreiras mantém uma relação bastante estreita com a fotografia, constituindo um arquivo rico a ser explorado em pesquisas futuras. Relatos orais feitos pela família dão conta de que o pintor mantinha um estúdio fotográfico no porão de sua residência. São inúmeros os retratos feitos no Brasil e em Paris que registram o ambiente e modos de trabalho do pintor. Alguns deles provavelmente serviram para o fim de comprovar junto aos encomendantes o andamento das obras, a fim de garantir o pagamento das parcelas acertadas em contrato. Nas imagens a seguir o pintor aparece em frente à tela *Conquista do Amazonas*, feita para o governo do Pará (Imagem 1.5), e *Proclamação da República Piratini*, para o governo do Rio Grande do Sul (Imagem 1.6).

¹⁹⁵ Arquivos do Museu Antônio Parreiras. Documento IP 50369.

¹⁹⁶ Arquivos do Museu Antônio Parreiras. Documento IP 50364.

Imagem 1.4: Fotografia – Autoria não determinada. Antônio Parreira em frente ao quadro *Conquista do Amazonas*, 1906, circa, p&b, 17,9 x 13,0 cm¹⁹⁷

Imagem 1.5: Fotografia – Autoria não determinada. Antônio Parreiras em seu ateliê, s.d., p&b, 16,1 x 28,1 cm¹⁹⁸.

¹⁹⁷ Fonte: Arquivos do Museu Antônio Parreiras. Documento IP 50716-4.

¹⁹⁸ Fonte: Arquivos do Museu Antônio Parreiras. Documento IP 50713-x.

No que concerne aos pagamentos, os contratos defendiam mais o contratante do que o contratado. Em carta remetida a Coelho Neto, Parreiras certa feita reclamou de que não havia recebido os valores combinados com o presidente da Paraíba, “apesar do contrato”. Nessa missiva, o pintor afirmou que teria que se desfazer de joias para pagar a moldura e a passagem de volta ao Brasil. E conclui com um desabafo:

Enquanto se faz isso a um artista brasileiro, se manda pagar a artistas estrangeiros em ouro por quadros que estão parados desde 1914. E é um patife desses que é governador de um estado! Eis tu o tipo comum dos políticos da nossa terra!¹⁹⁹.

Por fim, a recorrência de artigos e a natureza artística de algumas preocupações expressas nos contratos nos permitem supor que o pintor participava da elaboração do texto, talvez oferecendo às burocracias locais uma espécie de modelo de documento que deveria ser apenas adequado às especificidades de cada caso. Essa iniciativa, se houve, reforça a ideia de um pintor que não se restringe ao fazer artístico propriamente dito, mas apresenta-se de forma atuante em todas as etapas da negociação envolvida na encomenda de uma tela desse tipo.

1.9 Conclusão

Neste capítulo buscamos reconstituir a trajetória profissional de Antônio Parreiras até seu ingresso no mercado de quadros históricos. Acreditamos que a opção do artista por ingressar no campo da pintura de história nos primeiros anos do século XX deu-se a partir do alheamento que lhe foi imposto a partir da disputa que trava com a direção da ENBA, desde 1890, somado à arguta percepção que teve sobre as mudanças em curso no ambiente artístico e político em tempos de República.

É possível iluminar a tensão gerada pelo incipiente mercado de arte no Brasil nos primeiros anos do século XX a partir da disputa travada entre Rodolfo Amoedo e Antônio Parreiras, dois pintores que personalizam as posições disponíveis no ambiente artístico. Na ausência de um mercado privado capaz de absorver a produção de toda uma geração de artistas criada sob a proteção do mecenato imperial, a disputa pelo novo mercado das encomendas públicas feitas pelos poderes republicanos acirraria os ânimos.

¹⁹⁹ Setor de Manuscritos da Biblioteca Nacional. Fundo Coelho Neto. *Cartas*. I 1, 4, 56. PARREIRAS, Antônio. *Carta a Coelho Neto*. Localizada em Paris, datada de 3 de novembro de 1918.

Em um momento no qual o sistema artístico estava fragilizado, a ação do Estado como agente de reconhecimento e prestígio era decisiva. Pode-se dizer que Amoedo ocupava então um dos postos dominantes disponíveis nos meios artísticos nacionais. Faz-se importante lembrar que Rodolfo Amoedo fora intitulado o “mestre” desta geração de pintores pelo principal crítico de arte da época, Gonzaga Duque²⁰⁰, em 1905. Como vice-diretor da instituição, posto que ocupa entre os anos de 1893 e 1918²⁰¹, o pintor estava bem posicionado no campo e mobilizaria seu poder na polêmica que sustenta com Parreiras desde o já referido episódio de 1890 (ver item 1.4 do presente capítulo).

Nesse momento, Amoedo é o pintor chamado para realizar a decoração dos principais espaços republicanos do Rio de Janeiro e de São Paulo, quando os prédios públicos estão sendo reformulados para atender à demanda simbólica do novo regime. Por sua vez, Parreiras sai do centro político e artístico para alçar seu próprio voo.

É na década de 1920, mais precisamente no ano de 1926, que estes dois pintores voltam a trocar farpas publicamente. Em entrevista dada ao jornalista Angyone Costa em 1926, e publicada no livro *A inquietação das abelhas*²⁰², no ano seguinte, Amoedo faz um questionamento interessado à legitimidade da prática artística de Parreiras:

[Parreiras] é um homem de sorte. **Não sei se ele sabe pintar. Dizem que pinta.** Na escola, estive um ano apenas, vindo de profissão radicalmente diferente, **o comércio**. Foi aluno de Grimm. Sabe quem foi Grimm? Foi um austríaco brigão e mal educado, campônio rústico. (...) Parreiras, que estudava com ele, retirou-se da Escola depois de um ano de curso e não me consta que tenha voltado a fazer outro. Mas **é de sorte**²⁰³.

Quando indagado sobre se já havia feito alguma excursão artística aos estados Amoedo responde:

Ainda não **mascateei** minha arte. (...) Nunca me abalei a viajar para vender, assim como nunca pedi ou solicitei, através de amigos, encomendas para fazer. Se algum já tomou essa iniciativa, fê-lo por conta própria. Ninguém poderá dizer que eu lhe fosse pedir trabalho²⁰⁴.

²⁰⁰ O artigo “Rodolpho Amoedo. O mestre, deveríamos acrescentar” foi publicado pela primeira vez na revista *Kosmos*, nº 1, segundo ano, em janeiro de 1905. A esse respeito, ver também MIGLIACCIO, Luciano. “Rodolfo Amoedo. O mestre, deveríamos acrescentar”. In: MARQUES, Luiz. *Catálogo da exposição: 30 mestres da pintura no Brasil*. MASP, 2001.

²⁰¹ Cf. GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 1954, p. 18-20.

²⁰² COSTA, A. *A Inquietação das Abelhas*. São Paulo: Pimenta de Mello e Cia., 1927.

²⁰³ COSTA, A. Op. cit., 1927, p. 62 (Grifo nosso).

²⁰⁴ Idem, p. 59 (Grifo nosso).

Nesse caso, a referência que Amoedo faz a Parreiras é explícita, posto que este termo já havia sido utilizado em referência a Parreiras pelo escritor Lima Barreto. Em um artigo publicado no jornal *Correio da Noite*, Lima Barreto tece duras críticas à pintura histórica de Parreiras:

Paisagista de algum valor, mas **mascate** como o diabo, o Sr. Parreiras deu um dia para pintar quadros históricos, nus e outras coisas por fotografia. Nunca se viu uma coisa assim, tão errada, tão estúpida e tão sem senso. (...) O Sr. Parreiras pinta para impingir quadros ao governo, pinta para ganhar dinheiro, o que não seria defeito se o fizera com consciência²⁰⁵.

Notemos que a crítica de Amoedo a Parreiras centra-se na relação deste com o mercado, assim como a de Lima Barreto²⁰⁶. Amoedo, além de evocar a primeira atividade profissional do pintor de Niterói, que antes de entrar para a AIBA fora comerciante, dá valoração negativa às viagens artísticas que marcam a atividade profissional de Parreiras, e faz questão de dizer que ele próprio nunca precisara recorrer a tal artifício.

Em resposta aos ataques proferidos por Amoedo, no dia 21 de junho deste ano Parreiras concede uma entrevista ao jornal *A Notícia* em que desafia o pintor a um duelo artístico, que não se concretiza. Ainda em 1926, Antônio Parreiras publica a primeira edição de sua autobiografia *A história de um pintor contada por ele mesmo*. Nela, Parreiras faz alusões indiretas que reconhecemos ter como alvo Rodolfo Amoedo. Em uma delas, refere-se às pinturas feitas por Amoedo e Henrique Bernardelli para a decoração do Museu Paulista. Contrapondo essas pinturas à obra de Pedro Peres, Parreiras afirma:

É inútil procurar diminuir o mérito, o valor de obras como estas. Elas tem a resistência dos marcos de granito assinalando o caminho desses bandeirantes da arte nacional. **O que desaparece, e desaparecerão em pouco tempo, são essas balizas de taquara, besuntadas em cores berrantes, que uns ‘bandeirantes’ de raquíticas ‘capoeiras’ andam por aí a plantar**²⁰⁷.

Acreditamos que essa disputa travada entre Amoedo e Parreiras, a partir da criação da ENBA e que ressurgiu nas publicações lançadas em meados da década de 1920, explicita um conflito renhido entre os dois tipos possíveis de carreiras artísticas naquele momento, seja aquela facultada pelos apoios oficiais, ou aquela viabilizada pelo mercado. De um lado, uma posição mais segura, legitimada pelo *status quo*, ainda que em um ambiente de pouca

²⁰⁵ *Correio da Noite*, Rio de Janeiro. “Os Pintores”. 5 de março de 1915. (Grifo nosso).

²⁰⁶ Não queremos, com isso, afirmar que a crítica de Lima Barreto ao pintor se resumisse à sua relação com o mercado. Como outros comentadores da obra de Parreiras já notaram (SALGUEIRO, 2002 e CERDERA, 2012), é possível que estivesse contido em seu juízo uma crítica à República, representada na tela de história do pintor, além de exprimir um valor propriamente estético por parte do escritor.

²⁰⁷ PARREIRAS, A. Op. cit., 1999, p. 223. (Grifo nosso).

estabilidade. De outro, a carreira de artista de mercado, dependente de sua própria iniciativa para incitar vendas que garantissem o sustento de sua atividade. A primeira posição foi ocupada por Amoedo, cuja carreira foi viabilizada inicialmente pelo custeio do poder imperial e depois favorecida pelas posições que ocupou junto ao sistema artístico de ensino. A segunda por Parreiras, desprovido de tais capitais, mas que se lança ao desafio de animar um mercado para si. O primeiro verá o segundo como um mercador, o segundo buscará desqualificar a posição de onde o primeiro fala.

Parreiras talvez tenha sido o mais competente dos pintores em estabelecer um mercado novo, que era, na verdade, o mercado possível com a nova realidade aberta com a queda do Império. Dito de outro modo, Parreiras, no calor da hora, divisou com clareza o novo quadro político e social aberto com a República e, a partir daí, construiu uma inserção no mercado, formada por duas vertentes principais.

A primeira delas se baseou em uma forte ofensiva sobre os novos e velhos ricos do início da República. Fenômeno percebido pelos mais argutos pensadores da época, a criação de uma “nova classe de argentários”²⁰⁸, gente enriquecida pelas benesses do novo poder Republicano e pelo dinheiro do café e da borracha, estes foram clientes preferenciais de Antônio Parreiras. Vem daí o investimento feito pelo pintor em buscar consagração em São Paulo, onde uma parte importante desses capitais se localizava. Não foram poucas as paisagens pintadas pelo artista para os fazendeiros do café e da nascente industrialização paulista, conforme apresentamos no item 1.5 deste capítulo.

A segunda vertente deste posicionamento de Parreiras no mercado foi a sua percepção do novo papel que os estados ocupavam a partir da Proclamação da República. Se durante o período da AIBA, onde reinavam Pedro Américo e Victor Meirelles, o mecenas resumia-se ao poder central do Imperador, com a República os poderes estaduais foram fortalecidos. A partir da Constituição Federal de 1891, uma parte importante dos rendimentos que antes eram centralizados na capital passou a ficar com os estados, tornando as elites regionais detentoras de um importante quinhão do aparelho estatal. Não só isso: com a República, abriu-se um intenso processo de rivalidade entre os estados tanto no campo simbólico, onde se disputava protagonismo nos eventos históricos marcantes da narrativa republicana, quanto no campo material, com importantes disputas por território, conforme veremos no capítulo dois desta dissertação.

²⁰⁸ Cf. SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Parreiras, identificando esse processo de modo sagaz, voluntariou-se a participar desta verdadeira invenção das tradições²⁰⁹ levadas a cabo pelos estados como o seu pintor oficial. Assim, quando as encomendas públicas do centro rareavam, ao menos para si, se foi abrindo a fresta de um novo mercado.

Falando de Bouguerau, Caleb Alves faz uma afirmação que poderia ser aplicada a Parreiras:

Essas alterações na arte de Bouguerau estão provavelmente ligadas a um profundo senso comercial. Ele foi um homem de grande sucesso financeiro, amealhando razoável fortuna em sua vida. Ao mesmo tempo em que perdia um mercado, se lançava com grande êxito em outros, diversificando, inclusive, o tipo de produto oferecido aos compradores e admiradores de seu trabalho²¹⁰.

Quanto ao mercado privado, talvez possamos identificar nesta passagem que transcrevemos a seguir o sentimento de Parreiras em relação à disputa que a partir de meados da década de 1920 começa a ser travada com os modernistas, em especial em São Paulo. Parreiras escreve, sem datar, aquilo que intitula *Palestra crítica de exposição modernista*, do qual destacamos um trecho:

Não há muito tempo entrei n'uma exposição futurista. Um ligeiro relancear de olhos pelo salão produziu-me calafrios. Quis fugir, mas a expositora tinha me visto e me conhecia. Entreguei-me ao suplício. Fingi que estava vendo. Cheguei finalmente diante de uma tela de vulto. Fiquei estatelado. Esfreguei os olhos. Pus os óculos. Estava assombrado. De longe a expositora não tirava os olhos de mim. Na tela, no primeiro plano estava pintado um enorme pé humano – do formidável pé saía uma tripa gangrenada que dando voltas chegava até o alto da tela. Na extremidade da tal tripa havia uma cabeça muito pequenina, tamanho de ovo. Representava a cabeça de uma velha. E tudo isto, só, constituía um retrato de gente. Nisto as minhas ventas se delataram. Que perfume! Senti que alguém se aproximava de mim.
– ‘Estranha não é, colega?’
Voltei-me vi a minha colega a meu lado.
Não era uma tripa não.
Pelo contrário, bem redondinha, bem feitinha. Não posso dizer se tinha a boca bonita porque tinha duas – uma dela mesmo, outra pintada por Ella.
Os olhos também – umas grossas pestanas não me os deixava ver.
– ‘O senhor talvez não aceite o meu modo de ver – a minha escola não é a mesma que a sua’.
– ‘Estou vendo’.
– ‘Isto que aí está colega’, disse-me, posando a mão sobre os meus ombros, mãos de dedos longos e finos, acabando n'umas unhas de cor de tomate maduro, ‘é o que se deve fazer para salvar a arte nacional. É o futurismo’.
– ‘A minha colega é uma criatura feliz, tão moça já deixou o passado, já deixou o presente e caminha a passos largos para o futuro, enquanto eu fiquei no passado’.
– ‘Porque quer’, me respondeu ela.

²⁰⁹ Cf. HOBBSBAWM, Eric & RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

²¹⁰ ALVES, Caleb. *Benedito Calixto*. Bauru: Edusc, 2003, p. 105.

– ‘Porque prefiro, moça. O passado foi de gente de juízo, o presente é dos desequilibrados, o futuro será dos loucos’.
Antes que Ella me arranhasse com os dez tomatinhos que tinha na ponta dos dedos fui me escapulindo²¹¹.

A descrição feita por Parreiras, tanto no que diz respeito à artista quanto ao quadro, nos permite supor que se trata de um encontro (real ou fictício) com Tarsila do Amaral por ocasião da exposição do quadro *Abaporu*, de 1928. A opinião emitida por Parreiras sobre a arte do passado (“de gente de juízo”) e do futuro (“dos loucos”) era corrente de parte da sua geração de artistas²¹². Assim como, pelo mesmo expediente através do qual se valorizava a virilidade proclamada anteriormente associada ao fazer artístico moderno, nesse texto vemos o pintor fluminense mobilizar o gênero como forma de inferiorizar seu interlocutor.

O mercado privado não se fechou completamente para Parreiras já que, conforme demonstrou Sérgio Miceli, “o gosto do freguês” da elite paulista não era lá muito novidadeiro²¹³. Mesmo os artistas da geração que passa a ser chamada de “modernista” eram obrigados a fazer importantes concessões ao figurativismo para poderem vender. Deste modo, Parreiras manteve o seu espaço de pintor não-“futurista”, mas não há dúvida de que alguém ocupado em ter um mercado como Parreiras tenha se sentido algo deslocado com a assunção dos “novos modernos”.

Além disso, nesse momento a disputa entre “novos” e “velhos” voltava à tona. Basta lembrar a polêmica envolvendo Coelho Neto e Graça Aranha em 1924, quando este pronuncia, no *Petit Trianon*, salão nobre de reuniões da Academia Brasileira de Letras, o discurso denominado *O espírito moderno*. É na repercussão deste evento, ocorrido na esteira da Semana de Arte Moderna de São Paulo, que foi cunhada por Sérgio Buarque de Holanda a célebre frase que ilustra a ascensão do modernismo e o ostracismo a que serão relegados os artistas da geração de Parreiras: “É preciso descoelhonetizar a literatura”²¹⁴.

Em um momento de transição no sistema artístico do país, Parreiras soube se posicionar na nova realidade, não na paleta, mas por ter encontrado esse mercado formado pela elite e pelas encomendas dos estados. O artista não foi um visionário ao construir para si um mercado próprio de arte junto aos estados. Esse era o impasse de sua geração. Mas ele

²¹¹ SALGUEIRO, Valéria. *Antônio Parreiras*. Notas e críticas, discursos e contos: coletânea de textos de um pintor paisagista. Niterói: Editora da UFF, 2000, p. 167-168.

²¹² Segundo o verbete *Futurismo* na Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais: “No Brasil, a palavra futurismo surge associada, principalmente pela crítica conservadora, às obras que apresentam algo novo ou fora do comum. É empregada com sentido depreciativo e, não raro, está ligada à ideia de absurdo, loucura e doença”.

²¹³ MICELI, Sérgio. *Nacional Estrangeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

²¹⁴ Sobre isso ver: MORAES, Marcos. “Coelho Neto entre os modernistas”. In: *Revista Literatura e Sociedade*. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, nº 1, São Paulo, 1996.

soube fazê-lo em um tempo que seus contemporâneos não ousaram. Vislumbrou um mercado propiciado pelo novo momento político e soube valer-se dele sem que isso tenha lhe custado a agência sobre sua obra. Mascatear era ser consentâneo com a modernização que o Brasil vivia. Entrar na modernidade era entrar no mundo da mercadoria. Parreiras soube aceitar e valer-se dos novos tempos. Ainda que isso tenha lhe custado a reputação que, como demonstramos na abertura deste capítulo, mantém sua vida e obra até os dias atuais vinculadas à ideia de pintor comercial.

CAPÍTULO 2

A pintura de história de Antônio Parreiras: (des)construindo mitos

São os poderes da arte fabricando história²¹⁵.

Conforme vimos no capítulo anterior, o ingresso de Antônio Parreiras no gênero de pintura de história deu-se em 1898, quando o artista foi convidado pelo presidente Campos Salles para executar três painéis decorativos para a sede do Supremo Tribunal Federal. Porém, tal ramo de atividade artística só se efetivaria como alternativa, ao pintor, a partir de 1905, ano em que, realizando uma exposição em Belém do Pará, é contratado pelo governador daquele estado para pintar a tela *Conquista do Amazonas*. A partir de então, em um intervalo de tempo que iria até os idos da década de 1920, Parreiras torna-se um dos mais requisitados pintores de telas históricas, convertendo-se em um dos maiores expoentes da pintura decorativa de prédios públicos da Primeira República. Sua produção de quadros históricos pode ser verificada na tabela abaixo²¹⁶:

Denominação	Encomendante / comprador	Onde pinta	Ano	O que representa
<i>A Chegada (Os Desterrados)</i>	Encomendada pela Presidência da República para decoração do STF.	Brasil	1900	Chegada dos portugueses ao Brasil em 1500 a partir da perspectiva dos nativos. Período colonial.
<i>A Partida (Os</i>	Encomendada pela	Brasil	1901	Registro do “marco inaugural”

²¹⁵ COLI, J. *Como estudar a arte brasileira do século XIX*. São Paulo: SENAC, 2005, p. 43.

²¹⁶ Para a elaboração desta tabela baseamo-nos na classificação feita pelo próprio pintor em dois documentos: sua autobiografia (PARREIRAS, A. Op. cit., 1999, p. 251-253) e no manuscrito explicando os fatos e personagens e como estão compostos seus quadros históricos (SALGUEIRO, V. Op. cit., 2000, p. 90-112). Além desses quadros de cunho histórico, Antônio Parreiras pintou outros trabalhos por encomenda de poderes locais referentes a decorações de prédios públicos: *Cataratas do Iguaçu*, para o governo do estado do Paraná; *História da Música*, composto por quatro painéis decorativos para o Instituto de Música do Rio de Janeiro; pintura do teto do salão nobre do Palácio da Liberdade (MG); o painel *Apoteose da Música*, para o Conservatório de Música de Belo Horizonte; e frisos decorativos para o Salão de Festas do Palácio Piratini no Rio Grande do Sul.

<i>Desterrados)</i>	Presidência da República, para decoração do STF.			da nação sem glória ou heroísmo, a partir da ótica dos portugueses condenados ao degredo. Período colonial.
<i>Suplício de Tiradentes</i>	Encomendada pela Presidência da República, para decoração do STF.	Brasil	1901	Inconfidência mineira. Revolta popular contra o Império português. Período colonial. 1789.
<i>A Conquista do Amazonas</i>	Encomendada pelo governo do estado do Pará para decoração do Palácio do Governo.	Paris	1907	Expansão do território. Período colonial. 1639.
<i>Fundação da Cidade de Niterói</i>	Encomendada pela Prefeitura de Niterói para decoração da sede da Prefeitura.	Paris	1909	Marco inaugural da cidade de Niterói a partir do gesto do índio Arariboia. Período colonial. 1573.
<i>Morte de Estácio de Sá / Fundação do Rio de Janeiro</i>	Encomendada pela Prefeitura Federal.	Paris	1911	Extrema-união do governador-geral da capitania do Rio de Janeiro na presença do índio Arariboia. Período colonial. 1567.
<i>Fundação de São Paulo</i>	Encomendada pela Prefeitura de São Paulo.	Paris	1913	Missa inaugural da cidade de São Paulo. Período colonial. 1554.
<i>Instituição da Câmara de São Paulo</i>	Encomendada pela Prefeitura de São Paulo.	Paris	1913	Inauguração do pelourinho na povoação de São Paulo. Período colonial. 1574.
<i>Proclamação da República Piratini</i>	Encomendada pelo governo do Rio Grande do Sul para o Palácio do Governo.	Paris	1914	Revolução Farroupilha. Revolta contra o Império. Período regencial. 1836.
<i>Prisão de Tiradentes</i>	Vendida para o governo do estado	Paris	1914	Inconfidência mineira. Revolta popular contra o Império

	do Rio Grande do Sul.			português. Período colonial. 1789.
<i>Frei Miguelinho</i>	Encomendada pelo governo do Rio Grande do Norte para decoração do Palácio do Governo.	Paris	1917	Revolução Pernambucana. Revolta contra o Império. Primeiro Reinado. 1817.
<i>José Pelegrino</i>	Encomendada pelo governo da Paraíba para decoração do Palácio do Governo.	Paris	1917	Revolução Pernambucana. Revolta contra o Império. Primeiro Reinado. 1817.
<i>Morte de Paes Leme</i>	Adquirida pela Prefeitura de São Paulo.	Paris	1920	Morte solitária do bandeirante. Expansão territorial. Período colonial. 1681.
<i>Evangelho nas Selvas</i>	Adquirida pelo governo do Espírito Santo para decoração do Palácio de Governo.	Paris	1920	Catequização dos índios pela igreja. Período colonial.
<i>Dias Adorno</i>	Acervo do pintor. Museu Antônio Parreiras.	Brasil	1917/ 1922 1933	Bandeirantismo. Período colonial. 1527.
<i>Felipe dos Santos</i>	Encomendada pelo governo de Minas Gerais para a Assembleia Legislativa. (Destruída em incêndio).	Brasil	1923	Revolta separatista contra o Império português. Período colonial. 1720.
<i>Juan Hernandez</i>	Acervo do Pintor. Museu Antônio Parreiras.	Brasil	1927	Expansão territorial. Período colonial.
<i>Frei Caneca</i>	Acervo do Pintor. Museu Antônio Parreiras.	Brasil	1928	Revolta popular contra o Império português. Primeiro reinado. 1824.
<i>Anchieta</i>	Acervo do Pintor.	Brasil	1928	Representação do missionário

	Museu Antônio Parreiras.			José de Anchieta.
<i>Jornada dos Mártires</i>	Encomendada pela Prefeitura de Juiz de Fora.	Brasil	1928	Inconfidência Mineira. Revolta popular contra o Império português. Período colonial. 1789.
<i>Os primeiros passos para a Independência da Bahia</i>	Encomendada pelo governo da Bahia.	Brasil	1930	Revolta popular contra o Império português. Primeiro Reinado. 1822.
<i>História da Cidade do Rio de Janeiro</i>	Encomendada pela Prefeitura Federal para o seu vestíbulo.	Brasil	1934	Tríptico. Fundação da Cidade do Rio de Janeiro em três atos. Período colonial.
<i>Últimos momentos da Inconfidência</i>	Estudos. Acervo do pintor.	Brasil	1934	Inconfidência mineira. Revolta popular contra o Império português. Período colonial. 1789.
<i>Beckmann</i>	Acervo do pintor. Museu Antônio Parreiras.	Brasil	1936	Revolta separatista contra o Império português. Período colonial. 1684.
<i>Os Invasores</i>	Acervo do pintor. Museu Antônio Parreiras.	Brasil	1936	Visão crítica sobre os bandeirantes. Período colonial.

No que diz respeito à estratégia de colocação no mercado é possível dividir as telas de Parreiras entre as que ele produziu em Paris, até 1920, e as que ele produziu no Brasil, a partir desta data até sua morte. Isso porque as telas que o pintor levou para serem executadas na Europa foram todas fruto de encomendas anteriores. Já as telas pintadas no Brasil foram, na sua maioria, feitas por livre iniciativa do artista e depois ofertadas aos poderes públicos, conforme já nos referimos no primeiro capítulo desta dissertação. Em termos temáticos, distinguimos dois momentos. Os quadros pintados entre os anos 1900 e 1913 referem-se a gestos inaugurais, como a descoberta do Brasil e fundações de cidades. Nestas telas, que serão analisadas no capítulo seguinte, o pintor dá destaque ao indígena, que aparece como protagonista dos fatos representados. Em um momento posterior, a partir de 1914, sua obra

será conformada com maior ênfase nas revoltas ocorridas no período colonial, expressas em telas que serão analisadas no presente capítulo.

Temos como hipótese que os quadros históricos pintados por Antônio Parreiras foram feitos em resposta a um novo mercado que se abria, conforme apresentamos no primeiro capítulo desta dissertação. Mas não apenas por isso. Acreditamos que Parreiras tenha atuado de forma consciente do momento de reformulação da história nacional que sucedeu à Proclamação da República. Ou seja, acreditamos que o artista, ao mesmo tempo em que respondia a uma demanda de mercado, atendendo aos ensejos de seus encomendantes, tenha inserido em sua produção sua própria percepção da história.

Comentadores da obra de Parreiras já problematizaram sobre as motivações que levaram o pintor a executar telas históricas em trabalhos anteriores ao nosso. Campofiorito e Levy inscreveram esta produção na chave de seu engajamento às causas libertárias, anti-imperiais e alheias à historiografia oficial²¹⁷. A formulação de Valéria Salgueiro expressa no texto *A arte de construir a nação*²¹⁸ relativiza as críticas que explicam o ingresso de Parreiras na seara da pintura de história como mero oportunismo de mercado, ao mesmo tempo em que identifica em sua temática o atendimento aos interesses das elites locais estabelecidas na República, a partir dos Institutos Históricos.

Nossa interpretação quanto ao sentido expresso nas obras históricas de Parreiras é diversa, pois entendemos que, além de vislumbrar um mercado promissor, Parreiras se viu impelido a participar do momento de reformulação da história nacional através de sua pintura. Fábio Cerdera sugere uma premissa parecida com a nossa²¹⁹, que será, porém, sustentada a partir da análise de elementos formais mobilizados pelos preceitos da semiótica²²⁰. Para nós, essa apreciação se materializa quando situamos o pintor em seu contexto, junto aos círculos intelectuais e às polêmicas em curso na época. À vista disso, acreditamos que não seja possível afirmar que Parreiras tenha sido um mero ilustrador da história escrita pelos Institutos Históricos estaduais, como se demonstra, por exemplo, no enfrentamento com o historiador mineiro Diogo de Vasconcelos, conforme veremos mais abaixo. Da mesma forma, nos foi possível identificar um sentido destoante das análises já feitas até aqui sobre suas telas indigenistas, conforme demonstraremos no capítulo seguinte.

²¹⁷ CAMPOFIORITO, Quirino. “A pintura histórica no Brasil”. *Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 1955. LEVY, C. R. M. Op. cit., 1981.

²¹⁸ SALGUEIRO, Valéria. Op. cit., 2002.

²¹⁹ CERDERA, Fábio. “Nem fantoche, nem mascate: relação entre a produção e os contratos de pintura de história na obra de Antônio Parreiras.” In: *Novas perspectivas para o estudo da arte do Brasil no entresséculos (XIX/XX)*. EBA/UFRJ, 2012.

²²⁰ Idem. *O horizonte da nação*. Tese de doutorado. Departamento de Letras da UFF, Niterói, 2012.

Antes de ver como isso se demonstra nas telas, faremos um breve retrospecto do papel da pintura de história na Primeira República.

2.1 Quadros históricos: uma exigência da República nascente

A história é o campo de batalha onde os homens tentam penosamente fazer coincidir o mundo novo com as imagens exaltantes que os incitaram a modificar o mundo antigo²²¹.

A pintura de história no Brasil remonta à tradição neoclássica francesa. São discípulos de Jacques-Louis David, o grande mestre da pintura neoclássica de história, que desembarcam no Brasil em 1816 na dita “Missão Francesa”²²², inaugurando a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) alguns anos depois. A pintura francesa sob a liderança de David serviu aos ideais da Revolução Francesa – e depois, com a mudança do regime, ao império napoleônico –, sempre voltada à exaltação moral dos grandes feitos heroicos:

A pintura da época, além de refletir o seu contexto, passava a produzir significados: por vezes reproduzia imagens do Estado, por vezes criava novas imagens ou inventava representações. Com Gros, Denon, Vanderlyn, Ingres, Proudhon, sobretudo David, mas também Taunay e Debret, a arte vinculou-se mais tarde ao Império e tratou de elevar sua figura máxima, Napoleão. É exatamente uma parte destes artistas que aporta no Brasil em 1816, descrentes nos destinos da Revolução e desapontados com as oportunidades profissionais que então se apresentavam²²³.

Artistas como Joaquim Lebreton (1760-1819), Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830) e Jean-Baptiste Debret (1768-1848) chegam ao Brasil formados por uma tradição calcada na primazia da pintura de história²²⁴, ainda que no início do século XIX a paisagem ganhasse nova relevância passando a estar vinculada à representação da nacionalidade²²⁵.

No Brasil, coube à Academia Imperial de Belas Artes a concretização do projeto de estabelecer um sistema de formação artística necessário para a construção da expressão

²²¹ STAROBINSKY, Jean. *1789: Emblemas da razão*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 63.

²²² Sobre as divergências que cercam a chegada deste grupo de artistas ao Brasil indicamos as seguintes leituras: SCHWARCZ, Lília. *O sol do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008; DIAS, Elaine. *Paisagem e Academia*. Campinas: Unicamp, 2009; PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos*. São Paulo: Edusp, 2004.

²²³ SCHWARCZ, Lília. Op. cit., 2008, p. 53.

²²⁴ “*Le grand genre* era a pintura histórica; um termo amplo, que aglutinava desde temas religiosos, da história antiga [incluindo a história propriamente dita e a mitologia], alegorias, até chegar – no final do século XVIII – à história contemporânea. Só abaixo dele é que vinham os demais gêneros. Essa hierarquia fora codificada por André Félibien no fim do século XVII, e formou a base da atividade artística do período”. Idem. Ibidem, p. 73.

²²⁵ Idem. Ibidem, p. 139. Sobre isso também ler: DIAS, Elaine. 2009. Op. Cit.

imagética de uma história e de um imaginário capazes de realizar representações à altura da Corte recém-chegada. Durante as primeiras décadas de funcionamento, com a gestão de Felix Emile Taunay (1834-1851) houve tentativas de consolidar uma iconografia local que passava pela afirmação da paisagem.

Foi, no entanto, durante a direção de Manuel de Araújo Porto-Alegre (1854-1857) que tal projeto se consolidou. Em 1837, de volta ao Brasil depois de uma temporada de estudos na Europa, Manoel de Araújo Porto-Alegre torna-se professor de pintura histórica da Academia Imperial de Belas Artes. De formação romântica, Porto-Alegre lideraria uma geração de artistas que daria início à busca de valores culturais nacionais que passariam necessariamente pela afirmação da paisagem entendida como elemento histórico de finalidade moral²²⁶.

É, porém, só em fins da década de 1860, a partir da eclosão da Guerra do Paraguai, que um modelo de promoção das artes por parte do Estado se consolida através das encomendas públicas de obras de cunho histórico²²⁷. Victor Meirelles e Pedro Américo são os principais expoentes de uma geração que recebe do Estado a incumbência de criar imagens que legitimem o discurso oficial²²⁸. Como nota Luciano Migliaccio:

Pela primeira vez desde os tempos de Debret, o Estado tornou a encomendar aos artistas telas de grandes dimensões, visando a criar um conjunto de imagens dos eventos da guerra a ser legadas às gerações seguintes. O papel da pintura de história na educação e na criação de uma consciência nacional finalmente havia se tornado patrimônio das instituições²²⁹.

Nesse período, a AIBA se tornou um dos principais centros, junto do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB), de realização de um projeto nacional, que teve sua concretização principalmente na obra destes dois artistas, notadamente na célebre exposição de 1879, em que o gênero de pintura histórica tem seu apogeu no Brasil²³⁰. Pedro Américo e Victor Meirelles perpetuar-se-iam como pintores do Império até a derrocada do regime, em 1889.

Com a Proclamação da República ocorre uma nova onda de encomendas públicas por obras que respondessem às necessidades de legitimação do novo regime. É para atendê-las que Antônio Parreiras assume o papel de pintor de história, arrogando-se herdeiro da tradição

²²⁶ MIGLIACCIO, L. "O Século XIX". In: AGUILAR, N. *Mostra do Redescobrimento: Século XIX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo; Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, p. 84.

²²⁷ Cf. MIGLIACCIO, L. Op. cit., 2000.

²²⁸ Sobre a pintura de história referente à Guerra do Paraguai produzida pela AIBA ler: SCHWARCZ, Lilia; STUMPF, Lúcia & LIMA, Carlos Rogério. *A batalha do Avaí: a beleza da barbárie*. Rio de Janeiro: Sextante, 2013; TORAL, Andre. *Imagens em desordem*. São Paulo: Edusp, 2001.

²²⁹ MIGLIACCIO, L. Op. Cit., 2000, p. 109.

²³⁰ Sobre isso ler: SQUEFF, Letícia. *Uma galeria para o Império*. São Paulo: Edusp, 2012.

de Pedro Américo e Victor Meirelles. A mudança de regime político foi acompanhada de rearranjos no sistema artístico do país, começando pela reforma realizada na instituição de ensino.

Ana Paula Cavalcanti Simioni em seu livro *Profissão Artista*²³¹ caracteriza o sentimento de frustração que recai sobre o campo artístico brasileiro com a reforma que ocorre em 1890 na AIBA, agora denominada Escola Nacional de Belas Artes, que passa a ser dirigida por Rodolfo Bernardelli e Rodolfo Amoedo. As novas diretrizes pretendiam transcender o debate estético, concentrando-se também nos aspectos didático-pedagógicos. Porém, apesar de se autoconclamar revolucionária, esta reforma pouco alterou a política do estabelecimento²³².

Se na estrutura de ensino pouco havia sido modificado, o mercado das artes é profundamente revolvido com o advento da República. Caleb Alves Faria, no livro em que discorre sobre a obra de Benedito Calixto, expressa a densidade da vida cultural e artística do país no momento em que fenece o mecenato imperial e emergem novas formas de realização artística. Segundo o autor:

Um acontecimento essencial para a sagração do pintor que retornava do exterior era o recebimento de uma grande encomenda de um órgão público ou de algum mecenas que desejasse doar a tela para um Museu ou estabelecimento público²³³.

Pesquisas como as desenvolvidas por Jorge Coli, Luciano Migliaccio, Maraliz Christo, Lilia Schwarcz, Ana Paula Simioni, Arthur Valle, Camila Dazzi, Sônia Gomes, Claudia Valladão, Valéria Salgueiro, Caleb Alves, Elaine Dias, Letícia Squeff, Fernanda Pitta – para citar apenas alguns nomes que se sobressaem nesta análise – referem-se às mudanças operadas na pintura de história realizada no Brasil entre os tempos de AIBA e ENBA. As análises demonstram que a partir de meados da década de 1890 uma série de edifícios públicos é construída ou reformada, demandando a execução de obras decorativas para seu interior. Essas obras ganham relevância ao assumirem papéis nos esforços coletivos de criação de identidades regionais a partir da iconografia²³⁴. Os estados, que nesse momento gozavam maior autonomia e visibilidade, buscaram afirmar sua participação nessa invenção do imaginário republicano. Para tanto, os artistas apoiavam-se então na formulação histórica

²³¹ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão: artista. Pintoras e esculturas acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp/FAPESP, 2008.

²³² Cf. DAZZI, Camila. Op. cit., 2011.

²³³ ALVES, Caleb. *Benedito Calixto e a invenção do imaginário republicano*. Bauru: EDUSC, 2003.

²³⁴ Cf. VALLE, Arthur. Op. cit., 2007.

dos Institutos Histórico e Geográfico locais, que se multiplicam neste período²³⁵. Nas palavras de Maraliz Christo:

O federalismo suscita a produção de iconografias locais, principalmente atendendo a decoração dos palácios dos presidentes de estado. O que permitirá aflorar algo silenciado no Império: a memória das revoltas, tanto no período colonial, quanto da regência, ocorridos entre os governos de Dom Pedro I e Dom Pedro II²³⁶.

Desta forma, uma situação paradoxal inaugura-se. Por um lado, há a exigência de se construir novos símbolos e discursos visuais, tendo em vista a instituição de um novo tipo de regime. Por outro, a formação dos artistas pouco traz de novidade capaz de provocar inovações formais, de sorte que a ruptura política não estabeleceu um paralelo imediato nas formas estéticas. Como afirmou Jean Starobinsky:

A arte está sem dúvida mais apta a exprimir os estados de civilização que os momentos de ruptura violenta. Nós o sabemos por exemplos mais recentes: as revoluções não inventam imediatamente a linguagem artística que corresponde à nova ordem política. Por longo tempo ainda se usam formas herdadas, no momento mesmo em que se deseja proclamar a decadência do mundo antigo²³⁷.

Variando o público e o encomendante, varia-se também o repertório das pinturas. Sobre isso, Arthur Valle afirma:

Um dos fatores mais importantes para a difusão de trabalhos decorativos no período da 1ª República foi o papel que o gênero assumiu nos esforços coletivos de criação de uma identidade cultural brasileira. [...] No Brasil, como na maioria dos países europeus e no resto das Américas, tinha-se como pressuposto que a pintura destinada a ornar tais edifícios deveria ser uma expressão dos sentimentos coletivos, da própria “alma” do povo: tanto quanto embelezar as construções que a abrigavam, ela deveria, portanto, educar e propagar valores políticos e morais que concorriam para a afirmação do regime vigente²³⁸.

As telas históricas pintadas nos anos iniciais da República, portanto, possuem um sentido distinto em relação àquelas fomentadas pelo sistema acadêmico durante o período Imperial. Se as telas oitocentistas foram destinadas à constituição de ícones fundadores da nacionalidade e pensadas para ser expostas a grandes públicos, as pinturas realizadas no período republicano se restringiram ao interior de palácios de governo, adquirindo uma

²³⁵ Cf. SCHWARCZ, Lília. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

²³⁶ CHRISTO, Maraliz C. V. “A pintura de história no Brasil no século XIX: panorama introdutório”. In: *Revista Arbor*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Dossiê “Los relatos icónicos de la nación”. Espanha, 2007.

²³⁷ STAROBINSKY, Jean. Op. cit., 1989, p. 18.

²³⁸ VALLE, Arthur. “Pintura decorativa na 1ª República: Formas e Funções”. In: [19&20](#). Rio de Janeiro, vol. II, nº 4, outubro de 2007.

função essencialmente decorativa e enaltecendo feitos regionais ou feitos de dimensão nacional realizados a partir das províncias.

2.2 O ingresso de Antônio Parreiras no campo das pinturas históricas

Como já nos referimos no capítulo anterior, Parreiras inicia a produção de quadros históricos em um momento de sua trajetória em que já era um paisagista renomado e aclamado pela crítica de arte²³⁹. O pintor estava, porém, passando por um período de alheamento no campo artístico, fruto das tensões que se seguiram às reformas realizadas na Escola Nacional de Belas Artes.

O pintor fluminense, ao capitanear publicamente a reação às mudanças realizadas na ENBA, acaba excluído do *establishment* artístico organizado em torno da instituição de ensino. Parreiras fora demitido da Escola em 1891 quando a reforma curricular extinguiu a cadeira de paisagem, por ele lecionada. Nesta ocasião, o pintor se enfileira ao lado de Pedro Américo e Victor Meirelles, associados aos antigos modelos de ensino da AIBA. É nesse período que Parreiras estabelece uma relação de amizade com Victor Meirelles que, segundo relatou em suas memórias, passa a visitar seu ateliê com frequência.

Mestre Vitor habituara-se a vir todos os domingos à minha casa. Invariavelmente chegava às dez da manhã. Entrava sem bater. Dirigia-se imediatamente a meu ateliê²⁴⁰.

Em um desses encontros, o pintor catarinense teria sugerido a Parreiras o ingresso na área de pintura de história, conforme relata neste trecho de sua biografia:

Escuta-me, disse-me ele [Victor Meirelles] depois de tê-los visto [estudos feitos do natural] com apurada atenção fazendo rodar o tamborete para o meu lado. Aí estão fartos e variados elementos para quadros históricos. Por que não os pinta? [...] Segui os seus conselhos e suas lições²⁴¹.

²³⁹ Cf. LEVY, C. R. M. *Antônio Parreiras: Pintor de Paisagens, Gênero e História*. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1981.

²⁴⁰ PARREIRAS, A. *História de um Pintor Contada por Ele Mesmo*. Niterói: Niterói Livros, 1999, p. 189.

²⁴¹ Idem, *Ibidem*, p. 190.

Tendo Victor Meirelles falecido em 1903 e Pedro Américo apenas dois anos depois, Parreiras parece ter-se animado a assumir o legado destes que foram os grandes mestres da pintura de história do Brasil no Segundo Reinado. Para celebrar o novo regime republicano a partir das encomendas regionais que recebe, o pintor fluminense se referenciará na obra dos dois pintores que melhor se valeram de seus pincéis para louvar os feitos do Império brasileiro.

Em um discurso proferido em 1932, por ocasião das comemorações do centenário de nascimento de Victor Meirelles, o pintor fluminense afirmou:

A arte brasileira surgiu verdadeiramente em 1850 com Vitor Meireles e Pedro Américo. Já vitoriosa apresentava-se na exposição realizada em 1880. Antes disso o que se tinha feito e o que se fazia não passava de coisa vulgaríssima, sem nenhuma orientação. Essa tão falada Missão artística trazida por Dom João VI é de duvidosa verdade. Esses famosos Le Breton e Debret nenhum valor tinham nem habilitações para reger uma aula de desenho, de pintura, basta ver o que eles nos deixaram que é simplesmente detestável²⁴².

É possível supor que esta calorosa defesa de Victor Meirelles e Pedro Américo buscava credenciá-lo como continuador da tradição nacional da pintura de história. A nota forçada de sua intimidade com Meirelles (ele entrava no seu ateliê sem bater) denota isso. Além disso, ao cavar um poço de alteridade entre os mestres e os franceses da “missão”, Parreiras, em um movimento análogo, também marca as diferenças entre aqueles e os reformadores da academia. De certa maneira, na narrativa apresentada pelo pintor niteroiense, a pintura brasileira começava com os dois mestres e não com os franceses, e continuava com ele, herdeiro fiel, e não com os ingratos capitaneados por Rodolfo Bernardelli.

Seria ingênuo acreditar que o autor de *Sertanejas* arriscar-se-ia em um novo gênero de pintura por simples sugestão ou em busca de dar sequência ao legado de um amigo como foi Meirelles. Ainda mais em um gênero que lhe imporia tantos desafios, visto que é em essência o inverso daquele que o consagrara. A pintura de paisagem *d’après nature* pressupõe a pincelada livre, a composição espontânea, a busca da “síntese poética”, nas palavras do pintor. O oposto disso exige a pintura de história, que devia ser feita dentro de ateliês, precedida de inúmeros estudos, contando com a presença de modelos para sua correta execução.

Supomos que Parreiras tenha reconhecido nas obras históricas um sentido maior, que se evidencia no projeto de levar a cabo uma grande exposição no Brasil e na França com seus quadros históricos no ano do centenário da Independência do país em 1922, quanto na

²⁴² Idem, Ibidem, p. 199.

perspectiva de transformar suas pinturas históricas em uma narrativa a ser publicada. Acreditamos que tenha sido motivado por esse propósito que Parreiras seguiu pintando esse tipo de tela mesmo quando as encomendas estaduais escassearam, conforme ocorreu a partir da década de 1920.

2.3 A constituição do imaginário da República a partir do Rio de Janeiro

Com a Proclamação da República, em 1889, cria-se a exigência de se construir novos símbolos e discursos visuais que respondessem às demandas do momento de instauração do novo regime político. O historiador José Murilo de Carvalho em seu livro *A Formação das Almas*²⁴³ escreve uma história da constituição do imaginário republicano a partir da disputa entre três correntes ideológicas: liberal, jacobina e positivista. A partir da análise das disputas ideológicas em curso, Murilo de Carvalho extrai de elementos extradiscursivos, como expressões artísticas diversas, as chaves de interpretação de símbolos da República, buscando avaliar sua eficácia em promover a legitimação do novo regime. De sua pesquisa, o autor conclui que falharam todos os esforços daqueles que buscaram criar um imaginário popular republicano. Ou, em suas palavras, “o mito da origem ficou inconcluso, como inconclusa ficara a República”²⁴⁴.

No que se refere à construção do *herói* do novo regime, o autor afirma que Tiradentes foi a personificação possível, dada a dificuldade de enaltecer as lideranças militares do movimento republicano – a saber, Deodoro da Fonseca, Benjamin Constant e Floriano Peixoto. Murilo de Carvalho defende ainda que um dos fatores que propiciou a elevação de Tiradentes ao Panteão republicano foi justamente sua imagem ambígua e multifacetada. Tiradentes não levou a cabo sua iniciativa rebelde – a conjuração mineira não chegou à ação concreta. Dessa forma, foi possível construir sua imagem como herói cívico-religioso, como mártir, e não como radical – o que não teria sido possível com um personagem como Frei Caneca, por exemplo. A associação imagética criada entre Tiradentes e Cristo, rejeitada pelos republicanos em um primeiro momento, teria sido um dos fatores de popularização do herói, ainda segundo o autor.

Na busca dos potenciais heróis republicanos, Murilo de Carvalho lança olhar às histórias regionais para problematizar os limites impostos a Frei Caneca ou a Bento

²⁴³ CARVALHO, José Murilo de. *A Formação das Almas. O imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

²⁴⁴ Idem. Ibidem, p. 54.

Gonçalves, por exemplo, enquanto lideranças elevadas a símbolo nacional do novo regime. Acreditamos que o autor tem razão do ponto de vista das dificuldades encontradas na tentativa de constituição de um discurso unitário, produzido a partir da capital federal, Rio de Janeiro. Porém, é preciso que se atente ao fato de que nesse momento de ruptura do regime a história nacional, que até então havia sido contada a partir de instituições como o IHGB, estava sendo reescrita. Uma nova elaboração estava em curso e esta partia justamente da interpretação que creditava aos estados protagonismos, em detrimento da historiografia tradicional. Ao olharmos para outra dimensão da disputa pelos símbolos da República, aquela levada a cabo pelos estados, e entre eles para definir o papel das realizações regionais e a prevalência do discurso de cada um no Panteão da história republicana, esta análise ganha outros contornos.

A Primeira República foi marcada pela descentralização do poder. Fragmentar as instituições era parte da contraposição necessária ao regime recém-deposto. Os estados, que nesse momento ganhavam maior relevância, afirmavam o seu papel na reinvenção da história em curso, em busca por novos símbolos, heróis e discursos algo diversos dos preponderantes no período imperial. Caso emblemático nesse sentido é o da criação de uma narrativa iconográfica do bandeirantismo a partir do Museu Paulista, tendo como expoente Afonso Taunay. O então diretor da instituição valeu-se de pintores como Rodolfo Amoedo e Henrique Bernardelli, ambos legitimados pelo sistema de artes do Rio de Janeiro, para reformular o projeto expositivo do Museu, que passava por reformas tendo em vista as comemorações do centenário da Independência em 1922²⁴⁵. Frente a isso, acreditamos que o imaginário republicano não pode ser buscado a partir do Rio de Janeiro, apenas. Na Primeira República foram constituídos imaginários e heróis, no plural.

O debate proposto por Murilo de Carvalho traz elementos que nos ajudam a compreender a dificuldade de, a partir da ENBA, ter-se produzido uma estética própria da República, ou mesmo ter-se constituído um discurso artístico unitário nesse primeiro momento. Concordamos que telas como *O retrato do Marechal Deodoro da Fonseca*²⁴⁶, de Henrique Bernardelli, não seriam suficientes para suplantam a falta de apelo popular da cena protagonizada pelo primeiro presidente da República. Talvez tenha se somado a isso o fato de artistas como Rodolfo Amoedo e Rodolfo Bernardelli estarem muito envolvidos com as

²⁴⁵ Sobre isso ler: MARINS, Paulo Garcez. “Nas matas com poses de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica europeia”. In: *Revista do IEB*. São Paulo, nº 44, fevereiro de 2007, p. 77-104; BREFE, Ana Claudia Fonseca. *O Museu Paulista*. São Paulo: Editora Unesp, 2003; CHRISTO, Maraliz. “Bandeirantes na contramão da história: um estudo iconográfico”. In: *Projeto História*, São Paulo, junho de 2002, p. 307-335.

²⁴⁶ *O retrato do Marechal Deodoro da Fonseca*, Henrique Bernardelli, 1892. Óleo sobre tela, Academia Militar dos Agulhas Negras, Rio de Janeiro.

questões próprias do ensino e do fazer artístico. Fato é que as pinturas de prédios públicos executadas na capital federal nos idos do entresséculos XIX-XX pelos expoentes da ENBA eram preponderantemente de caráter decorativo, mais do que histórico²⁴⁷.

A pintura de história, reservada à elevação dos heróis e dos grandes feitos cívicos, na Primeira República foi realizada prioritariamente como uma demanda dos estados e governos locais. E Antônio Parreiras foi um dos intelectuais²⁴⁸ mobilizados para este esforço²⁴⁹.

2.4 Para cada estado, uma história

A República trouxe como consequência uma reconfiguração e redistribuição do poder entre as elites. Várias das atribuições que antes eram do poder central passaram a ser exercidas pelos estados, que substituíram as antigas províncias no novo arranjo institucional adotado depois de 1889²⁵⁰. Além disso, como afirmam Iumatti e Vellozo, com a República, antigas disputas regionais foram despertadas, acirrando a rivalidade entre os estados:

A derrocada do Império e de suas soluções de equilíbrio para os conflitos interprovinciais trouxera à tona disputas territoriais antigas, inserindo-as em um novo quadro de luta por espaço e poder. A Bahia, por exemplo, que reivindicava ter sido o primeiro polo irradiador de civilização no Brasil, e que, ao longo do Império preservara um peso político extraordinário, era, agora, um dos principais alvos das reivindicações de revisão da posse de territórios. Pernambuco, que tinha perdido para a Bahia a comarca do São Francisco por ocasião da repressão dos movimentos de 1817 e 1824, reivindicava a revisão da punição, como se vê no opúsculo publicado em 1919 por José Gonçalves Maia, *Direito territorial de Pernambuco*

²⁴⁷ Referimo-nos aqui às pinturas executadas por Rodolfo Amoedo no Supremo Tribunal Federal e no Supremo Tribunal Militar; na Biblioteca Nacional; no Palácio do Itamarati; no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Fonte: “Centenário de Rodolfo Amoedo”. In: *Arquivos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Oficina Gráfica da Universidade do Brasil, 1957, p. 21-23.

(Acessado em 18 novembro de 2013 via http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_ra.htm).

²⁴⁸ O conceito de intelectual aqui utilizado possui o significado restrito de produtor de bens simbólicos, ligados à arena política direta ou indiretamente. Mais especificamente, de intérprete da realidade social e de construtor/divulgador de visões de mundo. Cf. GOMES, Ângela Castro. *História e Historiadores: a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

²⁴⁹ Entre os artistas que, assim como Parreiras, utilizam seus pincéis para a pintura histórica voltada a atender encomendas regionais na Primeira República, estão Oscar Pereira da Silva (1867-1939), Benedito Calixto (1853-1927), Washt Rodrigues (1891-1957), Theodoro Braga (1872-1953), Rodolfo Amoedo (1857-1941) e Henrique Bernardelli (1858-1936).

²⁵⁰ Isto não significa que possamos olhar o império brasileiro como um momento de absoluta centralização. Conforme tem demonstrado a historiografia recente, durante o século XIX se exerceu uma espécie de federalismo pactuado, no qual a aceitação do centro do Rio de Janeiro implicou relevantes concessões às elites regionais que, inclusive, participaram, especialmente a partir da Câmara dos Deputados, do centro do poder. Cf. DOLHNIKOFF, Miriam. *O Pacto Imperial, origens do federalismo no Brasil*. São Paulo: Globo, 2005.

sobre a Comarca do Rio São Francisco. Igualmente conflituosa havia se tornado a questão dos limites da Bahia com Sergipe²⁵¹.

Estas disputas de território entre as províncias tinham como embasamento estudos de tipo histórico, pois reivindicar um território era, fundamentalmente, contar uma história sobre a sua anterior ocupação, antigas fronteiras, velhos caminhos. Desta maneira, os letrados do início da República foram mobilizados pelos poderes estaduais para construir histórias de caráter regional. Para além disso, os primeiros anos de República foram de ampla rediscussão do passado brasileiro, já que o tipo de narrativa construída pelo IHGB não poderia sobreviver no período republicano. Malgrado o mérito indiscutível de muitos dos seus trabalhos, eles tiveram o fíto de justificar o regime imperial e a dinastia dos Bragança, agora deposta. Nesse sentido, é curioso o discurso do Secretário Perpétuo do IAHGP, Mário Melo, na ocasião dos preparativos das comemorações do centenário da Independência:

“Aproxima-se a comemoração do centenário de nossa Independência, cujos primeiros sintomas surgiram na conspiração de 1645, manifestaram-se em 1710 e apareceram de modo mais claro em 1817. **Temos a obrigação de acompanhar os outros Estados nos grandes festejos. Nesse sentido nos dirigimos ao congresso do Estado, pedindo um crédito para a comemoração, comprometendo-nos a inaugurar o monumento dos heróis de 1817, a editar uma coreografia e uma história de Pernambuco e a realizar festas públicas.** O congresso nacional votou cinquenta mil contos para a comemoração no Rio de Janeiro; o de São Paulo dez mil contos para a comemoração na cidade em que Pedro I quebrou os laços que nos prendiam a Portugal. O de Pernambuco votou cento e cinquenta contos, para serem pagos por três prestações, a primeira das quais no ano corrente. Só o monumento nos custará cento e cinquenta contos. Parece-me, entretanto, que em Pernambuco não haverá a comemoração que projetamos se não nos for entregue logo a primeira prestação, porque sem ela não poderemos tratar do monumento nem abrir concurso para a publicação da história e geografia de Pernambuco. Um monumento não se faz nem se assenta em poucos meses. Tenho assim minhas dúvidas sobre o papel de Pernambuco no centenário da Independência. Oxalá não esteja comigo a razão, nesse caso... Se infelizmente nos colocarmos **em posição inferior aos outros estados** não deverá ser acusado por isso o Instituto, que desde 1917 vem tratando do assunto”²⁵².

Mesmo os historiadores que, na contracorrente, buscaram sustentar o passado brasileiro e a colonização ibérica como positiva, necessitaram reconstruir a velha narrativa, a partir de novas exigências metodológicas. Não à toa, estes trabalhos historiográficos são de grande complexidade²⁵³. É também neste período que se apresentam outras exigências

²⁵¹ IUMATTI, Paulo T. & VELLOZO, Júlio C. O. “Conhecimento, política e instituições no Brasil (1889-1934)”. In: *Reflexos – Revue Pluridisciplinaire du Monde Lusophone*, nº 2.

²⁵² *Revista do IAHGP*, nº 107. Recife, 1920, p. 83 a 88 (Grifo nosso).

²⁵³ Para pensarmos neste tipo de historiografia que buscou recuperar um papel positivo para os Bragança, mas em uma nova chave, podemos citar a obra de Manoel Oliveira Lima (1867-1928). Sobre Oliveira Lima, recomendamos a leitura de: VELLOZO, Júlio César de Oliveira. *Um Dom Quixote Gordo no Deserto do*

epistemológicas para o fazer da história. O paradigma romântico já havia se esvaído, perdido força, e os determinismos científicos começavam a ser insuficientes para uma interpretação satisfatória. Emerge neste momento, ainda que lentamente, um novo paradigma, mais modesto diante das dificuldades impostas pela complexidade de se conhecer o passado, menos disposto aos riscos das grandes sínteses, mais conformado com o caráter monográfico e parcial da construção do conhecimento. Tal esforço se deu, principalmente, a partir de estruturas como os recém-criados congêneres regionais do antigo IHGB.

Assim, as primeiras décadas de República, nas quais Parreiras fez da História matéria-prima de suas telas, são de certo vazio referencial na disciplina, o que deixou o pintor sem um aparato histórico consolidado no qual se apoiar. No que diz respeito a contar a história do Brasil, os paradigmas balançavam e as vozes se contradiziam, gerando uma polifonia. Todos falavam ao mesmo tempo. O jacobinismo radical de Raul Pompeia, as interpretações céticas de Euclides da Cunha, a busca da nervura da vida material levada a cabo por Capistrano de Abreu, a história política sofisticada feita por Oliveira Lima – este é o rico e complexo ambiente no qual Parreiras se move quando pinta as telas que deveriam “substanciar toda a verdade histórica daquela ocasião, baseada em documentos de irrefutável veracidade”²⁵⁴, como versava em seus contratos.

Nesse momento, procedimentos utilizados na construção do conhecimento histórico extrapolaram o círculo restrito de especialistas e educadores para adquirir o *status* de questão crucial para quem quer que se importasse com os destinos da nação. Isso permitiu ou até obrigou Parreiras a construir uma interpretação própria dos episódios que deveria retratar. É desse lugar que o artista participa da constituição de uma visualidade republicana. Como nota Arthur Valle:

O projeto republicano de ‘releitura’ da História do Brasil e de culto das virtudes e valores nacionais acabaria por ser reproduzido na esfera mais restrita dos Governos Estaduais, tendo o advento da República contribuído para uma maior valorização dos personagens e acontecimentos regionais carregados de importância simbólica²⁵⁵.

O discurso que apregoava a história republicana a partir da descentralização, das revoltas e rebeliões regionais, era desenvolvido na época por intelectuais como Raul Pompeia,

Esquecimento. Oliveira Lima e a construção de uma narrativa da nacionalidade. Dissertação de Mestrado, IEB/USP, São Paulo, 2012.

²⁵⁴ Arquivo do Museu Antônio Parreiras. Documento IP 50361, Contrato SP.

²⁵⁵ VALLE, Arthur. “Pintura decorativa na 1ª República: Formas e Funções”. In: [19&20](#), Rio de Janeiro, vol. II, nº 4, outubro de 2007.

Euclides da Cunha, Lima Barreto. É possível que Parreiras nutrisse simpatia por essa versão da história, como querem comentadores como Carlos Maciel Levy²⁵⁶. Mas, para além disso, é mister notar que esse discurso era funcional para o mercado a que ele queria atender – dos poderes locais²⁵⁷.

Acreditamos, portanto, que a construção de uma visualidade republicana não pode ser pensada longe da produção promovida nos e pelos estados. Esta ocorreu, do ponto de vista das artes plásticas, por fora dos muros da Escola Nacional de Belas Artes, em um ambiente em que Parreiras se consagra como o pintor que mais quadros executa para governos locais. Graças à sua estratégia de inserção de mercado e ao seu interesse em atuar como pintor de história nesse momento, a estética construída na Primeira República coube, em alguma medida, aos pincéis de Antônio Parreiras.

2.5 O pintor como historiador

Imagens podem ser, de uma certa forma, agentes históricos, uma vez que não apenas registram acontecimentos, mas também influenciam a maneira como eles são vistos²⁵⁸.

A pintura de história, que exige uma pesquisa documental extensa para ser realizada de forma satisfatória, conforme já nos referimos, faz dos artistas que se lançam a esse gênero “historiadores de pleno direito”, como afirma Peter Burke²⁵⁹. Ainda assim, as imagens produzidas são carregadas de interpretação, não se restringindo, ou mesmo se propondo, a reproduzir cenas do passado conforme ocorridas. Em um momento de rearranjo do campo intelectual, como aquele a que estamos nos referindo vivenciado nos primeiros anos do novo regime republicano, em que a própria História encontra-se em disputa, o papel do artista como historiador se potencializa.

Como afirma Jorge Coli, referindo-se ao *grand genre* da pintura de história, “há sempre algo de militante por trás das grandes telas”²⁶⁰. Ou seja, ao narrar visualmente um

²⁵⁶ Cf. LEVY, Carlos Maciel. Op. cit., 1981.

²⁵⁷ Como já havia notado Valéria Salgueiro. Op. cit., 2002.

²⁵⁸ BURKE, Peter. *Testemunha ocular*. Bauru: Edusc, 2004, p. 182.

²⁵⁹ Idem, *Ibidem*, p. 198.

²⁶⁰ COLI, Jorge. “Introdução à pintura de história”. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Vol. 39. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2007, p. 51.

acontecimento do passado o pintor necessariamente toma posição. O momento de abertura da disciplina vivenciado nos primeiros anos da República, marcado, como já vimos, pela polifonia de versões, ampliou a Parreiras as possibilidades de, dentro dos limites impostos pelo encomendante, inserir a sua própria interpretação na obra. A expectativa do encomendante, materializada nos contratos conforme demonstramos no primeiro capítulo, e a exigência de revisão historiográfica do tempo são a *precisão*, aquilo que não podia ficar de fora da composição. Entretanto, é possível ir além de saber exatamente como a cena se sucedeu, quem estava, o que cada um disse ou como era a paisagem que serviu de cenário – dados que constam nos documentos históricos que baseiam a pintura do artista.

Escritos deixados por Parreiras dão conta do que ele acredita fazer parte do dever do pintor de história, que precisa buscar as fontes primárias que embasem suas composições sob pena de reproduzir lendas contadas nos livros de história. Essa afirmação foi feita em carta ao governador de Minas Gerais, Raul Soares, quando Parreiras polemizou com o historiador Diogo de Vasconcelos sobre como deveria ser representada a cena do julgamento de Felipe dos Santos que ele estava pintando e que será analisada a seguir:

Se me fosse apoiar por elas (formulações de Diogo de Vasconcelos) na composição de meu quadro, quer na sua parte histórica quer no seu ambiente, pelo que ainda em Belo Horizonte teria baseado a composição da minha obra em bem frágeis alicerces. **O que nela há está em documentos autênticos e não em livros de história e de lendas.** O cenário eu compus com os meus desenhos *d'après nature* em Ouro Preto e não como em lamentável confusão e grande divergência descrevem-no os romancistas historiadores²⁶¹.

Neste trecho notamos que Parreiras questiona a legitimidade dos dados trazidos pelo historiador a partir da afirmação de que ele próprio fora buscar os documentos capazes de substantiar a verdade dos fatos. O pintor arvora-se o papel de historiador de pleno direito para defender a versão da história que pretende imprimir em suas telas. Essa tensão entre Parreiras e Diogo de Vasconcelos pode ainda remeter à pluralidade de instâncias em jogo – uma regional, outra representada pela autoridade do artista –, na busca de legitimidade do pintor.

A abertura da História imposta pela ruptura política propiciou que intelectuais de diversos campos se animassem a dar a sua contribuição no esforço de construção de uma narrativa nacional em curso. É nesse momento que Gonzaga Duque, romancista e um dos primeiros críticos de arte especializado do país, escreve *Revoluções brasileiras*, cuja primeira edição data de 1898. Neste livro, Gonzaga Duque faz o que ele chama de “resumos históricos” dos acontecimentos que culminaram com a Proclamação da República em 1889.

²⁶¹ Arquivo do Museu Antônio Parreiras. Documento IP 050367. (Grifo nosso).

O livro obteve certa repercussão no momento de seu lançamento, merecendo artigos elogiosos na imprensa assinados por nomes como Coelho Neto, Artur Azevedo e Medeiros de Albuquerque. Revisto pelo autor, foi reeditado em 1905. A intenção de Gonzaga Duque com esse livro, estranho ao conjunto de sua obra, é expressa em uma carta localizada no Arquivo de Literatura Brasileira da Casa de Rui Barbosa. Nela, o autor oferece *Revoluções brasileiras* a todos os membros dos Conselhos de Instrução estaduais, afirmando tratar-se de um livro de caráter didático-formativo e pleiteando sua adoção “para completar o ensino da história pátria nas escolas”²⁶².

Revoluções brasileiras, como o nome já indica, propõe uma leitura da história a partir das revoltas populares ocorridas desde os tempos coloniais, culminando com a Proclamação da República em 15 de novembro de 1889. O primeiro capítulo é dedicado ao Quilombo dos Palmares, em um momento em que a historiografia tradicional não elevava os feitos de Zumbi – atentemos ao fato de que apenas uma década havia se passado desde a Abolição. A este se seguem relatos sobre o levante de Felipe dos Santos, a Inconfidência Mineira, a Revolução de 1817, a Guerra dos Farrapos, para ficarmos apenas naqueles temas que foram também representados por Parreiras em suas telas de história²⁶³.

No sentido do que fez Gonzaga Duque, Parreiras expressou diversas vezes a vontade de constituir uma narrativa sobre a história pátria a partir de seus quadros históricos. É com uma afirmação desse tipo que o pintor encerra a escrita de seu livro autobiográfico *A história de um pintor contada por ele mesmo*. O livro de Parreiras teve duas edições: uma publicada em 1926 e outra póstuma, em 1943²⁶⁴. Em seu testamento, o pintor deixou instruções para que se fizesse uma nova edição acrescida do apêndice que escrevera entre os anos de 1926 e 1936. É no final desta segunda parte do livro que Parreiras afirma que:

Dos artistas brasileiros até o presente fui eu quem maior número de quadros históricos executei. **Eles deviam constituir um pequeno compêndio da História do Brasil conforme me aconselhou o meu grande amigo Rocha Pombo** quando lhe mostrei os definitivos croquis dos quadros históricos que tinha executado, tal o rigor da documentação que neles encontrou. Infelizmente até hoje não me foi possível seguir o conselho do eminente historiador brasileiro²⁶⁵.

²⁶² HARDMAN, Francisco & LINS, Vera. “Sobre esta edição”. In: DUQUE, Gonzaga. *Revoluções brasileiras: resumos históricos*. São Paulo: UNESP, 1998, p. XXI.

²⁶³ Além destas revoltas, Gonzaga Duque em seu livro também discorre sobre os seguintes conflitos: Guerra dos Mascates; Confederação do Equador; Sete de Abril; Os cabanos do Pará; Sabinada; Balaiada; Revolta Praieira e Proclamação da República.

²⁶⁴ Além da recente edição de 1999, na qual nos baseamos ao longo desta pesquisa.

²⁶⁵ PARREIRAS, A. Op. cit., 1999, p. 253.

Além desse desejo expresso em organizar em livro uma narrativa da história a partir de suas pinturas, Parreiras também deixa saber pelas cartas trocadas com interlocutores como Coelho Neto e Nogueira da Silva sobre a vontade, não concretizada, de organizar em 1922 – no centenário da Independência do Brasil – uma exposição com suas telas de história. Sobre o tema ele escreveu a Nogueira da Silva em 1917:

Não ignoras o projeto que há já bastantes anos tenho de realizar em Paris e em Londres além do Rio uma exposição de quadros relativos à história brasileira e a nossa paisagem e costumes. A princípio, lembrei-me de pedir auxílio aos meus colegas brasileiros e tais foram as dificuldades que logo tive que desistir. Mas falta-me inteiramente o hábito de recuar uma vez que tomo uma resolução²⁶⁶.

Nessa missiva o pintor já deixa entrever as dificuldades que, talvez, tenham lhe impedido de concretizar tal plano. Em uma carta remetida por Coelho Neto, o escritor anima Parreiras sobre a sua empresa:

Depois do grande Américo e do malgrado Firmino Monteiro, de Zeferino e Henrique Bernardelli a pintura histórica não teve quem por ela se interessasse e os temas grandiosos todos aí jazem à espera de quem os anime livrando-os dos livros e da tradição para a tela ou para o mármore ou o bronze, pondo-os, assim, diante do povo para que ele os conheça e estude. **Sei que pretendes compor uma série de quadros históricos para a grande exposição que se realizará (?) em 1922, estudando neles a vida do nosso povo desde os obscuros dias coloniais até a hora clara em que vivemos**, com arranques de iniciativa que vão transformando nossa pátria e levantando-a ao nível em que já deverá estar, que é o das grandes nações²⁶⁷.

A partir desses documentos evidencia-se o desejo de Parreiras no que tange às suas pinturas de história: elaborar um conjunto capaz de compor uma narrativa sobre a história da nação. Para ver em que sentido se deu a participação de Parreiras na formação do imaginário republicano é preciso olhar para as telas produzidas pelo artista nesse período, como faremos a partir de agora.

Neste capítulo analisaremos algumas telas produzidas a partir de 1914, quando a temática recai preferencialmente sobre as revoltas regionais. À exceção de duas paisagens – *Baía Cabrália* (1900) e *Campos do Ipiranga* (1893) – que, em nossa compreensão, podem ser alçadas à categoria de paisagens históricas, posto que retratam cenários de feitos históricos, ainda que o pintor não tenha assim se referido a elas. Interessa-nos analisar as obras a partir do episódio histórico retratado, da opção artística feita na interpretação da cena e das

²⁶⁶ Arquivos do Museu Antônio Parreiras. Documento IP 050334 (1). Localizado em Paris, assinado por Antônio Parreiras e datado de 12 de agosto de 1918.

²⁶⁷ Arquivos do Museu Antônio Parreiras. Documento IP 050087 (1). Assinado por Coelho Neto, datado de 5 de maio de 1917. (Grifo nosso).

condições de contrato estabelecidas entre o pintor e o cliente que o contratou. Para fins de análise, agrupamos as telas em dois grupos temáticos: o primeiro voltado à desconstrução de mitos e o segundo à construção de heróis.

2.6 Desconstruindo mitos

2.6.1 Dessacralizando a paisagem

Para que uma nova história pudesse ser escrita era imperativo que a anterior fosse desfeita. Desconstruir mitos promovidos durante o período do Império foi um dos vetores da pintura de Parreiras. É possível perceber a visão cética, quando não crítica, do pintor em relação a alguns marcos constitutivos da história da nação mesmo em paisagens executadas em um momento anterior a seu ingresso definitivo no mercado de obras históricas.

Desde os primeiros anos da AIBA, a busca da constituição de uma arte nacional valorizou a pintura de paisagem, encarregada de, ao lado da pintura de história, exaltar o país dada a identificação criada entre o Brasil e sua natureza²⁶⁸. Como afirma Luis Marques:

Caberá à pintura de paisagem dar uma fisionomia ao mito de fundação de um território que será tanto mais ‘brasileiro’ quanto mais permanecer intocado pelo elemento humano, quanto menos maculado for, justamente, por brasileiros. Resulta disso que a ocupação humana do espaço, o que se chama em geral de história, será, aqui, não comemoração, mas esquecimento da origem²⁶⁹.

Ou seja, quanto mais livre do homem, mais brasileira seria a terra. Quanto menos história contivesse, mais exultante seria a paisagem. Já em fins do século XIX, a percepção sobre a natureza começa a mudar. Segundo Luciana Murari:

A representação da natureza pela intelectualidade brasileira pós-1870 construiu paisagens que assumiram significados essenciais num momento em que eram elaborados projetos de transformação dependentes, em larga parte, do conhecimento de base geográfica da nacionalidade, do inventário de seus recursos e de sua incorporação à cultura por meio de representações do espaço e da natureza. Dessa ‘luta pela geografia’ fez também parte o estabelecimento de relações entre a história

²⁶⁸ Sobre a pintura de paisagem no Brasil recomendamos a leitura de: DIAS, Elaine. *Paisagem e Academia*. Campinas: Unicamp, 2009; SQUEFF, Leticia. *O Brasil nas letras de um pintor*. Campinas: Unicamp, 2004; SCHWARCZ, Lilia. *O sol do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

²⁶⁹ MARQUES, Luis. In: DIAS, Elaine. Op. cit., 2009, p. 15.

– a formação –, o presente – o diagnóstico – e a direção do futuro – a utopia –, que se pretendia imprimir ao país²⁷⁰.

A natureza deixa de ser a expressão do ideal idílico da nação e passa a ser um problema a ser enfrentado. O cientificismo evoca o ceticismo frente aos desafios postos ao país. É nesse momento que assistimos a Euclides da Cunha espantar-se perante a força da floresta amazônica, espaço relegado às margens da história, onde “a terra abandona o homem e as margens evitam os rios”²⁷¹. Para concluir que: “aquela natureza soberana e brutal, em pleno expandir de suas energias, é uma adversária do homem”²⁷². É também quando Graça Aranha escreve que: “a floresta no Brasil é sombria e trágica. Ela tem em si o tédio das coisas eternas”²⁷³. E Alberto Rangel publica *Inferno Verde*²⁷⁴, romance que será homenageado por uma tela com mesmo título pintada por Parreiras em 1922²⁷⁵.

Uma parte da intelectualidade impactada pelo cientificismo, e em busca de análises frias e pouco romantizadas, deixa de lado a ideia consagrada no século XIX da terra fertilíssima, da natureza como dádiva, da paisagem enquanto demonstração da vocação inapelável da nação para a grandeza. Até mesmo a exuberância da natureza de um local como a Amazônia de trunfo passa a óbice, como vimos nas afirmações de Euclides da Cunha.

Um levantamento feito por Ana Maria Tavares Cavalcanti demonstra que a pintura de paisagem esteve presente em todas as Exposições Gerais de Belas Artes promovidas pela Academia, desde 1829²⁷⁶. Porém, a forma de representar pictoricamente a natureza sofre alterações ao longo do tempo, que se refletem na técnica utilizada para o ensino da pintura de paisagem na Academia.

A partir desta compreensão elaborada por intelectuais e comentadores contemporâneos da obra de Parreiras, analisaremos as telas *Paisagem do Campo do Ipiranga* e *Baía Cabrália*.

²⁷⁰ MURARI, Luciana. *Natureza e cultura no Brasil (1870-1922)*. São Paulo: Alameda, 2009.

²⁷¹ CUNHA, Euclides. *À margem da história*. São Paulo: Martin Claret, 2006, p. 23.

²⁷² Idem, *Ibidem*, p. 27.

²⁷³ ARANHA, Graça. *Canaã*. Rio de Janeiro: Bruguier, 1959, p. 40.

²⁷⁴ RANGEL, Alberto. *Inferno Verde*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Minerva, 1914.

²⁷⁵ *Inferno Verde*, Antônio Parreiras, 1922. Óleo sobre tela, 128 x 192 cm. Coleção da Escola de Belas Artes de Salvador, Bahia.

²⁷⁶ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Pintura de paisagem, modernidade e o meio artístico carioca no final do século XIX*. Acessado em 20 de novembro de 2013 através do link: <http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=docente:anacanti:pinturadepaisagemmodernidadeeomeioar.pdf>

Tela: *Paisagem do Campo do Ipiranga*, 1893

Imagem 2.1: Antônio Parreiras, *Paisagem do Campo do Ipiranga*, 1893. Óleo sobre tela. Acervo do Museu Paulista da USP. São Paulo, SP.

Já discorreremos no capítulo anterior (1.5) sobre o contexto em que Parreiras pintou a tela *Paisagem do Campo do Ipiranga*. O quadro foi executado na ocasião da primeira visita artística do pintor a São Paulo, e com ele Parreiras teve a pretensão de ingressar na recém-criada galeria de arte do Museu Paulista. Ainda que tenha contado com o apoio da crítica, que através de artigos publicados no jornal *O Estado de S. Paulo* fez campanha para que a Câmara Municipal o adquirisse, o quadro terminou por ser vendido a um colecionador particular e só recentemente cumpriu o destino imaginado pelo pintor, passando a compor o acervo do Museu Paulista no ano de 2010.

Em carta ao colega Pedro Peres, Parreiras fez a seguinte referência à cena retratada:

O quadro representa o campo do Ipiranga – isto é, onde se deu o fato histórico que resultou a Independência do Brasil. **Esta gente já mandou fazer um belíssimo monumento e é fanática pelo tal campo – pode ser que pintando o governo daqui me compre a tal tela**²⁷⁷.

²⁷⁷ Carta de Antônio Parreiras para Pedro Peres, manuscrita. São Paulo, 4 de junho de 1893. Documento IP 50322-3, Arquivo do Museu Antônio Parreiras (Grifo nosso).

Ao olhar para o quadro (Imagem 2.1), a primeira sensação que temos é de estranheza frente à perspectiva escolhida pelo pintor para representar o edifício-monumento, ao qual se refere como “belíssimo”, em carta a Pedro Peres. É a partir de um ponto de vista longínquo que a construção erguida para celebrar a proclamação da Independência por Pedro I é exibida. Quase metade da tela é ocupada pela representação da campina e do terreno acidentado que conformam a colina sobre a qual o monumento fora erguido apenas três anos antes²⁷⁸. Neste primeiro plano nada indica prosperidade: a terra ressecada, o campo árido, a cerca caindo. O rio, às margens do qual o gesto inaugural da nação teria sido consumado, não aparece na composição. A edificação histórica, que motivou a pintura, é exibida em escala diminuta, deslocada à direita do quadro, ainda que em uma perspectiva elevada. Pode ter sido essa a intenção do artista ao escolher tal enquadramento. Representado junto à linha do horizonte, o pintor aproximou o Monumento do céu e, com as nuvens localizadas na mesma altura, alcançou o contraste necessário para que o amarelo-ocre com que este foi retratado se destacasse na composição. É através da topografia acidentada do relevo e da cerca de arames que a acompanha que o olhar do espectador é conduzido até a construção. O feito patriótico ali perpetrado é citado apenas sutilmente, através das cores utilizadas na cena: as mesmas da bandeira nacional.

A tela pintada por Parreiras é, desta forma, em tudo contrária à mitologia pintada por Pedro Américo na tela *Independência ou morte!*²⁷⁹, cinco anos antes, em 1888, e que se tornaria peça central na constituição do Museu Paulista²⁸⁰. Na versão do paisagista Antônio Parreiras, o que se faz representar é o sítio histórico onde se deu o feito patriótico, encarnado pelo monumento erigido em sua memória. Silencia-se o célebre grito de Pedro I. Não se menciona o fato ou os personagens que protagonizaram o momento da Independência – objetos da tela de Américo. Frente a este cenário é impossível não refletir sobre quão pouco promissora é a nação fundada sobre este capinzal seco.

Surpreende – dadas as relações de Parreiras com o mercado paulista, conforme já analisamos no capítulo 1, e dada a sua vontade de vendê-la ao governo – que o pintor tenha executado esta tela que se choca tanto com o discurso paulista de precedência na fundação da nação.

²⁷⁸ O edifício-monumento em estilo renascentista foi projetado e construído entre os anos de 1885 e 1890 pelos engenheiros italianos Tommaso Gaudenzio Bezzi e Luigi Pucci.

²⁷⁹ *Independência ou morte!*, Pedro Américo, 1888. Óleo sobre tela, 760 x 415 cm. Museu Paulista da USP.

²⁸⁰ Sobre esta tela de Pedro Américo recomendamos a leitura de: OLIVEIRA, Cecília Helena & VALLADÃO, Claudia. *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: Edusp, 1999.

Tela: *Baía Cabrália*, 1900

Em 1898, Parreiras é contratado pelo presidente Campos Sales para pintar *Chegada e Partida*, dois murais que compuseram a decoração da sede do Supremo Tribunal Federal e que deveriam representar o Descobrimento do Brasil por Pedro Álvares Cabral. Estas telas serão analisadas com vagar no próximo capítulo desta dissertação. Para a execução destes painéis, Parreiras viajou à Bahia para fazer estudos ao natural, do local que é tradicionalmente associado ao marco inaugural da nação brasileira, em uma prática que irá se repetir ao longo dos anos²⁸¹. A partir desses estudos o artista realizou, além das cenas históricas, a tela *Baía Cabrália* (Imagem 2.2), que foi adquirida pelo governo do estado de São Paulo em 1903 e atualmente se encontra exposta na Pinacoteca de São Paulo.

²⁸¹ Dessa forma, Parreiras repetia uma prática que compunha o decoro acadêmico da época. Podemos, a título de exemplo, identificar uma postura semelhante à de Pedro Américo ao pintar *O Brado do Ipiranga*. Conforme Claudia Valladão: “Seguindo rigorosamente essa máxima, o artista revisitou as inúmeras fontes disponíveis naquela ocasião, recuperou testemunhos, vasculhou bibliotecas, coletou retratos e gravuras, percorreu coleções de uniformes, vestimentas e objetos da época, preparou moldes e modelos, estudou em minúcias raças equinas e **visitou o ‘sítio do Ipiranga’ para presenciar in loco a topografia, a paisagem e a ‘atmosfera diáfana de São Paulo’** (Grifo nosso). MATTOS, C. V. & OLIVEIRA, C. H. de S. (org.). *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: Edusp, Museu Paulista da USP, 1999, p. 75.

Imagem 2.2: Antônio Parreiras. *Baía Cabralia*, 1900. Óleo sobre tela, 120 x 84 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo, SP.

Neste quadro, Parreiras representa um trecho de paisagem que, livre da narrativa histórica, é composta sobre a mesma paleta, rebaixada, que será empregada nos grandes painéis. Predominam os tons claros e a ausência de contrastes, de forma que entre o mar, o céu e a areia da praia quase não existe distinção. Aqui vale lembrar a crítica feita ao pintor por Gonzaga Duque, que associava a preferência pela paleta rebaixada à personalidade do artista:

Pelo que fica exposto, Parreiras tem uma existência de lutas e comoções; é precisamente nesta época que as comoções, mais do que em qualquer outra idade, deixam no coração fundos sulcos. Daí, pois, **uma grande tristeza atuando no temperamento do indivíduo pelo contínuo desmoronar de esperanças apenas lombrigadas. Parte deste fato, segundo creio, a causa de Parreiras abusar muito do branco**²⁸².

Os tons escolhidos para fazer a representação do marco do descobrimento do país resultam em uma paisagem melancólica e, por que não, triste. Curioso notar que, para pintar a chegada dos portugueses e também esta paisagem de grandes dimensões, Parreiras estudou a

²⁸² “Terceira exposição de Antônio Parreiras”. In: *A semana*, Rio de Janeiro, 16 de julho de 1887, assinado por Alfredo Palheta. *Apud*: DUQUE, Gonzaga. *Impressões de um amador*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001, p. 157.

Carta de Pero Vaz de Caminha, como sabemos a partir de um bilhete escrito por Coelho Neto deixado junto de um livro e datado do mesmo ano em que Parreiras viaja à Bahia para fazer os estudos do natural:

Parreiras, à página 49 encontrarás a Carta de Caminha. Nada perderás, porém, lendo toda a memória que é curta, mas substancial. Teu Coelho Neto. Sê feliz e não te esqueças de mim²⁸³.

Porém, em nada esta paisagem nos remete à terra idílica na qual “querendo-a aproveitar dar-se-á nela tudo”, como prometia Caminha ao rei Dom Manuel. A aridez da areia se impõe aos olhos. Em primeiro plano veem-se apenas um raso matagal e um pequeno tronco quebrado, com as raízes, já mortas, expostas. A mata aparece em plano afastado e é representada por um verde pálido. Concordamos que:

A paisagem não é apenas uma representação, mas é também a forma como somos capazes de enxergar a natureza, como uma referência de constância, duração e pertencimento bastante adequada para a afirmação da continuidade e do culto à história embutidos na mitologia nacionalista. **O cenário natural pode, neste sentido, ser visto como um objeto de memória, que permite que o passado ganhe contornos físicos que auxiliem a localizar lembranças e a mobilizá-las**²⁸⁴.

Dessa forma, é importante ainda perceber que a tela foi pintada no momento em que se celebrava o 4º Centenário do Descobrimento do Brasil, justamente quando se buscava “localizar lembranças e mobilizá-las”, no que concerne ao nascimento da nação. Nesse ano foi publicado, por exemplo, o opúsculo denominado *Por que me ufano de meu país*, de Afonso Celso, no qual o autor professava o louvor à grandeza e à beleza natural do país, em largos elogios otimistas quanto ao porvir²⁸⁵. Assim, acreditamos que as opções feitas por Parreiras na representação do lugar que serve de marco ao feito lusitano denotam o tom crítico deste em relação ao tempo passado e presente, além de pouco otimismo com o futuro do Brasil.

²⁸³ Carta de Coelho Neto a Antônio Parreiras. Assinada e datada de 9 de novembro de 1899. Arquivo do Museu Antônio Parreiras. Documento IP 050084 (1).

²⁸⁴ MURARI, Luciana. *Natureza e cultura no Brasil (1870-1922)*. São Paulo: Alameda, 2009, p. 41. Sobre o tema recomendamos ainda a leitura de: MAIA, João M. E. *A terra como invenção*. São Paulo: Zahar, 2008. (Grifo nosso).

²⁸⁵ CELSO, Afonso. *Por que me ufano de meu país: right or wrong, my country*. 3ª ed. Revista. Rio de Janeiro: Garnier. 1ª ed. 1900.

2.6.2 Contrariando a tradição

Para enaltecer um evento que pretendia retratar em tela, muitas vezes Parreiras vale-se do expediente de contrapô-lo a marcos da historiografia tradicional. Como já dissemos, para afirmar uma história à luz do novo regime era preciso rever os feitos e realizações do Império e seus representantes. Os atos que marcaram a Independência e a República são rejeitados pelo pintor, que afirma cumprir assim o dever de “separar a história da lenda”, como podemos ver neste trecho que escreveu em 1936:

Nessas decorações e monumentos históricos que se eternizam é preciso critério na escolha dos motivos. Eles devem ser escolhidos, inspirados, executados – tendo por base documentos autênticos de irrefutável veracidade, desbastados da influência política dominante no período em que eles se positivaram. **É preciso que se separe por completo a história da lenda – esta lenda influenciada pela política – que atribui, por exemplo, a Pedro I a primazia da proclamação da Independência do Brasil, a 7 de Setembro de 1822, quando já estava ela proclamada desde 25 de julho do mesmo ano na pequenina cidade de Cachoeira, no recôncavo pitoresco da Bahia – e também a lenda que atribui à proclamação da República em 89 exclusivamente ao Exército e à Armada, a cuja proclamação o povo assistiu bestializado no dizer de Aristide Lobo – quando parte, e parte importante, nela tomou o povo,** conforme ata da Câmara Municipal do Rio de Janeiro pela qual se verifica que a República de 89 foi clamada por um fluminense, que era o seu vereador mais moço – José do Patrocínio, secundado por numerosos intelectuais, que conduziram o povo ao Paço Municipal na tarde de 15 de novembro

286

Neste discurso, vemos Parreiras referir-se de forma crítica à historiografia tradicional sobre os dois momentos centrais de ruptura ocorridos no país. O pintor rejeita o principal feito do Império e questiona a versão corrente sobre a Proclamação da República. Vejamos como isso se dá a partir de suas telas.

²⁸⁶ Arquivo do Museu Antônio Parreiras. Documento IP n. 50375. (Grifo nosso).

Tela: *Os primeiros passos para a Independência da Bahia*, 1930

Imagem 2.3: Antônio Parreiras. *Os primeiros passos para a Independência da Bahia*, 1930. Óleo sobre tela, 280 x 430 cm. Coleção Governo do Estado da Bahia. Salvador, BA.

A tela *Os primeiros passos para a Independência da Bahia* foi encomendada pelo governador daquele estado, Vital Soares, em 1928 e entregue por Parreiras dois anos depois. Sabemos que a tela foi ofertada pelo pintor conhecendo a publicação da íntegra da carta por ele enviada ao governo do estado oferecendo-se para pintá-la, anterior à assinatura do contrato. Nela, o artista argumenta:

Em geral quando se alude à Independência do Brasil, cita-se como fato primordial, culminante, definitivo, o – Grito do Ipiranga. Atribui-se a São Paulo e ao Rio de Janeiro a excessiva primazia do pensamento libertador. Esquece-se assim a Bahia, onde maior foi o sacrifício do povo²⁸⁷.

O pintor segue afirmando que se tal esquecimento ocorre isso é devido à ausência de iniciativas que visem a propagar tal feito a partir de monumentos comemorativos. E faz então uma curiosa valoração sobre a diferença que um quadro tem em relação a uma estatuária para o fim de emulação à história:

É verdade que a Bahia já tributou merecida e afetuosa homenagem a seus mártires da Independência em um belo monumento, mas ele é uma síntese extremada, executada em bronze, somente de fácil compreensão aos cultos, e não uma página histórica como é um quadro, que educa, esclarece, grava-se facilmente na alma do povo²⁸⁸.

²⁸⁷ “Diversas notícias”. In: *Diário Oficial da Bahia*, 4 de outubro de 1928, p. 3.

²⁸⁸ Idem, *Ibidem*, p. 4.

A carta surtiu o efeito esperado e alguns dias depois, em 24 de outubro, o contrato foi assinado, delegando a Parreiras a feitura de tal quadro (Imagem 2.3), pelo que recebeu a quantia de 50:000\$000 (cinquenta contos de réis)²⁸⁹.

O ato retratado refere-se à luta travada entre brasileiros e portugueses pela independência da província da Bahia. Segundo as anotações do pintor, o quadro representa o momento ocorrido em 25 de junho de 1822 quando os brasileiros revoltosos, reunidos na praça da cidade de Cachoeira onde estavam sitiados, aclamam Pedro I príncipe regente do Brasil²⁹⁰.

A cena coloca em primeiro plano o “tambor-mor” Manoel Soledade, morto por um disparo executado desde os navios que se encontravam ancorados e aparecem representados ao fundo. À esquerda vemos um oficial, montado em um cavalo branco, de espada erguida em gesto que será repetido pelos demais presentes na cena. É Rodrigues Falcão, recém-chegado de Salvador, que dá vivas à Independência, fazendo as vezes de Pedro I.

O resultado do feito de Cachoeira é o mesmo do cumprido às margens do Ipiranga. Instituiu-se Pedro I príncipe regente do Brasil tornado independente de Portugal. Porém, no quadro de Parreiras quem protagoniza tal feito é o povo, que dessa forma ganha destaque na cena. O pintor representou diversas figuras de populares espalhadas na tela, fazendo uma diferenciação temática importante com relação à já referida tela de Américo. Homens, padres, mulheres e crianças, índios e negros são didaticamente representados. Todos de espadas ou punhos erguidos saúdam a aclamação. Silencia-se Dom Pedro, mais uma vez.

Tela: *Proclamação da República Piratini*, 1914

²⁸⁹ Arquivo do Museu Antônio Parreiras. Documento IP 050370.

²⁹⁰ SALGUEIRO, Valéria. Op. cit., 2000, p. 105.

Imagem 2.4: Antônio Parreiras. *Proclamação da República Piratini*, 1914. Óleo sobre tela, 350 x 500 cm. 4º Batalhão de Polícia Montada do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS.

No dia 4 de janeiro de 1912, Antônio Parreiras assina um contrato com o governo do Rio Grande do Sul, segundo o qual fica obrigado a entregar ao estado dois quadros: uma tela de 400 x 600 cm que deveria representar a “República do Piratini” (Imagem 2.4), governo rebelde que se constitui no Sul do país, entre os anos 1836 e 1845, como resultado da Revolução Farroupilha; e um retrato do líder desta mesma insurreição, general Bento Gonçalves. Pelos dois quadros, o pintor receberia a quantia de 28 contos de réis²⁹¹. Tal feito é divulgado em nota publicada no Jornal *Correio do Povo*, de 5 de janeiro de 1912:

O governo do Estado resolveu encomendar, ao grande pintor nacional Antônio Parreiras, **a confecção de dois quadros históricos para o palácio presidencial atualmente em construção.** Um será uma tela de 6 metros de comprimento por 3 de largura – A Proclamação da República de Piratini – **cujo croquis tanto sucesso fez na exposição realizada pelo notável artista no salão nobre do Club Caixeiral.** O outro será o retrato do general Bento Gonçalves, tamanho natural, vendo-se ao fundo do quadro uma alegria aos seus feitos na revolução de 1835. Esses quadros serão colocados no salão de recepções oficiais daquele palácio. **O pintor Antônio Parreiras partirá, quarta-feira próxima, para Jaguarão, a fim de estudar o local onde o general Antonio Netto deu o grito de separação da antiga província do Rio Grande do Sul.** Antônio Parreiras pede a todas as pessoas que possuem armas, fardamentos ou qualquer objeto de uso da época da revolução de 1835, o favor de emprestá-los a fim de servir de modelo, comprometendo-se ele a restituir

²⁹¹ CORONA, Fernando. *Palácios de Governo do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Sulinas, 1973, p. 16. Sobre as condições de contratação destes quadros indicamos ainda a leitura de: OLIVEIRA, Luciana da Costa. *O Rio Grande do Sul de Aldo Locatelli*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da PUCR-RS. 2011.

todos os objetos. O grande artista pode ser procurado para esse fim no Grande Hotel ou na redação dos jornais desta capital²⁹².

O governador em exercício, quando da assinatura do contrato, era Carlos Barbosa Gonçalves, que governou o estado durante um intervalo de cinco anos, entre 1908 e 1913, único período em que Borges de Medeiros esteve fora do poder entre os anos de 1898 e 1928.

É, porém, a este último que Parreiras credits a encomenda dos quadros, como vimos no relato que faz em carta ao amigo Oliveira Lima (1.7), e como fica ainda mais claro nesta missiva que escreve ao próprio Borges por ocasião de seu retorno ao governo do estado, um ano depois da assinatura do referido contrato:

Ilustre Sr. Borges de Medeiros, saudações afetuosas e sinceras felicitações e votos para que cheio de paz e prosperidade seja o período de vosso governo iniciado a 23 do corrente. **Recordo-me sempre com viva gratidão quanto vos interessastes para que me fosse dada a execução do quadro histórico *Proclamação da República Rio-Grandense*.** É pois com satisfação e cumprimento de um dever que venho vos dar notícias sobre esse trabalho, cujo período mais difícil é felizmente passado, pois que toda a composição se acha definitivamente determinada²⁹³.

Em outra carta enviada de Paris a Borges de Medeiros, Parreiras ressalta sua visão acerca do significado do feito Farroupilha:

Aqui ficam todos admirados quando explico o meu quadro e digo que é a Proclamação da República no Rio Grande do Sul – em 1836.
‘Como, antes de nós?’ Sim, a França foi em 1848 [referindo-se à Segunda República Francesa], isto é, 12 anos depois de nós, a quem os franceses ainda há bem pouco tempo chamavam povo selvagem.
Imagine, pois, meu ilustre amigo, como desejo que o grande público francês veja o meu quadro e fique sabendo que em 1836 os brasileiros eram republicanos. Vivo aqui já lá vão pra sete anos e sei bem de que valor será a divulgação do fato que me deu assunto para o meu quadro²⁹⁴.

A nota publicada no jornal que reproduzimos acima faz referência ao fato de o quadro ter sido encomendado a partir da exposição de um croquis apresentado pelo pintor. Sabemos por suas anotações que o quadro representa:

O momento em que é proclamada a República de Piratini, nos campos de Seival à beira do riacho Jaguarão. No centro, erguendo o boné, o General Antônio Neto

²⁹² *Jornal Correio do Povo*, 5 de janeiro de 1912, p. 4. (Grifo nosso).

²⁹³ *Correspondência*, 24 de janeiro de 1913. Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul, Arquivo Borges de Medeiros. Documento nº 10587. (Grifo nosso).

²⁹⁴ Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul, Arquivo Borges de Medeiros. Documento nº 12116. (Grifo nosso).

proclama a República. Acompanha-o Pedro Soares. À direita do observador, mantendo em linha a tropa, Manoel Lucas de Oliveira²⁹⁵.

Para chegar a esta definição do feito, o pintor recorreu a pelo menos dois livros de história do Rio Grande do Sul que encontramos em sua biblioteca com grifos feitos de seu próprio punho²⁹⁶. O primeiro deles é *História Popular do Rio Grande*, escrito por Alcides Lima, em 1882. O livro resgata a história da Revolução Farroupilha de forma a enaltecer os ideais republicanos e abolicionistas defendidos pelo autor. O segundo, *História do Rio Grande do Sul para o ensino cívico*, de João Maia, pseudônimo de Armando Figueiredo, de 1907, é o que contém a descrição do feito histórico à semelhança do relato feito por nosso pintor em seu caderno de anotações.

Parreiras, que já havia solicitado “a todas as pessoas que possuírem armas, fardamentos ou qualquer objeto de uso da época da revolução de 1835, o favor de emprestá-los a fim de servir de modelo”²⁹⁷, consulta o próprio governador, encomendante da obra, sobre aspectos da caracterização dos personagens retratados, como verificamos nesta carta de 8 de abril de 1914:

Remeto-vos quatro fotografias tiradas do quadro Proclamação da República Rio-Grandense. Duas foram feitas quando o quadro ainda estava apenas desenhado. Remeto-as para se ver nelas as figuras em maior grandeza e no intuito de vê-las examinadas por pessoa prática em costumes antigos rio-grandenses, a fim de se me dizer se algum engano há quanto à sua **parte arqueológica, pois embora o quadro esteja concluído, poderei ainda modificar detalhes que por conveniência da verdade devam ser corrigidos**²⁹⁸.

Na mesma carta em que o pintor envia as fotografias do quadro pedindo ao governador que verifique a correção histórica quanto à representação dos costumes dos personagens, ele demonstra outra preocupação com a verossimilhança:

Notareis o senhor a falta da bandeira. O motivo da supressão de tão importante símbolo foi haver encontrado documentos onde se afirma de modo positivo só se haver arrumado a bandeira a 6 de novembro de 1836, dois meses depois de haver Netto proclamado a República²⁹⁹.

²⁹⁵ SALGUEIRO, Valéria. *Antônio Parreiras. Notas e críticas, discursos e contos: coletânea de textos de um pintor paisagista*. Niterói: Ed. UFF, 2000, p. 109.

²⁹⁶ Arquivo do Museu Antônio Parreiras. Documento IP 50500-5; 50494-7.

²⁹⁷ *Jornal Correio do Povo*, 5 de janeiro de 1912.

²⁹⁸ Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul, Arquivo Borges de Medeiros. Documento nº 12116. (Grifo nosso).

²⁹⁹ Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul, Arquivo Borges de Medeiros. Documento *Correspondência*, 8 de abril de 1914.

Não encontramos registros que nos permitam aferir quando Borges de Medeiros teve contato com uma versão do quadro em que constasse a bandeira do Rio Grande do Sul, mas imaginamos tratar-se do *esquisse* (Imagem 2.5), que atualmente compõe o acervo do Museu Antônio Parreiras, que é a única versão que conhecemos de estudos do quadro em que a bandeira tricolor aparece representada.

Imagem 2.5: Antônio Parreiras. *Estudo sobre a Proclamação da República do Piratini*, 1914. Óleo sobre madeira, 24,2 X 45,8 cm. Museu Antônio Parreiras, Niterói, RJ.

É baseado na busca da veracidade histórica³⁰⁰ que o autor afirma sacrificar o efeito compositivo que teria o uso da bandeira tricolor, elemento de destaque no primeiro estudo ao quadro. Ao analisarmos outras representações pictóricas da Revolução Farroupilha, notamos que a bandeira da recém-instituída República é recurso simbólico largamente utilizado por artistas de períodos anteriores e posteriores a Parreiras³⁰¹.

A bandeira da República Piratini é um símbolo de grande significação política como fica claro, quer pelo seu recorrente uso nas representações plásticas, quer por trechos da historiografia, como este retirado de um livro escrito em 1934:

³⁰⁰ No que diz respeito à veracidade histórica nas representações pictóricas é importante destacar o papel da obra *Independência ou morte*, de Pedro Américo, retomada por Parreiras conforme a análise que fazemos. Segundo Claudia Valladão, esta tela serve como um manifesto da posição do pintor frente ao debate que cercava a pintura de história no fim do século XIX. Diferente daqueles que defendiam que uma visão realista e fiel dos fatos deveria ser retratada, Pedro Américo vincula-se a uma tradição mais antiga que concerne à idealização da história, que deveria servir apenas como inspiração para a pintura. VALLADÃO, Claudia. Op. cit., 1999, p. 124-125.

³⁰¹ Ver: LITRAN, Guilherme. *Carga de Cavalaria*, 1893; SEELINGER, Helio. *Rio Grande de pé pelo Brasil*, 1925; entre outros.

Quanto à bandeira tricolor, verde-amarela-encarnada, que trazia como elmo o dístico da Liberdade, Igualdade, Humanidade, era uma manifestação de seu ideal republicano, oriundo da revolução francesa, que depois de ter posto abaixo o primado opressor da aristocracia arrogava a si o direito exclusivo de mandar, dispor da coletividade, estabelece os Direitos dos homens, dos cidadãos. [...] A bandeira farroupilha é a mais brasileira de todas as bandeiras estaduais³⁰².

Se Parreiras é capaz de abrir mão de um elemento estético e simbólico importante como a bandeira do estado pela busca da verdade histórica, o pintor não faz o mesmo na representação do tipo gaúcho. Apesar de argumentar largo estudo de detalhes e apetrechos dos soldados³⁰³ e demonstrar, na presença de estudos ao quadro, essa preocupação, Parreiras representa todos os combatentes portando espadas em punho, quando se sabe que na Revolução Farroupilha a cavalaria utilizava principalmente a lança como arma³⁰⁴. A lança é a arma distintiva dos soldados gaúchos e será largamente utilizada nas representações plásticas do evento³⁰⁵.

Não acreditamos que tenha sido ingênua a opção do pintor quando retrata os personagens da Revolução Farroupilha armados com espadas. Levantamos a hipótese de que isso tenha se dado como forma de reforçar a identidade da tela com quadros que, na tradição iconográfica nacional, se referem a momentos de proclamações: *Independência ou morte!*, de Pedro Américo; *Retrato do Marechal Deodoro*, de Henrique Bernardelli, apenas para ficar nos mais icônicos. Além disso, como elemento de distinção, a lança aproxima os gaúchos das populações platinas, afastando-os de uma identidade nacional brasileira.

Dessa forma, sem lanças e sem bandeira, ressalta-se a visão da Revolução Farroupilha não como um ato de exaltação regional, marcada por elementos distintivos, mas como precursor da República brasileira. Esta intenção do artista estaria em conformidade com a

³⁰² CALLAGE, Fernando. *A revolução dos farrapos*. São Paulo: Record, 1934.

³⁰³ “Notareis ainda que em algumas figuras o costume gaúcho passa por modificações ou completa-se com acréscimos pertencentes a outro. Assim se viam em soldados e oficiais de Neto. O tipo genuíno, completo de gaúcho, o represento em primeiro plano no lado esquerdo da composição. Sobre esta figura chamo a vossa atenção. Correta e verdadeira, expurgada seja de erros ou omissões que por acaso tenha cometido ela fará compreender que as outras figuras de gaúchos que entram na minha composição não lhe são iguais propositalmente”. Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul, Pasta Borges de Medeiros. Documento nº 12116.

³⁰⁴ Além de a lança aparecer em todas as representações pictóricas já referidas, citamos a título de exemplo esta afirmação retirada do livro *Arte Farroupilha: a história vista pelo imaginário de nossos artistas*. “A imagem do gaúcho como o conhecemos deriva da Revolução Farroupilha: a figura do herói a cavalo, **as lanças**, o lenço amarrado no pescoço, o porte imponente e, sobretudo, jovem”.

³⁰⁵ Para aferir o predomínio do uso de lanças como armamento do gaúcho, indicamos ver as obras: Guilherme Litran. *Carga de Cavalaria*, 1893. Acrílico sobre tela, 20 x 30 cm. Museu Julio de Castilhos, Porto Alegre; Helio Seelinger. *O Rio Grande do Sul pelo Brasil*. 1925. Óleo sobre tela, 380 x 570 cm. Museu Histórico Farroupilha, Piratini, Rio Grande do Sul. Guido Mondim. *Fogo no pasto*. Óleo sobre tela, 73 X 60 cm. 1989. Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul; José Washt Rodrigues. *Batalha dos Farrapos*. Prefeitura Municipal de São Paulo; Pedro Weingartner. *Revolucionários*. 1893. Óleo sobre tela. 48,5 x 74 cm. Museu de Artes do Rio Grande do Sul.

produção historiográfica feita a partir do Rio Grande do Sul no início do século XX, como afirma Ieda Gutfreind:

A produção histórica sul-rio-grandense contemporânea esgota-se no paradigma da nacionalidade. Este esforço dos construtores da história gaúcha já se manifesta no final do século passado e, com maior empenho, nas primeiras décadas deste século, assumindo como que uma matriz historiográfica, o axioma: **‘O Rio Grande sempre foi, desde o berço, um pedaço do Brasil, o Brasil que cresceu de si mesmo’**.³⁰⁶

Acreditamos ser essa a visão que, possivelmente, o pintor estaria interessado em propagar.

2.7 Construindo heróis

Percebe-se que algumas telas de Parreiras foram realizadas com o sentido de desconstruir, ou enfraquecer, mitos basilares da história pátria. O cenário da chegada de Cabral é representado por uma natureza árida; a Independência de Pedro I é silenciada em detrimento daquela aclamada pelo povo; a República no Brasil é apresentada a partir de um feito bélico e não de uma quartelada.

Em direção inversa, identificamos em outros trabalhos do autor o esforço de constituir heróis dotados de ação. É importante frisar que, naquele momento, a República ainda buscava forjar seus próceres. Tiradentes era alçado a herói a partir de seu martírio. Temos como hipótese que para enaltecer determinados atores da história, inclusive o próprio Tiradentes, Parreiras faz a opção de retratá-los no momento possível da resistência, antes do martírio. Não é a representação da passividade resignada que interessa ao artista, mas bem o contrário, é a ação que o pintor busca destacar através de *deslocamentos* que apontaremos a partir da análise das obras: *Prisão de Tiradentes* (1914), *Julgamento de Frei Miguelinho* (1917), *José Peregrino* (1917), *Julgamento de Felipe dos Santos* (1923) e *Estudo para Os mártires* (1927).

Faz-se importante notar aqui que procedimentos de subversão da representação do herói estavam sendo operados nesse momento por outros artistas, como nos demonstra

³⁰⁶ GUTFREIND, Ieda. “Revisões historiográficas na temática da fronteira sul-rio-grandense: historiadores municipalistas na prática da oralidade”. In: *Anais Eletrônicos do IV Encontro da ANPHLAC*. Salvador, 2000, p. 1. (Grifo nosso). Sobre o mesmo tema, ver ainda: GUTFREIND, Ieda. *A historiografia Rio-Grandense*. Porto Alegre, EDUEFRGS, 1992.

Maraliz Christo na análise das obras de Henrique Bernardelli, Pedro Américo e Rodolfo Amoedo³⁰⁷.

Tela: *Prisão de Tiradentes*, 1914

Como nos referimos no topo deste capítulo (2.3), a disputa simbólica em curso nos primeiros anos da República encontrou em Tiradentes a personificação possível do herói. Isso se deu graças à dualidade deste personagem, que possibilitou a construção de um mito cívico-religioso encarnado no mártir. Murilo de Carvalho afirma que, entre outras questões, foi a não-concretização da Inconfidência Mineira e, portanto, a ausência de violência na ação, que permitiu a aproximação da imagem de Tiradentes à de Cristo – o que foi crucial para a sua popularização³⁰⁸.

Ao atender à sua primeira encomenda pública, feita pelo presidente Campos Salles em 1898 referente à decoração do Supremo Tribunal Federal, Parreiras pinta um Tiradentes conforme a tradição iconográfica em voga. No quadro de 1901, *O Suplício de Tiradentes* (Imagem 2.6), o autor representa o alferes sereno sobre o patíbulo à espera da aplicação da sentença que o matará enforcado. Vestindo a alva, com as mãos cruzadas sobre o ventre, Tiradentes olha para o céu de forma a ressaltar sua identidade com o mártir da igreja católica.

³⁰⁷ Sobre isso recomendamos a leitura do capítulo 3: “O enfraquecimento do herói”, constituinte da tese de doutorado de Maraliz Christo. Op. cit. 2005.

³⁰⁸ Cf. CARVALHO, J. M. *A Formação das Almas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Imagem 2.6: Antônio Parreiras. *Suplicio de Tiradentes*, 1901.
Óleo sobre tela, 520 x 260 cm. Centro Cultural da Justiça Eleitoral, Rio de Janeiro, RJ.

A paleta utilizada não permite contrastes. Nem mesmo a paisagem em segundo plano se destaca. Não há na cena qualquer indício de sofrimento ou resistência perante a morte iminente, apenas resignação em uma atitude canônica que marcaria a memória iconográfica construída sobre este que fora ungido como o herói da República. O resultado da composição de Parreiras, ao optar por uma representação minimalista, carece de apelo dramático e pictórico. Este tipo de tratamento, típico de outros quadros da época, seria exceção na obra do pintor.

Diferente do que ocorre, por exemplo, na tela *Martírio de Tiradentes* (Imagem 2.7), 1893, de Aurélio Figueiredo de Melo (1856-1916). Neste quadro, apesar de o esquema da composição ser muito próximo ao aplicado por Parreiras, o drama da narrativa está explicitado. A serenidade do alferes é realçada pelo sofrimento que o cerca, expresso quer pelo clérigo que aos seus pés pede clemência aos céus, quer pelo algoz que fecha os olhos para não ver o resultado de sua ação. A pomba branca destaca o sentido da espiritualidade que se busca destacar na cena, fazendo referência ao Espírito Santo, parte da tríade elevada pela Igreja Católica, explicitando, assim, a identidade entre as imagens de Cristo e Tiradentes.

Imagem 2.7: Aurélio de Figueiredo e Melo. *Martírio de Tiradentes*, 1893. Óleo sobre tela, 57 x 45 cm. Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro, RJ.

Pedro Américo é o autor da representação mais contundente de Tiradentes realizada nos anos iniciais da República. Pintada em 1893, *Tiradentes Esquartejado* (Imagem 2.8) leva a termos literais a desconstrução simbólica do corpo do herói. A tela denuncia a brutalidade da repressão colonial ao mesmo tempo em que indica a derrota da resistência rebelde. A potência do quadro reside na impossibilidade de ação de Tiradentes expressa com crueza. Como afirma Maraliz Christo:

Cabe lembrar a sutileza com a qual o pintor trabalha: o julgamento da História não lhe é muito favorável (vide Joaquim Norberto), **o herói é apresentado em sua fragilidade (esquartejado), embora dignamente (as partes não estão jogadas ao acaso).**³⁰⁹

Já morto e com seu corpo profanado, Tiradentes é identificado com Cristo através de elementos como a grande cruz que corta todo o fundo da tela, o tronco do corpo posto à forma de uma *Pietà*, o crucifixo colocado ao lado da cabeça ensanguentada – tudo remete à visão mística reservada ao mártir republicano³¹⁰.

³⁰⁹ CHRISTO, Maraliz. Op. cit. 2005, p. 313. (Grifo nosso).

³¹⁰ Para uma leitura detida sobre esta tela de Pedro Américo e as representações pictóricas de Tiradentes indicamos a leitura de CHRISTO, Maraliz. Tese de doutoramento. Op. cit. 2005.

Imagem 2.8: Pedro Américo. *Tiradentes esquartejado*, 1893.
Óleo sobre tela, 270 x 165 cm. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, MG.

Passada mais de uma década da execução de *Suplício de Tiradentes*, em 1914, Parreiras retoma este personagem para fazer uma representação bastante diversa daquela expressa em seu primeiro quadro histórico. *Prisão de Tiradentes* (Imagem 2.9) foi pintado por conta própria, no sentido de não ser fruto de uma encomenda, e posteriormente comprado pelo governo do estado do Rio Grande do Sul. Nesta tela está contido aquilo que acreditamos ser uma tópic recorrente nas pinturas de Parreiras deste período, quando sai de cena o personagem representado no momento de seu martírio, substituído agora pelo herói dotado de capacidade de agir, de intervir sobre os cursos da história.

Imagem 2.9: Antônio Parreiras. *Prisão de Tiradentes*, 1914. Óleo sobre tela, 180 x 282 cm. Museu Julio de Castilhos, Porto Alegre, RS.

Nesta tela, Tiradentes é retratado no momento em que é surpreendido pelos oficiais que lhe dão voz de prisão. Com um gesto brusco, derruba no chão a cadeira em que estava sentado. Em postura altiva, encara de queixo erguido e peito estufado o grupo de homens mobilizados para sua captura. A cena, que não é descrita em relatos históricos, e por isso permitiu ampla liberdade de imaginação ao pintor, mostra um Tiradentes de uniforme militar, idêntico ao do oficial que lidera o grupo que irá lhe prender. Sem a alva com que é sempre representado, mas com a barba e cabelo crescidos à semelhança da imagem eternizada do momento de sua morte.

A arma em punho, se não chega a estar apontada aos guardas, tampouco demonstra intenção de rendição. É este elemento que, junto do uniforme militar, confere à representação de Tiradentes neste quadro uma potência em tudo inversa àquela contida na tela de Américo – aqui não está demonstrada a fragilidade do personagem, mas sim um Tiradentes que, nesse caso, detém o sentido da ação perpetrada.

Esse Tiradentes é um agente heroico graças à opção de deslocar o momento em que ele é representado: no ato de sua prisão e não da execução da sentença. A possibilidade da violência assentada na arma que tem em mãos e no gesto nervoso com o qual derruba a cadeira contraria a iconografia que o consagrara como uma vítima passiva, que enaltece o

exemplo virtuoso da resignação cristã. O Tiradentes concebido por Parreiras em sua encenação personifica outros verbos, como resistir, lutar, agir.

Tela: *José Peregrino*, 1917

A Revolução de Pernambuco, ou Revolução dos Padres, foi um movimento rebelde de viés iluminista, liderado por Domingos Martins, Frei Caneca e Antonio Carlos que proclamou a República a partir de Recife em 1817. O governo provisório instituído com apoio popular resistiu por cerca de três meses, nos quais foram implementadas algumas medidas avançadas no sentido da democratização dos poderes. Sem conseguir adesão das províncias vizinhas, o governo provisório de Pernambuco viu-se fragilizado perante as tropas da coroa que chegam em grande número a Recife. Cerca de 75 dias depois da sublevação, a revolta é derrotada militarmente e seus líderes são condenados à morte.

Às vésperas do centenário da revolta, no ano de 1917, Parreiras viaja ao Nordeste acompanhado de Oliveira Lima³¹¹. O historiador havia sido convidado pelo Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico de Pernambuco para organizar os festejos que deveriam marcar a data cívica³¹². Em Recife, Parreiras fixa-se por tempo suficiente para organizar uma exposição na qual apresenta um croquis do quadro que pretendia fazer em memória de Frei Caneca. Como sabemos pela carta encontrada no Arquivo Público de Pernambuco e sobre a qual já nos detivemos no ponto 1.7 desta dissertação, sua oferta foi negada e o quadro não é levado a termo.

A viagem do pintor, porém, não se restringiu a Pernambuco. Parreiras valeu-se das comemorações do centenário de 1817 para ensejar outros governos, afins com o episódio, a lhe contratarem quadros. É assim que o pintor assina em 6 de julho de 1917 o contrato com o governo da Paraíba, pelo qual fica obrigado a:

Confecção e fornecimento de um quadro representativo do momento em que o grande paraibano e um dos maiores heróis da revolução de 1817, José Peregrino Carvalho, se encontra com o seu pai, Xavier de Carvalho, na rua das Trincheiras hoje Epitácio Pessoa³¹³.

³¹¹ Sobre a passagem de Parreiras por Recife recomendamos a leitura de ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. Op. cit.

³¹² Sobre isso recomendamos a leitura de: VELLOZO, Júlio César de Oliveira. *Um Dom Quixote Gordo no Deserto do Esquecimento. Oliveira Lima e a construção de uma narrativa da nacionalidade*. Dissertação de Mestrado, IEB/USP, São Paulo, 2012.

³¹³ Arquivo do Museu Antônio Parreiras, IP 050364. Documento transcrito nos anexos.

Como nos referimos, a revolução dos padres não chegou a obter apoio de nenhum outro governo provincial, mas as ideias propagadas pelos líderes do movimento impulsionaram a ação de civis à sublevação na Paraíba. José Peregrino organizou a resistência que tentou tomar o governo da Província, a exemplo do que havia ocorrido em Pernambuco. Seus intentos foram, porém, frustrados pela dura repressão patrocinada pelas tropas imperiais.

Imagem 2.10: Antônio Parreiras. *José Peregrino*, 1918. Óleo sobre tela, 200 x 300 cm, Coleção do governo do estado da Paraíba, João Pessoa, PB.

O momento que Parreiras escolhe para representar o herói paraibano de 1817 é aquele em que o pai do revoltoso vai até o local onde a resistência encontra-se entrincheirada tentar convencê-lo à rendição. Parreiras descreve o exato momento retratado da seguinte forma:

Junto a sua tropa, ao lado de seus oficiais ouve a proposta. Revolta-se, idolatrando e respeitando muito o pai Peregrino não contém-se. Já senhor de si responde: ‘Oh, meu pai. Retrocedei a vossa casa, ide anunciar aos vossos comitentes, declarai-lhes francamente que vosso filho é digno de vós, que não sabe transgredir com seus deveres, que eles e seus camaradas perecerão com a Pátria se o fado adverso tem decretado que ela pereça’.

Contra seu próprio pai, não cabe a Peregrino o uso da força física. Impõe-se o verbo como argumento do heroísmo. O Peregrino imaginado por Parreiras encarna a convicção dos rebeldes ao rejeitar o apelo feito por seu progenitor. A lealdade à pátria é maior que a lealdade ao pai. Na cena, os revoltosos são todos representados em postura altiva, dedos e braços em

riste, em oposição ao personagem que demonstra a vergonha pelo seu pedido de rendição através de sua aparência encurvada. Apesar de sua coragem, as tropas imperiais matariam Peregrino e seu pai pouco tempo depois.

Tela: *Julgamento de Frei Miguelinho*, 1917

Miguelinho foi um dos padres que liderou a Revolução Pernambucana. Depois de contido o levante popular e destituído o governo provisório, os rebeldes presos foram enviados a Salvador. É na capital baiana que se realizam as sessões de julgamento dos 72 insurgentes.

Imagem 2.11: Antônio Parreiras, *Julgamento de Frei Miguelinho*, 1918. Óleo sobre tela, 160 x 270 cm. Pinacoteca do Estado do Rio Grande do Norte, Natal, RN.

Desde o ato de sua prisão e ao longo de todo o julgamento, Frei Miguelinho ficou calado, recusando-se a responder aos questionamentos direcionados a si. O momento eleito por Antônio Parreiras para representar o revoltoso é descrito da seguinte forma pelo pintor:

Querendo esse (Conde dos Arcos) salvá-lo – se é verdade o que ele disse ao bispo de Pernambuco, frei Antônio Bastos – lhe fez a seguinte pergunta:

- Padre, não tem inimigos que eles lhe falsifiquem a firma e com ela subscrevesse todos ou em parte dos papéis aqui presentes?
- Não senhor, não senhor – respondeu Miguelinho indignado, embora calmamente. Não são contrafeitas as minhas firmas nesses papéis, são todas autênticas³¹⁴.

A fala de Miguelinho reafirmando perante o júri sua participação na revolta compõe a memória dos eventos de 1817. Além disso, a um padre vestido com sua batina, a arma mais contundente que lhe poderia ser dada era a do verbo, mais uma vez. Parreiras opta por representar o frei no exato momento em que ele abdica de seu silêncio. No centro do quadro, iluminado pela claridade que entra pela janela, ainda que em uma posição mais baixa que a do inquisidor que o encara também de pé, Miguelinho, diferente deste, posta-se ereto e com a mão ao peito, representando a sinceridade de sua confissão. Sua fala o condenou à morte e reafirmou os ideais rebeldes. A sentença de morte silenciou o herói³¹⁵.

Tela: *Julgamento de Felipe dos Santos*, 1923

Julgamento de Felipe dos Santos (Imagem 2.12)³¹⁶ foi a primeira tela histórica pintada por Parreiras no Brasil, depois que ele encerra as atividades do ateliê parisiense que manteve por quase 15 anos. A tela, sobre a qual já nos referimos rapidamente no capítulo anterior, foi encomendada pelo governador de Minas Gerais, Raul Soares, em resposta a uma carta enviada pelo pintor oferecendo-lhe seus préstimos. Nela, Parreiras sugere três assuntos passíveis de ser representados: Felipe dos Santos recebendo a sentença de morte; Tiradentes pronunciando a célebre frase “seguir ou morrer”, na derradeira reunião dos conjurados; o julgamento de Tiradentes, no momento em que este assume para si a culpa pela conspiração descoberta.

Depois de elencar os assuntos o pintor escreve:

Peço à V. Exc. permissão para não manifestar preferência por um dos assuntos que tomei a liberdade de apresentar. Qualquer um deles me permitirá a execução de uma tela histórica de igual valor como documento. **Não posso deixar porém de dizer que pelo lado estético o assunto que trata de Felipe dos Santos é o mais belo.** No

³¹⁴ SALGUEIRO, Valéria. Op. cit., 2000, p. 96.

³¹⁵ Para uma outra leitura sobre esta tela recomendamos ver: PAIVA, Diogo S. (por) *Entre pedra e tela*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de história da UFRN, Rio Grande do Norte, 2011.

³¹⁶ Utilizamos aqui imagem do estudo para a tela pertencente ao acervo do Museu Antônio Parreiras, pois não conseguimos uma boa reprodução do quadro acabado. Os elementos destacados na análise, porém, são verificados na composição final.

entretanto, V. Exc. está incontestavelmente no caso de sem insinuações fazer a escolha³¹⁷.

Prevaleceu a preferência do pintor, que assinou o contrato para sua execução em Belo Horizonte em 12 de janeiro de 1923³¹⁸. Poucos dias depois, em 21 de janeiro, Parreiras estava em Ouro Preto fazendo estudos *d'après nature*, como fez saber por um telegrama enviado ao governador através do qual presta contas sobre seu trabalho. Segundo relatos do pintor, a composição do quadro teve por base principal a sentença de morte de Felipe dos Santos encontrada pelo pintor na seção de manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro³¹⁹.

Imagem 2.12: Antônio Parreiras. *Estudo para Julgamento de Felipe dos Santos*, 1923. Óleo sobre tela, 83 x 149 cm. Museu Antônio Parreiras. Niterói, RJ.

A revolta a que se refere o quadro foi organizada em retaliação a novas imposições da colônia quanto à tributação dos frutos da exploração das minas de ouro em Vila Rica. Felipe dos Santos era a principal liderança do levante que foi duramente reprimido. O quadro representa o momento em que ele ouve a sentença de morte proferida pelo Conde de Assumar, que impunha que seu corpo fosse desmembrado por cavalos em praça pública.

No centro da tela, na área iluminada, estão representados Felipe dos Santos e seu companheiro Thomé Afonso, ambos imobilizados por seus algozes. À esquerda estão os

³¹⁷ CPDoc da Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro. Fundo Raul Soares: 1430 - RS c 1922.10.31/2, 4 folhas. (Grifo nosso).

³¹⁸ Arquivo do Museu Antônio Parreiras. Documento IP 0500367. A transcrição deste contrato consta em anexo nesta dissertação.

³¹⁹ SALGUEIRO, Valéria. Op. cit., 2000, p. 103.

cavalos bravios, fazendo menção à morte violenta que aguardava o condenado. À direita, sob a sombra de uma edificação, aparece o Conde de Assumar, em trajes nobres, ladeado pelos demais representantes da Coroa portuguesa.

Interessa-nos notar a postura dos dois amotinados. Thomé Afonso faz menção de, intempestivamente, atacar Assumar que, ocupando uma posição elevada e afastada, rebate seu gesto curvando o corpo para frente. O fato de ser representado sentado tira do conde a potência da reação, guardada aos rebeldes. Felipe dos Santos aparece maltrapilho e ferido, e ainda assim altivo. Suas feições expressam revolta e os punhos cerrados indicam resistência. Os populares que circundam a cena lamentam o seu destino, como representado pela senhora que, estando perto do conde, leva as mãos ao rosto para conter as lágrimas.

O momento escolhido pelo pintor ao representar a cena é aquele que ressalta a resiliência e a combatividade que não deixam de acompanhar Felipe dos Santos no momento em que recebe a trágica sentença. Os punhos cerrados do condenado somados à sua postura corporal indicam resistência e não derrota. Tanto ele quanto Thomé Afonso precisam ser contidos para que não avancem sobre a autoridade da coroa.

Alguns meses depois de assinar o contrato, Parreiras recebe em seu ateliê um ofício do governador de Minas Gerais acompanhado de um parecer dado pelo historiador Diogo de Vasconcelos a respeito do croquis apresentado pelo pintor. As sugestões de mudanças feitas pelo historiador recaem todas sobre a forma de representar Felipe dos Santos e o Conde de Assumar. Ao recebê-las, Parreiras reage de forma dura:

Recebi a cópia do ofício que V.Exc. me enviou do senador Diogo de Vasconcelos, dando parecer sobre o croquis por mim entregue a V.Exc. relativo ao quadro histórico Felipe dos Santos. Muito agradeço o envio desta cópia. **Embora o contrato por mim firmado não determine ficar o croquis por mim apresentado sujeito a aprovação ou reparo de historiadores**, a alta estima e a grande consideração que guardo me impõe o dever de dizer algo sobre os reparos feitos pelo dr. Diogo de Vasconcelos.

(...) Pelo que me foi possível compreender no ofício do dr. Diogo de Vasconcelos ele aconselha representar no quadro Felipe dos Santos vestido como um homem de educação e instruído – e para justificar isso alega que Felipe dos Santos era irmão de Thomé Afonso que era clérigo de ordens menores.?!!!

Afirma o Senador Diogo de Vasconcelos que todos os presos eram reinóis sem exceção, logo Felipe dos Santos o era. **O Senador Diogo de Vasconcelos está no seu direito de imaginar um Felipe dos Santos como melhor lhe aprovar, como imaginou um Conde de Assumar cheio de valentia e nobreza. O que porém não posso aceitar é a pretensão de me vir dizer de que modos devo eu representar no meu quadro a sua principal figura. Nesse terreno eu não posso aceitar lições nem mesmo insinuações**³²⁰.

³²⁰ Arquivo do Museu Antônio Parreiras. Documento IP 050367. (Grifo nosso).

Em sua argumentação o pintor defende a liberdade artística – terreno no qual não aceita “nem mesmo insinuações”. Porém, é possível perceber que tal defesa na verdade recai sobre a interpretação histórica contida na representação. Note-se que o historiador quer dar ao conde “valentia e nobreza” e a Felipe dos Santos marcas distintivas de reinol que o diferenciariam do povo. Tal empresa alteraria a carga dramática do quadro, diminuindo a força contida no herói. Parreiras não acatou as sugestões e entregou seu quadro ao governador em outubro de 1923.

Tela: *Estudo para Os mártires*, 1927

O quadro *Os mártires* não é realizado em seu formato definitivo, ainda que Parreiras tenha preparado uma série de estudos para o mesmo. Nos arquivos do Museu Antônio Parreiras há um documento assinado pelo pintor dirigido ao Conselho Municipal de uma cidade não especificada³²¹. É dele que retiramos a descrição da cena que se segue:

A tela sintetizara, mais particularmente, o momento em que depois de haver assistido tombar para sempre, varado pelas balas legalistas, o seu companheiro de lutas e sonhos (que era Luiz Mendonça) Domingos Martins já amarrado pronuncia a famosa e patriótica frase: ‘Morro pela liberdade’³²².

Imagem 2.13: Antônio Parreiras. *Estudo para Os Mártires*, 1927. Óleo sobre tela, 97,2 x 134,3 cm. Museu Antônio Parreiras, Niterói, RJ.

³²¹ Arquivo do Museu Antônio Parreiras. Documento IP 050367.

³²² Idem, Ibidem.

A narrativa histórica aí contida refere-se ao desfecho da Revolução Pernambucana de 1817. Sobre ela Parreiras já havia executado outras telas, a saber: *José Peregrino* (1917), para o governo da Paraíba; *Julgamento de Frei Miguelinho* (1917), para o governo do Rio Grande do Norte; além do estudo para *Julgamento de Frei Caneca*, recusado pelo governo de Pernambuco.

Nesse estudo (Imagem 2.13), um dos líderes da insurreição, Domingos Martins, é representado a exemplo do que vimos nas telas analisadas acima. Ante a execução de sua pena, o rebelde encarna a resistência, encena a continuidade da luta expressa pelo gesto com o qual acusa o seu algoz. A violência imposta ao personagem não é silenciada – pelo contrário. O primeiro plano da tela é ocupado pelo corpo inerte e ensanguentado de Luiz, o primeiro a cumprir a sentença, o que faz o espectador antever o destino de Domingos Martins. A ação da narrativa, entretanto, não pertence ao carabineiro que executará a sentença. Ela é deslocada ao personagem que sustenta sua luta até o último momento e que, dessa forma, é perpetuado em sua condição de herói³²³.

2.8 Conclusão

No princípio era o verbo.

João 1:1

A Primeira República realizou-se a partir da descentralização do poder. A formulação de uma história capaz de dar conta dos desafios postos ao novo regime coube, por isso, em grande medida, aos poderes e intelectualidades locais. Dessa forma, ao menos no primeiro momento, o imaginário republicano não é um, mas são vários. Ou é o resultado de um mosaico composto pelas variadas vozes dos diferentes heróis exaltados pela história nativista.

Antônio Parreiras participa desse movimento a partir da percepção acerca do novo mercado que se abriu junto aos estados, carentes de símbolos e mitos identitários. Arvorando-se pintor oficial dos governos locais, o artista cumpre a função de representar em grandes

³²³ Para ver outra leitura sobre esta tela ler: CERDERA, Fabio. *O horizonte da nação*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Letras da UFF. Rio de Janeiro, 2012.

telas os feitos capazes de situar cada estado e seus respectivos heróis no Panteão da história pátria. Assim, Parreiras tornou-se um dos principais responsáveis pela formulação de uma identidade visual do discurso nativista construído na Primeira República.

Em um momento de revolvimento da vida intelectual e artística brasileira, explicar a atuação de Parreiras como pintor de história exclusivamente pelo viés do mercado seria operar um reducionismo. O artista expressa sua vontade de participar da formulação da história que estava em disputa nesse momento. O pintor se coloca como um intelectual, reafirmando sua condição de artista, quando debate com historiadores sobre o conteúdo de suas telas ou quando anuncia a vontade de reunir em uma narrativa o conjunto de suas pinturas históricas – seja através de uma publicação, seja em uma exposição.

Se, em um exercício de imaginação, realizássemos a vontade do pintor e encadeássemos suas telas históricas, uma à outra, a narrativa que resultaria deste esforço seria de uma história pátria contada a partir dos levantes populares, a exemplo do que estavam produzindo intelectuais como Raul Pompeia, ou, para ficar em um espectro mais próximo de nosso pintor, Gonzaga Duque. Se, como afirma Murilo de Carvalho, Tiradentes é herói porque é um mártir e não um radical, a afirmação que fazemos a partir das telas de Parreiras é em tudo inversa: seus personagens são heróis porque são radicais e não pelo enlevo de seu martírio. A começar pelo próprio Tiradentes, de quem ele despe, junto da alva, a aura mística.

Parreiras atribui a capacidade de ação ao personagem, afastando-o do momento do sofrimento e dotando-o de heroísmo. O pintor representa as cenas de forma a que o verbo esteja sempre com o personagem exaltado, tirando-lhe a condição de vítima. Tiradentes armado; Frei Miguelinho falando ao tribunal; José Peregrino de dedo em riste apontado a seu pai; Felipe dos Santos de punhos cerrados frente à corte; Domingos Martins acusando seu algoz. O mesmo tipo de opção aparece em propostas feitas aos estados que não chegam a ser levadas a cabo, como a de representar Tiradentes loquaz na derradeira reunião dos Inconfidentes ou assumindo para si as responsabilidades do levante perante o tribunal.

No mesmo sentido em que empodera os heróis das revoltas populares ocorridas nos tempos coloniais, Parreiras silencia os heróis e os mitos de origem construídos pela historiografia tradicional. Dessa forma, se buscarmos uma visualidade do imaginário republicano a partir dos estados e não do centro do poder, a história contada será a da República construída por heróis. Não há um salvador da nação. A fragmentação do herói dá-se pela sua multiplicidade. É essa a história que vemos ser narrada por Parreiras em suas telas.

Acreditamos que é possível identificar uma complementaridade entre a necessidade do encomendante e a *mão do artista* na feitura destes quadros, sem primazia de um ou de outro. Isso se demonstra de forma clara quando olhamos para uma tela como *Zumbi* (Imagem 2.14), executada pelo artista em 1927 por sua livre iniciativa e sobre a qual não há nenhum indício de tentativa de venda.

Imagem 2.14: Antônio Parreiras. *Zumbi*, 1927. Óleo sobre tela, 115 x 87,4 cm. Museu Antônio Parreiras, Niterói, RJ.

Até hoje, esta é uma das poucas imagens ilustrativas de Zumbi dos Palmares, líder do maior quilombo organizado no período colonial. Vale lembrar que nas primeiras décadas do século XX a historiografia sobre Zumbi ainda estava em debate, sendo formulada principalmente a partir dos Institutos Históricos e Geográficos do Ceará, Alagoas e Pernambuco³²⁴. Um artigo de Mario Behring publicado na revista *Kosmos* em 1906, sob o título “A morte de Zumbi”, é o primeiro texto monográfico dedicado a este personagem³²⁵. Em 1921 ainda estavam sendo publicados artigos que discutiam a existência de um indivíduo de nome Zumbi, posto que durante o século XIX acreditou-se que tal nomenclatura poderia referir-se a um posto hierárquico entre os quilombolas.

Nos primeiros anos do século XX, a historiografia construída a partir de São Paulo tratou o episódio do Quilombo dos Palmares como um capítulo da história dos bandeirantes, sendo considerado um de seus maiores feitos de glória. Em uma tradição iniciada por

³²⁴ Sobre isso indicamos a leitura de: REIS, Andressa M. B. *Zumbi: historiografia e imagem*. Dissertação de mestrado, Departamento de História, UNESP/Franca, 2004.

³²⁵ BHERING, Mario. “A morte de Zumbi”. *Apud: Revista do Instituto Arqueológico e Geográfico Alagoano*, vol. 57, nº 14, 1930, p. 144-151.

Varnhagen em 1854 seguiriam nomes como Capistrano de Abreu, Rocha Pombo, Alfredo Taunay. Sobre isso Rocha Pombo escreveu em seu *História do Brasil*:

Só mesmo o bandeirante seria capaz de dar cabo daqueles negros, que se haviam assenhoreado de florestas tão vastas e escusas e que, pela sua união e disciplina, tanto como pelo seu número, se tinham tornado mais temerosos que os próprios índios³²⁶.

Sabemos que se não há um consenso – dada a ausência de documentos capazes de solucionar a questão – sobre como se deu a morte de Zumbi, a maior parte da historiografia atual reconhece o bandeirante Domingos Jorge Velho como seu algoz. No mesmo período em que Parreiras pinta o retrato do líder quilombola, estava em pleno desenvolvimento em São Paulo a afirmação do mito bandeirante que foi levada a cabo pelo Museu Paulista tendo como expoente Afonso Taunay. Atentos a essas questões é impossível não relacionar a representação que Parreiras faz de Zumbi com as pinturas de bandeirantes que estavam sendo produzidas por artistas como Rodolfo Amoedo, Henrique Bernardelli e Benedito Calixto por encomenda de Taunay. A começar pelo retrato que Calixto faz daquele que é reconhecido como o assassino do líder negro.

Imagem 2.15: Benedito Calixto. *Retrato de Domingos Jorge Velho*, 1903. Óleo sobre tela, 140 x 100 cm. Museu Paulista da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP.

³²⁶ ROCHA POMBO, Manuel. *História do Brasil*. 14ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1967, p. 218.

Imagem 2.16: Henrique Bernardelli. *Bandeirante (estudo – corpo inteiro)*, s/d. Grafite sobre papel vegetal, 32 x 20 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, SP.

A forma com que Parreiras retrata Zumbi aproxima este personagem da representação que estava sendo feita dos bandeirantes por encomenda do Museu Paulista. O líder negro guarda em sua postura ativa os traços de identidade da raça, mas não é representado como um *tipo*. Suas feições são cuidadosamente tratadas, de forma a que reconheçamos na tela um retrato individual. A roupa do rebelde em tons vibrantes destaca o negro de sua pele, bastante exposta dada a maneira com que se veste. O cenário idílico em que aparece posicionado sugere a idealização do herói improvável criado pelas tintas fortes de Parreiras. É, porém, a arma que empunha que lhe confere o maior grau de distinção.

Ombrear Zumbi aos bandeirantes que o mataram, representado em uma postura muito próxima da convenção de pose monárquica³²⁷, já seria por si só um gesto de contestação à historiografia e à tradição pictórica. Armar o líder rebelde que assombrou os proprietários de escravos no século XVII é dar ainda um passo além. Basta conhecer os debates que cercaram o ingresso de negros nas fileiras militares durante o Império³²⁸ para compreender a força desta imagem. Acreditamos que esta tela nos permite lançar novas luzes à exaltação dos heróis recriados por Antônio Parreiras. Nela pode-se entender que está sintetizado aquilo que acreditamos ter sido um certo projeto intelectual do artista no que diz respeito à memória construída sobre os próceres da nação, conforme buscamos demonstrar ao longo do presente capítulo.

³²⁷ Cf. MARINS, Paulo Garcez. “Nas matas com poses de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica europeia”. In: *Revista do IEB*. São Paulo, nº 44, fevereiro de 2007.

³²⁸ Sobre isso indicamos a leitura de: CARVALHO, Marcus J. M. “Os negros armados por brancos e suas Independências”. In: JANCÓS, Istvan. *Independência: história e historiografia*. São Paulo: Hucitec/FAPESP, 2005, p. 881-914.

CAPÍTULO 3

Sujeitos da história: a representação do indígena na pintura de Antônio Parreiras

Os Invasores (Imagem 3.1), última tela de cunho histórico pintada por Antônio Parreiras, em 1936, revelou-se emblemática para a presente pesquisa. Foi a primeira deste gênero de sua autoria que vimos pessoalmente³²⁹. E foi justamente a representação do indígena que nos provocou a refletir sobre o tema que passamos, então, a investigar no conjunto da obra do artista. A tela, de grandes dimensões, foi realizada tardiamente por Parreiras, quando o mesmo já estava incapacitado de manter sua atividade outrora febril posto que encontrava-se enfermo, com suas habilidades visivelmente prejudicadas pela idade. Ainda assim, tanto a cena representada quanto a fatura de pinceladas largas e muito empastelamento de tintas garantem ao quadro uma grande força expressiva.

Imagem 3.1 Antônio Parreiras. *Os Invasores*, 1936. Óleo sobre tela. 194,5 x 281 cm. Museu Antônio Parreiras. Niterói, RJ.

³²⁹ Tivemos a oportunidade de conhecer pessoalmente este quadro na primeira vez em que visitamos o Museu Antônio Parreiras para o desenvolvimento da presente pesquisa.

A tela *Os Invasores* apresenta em primeiro plano um grupo de cinco pessoas composto por quatro aventureiros, como o pintor denomina estes personagens, e uma índia. Esta se encontra nua e aprisionada. Com os dois braços estendidos para trás imobilizados por um dos “invasores”, seus pés estão amarrados a uma corda, que é segurada por outro homem do grupo. Ela está sendo observada, com interesse, pelos três sujeitos postados à sua frente. Seu corpo está curvado em um gesto que sugere uma atitude de defesa com o qual parece buscar se preservar dos olhares lascivos lançados a ela, evitando encarar seus algozes. Sua postura, entretanto, não indica rendição, posto que é preciso que dois homens a segurem para evitar sua fuga. É a violência contra a nativa que está retratada. E apresentada assim, subjugada embora não rendida, a índia tem a pele estranhamente branca – mais que a dos aventureiros que invadiram seu território e agora a aprisionam. Em um plano afastado, à esquerda do quadro, um grupo de pessoas aparece se deslocando na direção do conjunto principal. A cena se passa no que parece ser uma clareira em meio a um ambiente de mata fechada.

O título da tela, conferido pelo próprio pintor³³⁰, somado à forma com que esses homens estão representados, impede em qualquer hipótese o enaltecimento desses tipos como desbravadores do território brasileiro, em clara contrariedade à mitificação do bandeirante operada, sobretudo, a partir da década de 1920³³¹. O pintor representa a ação como um ato covarde, convidando a imaginação do espectador a supor o que acontecerá a essa nativa no momento seguinte. Conforme o artista afirma em suas anotações sobre o quadro, a cena representa personagens que se lançavam a:

Simples expedições aventureiras, sem planos, sem significação durável e quando depois de muito vagabundear por ali não aparecia a cobiçada terra do ouro e se esgotavam os víveres, retrocediam e procuravam obter alguma compensação dos trabalhos e canseiras por meio da venda dos prisioneiros de guerra, que haviam arrastado para longe de sua terra natal³³².

A partir das inquietações geradas pela observação do quadro *Os invasores*, buscamos investigar a representação do índio no conjunto da obra de Antônio Parreiras. A imagem desse quadro revelou-se indiciária de uma problemática reiterada na produção do pintor, a saber, o modo com que este representa de maneira original e crítica os indígenas. Não é apenas pela quantidade de quadros que o nativo brasileiro está figurado – onze telas entre as

³³⁰ Cf. SALGUEIRO, Valéria. *Antônio Parreiras. Notas e críticas, discursos e contos: coletânea de textos de um pintor paisagista*. Niterói: EdUFF, 2000, p. 107.

³³¹ Ainda que saibamos que trabalhos de fins do século XIX já exaltavam a figura do bandeirante. Sobre isso ver: FERREIRA, Antonio Celso. *Epopéia Bandeirante*. São Paulo: UNESP, 2001; TAUNAY, Afonso d'Escagnolle. *História geral das bandeiras paulistas*. São Paulo: Typ. Ideal, 1924-1950, 11 v.

³³² SALGUEIRO. V. Op. cit., 2000, p. 107.

cerca de 30 que Parreiras pintou de cunho histórico – que o tema se destaca. O lugar reservado ao índio na narrativa das pinturas e o tratamento pictórico aplicado pelo pintor não permitem que se olhe para a sua produção sem realçar este componente. O índio é um elemento central no discurso histórico narrado por Parreiras através de suas telas. E, especialmente, é pela forma com que é mobilizado que o artista provoca curiosidade no observador atento.

Alguns elementos se repetem, como a posição de protagonista, o ceticismo frente às imposições do colonizador, a pele estranhamente embranquecida quando se trata de demonstrar sua subjugação. São esses aspectos, que aparecem de maneira reiterada na obra indianista de Parreiras, que merecerão a seguir um estudo pormenorizado. Acreditamos que é por meio da representação particular do indígena que o pintor afirma um discurso próprio frente aos pungentes dilemas de sua época, tal como pretendemos demonstrar ao longo deste capítulo.

Para verificar essa hipótese, nos debruçaremos sobre as telas em que o artista representou o nativo brasileiro buscando identificar discursos reiterados e peculiaridades geradas pela natureza das encomendas. Dentre essas telas, abordaremos de modo destacado aquelas que Parreiras realizou por encomenda do então prefeito de São Paulo, Raymundo Duprat³³³, em 1913, a saber: *Fundação da cidade de São Paulo e Instituição da Câmara de São Paulo*. Este olhar mais detido às telas de São Paulo justifica-se porque elas são executadas quando este tema já estava mais amadurecido pelo pintor, depois de se fazer presente em diversos trabalhos anteriores. Além disso, elas ganham especial relevo devido ao papel reservado ao índio na constituição da identidade paulista, uma vez que entre fins do século XIX e início do XX a questão indígena vai perdendo força enquanto problema de identidade nacional³³⁴, ao mesmo tempo em que passa a ser uma questão central no mito bandeirante em formação em São Paulo³³⁵.

³³³ Raymundo da Silva Duprat (1863-1926) foi prefeito da cidade de São Paulo entre os anos de 1911 e 1914, tendo sucedido Antônio da Silva Prado (1840-1929), que fora o primeiro prefeito do município. Foi durante a sua gestão que foi executado o projeto de reconfiguração urbana que resultou na modernização do centro da cidade, coordenado por Antoine J. Bouvard (1840-1920), arquiteto e urbanista francês, responsável pelo Plano Diretor de Paris, que poucos anos antes havia também realizado a reforma urbanística de Buenos Aires, Argentina.

³³⁴ Cf. CHRISTO, Maraliz. “Representações oitocentistas dos índios no Brasil”. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues (et alii). *História e Imagem: textos visuais e práticas de leitura*. São Paulo: Mercado das Letras, 2010.

³³⁵ Cf. FERREIRA, Antonio Celso. *A epopeia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. São Paulo: Editora UNESP, 2001; MONTEIRO, John. *Tupi, Tapuias e historiadores*. Tese de livre-docência, Departamento de Antropologia, IFCH UNICAMP, 2001; TAUNAY, Afonso d'Escagnolle. *História geral das bandeiras paulistas*. São Paulo: Typ. Ideal, 1924-1950, 11 v; FERREIRA, Tito Lívio. *História de São Paulo*. Gráfica Biblos; PAIS LEME, Pedro Taques de Almeida. *Nobiliarquia Paulistana Histórica e Genealógica*. Minas Gerais: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1980, 3 v.

Para levar a cabo a presente análise, reconstituiremos o ambiente intelectual em que Parreiras esteve imerso, de sorte a recuperar brevemente as polêmicas que envolviam os conceitos de raça, nação e proteção aos indígenas, os quais estavam em disputa nos primeiros anos da República. Tais contendas eram constitutivas dos meios artísticos, intelectuais e políticos em que o artista circulava, sendo assim fundamentais para sua produção. Conhecê-las é importante para entender o interesse e o modo peculiar com o qual o artista fluminense pintou os nativos.

3.1 O indígena nas pinturas de Antônio Parreiras: uma leitura republicana

Como foi dito, a temática indígena é recorrente nas pinturas de Antônio Parreiras, especialmente a partir da primeira década do século XX. É com seu ingresso no mercado de encomendas públicas, em 1900, que o pintor volta-se a esse personagem tão caro à história da nação desde o gesto inaugural de Pero Vaz de Caminha, eternizado na carta por ele enviada ao Rei Dom Manuel de Portugal quatro séculos antes³³⁶.

Já em sua primeira pintura histórica Parreiras representou o indígena. Por encomenda do presidente da República, Campos Sales³³⁷, feita em 1898, o pintor executa três telas destinadas a compor a decoração da então sede do Supremo Tribunal Federal: o conjunto de dois quadros denominado *Os Desterrados*, que analisaremos logo abaixo, e a tela *Suplício de Tiradentes*, analisada no capítulo anterior. É, portanto, motivado pelas encomendas públicas de quadros históricos que Parreiras lança seu olhar para a representação do indígena. Retratar o indígena é, em uma primeira impressão, uma imposição temática: como pintar a história do Brasil sem figurá-lo? Especialmente se levarmos em conta que o século XIX conferiu ao nativo um lugar na invenção das tradições levadas a cabo pelo Império³³⁸. Entretanto, é irrecusável perceber que na obra de Parreiras essa questão não se encerra nas obrigações da encomenda. Há, em suas telas, uma narrativa dentro da narrativa, e esta segunda feita pelo artista de acordo com sua visão sobre a história nacional e o papel do índio.

³³⁶ A alusão à carta de Caminha refere-se aqui à primeira vez que o índio aparece como personagem da narrativa nacional. Sobre a apropriação e ressignificação desse documento, que veio a público pela primeira vez apenas no ano de 1871, recomendamos as leituras de: SCHWARCZ, Lília. “A natureza como paisagem: imagem e representação no segundo reinado”. In: *Revista USP*, nº 58, junho/agosto de 2003, p. 6-29; COLI, Jorge. “A invenção da descoberta”. In: *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: SENAC, 2005, p. 23-43.

³³⁷ Manuel Ferraz de Campos Sales (1841-1913), advogado paulista, foi o 4º presidente da República tendo cumprido mandato entre os anos de 1898 e 1902.

³³⁸ Cf. HOBSBAWM, Eric & RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

O nativo brasileiro comporia o repertório do pintor até o fim de sua vida, figurando também em quadros de grandes proporções pintados por iniciativa própria, sem fins de venda ao menos imediatos, como *Primevos*³³⁹ e *Os Invasores*, que permaneceram no ateliê do artista até sua morte, passando a compor, posteriormente, o acervo do Museu que leva seu nome. É possível conceber quadros como estes citados, de temática bem marcada e feitos sem claro objetivo de venda, como parte da construção da autoimagem empreendida por Parreiras, que teve na publicação da autobiografia *História de um pintor contada por ele mesmo* sua expressão mais acabada. Aventamos a hipótese de que Parreiras tenha executado algumas telas com a intenção de fabricar uma memória de seu engajamento, ainda que não seja possível comprovar tal afirmação.

Para a presente análise, nos concentraremos nos quadros pintados por encomenda de poderes públicos entre 1900 e 1913, em que o indígena aparece representado. O recorte temporal justifica-se pela preponderância dos temas de descobrimento e fundações, nos quais o nativo figura com maior destaque, e que marca essa primeira fase de sua produção histórica.

Alguns estudos tendem a interpretar essa produção como uma mera continuidade ou retomada tardia do romantismo em voga no século XIX. No entanto, tal análise merece ser revisitada³⁴⁰. Primeiramente, é preciso discutir a rotulação de Parreiras enquanto um artista “romântico”. É certo que ele assim procurou afirmar-se em sua autobiografia, como vemos, por exemplo, neste trecho:

Depois de tanta luta precisava purificar-me física e moralmente. De novo fui habitar as matas. Lá em cima, nos últimos contrafortes da cordilheira, fiz morada à Robison Crusoe³⁴¹.

Porém, como afirma Baxandall³⁴², não devemos tomar as palavras do artista como mecanismo de validação para a compreensão de sua obra. Acreditamos que os diversos

³³⁹ *Primevos*, Antônio Parreiras, 1922. Óleo sobre tela, 330 x 380 cm. Acervo do Museu Antônio Parreiras.

³⁴⁰ Referimo-nos a afirmações como esta: “Parreiras executa, por encomenda, várias obras dentro da **abordagem romântica indianista**, como, por exemplo, em *Fundação de Niterói* (1909)” (Grifo nosso). In: SALGUEIRO, V. Op. cit., 2000, p. 44.

Em uma demonstração de que esse tipo de leitura encontra-se ainda em voga, encontramos o mesmo tratamento replicado nas fichas de apresentação de obras dispostas na exposição “Antônio Parreiras e seu Museu” (Museu do Ingá, Niterói, outubro/2013 a janeiro/2014), onde se lê: “Ao abordar o índio de forma nobre e idealizada, o pintor Antônio Parreiras enfileirou com outros artistas brasileiros da segunda metade do século XIX que se dedicaram ao culto ao indígena. Esse culto sublinhou o nacionalismo romântico do qual nasceram nossa literatura e nossa pintura nacionais. (...) **O romantismo de Parreiras pode ser considerado um pouco tardio** no panorama artístico nacional.” (Grifo nosso).

³⁴¹ PARREIRAS, Antônio. *A história de um pintor contada por ele mesmo*. Niterói: Niterói livros, 1999. p. 103

³⁴² BAXANDALL, Michel. *Padrões de intenção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

escritos de Parreiras tenham sido enfrentados de maneira pouco crítica por alguns de seus comentaristas, o que leva a esse tipo de equívoco.

Um segundo ponto que vale salientar é que a centralidade conferida ao indígena em sua obra não permite que este personagem possa ser entendido como mero “figurante de ilustração histórica”, como afirma Luciano Migliaccio sobre o papel reservado ao índio nas pinturas históricas realizadas depois do influxo indigenista, que teve sua expressão derradeira na obra *Último Tamoyo* (1883), de Rodolfo Amoedo³⁴³.

Destoando dessas leituras, aventa-se aqui a hipótese de que o índio representado na primeira fase da pintura histórica de Parreiras ocupa posição de destaque nas composições em diálogo com questões contemporâneas à execução das obras. Ou seja, Parreiras pintou o nativo enquanto personagem central da história, polarizado pelas questões que envolviam o debate indígena em seu tempo, e não como uma retomada tardia ou uma simples continuidade das imagens produzidas durante o Segundo Reinado. As imagens por ele criadas possuem um sentido próprio, que dialoga, de maneira concomitantemente crítica e inventiva, com as tradições iconográficas nacionais.

Para demonstrar isso, analisaremos a seguir as telas em que Parreiras figura o nativo brasileiro. Acreditamos que ao examiná-las em conjunto seja possível identificar a “mão do artista” agindo frente às tensões do tempo, marcado pela problemática racial. Agruparemos essas telas a partir das tópicas discursivas que pretendemos destacar. Em seguida, analisaremos com mais vagar as telas feitas por encomenda da Prefeitura de São Paulo em 1913.

3.2 Imagens tópicas: o índio, a raça e a história na obra de Antônio Parreiras

3.2.1 O legítimo fundador da nação

Tela: *A chegada*: 1ª parte do conjunto *Os Desterrados*, 1901

³⁴³ MIGLIACCIO, Luciano. In: *30 mestres da pintura no Brasil*. São Paulo: MASP, p. 34.

A primeira obra histórica executada por Parreiras é fruto de uma encomenda feita pelo então presidente da República, Campos Sales, para a decoração da sede do Superior Tribunal Federal³⁴⁴, como já nos referimos acima. Nesta ocasião, entre os anos de 1900 e 1902, Parreiras pinta o conjunto que intitula de *Os desterrados*, composto das telas *A Chegada* (Imagem 3.2) e *A partida*³⁴⁵, além do quadro *Suplício de Tiradentes* (Imagem 2.6).

Os desterrados representa, em uma tela, o momento imediatamente anterior ao desembarque dos portugueses no Brasil e, em outra, o momento imediatamente posterior à partida das naus. Os “heróis do descobrimento” não aparecem em cena em nenhum dos casos. Ambas as situações são retratadas tendo como cenário o local em que teria se dado o referido feito em 1500. Para compor esta paisagem, Parreiras viajou à Bahia onde realizou diversos estudos do natural, do sítio histórico onde se presume terem aportado as embarcações lusitanas³⁴⁶.

Na primeira parte da narrativa contida em *Os desterrados* – a que nos interessa em especial para a análise em curso –, a chegada dos portugueses é retratada a partir do ponto de vista do nativo brasileiro. A tela, de dimensões verticais, é cortada por duas grandes árvores. Estas, apesar da imponência e do espaço que ocupam na cena, têm suas raízes expostas, demonstrando-se pouco fixas ao solo arenoso. A curvatura do tronco de uma delas, inclinado para frente, reforça essa sensação de instabilidade. Os índios aparecem em um plano intermediário, em escala diminuta perante a grandiosidade da natureza. São dois e estão de costas ao espectador. Relaxados e à vontade no ambiente, integrados à natureza que os cerca, dirigem seu olhar para os navios que estão apenas sugeridos no horizonte, em plano bem afastado.

³⁴⁴ O prédio, em estilo eclético, sito à Rua Primeiro de Março no Rio de Janeiro, foi projetado em 1892 para ser a agência central do Banco do Brasil. Entre os anos de 1896 e 1909 passa a sediar o Supremo Tribunal Federal. É nesse período que as referidas telas de Parreiras são instaladas, utilizando a técnica de *marouflage*. Atualmente, a construção, que mantém os quadros em seus locais originais, abriga o Centro Cultural da Justiça Eleitoral do Rio de Janeiro. A esse respeito ver: VALLE, Arthur. “Pintura decorativa na 1ª República, Formas e Funções”. In: **19&20**, Rio de Janeiro, vol. II, nº 4, outubro de 2007.

³⁴⁵ *A Partida*, Antônio Parreiras, 1902. Óleo sobre tela, 650 x 450 cm. Centro Cultural da Justiça Eleitoral do Rio de Janeiro.

³⁴⁶ Estes estudos resultariam ainda na tela de paisagem histórica intitulada *Baía Cabralia*, 1900, que guarda grande similitude com a tela *A Chegada*, e atualmente pertence à Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Imagem 3.2: Antônio Parreiras. *A Chegada*, 1900. Óleo sobre tela, 550 x 260 cm.
Centro Cultural da Justiça Eleitoral do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, RJ.

A visão do descobrimento do Brasil pintada por Parreiras na emblemática data de 1900 – ano de comemorações do quarto centenário do desembarque de Cabral – causa estranhamento. A sensação produzida pelo quadro é em tudo contrária à que encontramos na *Carta de Pero Vaz de Caminha*, fonte para tantas pinturas – de forma mais representativa em *A Primeira missa no Brasil*³⁴⁷, de Victor Meirelles –, em que o encontro entre os povos é registrado de maneira positiva. A paleta rebaixada utilizada pelo pintor, os artefatos bélicos em evidência, as árvores pouco fixas ao solo são elementos que fazem a cena pintada por Parreiras remeter à antessala de um evento sombrio.

Pertinente lembrar que, como afirma Jorge Coli, “a descoberta do Brasil foi uma invenção do século XIX”, que teve como responsáveis:

De um lado os historiadores, que fundamentavam cientificamente uma ‘verdade desejada’; e, de outro, a atividade dos artistas, criadora de crenças que se

³⁴⁷ *A Primeira Missa no Brasil*, 1860, Victor Meirelles, óleo sobre tela, 268 x 356 cm. Museu Nacional de Belas Artes. Para uma análise sobre a tela ler: COLI, Jorge. “Primeira missa e a invenção da descoberta”. In: NOVAES, Adauto (org.). *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

encarnavam num corpo de convicções coletivas. A ciência e arte, dentro de um processo intrincado, fabricavam ‘realidades’ mitológicas que tiveram, e ainda têm, vida longa e persistente³⁴⁸.

Partindo desse entendimento, ganha relevância identificar qual o discurso construído pela narrativa do artista. Na versão do descobrimento do Brasil pintado por Parreiras, a terra “descoberta” pelos portugueses já estava dominada por seus habitantes originais. A chegada, anunciada apenas no título, uma vez que no momento retratado ela ainda não havia se concretizado, é vista a partir da perspectiva dos nativos, a mesma imposta ao espectador. Dessa forma, quem observa a tela é impelido a estabelecer uma relação de identidade com o indígena, deslocando os portugueses ao lugar do “outro”, estranho e ainda desconhecido.

Esta abordagem escolhida pelo pintor para retratar o descobrimento do Brasil não se pode dizer corriqueira. Ao analisar outros quadros contemporâneos à tela em questão, realizados no contexto das comemorações do quarto centenário do Brasil e que também se referem à narrativa da chegada dos portugueses, o partido adotado por Parreiras ganha evidência.

Como parte dos festejos referentes ao 4º centenário do descobrimento, no ano de 1900 foi realizado um concurso artístico que premiou o pintor Aurélio de Figueiredo e Mello (1854-1916) pela tela *Descobrimento do Brasil*³⁴⁹, de 1887 –, portanto não se pode dizer que tenha sido realizada especialmente para o certame³⁵⁰. Neste quadro, o descobrimento é retratado a partir de uma tomada imaginada de dentro de uma das naus portuguesas, aquela em que se encontrava Cabral. A terra descoberta mal aparece ao fundo e o feito lusitano apenas se faz notar pelo braço esticado de Cabral, que aponta à terra firme, e pelo alvoroço dos tripulantes da nave. Imperioso notar que a representação da descoberta consagrada pelo concurso comemorativo omite o Brasil e sua população nativa, referindo-se exclusivamente ao ato protagonizado pelos portugueses – exatamente o oposto do que faz Parreiras.

Outra tela que faz referência a esse mesmo assunto, pintada em 1900, é *Primeiro desembarque de Cabral em Porto Seguro*³⁵¹, de Oscar Pereira da Silva (1867-1939). Nela, analisada com vagar no trabalho de Carlos Rogério Lima Junior³⁵², o elemento indígena

³⁴⁸ COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX*. São Paulo: SENAC, 2005.

³⁴⁹ *Descobrimento do Brasil*, 1887, Aurélio de Figueiredo e Mello, óleo sobre tela, Acervo do Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro.

³⁵⁰ Cf. ASSOCIAÇÃO do Quarto Centenário do Descobrimento do Brasil. *Livro do Centenário: 1500-1900*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, vol. 4, 1901.

³⁵¹ *Primeiro desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro em 1500*, 1900. Oscar Pereira da Silva. Óleo sobre tela, 190 x 330 cm. Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

³⁵² Sobre o conjunto da pintura histórica de Oscar Pereira da Silva pertencente ao acervo do Museu Paulista aguardamos a publicação da dissertação de mestrado de Carlos Rogério Lima Junior, em curso no Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Sobre esta tela em específico, recomendamos a leitura de: LIMA JUNIOR, Carlos

divide a cena com os portugueses, de forma a que o equilíbrio espacial constituído resulte em aparente neutralidade do episódio. Não é um encontro feliz entre dois povos o que vemos, no sentido de que não se destaca a interação entre nativos e portugueses, mas tampouco se vislumbra um conflito iminente. A metade esquerda do quadro é ocupada pelos nativos que, da terra, são representados de maneira irrequieta – muitos deles com os arcos ao alto – diante daqueles que se aproximam. A metade direita é dedicada aos portugueses, alguns poucos dos quais já tomam posse do território fincando o estandarte lusitano no solo, enquanto outros chegam pelo mar em suas naves imponentes que dominam o horizonte até os planos mais afastados.

Voltemos ao quadro de Parreiras tendo, a partir dessas comparações, uma melhor dimensão da significação do ponto de vista adotado pelo artista. O primeiro plano da tela é ocupado por artefatos pertencentes aos nativos: canoa, arcos, flechas, lança, escudo, vasos, chocalho. O destaque dado ao equipamento indígena não é acidental: o artista parece querer ressaltar a variedade de objetos que compõem uma cultura material nativa, de sorte a afirmar que natureza e cultura já conviviam no Brasil antes mesmo da chegada dos colonizadores.

No quadro que completa o conjunto de *Os desterrados, A partida*, o pintor fluminense representa o marco inaugural da nação – a cruz sob os pés da qual se rezou a primeira missa no Brasil – de forma pouco gloriosa. A tela, que remete a *Os descobridores*³⁵³, de Belmiro de Almeida (1858-1935)³⁵⁴, representa os dois degredados condenados à pena capital, deixados no Brasil por Cabral quando este partiu rumo a Calicute³⁵⁵. Mais uma vez, os “heróis do descobrimento” não estão presentes em cena. Novamente, aqui também não vemos o encontro de portugueses e nativos. Os primeiros colonizadores são apresentados a partir da desolação e do isolamento, bem diferente da visão heroica e positiva sobre o encontro das raças reservada ao tema na tradição da história da arte do oitocentos, como faz Meirelles na já citada *Primeira Missa* e Pedro Perez em *Elevação da Cruz*. Em postura oposta à dos indígenas representados na primeira metade do díptico, os degredados estão pouco à vontade nesta terra, que não lhes

Rogério. “Imaginando o início: a chegada de Cabral pelos pincéis de Oscar Pereira da Silva”. In: *Anais do XXXII Colóquio do CBHA*, 2012, p. 483-496.

³⁵³ O referido quadro de Belmiro de Almeida, de dimensões 260 x 200 cm, que hoje pertence ao Museu Histórico e Diplomático do Palácio do Itamaraty, foi executado por encomenda da Presidência da República em 1899 para a celebração dos 400 anos do descobrimento do Brasil.

³⁵⁴ Como já havia notado Arthur Valle. In: VALLE, A. Op. cit., 2007.

³⁵⁵ Sobre a relação formal entre estas duas telas, ver: SIMIONI, A. P. C. & STUMPF, Lúcia. “Moderno antes do modernismo”. In: *Revista Teresa*. Revista de literatura brasileira. São Paulo: coedição USP/ Editora 34/ Imprensa Oficial, 2014 (no prelo).

pertence. Em torno deles a natureza é árida, em contraposição à exuberância assistida no primeiro quadro. Nada ali remete à prosperidade³⁵⁶. Como analisa Arthur Valle:

Nos anos iniciais do regime republicano, a renovação da pintura decorativa se dava não apenas através da absorção de novos partidos formais, inspirados na pintura europeia contemporânea, mas comportava também um olhar crítico lançado à arte nacionalista produzida durante o Império: isso implicava o rompimento com uma certa perspectiva idealista e laudatória que fora até então muito comum, deixando abertas novas portas para a interpretação dos fatos marcantes do passado nacional³⁵⁷.

O nome dado pelo pintor ao conjunto composto pelos dois quadros é também revelador. As duas ações, de chegada e de partida, geram como consequência o desterro. São desterrados os portugueses deixados no novo mundo como pena que deviam cumprir por crimes cometidos, assim como o são os nativos a partir da chegada dos colonizadores, quando perdem o domínio de seu território.

O sentimento antilusitano expresso na obra de Parreiras³⁵⁸ compunha o ambiente intelectual do início da República, fruto do questionamento aos feitos do Império recém-deposto. Parreiras acresce a isso a afirmação do indígena como legítimo fundador do Brasil – o que pode representar um elemento de retomada do discurso romântico do indianismo do oitocentos, agora, porém, ressignificado a partir da vigência do novo regime.

3.2.2: Pele e poder: as diferentes cores dos indígenas

Tela: *Conquista do Amazonas*, 1907

Depois das telas feitas para a decoração da sede do Supremo Tribunal Federal, Parreiras voltou a receber uma encomenda pública em 1905, quando foi ao Pará expor sua produção. Nesta ocasião, por solicitação do Intendente de Belém, senhor Antônio Lemos (1843-1913), o pintor executou algumas telas de paisagens urbanas da capital que, junto de

³⁵⁶ A esse respeito ver: MIGLIACCIO, Luciano. “O século XIX”. In: *Catálogo Mostra do Redescobrimento Arte do século XIX*. São Paulo: Fundação Bienal, 2000; SIMIONI, A. P. C. “A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX”. In: *Tempo Social*. Revista de Sociologia da USP, São Paulo, vol. 17, p. 343-366; VALLE, A. Op. cit., 2007.

³⁵⁷ VALLE, A. Op. cit., 2007.

³⁵⁸ Havia neste período, como parte do sentimento antilusitano, uma ideia de que o Brasil havia sido colonizado pelos piores elementos de Portugal, o que é reforçado pela narrativa deste quadro.

uma série de quadros que levou finalizados, figuraram naquela que, segundo o próprio pintor, teria sido a primeira exposição de artes do estado do Pará³⁵⁹. O sucesso do certame artístico propiciou a Parreiras a obtenção de uma encomenda, feita pelo governador do estado, senhor Augusto Montenegro³⁶⁰, para a realização de um grande painel que ornaria a sede do governo estadual. Neste momento, o Palácio Lauro Sodré, edifício projetado pelo arquiteto italiano Antônio Landi construído em estilo neoclássico no século XVIII, passava por significativas reformas por iniciativa do então governador Montenegro, que incluiu a encomenda do quadro de Parreiras entre as benfeitorias executadas na ocasião³⁶¹.

Concentremo-nos na tela, exposta atualmente no Museu Histórico do estado do Pará, instalado desde 1994 nas dependências do antigo Palácio Lauro Sodré. Segundo anotações do pintor, a tela *A Conquista do Amazonas*³⁶² (Imagem 3.3) retrata o:

Episódio da expedição organizada por Jacomo Raymundo, governador da Capitania do Maranhão, cujo comando foi confiado a Pedro Teixeira, que teve como companheiro Pedro Farilla. O cenário representa a aldeia dos Franciscanos em 1639. Foi pintado do natural no Amazonas, em tela pequena. O escrivão João Gomes de Andrade lê a ata de posse daquelas terras. Forma o grupo central Teixeira, Farilla e o escrivão Andrade. À direita, entre padres missionários e franciscanos, está o cronista da expedição, Christovão da Cunha. **No primeiro plano, índios, entre os quais um velho tendo ao lado setas partidas, que indicam o seu aniquilamento. Ao lado, um índio moço, altivo, que pelo contrário parece confiar na revindicta.** Entre outros índios está Bento Rodrigues, que os protegia. No primeiro plano, pirogas. À esquerda um grupo de cacoozeiros e hevias³⁶³.

Para a composição pictórica desta cena, Parreiras retoma uma imagem que nessa época já era uma convenção bastante utilizada na pintura nacional. Lendo a descrição da cena feita pelo pintor é fácil notar a disposição das figuras à semelhança da *Primeira Missa* (1860), de Victor Meirelles, e também à *Elevação da Cruz* (1879), de Pedro Perez.

³⁵⁹ PARREIRAS, A. Op. cit., 1999, p.123.

³⁶⁰ Augusto Montenegro (1867- ?) foi governador do estado do Pará entre os anos de 1901 e 1909.

³⁶¹ Sobre a presença de Antônio Parreiras no Pará recomendamos a leitura de: ARRAES, Rosa Maria Lourenço. *Paisagens de Belém: história, natureza e pintura na obra de Antônio Parreiras 1895-1909*. Dissertação de mestrado, departamento de História, UFPA, Pará, 2006; e CASTRO, Raimundo Nonato de. “O quadro *Conquista do Amazonas* de Antônio Parreiras e a ideia de nação”. In: [19&20](#), Rio de Janeiro, vol. V, nº 4, out./dez. de 2010.

³⁶² Essa tela de Antônio Parreiras, além de ter servido como ilustração da interiorização do país em publicações como a *Enciclopédia Ilustrada do Brasil*, da Bloch editores, 1971, figurou no verso da cédula monetária de cinco cruzeiros que circulou no país entre os anos de 1950 e 1964.

³⁶³ SALGUEIRO, V. Op. cit., 2000, p. 92. (Grifo nosso).

Imagem 3.3: Antônio Parreiras. *A conquista do Amazonas*, 1907. Óleo sobre tela, 400 x 800 cm. Museu Histórico do Estado do Pará. Belém, Pará.

O recurso utilizado pelo autor de *Batalha dos Guararapes*, de ocupar o primeiro plano para dispor de um grupo de nativos em uma área sombreada da tela, é retomado por Parreiras, que inverte a disposição das figuras para o canto esquerdo do quadro. A iluminação que destaca a cena principal, a missa para um e o decreto da posse de terra para outro, também se repete, assim como a estrutura piramidal que revela a hierarquia do grupo central. A cruz – elemento central em *Primeira missa* – aparece na composição de Parreiras na forma do estandarte que distingue a missão lusitana recém-chegada ao Amazonas.

O que nos interessa destacar nesta obra refere-se à tonalidade da pele que Parreiras aplica aos indígenas. O conjunto em destaque no primeiro plano aparece representado na área sombreada do quadro. Nele, fica evidente a diferenciação que o pintor faz entre o tom de pele dos nativos – mais escuros – e o dos colonizadores e religiosos – brancos – que estão posicionados sob a grande árvore. No trecho escrito pelo pintor que citamos acima, Parreiras faz uma referência destacada aos dois índios que, sentados no chão, posicionam-se um pouco afastados do grupo. Eles aparecem como símbolos da insubordinação dos nativos: o idoso representando a inconformidade perante o “aniquilamento”, e o jovem aguardando uma oportunidade de reação.

Um segundo grupo de nativos pode ser observado no plano mais afastado, ainda à esquerda do conjunto em torno do qual se desenrola a ação principal. Nele, estão representadas três índias, todas nuas – duas sentadas no chão e uma encostada na árvore, de pé, com o corpo serpenteado. Essa última parece não perceber, por ingenuidade ou distração, que está sendo observada lascivamente por um homem branco que se posta à sua frente. Sua

postura corporal nos remete à estátua de Bernardelli, *A Faceira*³⁶⁴, impressão reforçada quando descobrimos que o pintor expôs em Belém junto de alguns estudos realizados para a tela em análise um nu feminino intitulado *Faceirice*³⁶⁵. Ao olhar de forma atenta para esse conjunto de mulheres nativas nota-se que a jovem recostada à árvore é a única que tem a pele estranhamente embranquecida, se comparada às que a circundam, que repetem o tom castanho utilizado nos indígenas do primeiro plano. Este fato parece não ter passado despercebido pelos comentaristas locais. Alfredo de Souza, crítico de arte do jornal *Folha do Norte*, afirmou que o pintor demonstrava não estar familiarizado com o índio amazônico, visto que faltava “algo na cor, na expressão, na musculatura, na estrutura orgânica”³⁶⁶ das figuras de Parreiras.

Acreditamos que o pintor utiliza o recurso de branquear a pele do nativo – o que aparece especialmente representado nas figuras femininas – quando esse é representado de modo a realçar sua suposta atitude de subjugação perante o colonizador. A postura corporal da única índia de pele branca do quadro *A conquista do Amazonas* é uma evidência de tal hipótese. Este mesmo artifício é repetido na tela *Iracema*, de 1909, em que a índia que chora a perda de seu amor português – mãe do primeiro mestiço brasileiro – é tão branca quanto a areia da praia sobre a qual está sentada, além de aparecer também na já referida tela *Os invasores*.

3.2.3 Altivez e resistência: os braços cruzados para a fé

Tela: *Fundação de Niterói*, 1909

Antônio Parreiras nasceu e morreu em Niterói, cidade na qual construiu sua casa e ateliê e para onde sempre voltava depois de suas incursões, seja às matas de Teresópolis ou a

³⁶⁴ *Faceira*, Rodolpho Bernardelli, 1880. Bronze, 170x75x64. Museu Nacional de Belas Artes.

³⁶⁵ Cf. ARRAES, Rosa Maria Lourenço. *Paisagens de Belém: história, natureza e pintura na obra de Antônio Parreiras 1895-1909*. Dissertação de mestrado, DEHIS/ UFPA. Belém, Pará, 2006, p. 67.

³⁶⁶ Jornal *Folha do Norte*, 16 de janeiro de 1908. *Apud*: CASTRO, Raimundo. “O quadro *A Conquista do Amazonas* e a ideia de nação”. In: *Revista XIX/XX*, outubro/novembro de 2010.

Paris³⁶⁷. É também nesta cidade que Parreiras se forma como pintor de paisagem ao ar livre, junto do denominado Grupo Grimm, que se estabeleceu ali a partir de 1884, quando George Grimm foi demitido da AIBA. Seria o esperado, portanto, que a Prefeitura de Niterói encomendasse um trabalho a um de seus filhos mais ilustres nesse momento de afirmação dos feitos regionais que ocorre a partir da Proclamação da República. Mas a relação de Parreiras com sua cidade natal não seria tão harmoniosa no que tange à sua produção artística.

Em 1901 a Prefeitura de Niterói adquire por dez contos de réis a primeira obra de Parreiras: *A Prece*³⁶⁸, uma pintura de gênero feita em paleta rebaixada. A compra se efetivou, mas foi precedida de um acirrado debate travado na Câmara de Vereadores, provocado por artigos publicados no jornal *O Fluminense*³⁶⁹, de autor anônimo, que se opunha ao valor pago pela obra³⁷⁰.

Alguns anos depois, em 1907 uma encomenda é feita ao pintor pelo então prefeito Pereira Ferraz³⁷¹. Desta vez, de uma obra de cunho histórico que deveria representar o gesto fundador da cidade, criada pelo índio Arariboia em 1573³⁷².

Arariboia era chefe da tribo Temiminó³⁷³, que fora catequizada pelos jesuítas e que em 1565 aliou-se às tropas conduzidas pelo português Mem de Sá para retomar o território da Baía da Guanabara. Esta região estava ocupada pelos franceses em aliança com os índios Tamoio, inimigos dos Temiminó, que haviam expulsado dali a tribo de Arariboia. Depois de uma sangrenta batalha que custaria a vida de Estácio de Sá e de centenas de nativos, os portugueses apoiados pelos Temiminó derrotaram os franceses e os índios Tamoio, retomando o domínio da Baía de Guanabara. Em reconhecimento aos seus préstimos ao Império lusitano, Arariboia, batizado pelos jesuítas como Martim Afonso de Souza, recebeu a Comanda da Ordem de Cristo ofertada pelo rei Dom Sebastião de Portugal e a sesmaria onde foi erguida a Aldeia São Lourenço dos índios, que daria origem à cidade de Niterói³⁷⁴.

³⁶⁷ Referimo-nos respectivamente ao local em que reiteradas vezes Parreiras passou longos períodos pintando cenas de interior de matas, seja como integrante do Grupo Grimm, seja em sua carreira solo, e à capital europeia onde o pintor manteve ateliê entre os anos de 1906 e 1920.

³⁶⁸ *A prece*, Antônio Parreiras, 1900. Óleo sobre tela, 240 x 400 cm. Museu Antônio Parreiras.

³⁶⁹ Jornal *Diário de Notícias*, com sede em Niterói, fundado em 1878.

³⁷⁰ Cf. LEVY, Op. cit., 1981, p. 45.

³⁷¹ João Pereira Ferraz (1853-1927) foi prefeito de Niterói entre 1906 e 1910, tendo implementado uma série de obras de urbanização do município. Foi o responsável pela oficialização do dia 22 de novembro como feriado da cidade em alusão à data em que Arariboia teria fundado a cidade. Cf. WEHRS, Carlos. *Niterói, Cidade Sorriso: a história de um lugar*. Rio de Janeiro: Sociedade Gráfica Vida Doméstica, 1984.

³⁷² Cf. Contrato firmado entre o pintor e a prefeitura de Niterói. Cópia pertencente ao Arquivo do Museu Antônio Parreiras. IP: 50376-2.

³⁷³ Tribo indígena de língua Tupi que habitou o litoral da região Sudeste do Brasil no século XVI.

³⁷⁴ Cf. WHELING, Arno & WHELING, Maria José. *Formação do Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

É importante ressaltar que em 1907, mesmo ano da encomenda da obra feita a Parreiras, estava constituída em Niterói a “Comissão Glorificadora a Martim Afonso de Souza Arariboia”, composta por jornalistas, políticos e intelectuais que tinham a missão de enaltecer a memória do herói fundador da cidade³⁷⁵. Arariboia era construído, enquanto personagem, como um índio convertido pela crença cristã, comendador da ordem de Cristo recebida do rei de Portugal, aliado dos portugueses na luta contra outra tribo nativa, esta sim selvagem. Como parte de suas atribuições, a Comissão solicitou à Câmara de Vereadores a encomenda de um retrato do líder indígena que deveria ser realizado a partir da imagem que estampava o livro de história do Brasil escrito por Mello Moraes e publicado em 1866 – o que seria a única representação existente do fundador da cidade. Nesse livro, Arariboia aparece representado como um homem branco, vestido com as roupas que lhe teria enviado o rei Dom Manuel e ostentando no peito a comanda recebida³⁷⁶.

Contratado pela prefeitura para executar tal obra, Parreiras nega-se, porém, a seguir a referida ilustração e mobiliza a historiografia para dela tirar qualquer sentido de veracidade. Apoiando-se na afirmação do diretor da Biblioteca Nacional, que rejeita a fidedignidade da ilustração, e em afirmações feitas pelo autor do livro citado – que também nega a autenticidade da ilustração enquanto retrato de Arariboia –, Parreiras obtém liberdade para criar sua versão do índio fundador da cidade³⁷⁷.

A tela *Fundação de Niterói* (Imagem 3.4) foi pintada por Parreiras em Paris e entregue à cidade dois anos depois da encomenda, em 1909. No quadro, Arariboia é representado de pé, com as pernas afastadas em pose firme, posicionado de costas em um plano próximo ao espectador. O personagem ocupa quase toda a dimensão vertical da tela, estando um pouco deslocado à esquerda. No primeiro plano, aparecem dois índios, um homem e uma mulher que, sentados aos pés do líder da tribo, conformam com este uma estrutura piramidal que reforça sua proeminência. Arariboia tem o corpo coberto apenas por uma pele de onça e possui referências tribais que o identificam com os outros nativos em cena, como a faixa amarrada na cabeça sobre os longos cabelos negros, além da já referida vestimenta. Sua pele, como a dos demais índios da cena, é representada por um tom castanho e seu corpo é bem torneado.

³⁷⁵ Cf. BRAGANÇA, Emmanuel de. “Este quadro já deu o que falar”. In: *Jornal O Fluminense*, Niterói, 29 de julho de 1973.

³⁷⁶ Cf. SALGUEIRO Valéria. *Arariboia: uma história e uma alegoria da história*. Comunicação apresentada no XXII Simpósio Nacional de História da ANPUH, 2003.

³⁷⁷ Cf. BRAGANÇA, Emmanuel de. “Este quadro já deu o que falar”. In: *Jornal O Fluminense*, Niterói, 29 de julho de 1973.

Imagem 3.4: Antônio Parreiras. *Fundação de Niterói*, 1909. Óleo sobre tela. 200 x 300 cm. Coleção da Prefeitura Municipal de Niterói. Palácio Arariboia. Niterói, RJ.

Em um plano mais afastado, à direita do quadro, observamos o erguimento de uma cruz. Conforme a tradição iconográfica oitocentista brasileira, a elevação da cruz é considerada um marco de fundação civilizacional, desde ao menos a *Primeira Missa no Brasil*, de Victor Meirelles. Em Parreiras, este ato é acompanhado por um padre posicionado no limite da tela. Outros índios estão próximos a este acontecimento, mas encontram-se absortos em suas atividades, sentados em roda, conversando entre si, alheios ao que se passa. O próprio Arariboia, apesar de estar com o corpo direcionado para a cruz, tem a cabeça voltada para trás, o que faz com que seu olhar desvie da cena sacra. Em postura altiva, o índio, ereto, posta-se de braços cruzados frente ao símbolo da igreja – e da civilização – que o acolhera.

O artista explicaria sua opção alguns anos depois, com uma anotação deixada em seu caderno de notas que não dá margem a interpretações:

Fi-lo nu e sem comanda ao peito, porque tanto a roupa que dizem ter São Sebastião lhe mandado e a comenda representam a paga por ele, para dar ao régio Senhor o domínio da Guanabara, trucidado, de um modo horrível, centenas e centenas de

brasileiros, cujos ossos por longo tempo branqueavam as praias da ilha hoje conhecida do Governador³⁷⁸.

Esta escolha do artista não foi consensualmente aplaudida pelo público da época. A Comissão de Glorificação a Arariboia alimentou a polêmica em torno da tela, rejeitando-a enquanto expressão histórica. Segundo Carlos Maciel Levy:

Ainda que não houvesse nada de consistente nos ridículos argumentos utilizados contra a obra, todos relativos ao fato de estar o selvagem representado com trajes de selvagem, ou seja, de tanga, a mediocridade provinciana da cidade ensejou toda a sorte de aborrecimentos a Parreiras³⁷⁹.

Por discordar da representação criada por Parreiras, a Comissão exige do mandatário da cidade a encomenda de uma escultura que retratasse Arariboia como um cidadão da colônia, devidamente “civilizado” e condecorado. O tal busto foi executado pelo artista Modestino Kanto (1889-1967), baseado no retrato reivindicado como verídico pela Comissão, e, tendo sido inaugurado em 22 de novembro de 1915, figurou por décadas na praça Martim Afonso³⁸⁰, enquanto o quadro de Parreiras esteve exposto no Salão Nobre da Prefeitura. Em 1965, uma nova estátua em homenagem a Arariboia é encomendada por ordem do governador Paulo Torres, para substituir o antigo busto³⁸¹. Esta escultura em bronze, de autoria de Dante Croce – inaugurada em 1973 e ainda hoje exposta na praça localizada em frente à estação das barcas em Niterói –, representa o índio de maneira muito semelhante ao que vemos no quadro de Parreiras, conforme podemos notar na Imagem 3.5, de forma a décadas mais tarde consagrar a opção feita por este pintor.

³⁷⁸ SALGUEIRO, V. Op. cit., 2000, p. 108.

³⁷⁹ LEVY, Op. cit., 1981, p. 52.

³⁸⁰ WEHRS, Carlos. *Niterói: cidade sorriso*. Rio de Janeiro, 1984, p. 35.

³⁸¹ “Esta tela já deu o que falar”. In: *Jornal O Fluminense*, 29 de julho de 1973 (Op. cit.).

Imagem 3.5: Dante Croce. *Monumento a Arariboia*, 1965. Estátua em bronze. Prefeitura Municipal de Niterói. Praça das barcas. Niterói, RJ.

Ao representar o índio aliado dos portugueses e convertido pelos jesuítas, pintado por encomenda de uma Prefeitura que realizava naquele momento uma exaltação deste personagem, Parreiras o faz de forma a ressaltar sua altivez através de seus traços identitários de nativo, impondo à igreja e ao colonizador um deslocamento e até – por que não? – um questionamento. Não obstante, a tela foi exposta no Salão Nobre do Palácio Arariboia, então sede da Prefeitura, encontrando-se lá até hoje³⁸².

Tela: *Morte de Estácio de Sá*, 1911

Dois anos depois de concluir o quadro *Fundação de Niterói*, Parreiras volta-se novamente ao personagem Arariboia, desta vez para atender a uma encomenda da Prefeitura da Capital Federal, Rio de Janeiro, em 1911. Na tela *Morte de Estácio de Sá* (Imagem 3.6), o pintor representa, em suas palavras:

O tosco leito em que agoniza o valente sobrinho de Mem de Sá, ferido no primeiro ataque de Ibiraguçu-mirim, em 20 de janeiro de 1567, vitimado pela gangrena consecutiva à erisipela da face devido a uma flechada³⁸³.

³⁸² Atualmente o Palácio Arariboia é sede da Secretaria da Fazenda de Niterói.

³⁸³ SALGUEIRO, V. Op. cit., 2000, p. 92-3.

O momento histórico referido na tela ocorreu após o confronto ocorrido em 1567 entre, de um lado, portugueses e índios aliados comandados por Arariboia, contra franceses e índios Tamoio, do qual Estácio de Sá³⁸⁴ sai mortalmente ferido. Estava em disputa o domínio do território da Baía de Guanabara, ocupada pelos franceses desde 1555. Apesar da morte do primeiro governador-geral da Capitania do Rio de Janeiro, os portugueses saem vitoriosos da contenda, expulsando os franceses do território brasileiro e promovendo um massacre contra os índios Tamoio. Em consonância com o que notou Maraliz Christo, quando afirma que as pinturas indianistas deste período evitam representar cenas de violência, focando-se nos momentos imediatamente anteriores ou posteriores a ela³⁸⁵, a cena retratada por Parreiras silencia sobre a brutalidade contida na narrativa histórica.

Imagem 3.6: Antônio Parreiras. *Morte de Estácio de Sá*, 1911. Óleo sobre tela, 300 x 400 cm. Coleção do Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, RJ.

Parreiras organizou a cena em três grupamentos. O primeiro, à esquerda do quadro, centra-se em Estácio de Sá, que agoniza em seu leito de morte no momento em que recebe a extrema-unção pelo Padre Anchieta, que aparece curvado sobre ele. Sentado aos pés da cama, em postura triste e reflexiva, encontra-se Mem de Sá, governador-geral do Brasil e tio do moribundo, que com sua vasta cabeleira e barba brancas destaca-se em primeiro plano na área

³⁸⁴ Estácio de Sá (1520-1567) foi um militar português, fundador da cidade do Rio de Janeiro, e primeiro governador-geral da Capitania do Rio de Janeiro.

³⁸⁵ CHRISTO, Maraliz. “A violência como elemento distintivo entre a representação do índio no Brasil e no México no século XIX”. In: *Oitocentos – arte brasileira do Império à República*, tomo II, 2010, p. 363-379. Disponível em <http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/tomo2.html>

escura da tela. O segundo grupo está posicionado à direita, no outro extremo do quadro, e compõe-se de religiosos e outros colonizadores que, a indicar pelos curativos aparentes, combateram ao lado de Estácio de Sá no findado confronto. Todos estão prostrados frente ao iminente destino do companheiro.

O terceiro grupo é formado pelo índio Arariboia, posicionado bem ao centro da tela em plano próximo ao espectador; pela índia em prantos a seus pés; pelo Padre Manoel da Nóbrega que segura um crucifixo ao alto na divisa entre o lado interno e externo da cena; e pelos índios dispostos atrás deste, todos ajoelhados em postura de reza. Neste grupamento que ocupa a parte central do quadro, Arariboia é representado em trajes nativos, de tanga, e, ao assumir uma postura de aparente resignação perante a morte de seu aliado, é colocado de frente ao observador com os braços cruzados junto ao corpo e o olhar voltado ao chão. A seus pés vemos uma flecha quebrada que – segundo alguns comentadores – faz referência ao ferimento de Estácio de Sá³⁸⁶.

No entanto, em nosso entender, neste momento é importante recordar a explicação dada pelo próprio pintor quando fez uso de recurso semelhante no quadro *Conquista do Amazonas*, concluído apenas dois anos antes. Nas notas que escreve sobre esse quadro Parreiras refere-se à flecha quebrada aos pés do índio como um símbolo de seu “aniquilamento perante o conquistador”³⁸⁷. Além disso, e mais uma vez apoiando-nos nos escritos do artista – desta vez quando se refere à já comentada tela *Fundação de Niterói* –, devemos lembrar o seu julgamento negativo frente aos atos de Arariboia praticados nesse episódio a que se refere a tela *Morte de Estácio de Sá*, quando ele teria “trucidado de um modo horrível centenas e centenas de brasileiros”³⁸⁸, em referência aos índios Tamoio dizimados no conflito que vitimou Estácio de Sá. A partir destes elementos acreditamos ser possível fazer a leitura da flecha quebrada e da pose cabisbaixa de Arariboia como uma crítica do pintor a este personagem.

³⁸⁶ Cf. SALGUEIRO, Valéria. “As diferentes mortes de um herói”. In: *Revista de História*, setembro de 2007.

³⁸⁷ SALGUEIRO, V. Op. cit., 2000, p. 92.

³⁸⁸ Idem, p. 108.

Detalhe da imagem 3.3

Detalhe da Imagem 3.6

O exame rápido da imagem revela apenas aquilo que era esperado que o pintor entregasse ao encomendante, ou seja, uma visão enaltecadora da ação dos colonizadores e dos nativos que a apoiaram. A articulação destes componentes, porém, nos permite compreender a forma que Arariboia foi representado, como uma censura aos seus atos – pelos quais ele próprio parece estar envergonhado –, perante o símbolo de seu “aniquilamento” frente ao colonizador, em nome de quem realizou tais feitos.

Atentemos agora à parte posterior da cena, que ocorre às costas de Arariboia. A posição em que o personagem central foi colocado faz com que ele tenha seu corpo e cabeça representados no exterior e suas pernas no interior da cabana, localizando-se no limiar desses dois ambientes, de sorte que seu próprio corpo parece fazer a ligação entre eles, como já notou Cerdera³⁸⁹. Desta forma, sua silhueta destaca-se sobre o fundo claro que representa o céu. Além de sua cabeça, o único outro elemento que contrasta com o branco das nuvens é a cruz erguida pelo Padre Manoel da Nóbrega, que ganha, assim, evidência na cena. Com isso, vê-se mais uma vez o indígena, personificado em Arariboia, de costas para o símbolo sacro da fé e de braços cruzados diante do mesmo. A repetição deste recurso é significativa, e em nosso entender não deve ser ignorada.

Os braços cruzados são um índice de recusa à fé, mesmo que não signifique uma rejeição belicosa, organizada, mas sim um gesto individual, que traz consigo um elemento de consciente negação, evidenciado por meio do corpo. Ao retratar de tal maneira a relação dos indígenas com a religião cristã, Parreiras parece, ao mesmo tempo, atender às expectativas de

³⁸⁹ CERDERA, Fabio. *O horizonte da nação*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Letras da UFF, Rio de Janeiro, 2012, p. 120.

seu encomendante, mas de sorte a propor uma interpretação do indígena que traz consigo um questionamento da iconografia tradicional.

3.3 As encomendas paulistas

Até aqui, fizemos um esforço de reconstituição da pintura de temática indigenista realizada por Antônio Parreiras, de modo cronológico e a partir do agrupamento das telas por temas reiterados. Doravante, centraremos a discussão nos quadros fruto da encomenda paulista, *Fundação da cidade de São Paulo* e *Instituição da Câmara Municipal de São Paulo*.

Em 1913, Parreiras visitou São Paulo para prestigiar e expor uma obra na 2ª Exposição Brasileira de Belas Artes organizada na cidade³⁹⁰. Até este ano, o pintor já possuía três trabalhos seus figurando no acervo da Pinacoteca do Estado, sendo duas paisagens – *Manhã de Inverno* e *Baía Cabrália* – e um nu – *Fantasia* –, todos comprados por ocasião da realização de exposições do artista na cidade, conforme analisamos no primeiro capítulo desta pesquisa. Aproveitando o ensejo de sua presença na capital e já sendo reconhecido como pintor de quadros históricos, Parreiras ofereceu seus préstimos ao prefeito da cidade, Raymundo Duprat.

No dia 21 de fevereiro de 1913, Parreiras toma a iniciativa de enviar ao gabinete do prefeito uma proposta escrita de próprio punho sobre a execução de uma tela que versaria sobre o ato de fundação da cidade de São Paulo. No documento³⁹¹, que assina como “pintor brasileiro, delegado da sociedade de Belas Artes de França”, o artista estipula o tamanho, o tema, o prazo e o valor da obra, que avalia em 15:000\$000 (quinze contos de réis), além de anunciar onde ela deveria figurar depois de pronta: na sala de sessões da Câmara Municipal. Uma semana depois, no dia 28 de fevereiro, o requerimento é apresentado ao plenário da Câmara, que então inicia os trâmites de sua aprovação³⁹².

O pedido encaminhado pelo prefeito recebe parecer favorável da Comissão de Justiça, composta pelos vereadores Armando Prado e Arthur Guimarães, mas é questionado na

³⁹⁰ A 1ª Exposição Brasileira de Belas Artes de São Paulo foi inaugurada em 24 de dezembro de 1911 no Salão do Liceu de Artes e Ofícios e teve entre seus expositores nomes como Antônio Parreiras, Henrique Bernardelli, Lucílio de Albuquerque, João Batista da Costa.

³⁹¹ Referimo-nos aqui aos documentos encontrados no Arquivo Público Municipal de São Paulo no Fundo PMSP, Grupo C, caixa LEG 32, pasta número 1671, datados de 21-02-1913 a 07-04-1913.

³⁹² Cf. *Annaes da Câmara de São Paulo*, ano de 1913, organizado pelo Tachygrafo Manuel Alves de Souza, p. 57. Biblioteca do Arquivo Municipal de São Paulo.

Comissão de Finanças, pela qual respondiam os vereadores Oscar Porto e Mário do Amaral. Segundo o parecer de número 45 emitido em 1913, a comissão posiciona-se favorável ao valor estipulado pela aquisição do quadro, mas pede que o tema retorne à Comissão de Justiça para que esta julgue de forma adequada “a imposição de respeito absoluto à verdade histórica dos fatos narrados”³⁹³.

O artista deve ter sido consultado, então, pelos parlamentares, uma vez que no dia 27 de março ele enviou nova proposta, desta vez diretamente à Câmara, em que apresenta a sugestão de aquisição de uma segunda obra, que deveria versar sobre o “ato de entrega do foral de vila concedido por Martim Afonso em 1560”. Junto desta, Parreiras encaminhou um longo memorial – contendo 25 páginas manuscritas e datilografadas –, no qual discorre sobre os fatos históricos que pretendia representar em cada tela, elencando os personagens presentes nos eventos e citando as fontes que utilizou em sua pesquisa³⁹⁴.

Talvez como forma de demonstrar a pesquisa empreendida, Parreiras apresenta as diferentes versões sobre o episódio que representará, apontando suas opções, conforme podemos ver neste trecho:

Alguns historiadores como Porto Seguro e Frei Gaspar acham que São Paulo foi elevada à categoria de vila por foral de Martim Afonso, mas eles nunca viram esse foral. E justamente por nunca terem visto esse foral, o Brigadeiro Machado de Oliveira, Américo Brasiliense e João Mendes acham que a vila de São Paulo foi fundada com a transferência do foral de Santo André, o que fica evidentemente provado com a ata acima referida³⁹⁵.

Além de demonstrar a pesquisa documental que fizera, Parreiras reivindica autoridade como pintor de história elencando telas produzidas por encomenda de outros poderes:

Ora a solenidade de transferência de vila, de fundações de cidade durante o tempo colonial são por demais conhecidas pelas amplas descrições que delas existem. Elas se realizavam sempre da mesma forma, predominando a inauguração do pelourinho que era símbolo da jurisdição. Possuo já bastante documento sobre estas cenas do passado, que foram por mim cuidadosamente estudadas quando tive que executar a *Fundação da cidade do Rio de Janeiro (Morte de Estácio de Sá)*, encomendada pelo governo federal, e a *Fundação de Niterói*, encomendada pelo governo do estado do Rio de Janeiro³⁹⁶.

³⁹³ *Annaes* da Câmara de São Paulo, ano de 1913, organizado pelo Tachygrafo Manuel Alves de Souza, p. 151 e 152.

³⁹⁴ Este memorial encontra-se anexado à cópia do contrato firmado com a prefeitura de São Paulo consultado no arquivo do Museu Antônio Parreiras identificado pelo IP: 050361-x.

³⁹⁵ Arquivos do Museu Antônio Parreiras. IP: 050361-x (3).

³⁹⁶ Arquivos do Museu Antônio Parreiras. IP: 050361-x (4).

A argumentação apresentada pelo pintor parece ter sido convincente. Apenas um dia após o recebimento de tal relatório, as comissões finalmente deram parecer favorável à aquisição de duas telas pelo valor de 20:000\$000 (vinte contos de réis). A Lei 1671, que “autoriza o prefeito Raymundo Duprat a aceitar a proposta do pintor Antônio Parreiras”, foi sancionada em cinco de abril de 1913³⁹⁷. O contrato foi firmado dois dias depois, em sete de abril.

No dia 28 deste mesmo mês, o pintor embarcou para Paris, onde pintaria as telas *Fundação da Cidade de São Paulo* e *Instituição da Câmara de São Paulo*, acompanhado de seu filho Dakir³⁹⁸.

3.3.1 Tela: *Fundação da Cidade de São Paulo*, de 1913

Índio! Se amas a terra em que nasceste e se podes amar o
seu futuro, a verdade da cruz aceita e adora.
(Gonçalves de Magalhães. *Confederação dos Tamoios*).

Neste quadro, de 3 x 2 metros, Antônio Parreiras representa o momento de fundação da cidade de São Paulo a partir da cerimônia religiosa proferida pelo Padre Manoel de Paiva, no dia 25 de janeiro de 1554 nos campos de Piratininga. No memorial enviado à Câmara Municipal na ocasião dos debates sobre a aprovação de sua proposta, o pintor afirma que seguirá “a descrição que dela faz Simão de Vasconcelos, segundo a qual se poderá imaginar toda a tocante cena desta missa campal rezada sobre a colina verdejante, a cavaleiro da imensa campina por onde hoje se estende a cidade³⁹⁹”. Sabemos que Simão de Vasconcelos (1788-1832) foi um clérigo jesuíta que escreveu textos relatando a obra da Companhia de Jesus em terras brasileiras⁴⁰⁰.

A descrição do quadro feita pelo próprio pintor, em um caderno de notas em que “explica os fatos, personagens e como estão compostos os quadros históricos”, é a seguinte:

³⁹⁷ Relatório de gestão dos anos 1912-1913 apresentado à Câmara Municipal por Raymundo Duprat. São Paulo, Casa Vanorden, 1914, p. 55.

³⁹⁸ *O Estado de S. Paulo*, 29 de abril de 1913, p. 2.

³⁹⁹ Arquivo do Museu Antônio Parreiras. Documento IP: 050361-x.

⁴⁰⁰ VASCONCELOS, Simão de. *Crônica da Companhia de Jesus*. Petrópolis: Vozes, 1977. Vol. 1 e 2.

O quadro representa a fundação da cidade de São Paulo a 25 de janeiro de 1554. Nesse dia foi dita a missa pelo padre Manoel de Paiva, superior dos três padres que foram enviados aos campos de Piratininga para fundar o colégio. A missa foi campal e rezada sobre a colina onde hoje está o Palácio do Governo e existiu a primitiva igreja erguida no lugar onde estava o colégio. Estavam presentes os seguintes missionários: Anchieta, Gregório Serrão, Diogo Jacome, Leonardo Nunes, Gaspar Lourenço, Vicente Rodrigues, Brás Lourenço, Pedro Correia, Manoel Chaves, João Gonçalves e Antonio Blasque, além dos índios Tibiriçá e Camby. A paisagem representa a colina, em cujo alto se armou o altar, junto a um grupo de árvores. À esquerda do observador, os campos e o rio Tamanduatey. Anchieta era então irmão professo – ajudou a missa⁴⁰¹.

Ao olhar para o quadro (Imagem 3.7), que ainda hoje pertence ao acervo da Prefeitura de São Paulo, estando exposto atualmente no gabinete do Prefeito, vemos uma cena que nos remete à tradição de representação da celebração das primeiras missas. O ato religioso se desenrola na metade direita do quadro, onde estão localizados o altar e o padre que se volta a uma audiência formada por clérigos que acompanham a liturgia da celebração. Na outra metade do quadro, livre de vegetação, dois grupos são representados. O primeiro, retratado no mesmo plano da cena da missa, é composto por um homem branco que, afastado do grupo de clérigos, mantém-se ajoelhado em posição de respeito à liturgia, e por um índio que está junto dele, mas mantém-se de pé em postura ativa e de braços cruzados. Mais ao fundo, conformando e quase se confundindo com a paisagem, está representado um grupo de índios. Estes se mantêm à distância e demonstram em seus gestos certo receio perante a ação.

⁴⁰¹ SALGUEIRO, V. Op. cit., 2000, p. 93-94.

Imagem 3.7: Antônio Parreiras. *Fundação da Cidade de São Paulo*, 1913. Óleo sobre tela, 200 x 300 cm. Coleção de Arte da Cidade de São Paulo. São Paulo, SP.

A reprodução do ato de fundação territorial, representado pelo momento de realização de um culto religioso, faz parte do repertório brasileiro desde o célebre quadro de Victor Meirelles pintado em 1860, e remonta a uma tradição ainda mais longeva na tradição da história da arte⁴⁰². Pedro Peres foi o primeiro a retomá-lo ao pintar *A elevação da cruz*, em 1879. O próprio Parreiras já havia feito em 1907 uma citação ainda mais literal à tela do pintor catarinense quando executa o quadro *Conquista do Amazonas* feito por encomenda do governo do estado do Pará em 1907, conforme já nos referimos acima. Parreiras ainda retrataria outras cenas de fundações de cidades e, em todas, com maior ou menor ênfase, refere-se ao gesto sacro, como na já comentada *Fundação de Niterói* e, mais tarde, na *Fundação da Cidade do Rio de Janeiro*⁴⁰³.

A cena, vista de forma apressada, poderia ser interpretada como uma representação da conversão do nativo pela obra da Companhia de Jesus. Afinal, o debate que ocorria no interior dos Institutos Históricos em fins do século XIX pressupunha que:

⁴⁰² Sobre isso ler: COLI, Jorge. “A invenção da descoberta”. In: COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XX?*. São Paulo: SENAC, 2005.

⁴⁰³ *Fundação da cidade do Rio de Janeiro*, Antônio Parreiras, 1934. Óleo sobre tela. Tríptico. A Fundação 280 x 220; Ato adicional 280 x 255; A transferência 280 x 220. Acervo do Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro.

A imagem do indígena era a de um elemento redimível mediante a catequese, que o retiraria de sua situação ‘bárbara e errante’ para inseri-lo no interior da civilização⁴⁰⁴.

A opção de Parreiras por representar a fundação da cidade de São Paulo a partir do ato ecumênico pode ser entendida, de uma certa forma, como a demarcação por uma retomada da tradição oitocentista nas artes, demonstrada na representação da cena principal retratada em que o artista fluminense bebe da fonte dos pintores consagrados pela extinta AIBA. O grupo de clérigos que acompanha a missa parece retirado do quadro de Meirelles. Na tela de Parreiras, porém, a grande cruz que marca a composição de Meirelles é substituída pela vegetação que se impõe sobre todo o grupo. Entretanto, aqui se faz importante notar que a escolha do tema é uma imposição da história paulista, pois o mito fundador da cidade a partir do gesto dos jesuítas se fará presente no imaginário de forma permanente.

Para representar a liturgia, Parreiras age com preciosismo – em uma demonstração que pode indicar sua preocupação com a avaliação do encomendante. O artista escreve ao seu amigo e também pintor Benedito Calixto, conhecido por suas telas de temática religiosa e pela proximidade com os assuntos da igreja, solicitando detalhes que o ajudassem a compor o culto. Calixto responde com uma longa missiva, recheada de desenhos explicativos sobre a indumentária dos religiosos, os artefatos que deveriam estar representados e a posição que cada personagem deveria ocupar em cena. O pintor caíçara ainda acresceria a seguinte advertência ao final da carta:

Se te explico isso assim, com tanto afínco, é porque sei que não se deve discrepar uma linha do rito sagrado⁴⁰⁵.

Se ao analisar o quadro de Parreiras nos concentrássemos apenas no grupo em torno do qual se desenrola a ação principal, veríamos pouco além da perpetuação de um modelo passadista em pleno século XX. Porém, em nossa leitura, o personagem central do quadro de Parreiras não é o padre que reza a missa, nem o altar sobre o qual ela acontece e tampouco o grupo de jesuítas ao redor. O elemento que primeiro chama a atenção do observador da tela é o índio que assiste impávido. O pintor optou por colocar o índio em uma posição livre de vegetação ou de outros elementos que disputem a atenção do olhar. Como forma de ressaltar sua postura ativa, Parreiras acrescenta um homem branco civil à cena, que ao aparecer ajoelhado bem ao lado do índio gera com ele um contraste de cores e volumes.

⁴⁰⁴ SCHWARCZ, Lília. *Espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 112.

⁴⁰⁵ Arquivo do Museu Antônio Parreiras. Documento IP: 050361-x.

A afirmação de que o homem branco ajoelhado está em cena como acessório pictórico, para destacar ainda mais a postura do índio, deriva de uma observação das anotações do pintor. No trecho reproduzido acima (ver nota 79) em que Parreiras nomina os indivíduos retratados no quadro, podemos notar que não há qualquer referência a este personagem – são citados apenas os jesuítas e os índios. Além disso, outro trecho de suas anotações confirma essa percepção:

Alguns historiadores dizem que João Ramalho assistiu à Fundação de São Paulo. Não é verdade. Ramalho estava em Santo André⁴⁰⁶.

Faz-se importante notar que este homem retratado no quadro assemelha-se muito à representação que o pintor fará de João Ramalho na tela encomendada no mesmo ato da *Fundação de São Paulo, Instituição da Câmara Municipal* (Imagem 3.8). Este recurso pictórico utilizado por Parreiras, que contrasta o índio em postura ativa com o branco em pose de submissão, nos remete ao quadro *Os bandeirantes*⁴⁰⁷, de Henrique Bernardelli (1858-1936), pintado em 1889. Segundo Maraliz Christo, referindo-se à obra de Bernardelli:

O quadro revela uma inversão iconográfica: o vencedor é representado aos pés do vencido. Os bandeirantes, animalizados por lamberem a água como cães, não podem ser os combatentes de Gedeão. A tela condena-os, sutilmente, sem nenhuma dramaticidade⁴⁰⁸.

A notícia publicada para anunciar a entrega do quadro à Prefeitura, no mês de outubro de 1913, ou seja, apenas poucos meses após sua encomenda, reforça a ideia de que o grupo principal da cena é este em que o indígena está colocado:

Fundação da Cidade de São Paulo:

Pelo cônego Julio Pimenay, vigário da igreja do Santíssimo Sacramento, chegado pelo ‘Cap. Finisterre’ da Europa, o pintor Antônio Parreiras remeteu para a Câmara Municipal de São Paulo o primeiro dos quadros a ele encomendados.

Representa esse quadro a missa campal realizada a 25 de janeiro de 1554 na colina onde hoje se ergue o palácio do governo paulista.

No primeiro plano, à direita, entre grandes árvores, vê-se o altar. Celebra o padre superior Manoel de Paiva, servindo de acólito Anchieta. Rodeando o altar veem-se os outros doze padres que foram aos campos de Piratininga fundar São Paulo. **Um pouco afastado, mais próximo do observador, vê-se um grupo formado pelo desterrado Ramalho e pelo índio Camby. É este grupo, isolado, que equilibra toda a composição.** O quadro que devia ter 1 metro e 50 centímetros por 1 metro foi

⁴⁰⁶ SALGUEIRO, V. Op. cit., 2000, p. 94.

⁴⁰⁷ *Os Bandeirantes*, Henrique Bernardelli, 1889. Óleo sobre tela, 400 x 290 cm. Museu Nacional de Belas Artes.

⁴⁰⁸ CHRISTO, Maraliz. “Bandeirantes ao chão”. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: FGV, nº 30, 2002, p. 33-55.

executado em tela de três metros por dois metros a fim de não reduzir muito a grandeza das figuras e haver espaço para a grande paisagem que serve de cenário, que representa os campos de Piratininga. Granier, o ‘costumier’ dos teatros franceses foi quem forneceu todos os vestuários. Os parâmetros e alfaia foram fornecidos pelo vigário da velha igreja de Saint Jaques de Paris. O quadro tem o título que encima a notícia⁴⁰⁹.

O índio figurado dessa forma e com este destaque no quadro pode revelar a visão crítica de Parreiras em relação ao papel dos jesuítas no processo “civilizador” do indígena. Os braços cruzados do índio contrastam com as mãos espalmadas do padre que reza a missa. O corpo levemente jogado para trás com a cabeça erguida se contrapõe ao gestual de todos os demais espectadores que se prostram frente ao altar. Sua postura perante o ato religioso e o símbolo sacro logo nos remete aos quadros já analisados *Fundação de Niterói* e *Morte de Estácio de Sá*. Neste quadro de São Paulo, porém, diferente dos outros dois, o índio não dá as costas ao padre e à cruz. Mantém sua altivez e seu ceticismo – ou uma possível sugestão de resistência – frente à imposição da catequese, mas o demonstra de forma mais sutil, o que em nossa opinião pode demonstrar a atenção do pintor com a expectativa do encomendante.

Posto desta forma, Parreiras permite uma leitura ambígua do gesto de Tibiriçá, uma vez que, ao demonstrar a atitude refratária do primeiro habitante da terra, valoriza o tamanho da tarefa e do sacrifício dos jesuítas. A diferença de atitudes entre os brancos – que rezam piedosamente – e o indígena – que se mostra arredio – marca o tamanho do desafio dos que vieram ao Brasil com o objetivo salvacionista.

É interessante notar que no mesmo período o pintor Oscar Pereira da Silva havia realizado uma tela versando sobre esse mesmo tema e igualmente intitulada *Fundação da cidade de São Paulo*⁴¹⁰. Conforme relata Michelli Monteiro⁴¹¹, desde 1907 Pereira da Silva esforçava-se, em vão, para vender o quadro que executou por conta própria, no qual faz uma referência quase literal à *Primeira Missa* de Meirelles. Em sua tela, o artista dá destaque à igreja no processo fundador da cidade, representado a partir do gesto de batismo da cidade. Os indígenas são apresentados de maneira submissa e o colonizador João Ramalho aparece de forma discreta na narrativa deste pintor que posteriormente tornar-se-ia membro do IHGSP⁴¹².

Parece-nos que o insucesso do autor pode ser explicado pelo papel demasiadamente subordinado atribuído ao indígena na tela. O tipo de invenção das tradições levada a cabo pelo

⁴⁰⁹ *Correio da Manhã*, 8 de outubro de 1913.

⁴¹⁰ *Fundação de São Paulo*, Oscar Pereira da Silva, 1907. Óleo sobre tela, 185 x 340 cm. Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

⁴¹¹ MONTEIRO, Michelli Cristine Scapol. *Fundação de São Paulo de Oscar Pereira da Silva: trajetória de uma imagem urbana*. Dissertação de mestrado, FAU/USP, 2012.

⁴¹² Oscar Pereira da Silva torna-se membro do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo em 1909.

poder público paulista pedia um papel mais proeminente do nativo no acontecimento. Para além disso, conforme abordaremos com mais vagar adiante, o IHGSP neste momento buscava construir uma visão que conciliasse o peso dos jesuítas e dos bandeirantes – representados na pintura por João Ramalho – na narrativa fundacional da cidade. E neste sentido a tela de Parreiras apresentava um maior equilíbrio entre os atores.

Entendemos a repetição do gesto do índio que cruza os braços ao mais sagrado dos símbolos católicos representado em situações históricas, e com opções pictóricas tão diferentes como um discurso do pintor, como seu espaço de posicionamento individual inserido dentro de uma narrativa que devia atender aos interesses do encomendante. É a forma com que dialoga com os problemas de seu tempo, marcado ainda, como já vimos, pela tensão entre igreja e índios.

Do mesmo modo entendemos a identificação do indígena com a terra sobre a qual os colonizadores fundam a cidade. A cor da pele do índio Tibiriçá nesta tela confunde-se com a do solo, árido, que em nada remete à descrição do local feita por Simão de Vasconcelos – “sobre **a colina verdejante**, a cavaleiro da imensa campina por onde hoje se estende a cidade” –, citada pelo pintor quando este buscava convencer os vereadores paulistas a encomendar-lhe o quadro. Além de confundir-se com a terra, o índio aparece como que plantado a ela, com seus pés firmemente espalmados no chão. É ele o elemento nativo, é a ele que este território está identificado. Discurso que aparece pela primeira vez na tela *A Chegada*, conforme já tivemos a oportunidade de analisar. Forma, talvez, utilizada pelo pintor para afirmar sua convicção sobre quem são os legítimos fundadores da nação.

O quadro apresenta os três atores fundamentais da mitologia fundacional de São Paulo: o colono-bandeirante, o jesuíta e o indígena. Talvez possamos afirmar que ele reforce o tipo de narrativa da história de São Paulo que decidiu dar ao jesuíta e ao indígena o papel central, em detrimento do bandeirante, ainda que a partir de uma visão conciliatória, pois não exclui este último da representação. Entretanto – conforme já dissemos –, não se trata de construir uma narrativa de um feliz encontro entre índios e jesuítas, mas de uma relação arisca, de alguma repelência, ao menos da parte dos indígenas em relação a estes.

Desta forma, a partir da inserção de um elemento que ganha ares de ironia⁴¹³, o quadro executado para eternizar o gesto fundador da cidade de São Paulo acaba por questioná-lo, caracterizando um distanciamento crítico para com a tradição iconográfica e historiográfica. E não apenas isso. Acreditamos que a partir de sua obra o pintor se posicione frente ao debate

⁴¹³ Cf. MIGLIACCIO, L. Op. cit., 2000.

em curso na sociedade brasileira sobre a formação do povo e da nação em plena vigência da República.

3.3.2 Tela: *Instituição da Câmara de São Paulo, de 1913*

Ao acompanhar os trâmites que antecederam a aprovação da Lei 1671, de 1913 – que autorizou o prefeito de São Paulo a contratar Antônio Parreiras para pintar dois quadros pelo valor de 20:000\$000 (vinte contos de réis), cujo processo já nos referimos acima –, percebemos que a proposta inicial de Parreiras, apresentada ao prefeito da cidade no dia 21 de fevereiro de 1913, referia-se apenas a uma tela que deveria versar sobre o tema da fundação da cidade de São Paulo para figurar na sala das sessões da Câmara Municipal⁴¹⁴. Uma semana depois, em 28 de fevereiro, o gabinete do prefeito Raymundo Duprat remetia o requerimento feito pelo pintor para tramitação no poder Legislativo, sendo encaminhado pelo plenário da Câmara para apreciação das Comissões de finanças e de justiça. Quando o tema volta à pauta, no dia 18 de março do mesmo ano, a partir da apresentação do parecer de número 45 da Comissão de finanças, este já pressupõe o contrato para execução de dois quadros, tendo sido acrescido um segundo que deveria versar sobre o ato de instituição da Câmara Municipal ocorrido em 1560⁴¹⁵.

Não há registro sobre de onde – ou de quem – tenha partido a iniciativa de incluir o segundo quadro no acordo celebrado entre o pintor e o poder público do município de São Paulo. Podemos apenas supor que tenha se tratado ou de uma demanda da própria instituição, desejosa de valorizar sua história, ou de um mecanismo do pintor para convencer os parlamentares a aprovarem seu requerimento. Notemos que na petição original Parreiras havia solicitado por um quadro o valor de 15\$000.00 (quinze contos de réis), e pela proposta aprovada o pintor aceitara realizar duas telas pelo valor de 20\$000.00 (vinte contos de réis) – o que pode ter sido o resultado de uma negociação feita entre as partes.

Nas anotações que faz sobre a tela denominada *Instituição da Câmara de São Paulo* (Imagem 3.8) Parreiras afirma tratar-se de uma representação da:

⁴¹⁴ Arquivo Público Municipal de São Paulo, Fundo PMSP, Grupo C, caixa LEG 32, pasta número 1671, documentos diversos datados de 21-02-1913 a 07-04-1913.

⁴¹⁵ *Annaes* da Câmara de São Paulo, ano de 1913, organizado pelo Tachygrafo Manuel Alves de Souza, p. 151 e 152.

Inauguração do pelourinho e marco que estava em Santo André e que por ordem de Mem de Sá passou a povoação de São Paulo. Mem de Sá estava presente, assim como Ramalho e sua filha e os vereadores João Pires, Paulo Provença, Álvaro Martins Nogueira e Anchieta. Anchieta está no segundo plano ao lado de seus jovens discípulos, junto ao colégio por ele erguido e onde mais tarde se construiu a capela, que cometeram o vandalismo de mandar destruir, sem lembrarem que ela fora o berço de São Paulo⁴¹⁶.

Nesta tela, como na *Fundação de São Paulo*, estão representados colonizadores, jesuítas e indígenas, dispostos desta vez em planos bem marcados. À esquerda da tela vemos o conjunto formado por João Ramalho que aparece abraçado a uma de suas filhas observando com distanciamento a solenidade de inauguração do marco. No outro extremo, à direita do quadro, estão representadas as autoridades identificadas por suas vestimentas nobres e organizadas em torno do pelourinho, que aparece iluminado pelos primeiros raios de sol de uma manhã que se vislumbra no horizonte. Mem de Sá é a figura central deste grupamento. O governador-geral do Brasil aparece ao lado de um clérigo, postado de frente para João Ramalho, a quem parece encarar e com quem faz um contraponto que equilibra a composição. No segundo plano, ao centro da tela, vê-se o jesuíta Anchieta à frente de um grupo de crianças indígenas, quase todas sentadas, representadas nuas e com a pele notadamente branca.

Imagem 3.8: Antônio Parreiras. *Instituição da Câmara Municipal de São Paulo*, 1913. Óleo sobre tela, 200 x 300 cm. Coleção de Arte da Cidade de São Paulo. São Paulo, SP.

⁴¹⁶ SALGUEIRO, V. Op. cit., 2000, p. 94-95.

Não passa despercebida a presença de uma única mulher em cena, que aparece abraçada a João Ramalho e é descrita pelo pintor como sendo filha do bandeirante. João Ramalho foi consagrado pela historiografia a partir da década de 1920 como o “patriarca do povo paulista” devido ao grande número de herdeiros – mestiços – que teria gerado no contato com nativas. Sobre ele diz o historiador Afonso Taunay:

Desde anos morador de Serra Acima, na região de Piratininga, **foi João Ramalho o grande agente do êxito da colonização que surgia.** (...) Encetou São Paulo a vida protegida pelo amparo do morubixaba guaianás de Inhapuambuçu, homem do maior prestígio, Tibiriçá, o ‘guerreiro dos olhos encovados’ já afeiçoado aos brancos pelas relações de sua filha, Isabel, com João Ramalho, de quem houvera vários filhos, contando já considerável descendência⁴¹⁷.

Porém, antes de ser consagrado como o “primeiro bandeirante” por autores como Afonso de Taunay e Alfredo Ellis Jr., o que ocorrerá em um momento posterior à execução da tela de Parreiras vale ressaltar: João Ramalho teve seu papel na história da colonização do Brasil discutido pelo Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo nos primeiros anos do século XX, a partir de 1902. A querela em torno deste personagem remonta há muito tempo antes, tendo sido deflagrada pelo monge beneditino Frei Gaspar, em 1784, quando afirma que João Ramalho havia chegado ao Brasil em 1490, vítima de um naufrágio, tendo sido, portanto, o primeiro descobridor do país antecedendo a chegada da esquadra de Cabral.

Entre os anos de 1902 e 1904 estabeleceu-se no IHGSP uma comissão que tinha como objetivo discutir a proeminência de João Ramalho na constituição do povoamento paulista. Durante o século XIX, a partir das formulações do IHGB, a visão negativa sobre Ramalho foi preponderante. É a partir das comemorações do IV centenário do descobrimento do Brasil, em 1900, que o IHGSP retoma o debate em torno deste personagem como parte da construção da relevância dos paulistas na história da nação. Dentro do Instituto havia duas correntes: uma filiada aos jesuítas no combate a Ramalho, apoiada entre outros por Eduardo Prado; e outra que queria reabilitá-lo como “patriarca dos paulistas”, que acabou sagrando-se vencedora, conforme atesta a historiografia produzida a partir dos anos 1920⁴¹⁸.

Assim, o debate sobre o papel reservado a João Ramalho, realizado nos primeiros anos do século XX, remetia a questões contemporâneas. Entre os que desqualificavam o colono estavam, além de Eduardo Prado, intelectuais como João Mendes Jr. e Teodoro Sampaio. Se o

⁴¹⁷ TAUNAY, Afonso d’Escagnolle. *História da Cidade de São Paulo*. São Paulo: Melhoramentos, 1953.

⁴¹⁸ Cf. FERRETTI, Danilo J. Z. & CAPELATO, Maria H. R. “João Ramalho e as Origens da Nação: os paulistas na comemoração do IV centenário da descoberta do Brasil”. In: Revista *Tempo*, Departamento de História da UFF, vol. 4, nº 8, dez. de 1999.

primeiro tinha uma atuação próxima aos jesuítas, sendo autor de obras como *O catolicismo, a companhia de Jesus e a colonização do novo mundo*⁴¹⁹, os dois últimos, no que se refere à questão indígena discutida nos primeiros anos da República, posicionavam-se a favor da incorporação dos nativos à civilização a partir da experiência jesuítica, como se fazia desde os tempos coloniais⁴²⁰. Essa postura ia de encontro àquela sustentada por Leolinda Daltro, Cândido Rondon e outros, sobre a qual teremos a oportunidade de nos referir logo à frente, que defendiam uma inserção laica do indígena e criticavam o trabalho da Companhia de Jesus junto aos nativos.

A pintura de Parreiras remete ao momento em que, na presença de Mem de Sá, autoridade maior da colônia, o antigo foral da Vila de Santo André da Borda do Campo é transferido para a Vila de São Paulo de Piratininga, ato marcado pela inauguração do pelourinho. Sabendo que a Vila de Santo André foi uma povoação fundada por João Ramalho e que a reivindicação da transferência do foral foi feita pelos jesuítas, entende-se a cena como uma celebração da vitória da Companhia de Jesus operada contra Ramalho. Talvez por isso o pintor tenha representado o colono observando a cena com distanciamento, afastado dos demais personagens. Porém, não passa despercebido o destaque dado pelo pintor ao desbravador português, que é representado com altivez e tem ressaltada sua qualidade de progenitor, o que reforça sua caracterização como “patriarca dos paulistas”.

Ramalho é representado à esquerda do quadro, por onde começamos a “ler” sua narrativa. O grupo composto pelo colono e sua filha ganha evidência ao figurar em uma área livre de outros elementos que disputariam a atenção do observador, além de aparecer sobre uma área verde, enquanto os demais personagens são representados sobre um solo seco e árido. Em face desses elementos podemos supor que Parreiras, ao mesmo tempo em que afirmava uma versão conciliadora do mito de origem de São Paulo, posicionava-se a favor daqueles que tentavam reabilitar Ramalho. Essa hipótese reforça o vínculo do pintor com os preceitos protecionistas defendidos por personalidades como Leolinda Daltro (1860-1935), conforme discutiremos a seguir, pois, nesse primeiro momento, aqueles que buscavam diminuir a presença de Ramalho na versão da história contada eram os mesmos que defendiam a inserção dos indígenas a partir da ação religiosa dos jesuítas.

⁴¹⁹ Segundo Lucia Lippi Oliveira, “este texto representa a interpretação católica da história do Brasil. As homenagens a Anchieta e a Antônio Vieira revelavam um posicionamento político da igreja diante do espírito anticlerical que ainda imperava na República e influenciava as novas gerações” (LIPPI OLIVEIRA, 1990, p. 163), *apud*: BERRIEL, Carlos E. O. *Tietê, Tejo e Sena: a obra de Paulo Prado*. Campinas: Edunicamp, 2013, p. 55.

⁴²⁰ Cf. FERRETTI, Danilo J. Z. & CAPELATO, Maria H. R. Op. cit., 1999.

Chamamos ainda a atenção para a representação dos índios em cena. Neste quadro, os nativos são em tudo contrários à representação de Tibiriçá em *Fundação da cidade de São Paulo*. Os únicos índios retratados aqui são as crianças, que sabemos pelas anotações do pintor tratarem-se de discípulos de Anchieta⁴²¹. Sentadas no chão, com os corpos nus, destaca-se sua tez branca, destoante da tonalidade castanha com que é representado o líder indígena na outra tela. Não há neles qualquer gesto de resistência ou altivez, só passividade e submissão.

Acreditamos que este recurso de embranquecer a pele dos pequenos índios foi utilizado pelo pintor para ressaltar sua condição de subjugação. Neste sentido, o embranquecimento não guardaria um viés positivo de aproximação com a raça dominante. Estaria, isto sim, sendo mobilizado como signo de aculturação e perda de características identitárias por parte dos nativos. É o mesmo recurso aplicado às mulheres, como já nos referimos sobre as telas *Conquista do Amazonas*, *Iracema* e *Os Invasores*. Sendo assim, nos parece que o pintor estaria novamente fazendo uma crítica, ainda que sutil, à ação das missões jesuíticas junto aos nativos.

Como ocorre na tela *Fundação da cidade de São Paulo*, aqui também vemos representados os três atores fundamentais da mitologia fundacional de São Paulo: o colono-bandeirante, o jesuíta e o indígena. Em *Instituição da Câmara de São Paulo*, mais do que no quadro analisado anteriormente, é possível perceber a afirmação de uma versão conciliadora da história que então se buscava instituir a partir do IHGSP, conforme aferimos neste trecho reproduzido na *Revista* do IHGSP:

É já tempo de jesuítas e ramalhos se darem as mãos. Ambos obedecendo a seu destino, embora sempre em campos opostos, muito contribuíram para a expansão da civilização e a conquista do território: para a formação da nacionalidade brasileira⁴²².

Parreiras demonstrou estar ciente das polêmicas que envolviam a formação da historiografia paulista nos primeiros anos do século XX quando enviou à Câmara Municipal o memorial através do qual embasava a composição de suas telas. A representação que faz dos dois momentos históricos retratados atende às preocupações expressas por instituições como o IHGSP, conforme buscamos demonstrar, de forma a responder às expectativas de seu encomendante. Ainda assim, é possível identificar, nessas pinturas, marcas que denotam as

⁴²¹ SALGUEIRO, V. Op. cit., 2000, p. 95.

⁴²² *Revista* do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP), São Paulo, vol. VII, 1902, p. 422.

opções feitas pelo pintor, voltadas, segundo nossa hipótese, a expressar sua opinião sobre questões contemporâneas relativas à temática indigenista.

3.4 Retratos de índios: Jacumpté, Porpipó e Pracé: personagens do tempo presente

Além da presença nas telas históricas analisadas até aqui, quatro estudos de cabeças de índio pintados por Antônio Parreiras, em 1909, chamam a atenção. As telas, pintadas a óleo e medindo cerca de 58 x 36 cm cada, estão catalogadas atualmente no Museu Antônio Parreiras como “estudos documentais”⁴²³.

Três retratos são imagens de cabeça e ombro, cada um tomado de uma perspectiva: um perfil, um frontal, um em três quartos. Neles, fica evidente o interesse concentrado nas características fisionômicas dos retratados. Todos possuem longos cabelos negros que caem por sobre os ombros e estão com expressão séria e olhar fixo no horizonte. Um deles posiciona-se com o queixo levemente levantado, o que lhe garante um semblante que denota altivez. Os limites de seus corpos são apenas sugeridos e estão nus. O quarto retrato apresenta um índio em meio corpo, representado até abaixo da cintura. De cabeça baixa e braços cruzados sobre o peito, ele volta o olhar para o chão e parece desconfortável em desempenhar o papel de modelo.

Nas quatro telas o fundo é trabalhado com pinceladas rápidas e de cores quase homogêneas, em um tratamento comum aos estudos. Cada um, porém, é preenchido com uma cor diferente, talvez como uma experimentação de contrastes com a cor da pele dos retratados, representada por um castanho acobreado, talvez com a cor ao fundo representando algo sobre os personagens.

Ainda que não tenham a forma de uma pintura acabada, feita para ser exposta ou vendida, todos estão assinados e datados. Além deste registro, uma anotação se repete nas quatro telas: um nome indígena – Jacumpté (Imagens 3.9 e 3.10), Pracé (Imagem 3.11) e Porpipó (Imagem 3.12) – é seguido do comentário “Indígena brasileiro. Retrato do natural.” Este apontamento retira os retratados do anonimato e aproxima o artista dos personagens, que deixam, assim, de ser modelos de *tipos* e passam a ter identidade. Perante todo o

⁴²³ Acervo do Museu Antônio Parreiras. Números de Identificação: 000081, 000082, 000083, 000084.

estranhamento já notado quanto à representação do indígena na obra de Parreiras, torna-se inevitável buscar reconstituir este encontro e compreender seu contexto e intenções.

Imagem 3.9⁴²⁴

Imagem 3.10⁴²⁵

Imagem 3.11⁴²⁶

Imagem 3.12⁴²⁷

⁴²⁴ *Cabeça de índio (Jacumpté)*, Antônio Parreiras, 1909. Óleo sobre tela, 58,5 x 35,5 cm. Acervo do Museu Antônio Parreiras.

⁴²⁵ *Cabeça de índio (Jacumpté)*, Antônio Parreiras, 1909. Óleo sobre tela, 57,4 x 35 cm. Acervo do Museu Antônio Parreiras.

⁴²⁶ *Cabeça de índio (Pracé)*, Antônio Parreiras, 1909. Óleo sobre tela, 53,3 x 36,3 cm. Acervo do Museu Antônio Parreiras.

⁴²⁷ *Cabeça de índio (Porpipó)*, Antônio Parreiras, 1909. Óleo sobre tela, 58 x 35,8 cm. Acervo do Museu Antônio Parreiras.

Seguindo a pista deixada pelo pintor, chegamos aos personagens em questão. Em 1908, um ano antes da execução dos estudos, portanto, um protesto em forma de abaixo-assinado escrito por lideranças de diferentes tribos indígenas foi divulgado pelos jornais do país. Entre as assinaturas – cinco no total – encontramos os nomes de Kuroki **Porpipó**, pela tribo Caraó; Djalma **Uacumpté** e Oyama **Pracé**, pela tribo Xerente; além de Marcelino Jepiá-ju pela tribo Guarani; e Victal Uquidy pela tribo Guajajara⁴²⁸.

O mencionado abaixo-assinado foi escrito em repúdio a um artigo publicado na *Revista do Museu Paulista*, assinado por seu diretor, Hermann von Ihering, que entrou em circulação no dia 12 de setembro de 1908. Ihering, um zoólogo alemão especializado no estudo de moluscos, foi diretor do Museu Paulista desde sua criação – instituída por lei em 1894 – até 1916, quando foi substituído pelo historiador Afonso Taunay. Neste primeiro momento, o Museu era voltado às ciências naturais e abrigava especialmente coleções zoológicas e arqueológicas, o que explica o perfil de seu dirigente⁴²⁹. No texto em questão, baseado em preceitos do racismo científico em voga, Ihering defendeu o extermínio dos índios Kaingang que habitavam uma área por onde deveria passar a estrada de ferro Noroeste do Brasil e que, ao se recusarem a deixar suas terras, estariam barrando o avanço da civilização. Em suas palavras:

Os atuais índios do Estado de São Paulo não representam um elemento de trabalho e de progresso. Como também nos outros estados do Brasil, não se pode esperar trabalho sério e continuado dos índios civilizados e como os Caingangs selvagens são um empecilho para a colonização das regiões do sertão que habitam, parece que não há outro meio de que se possa lançar mão, se não seu extermínio⁴³⁰.

Foi em resposta a essa opinião que os índios eternizados pelos pincéis de Parreiras se incitaram. E não só eles. O texto de Ihering inaugurou junto à opinião pública uma polêmica que se arrastaria por meses e exporia nos jornais as mais variadas posições acerca do tratamento que deveria ser dispensado pelo governo da República aos indígenas. A questão racial, dilema fundamental do processo de constituição do Brasil como nação, ainda estava longe de ser resolvida. Continuava polarizando a pauta dos letrados, e com o advento da República, já em pleno século XX, ganhava novos contornos.

⁴²⁸ DALTRO, Leolinda. *Da catechese dos índios no Brasil*. Rio de Janeiro: Typologia da Escxola Orsina da Fonseca, 1920, p. 626.

⁴²⁹ Cf. BREFFE, Ana Cláudia Fonseca. *O Museu Paulista*. São Paulo: UNESP, 2003; SCHWARCZ, Lília. *Espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

⁴³⁰ IHERING, Herman von. “Antropologia do Estado de São Paulo”. In: *Revista do Museu Paulista*, vol. VII, 1907, p. 215. Consultada em: <http://www.biodiversitylibrary.org>

Parreiras encontrava-se, como não poderia deixar de ser, imerso nesse caldo intelectual, participando de sua composição ora de forma mais direta, ora menos. Seu encontro com as lideranças indígenas, que ele retrata em meio à polêmica instaurada no país da qual elas participam diretamente, nos dá um indício de seu posicionamento. Entendendo o pintor como um intelectual, buscaremos identificar de que forma as três principais influências que compunham o ambiente intelectual da época, no que diz respeito ao indígena, aparecem na pintura de Parreiras, buscando evitar, ainda assim, o estabelecimento de uma relação de dependência entre o momento e a obra.

3.5 A questão indígena na República: um problema a resolver

“Adstrita às influências que mutuam, em graus variáveis,
três elementos étnicos, a gênese das raças mestiças do
Brasil é um problema que por muito tempo ainda desafiará
o esforço dos melhores espíritos”
(Euclides da Cunha).

Nas próximas páginas nos debruçaremos sobre as três principais matrizes de pensamento que mobilizaram a intelectualidade brasileira no entresséculos XIX-XX, no que se refere à questão indígena, a saber: o romantismo, o cientificismo e o protecionismo. Nossa intenção é fornecer elementos que nos permitam reconstituir o ambiente intelectual em que Parreiras estava imerso quando realizou suas telas de temática indígena, a fim de aproximar o pintor e sua obra do pensamento produzido no tempo.

3.5.1: O romantismo indianista: o empuxo nacionalista pós-Independência

“A feição deles é serem pardos, maneira de avermelhados,
de bons rostos e bons narizes, bem-feitos. Andam nus, sem
nenhuma cobertura. Nem estimam de cobrir ou de mostrar
suas vergonhas; e nisso têm tanta inocência como em
mostrar o rosto”
(Pero Vaz de Caminha).

A representação imagética do índio brasileiro remonta aos exploradores, naturalistas e artistas viajantes que passaram pelo Brasil desde os tempos coloniais⁴³¹. Das gravuras produzidas por Leo Theodore de Bry (1528-1598) a partir dos relatos de Hans Staden (1525-1579), passando pelos registros documentais de artistas como Albert Eckhout (1610-1666), Jean Baptiste Debret (1768-1848), Alexandre von Humboldt (1769-1859), Auguste Biard (1799-1882), até a expedição Langsdorff (empreendida entre 1822 e 1829), é rica e diversa a produção de imagens que enfocam o nativo brasileiro. Neste primeiro momento, porém, sendo produzidas a partir de um olhar estrangeiro, as imagens apontam muito mais para um imaginário europeu do que para uma “realidade desvelada” a partir do próprio Brasil. Nas palavras de Ana Maria Belluzzo:

Esse legado iconográfico, assim como a literatura de viagem dos cronistas europeus, só pode dar a ver um país configurado por intenções alheias. (...) As imagens elaboradas pelos viajantes participam da construção da identidade europeia. Apontam os modos como as culturas se olham e olham as outras, como imaginam semelhanças e diferenças, como conformam o mesmo e o outro. Diferentes e irredutíveis pontos de vista criam uma alucinante memória de muitos brasis. O imaginário derivado da relação colonial europeia é introjetado como imagem do Brasil, contribuindo para formar nossa dimensão inconsciente⁴³².

É a partir da Independência do Brasil, proclamada por Pedro I em 1822, que a constituição de uma identidade nacional, política e cultural passa a ser uma questão a ser enfrentada pela elite local. O romantismo enquanto movimento artístico e intelectual foi o condutor ideológico da ideia de nação no Brasil, assim como fora em outros países. Segundo Antônio Cândido:

O Romantismo brasileiro foi tributário do nacionalismo. Embora nem todas as suas manifestações concretas se enquadrassem nele, ele foi o espírito diretor que animava a atividade geral da literatura. Nem é de espantar que assim fosse, pois sem falar da busca das tradições nacionais e o culto da história, o que se chamou em toda a Europa de ‘despertar das nacionalidades’, em seguida ao terremoto napoleônico, encontrou expressão no Romantismo⁴³³.

⁴³¹ Sobre os artistas viajantes recomendamos ver, entre outros: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes: um lugar no universo*. São Paulo: Metalivros, 1994; MIGLIACCIO, L. Op. cit., 2000; LIMA, Valéria. *J.-B. Debret Historiador e Pintor*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007; KOMISSAROV, Boris. *Expedição Langsdorff: acervo e fontes históricas*. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1994; NAVES, Rodrigo. “Debret, o neoclassicismo e a escravidão”. In: _____. *A Forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.

⁴³² BELLUZZO, Ana Maria de M. Op. cit., 1994, p. 8, 3 v.

⁴³³ CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2009, p. 333.

Importado seletivamente da Europa, mais especificamente neste caso de sua matriz francesa, o romantismo foi, porém, ressignificado e traduzido para a realidade diversa vivida no Brasil, a partir de uma relação dialética entre importação e apropriação de ideias, como afirma Roberto Schwarz⁴³⁴. Como alerta Antônio Cândido, o termo *romantismo* aplicado ao movimento artístico assistido no Brasil com ênfase entre os anos de 1840 e 1860:

(...) não deve levar a uma identificação integral com os movimentos europeus, de quem constitui ramificação cheia de peculiaridades. Tendo-se originado de uma convergência de fatores locais e sugestões externas, é ao mesmo tempo nacional e universal⁴³⁵.

No Brasil, o ideário romântico fixa-se no deslocamento dos pressupostos históricos que haviam assentado seu congênere europeu. Ao interagir com uma realidade social própria, o romantismo brasileiro conforma uma ideia singular. Como afirma Bernardo Ricupero:

A rejeição ao passado português é menor no país. Contribui para isso a forma que assume a independência: caso singular na América Ibérica de emancipação política relativamente sem ruptura violenta. Mesmo que nos primeiros anos pós-independência os nativos nutram uma antipatia generalizada pelo português, a estabilidade que se logra encontrar com a fórmula da maioria concorre para o estabelecimento de uma identidade brasileira que não pode rejeitar a obra realizada pela antiga metrópole, até porque é um Bragança o ocupante do trono brasileiro, a exemplo do português⁴³⁶.

No Brasil, a identidade literária e a historiografia nacional configuram-se neste momento através da afirmação da mestiçagem como fator de diferenciação e do silêncio frente à escravidão. Como afirma Lilia Schwarcz:

Diante da rejeição ao negro escravo e mesmo ao branco colonizador, o indígena restava como uma espécie de representante digno e legítimo. (...) E assim, por meio do indianismo, realizava-se um velamento da colonização⁴³⁷.

É nesse contexto que o indígena é alçado a um lugar de destaque na narrativa que se buscava construir. Na busca do elemento autêntico brasileiro, valoriza-se o indígena como legítimo fundador da nação, primeiro habitante das terras sobre as quais se erigiu o país. Segundo Fernanda Spósito:

⁴³⁴ SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 5ª ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades/ Editora 34, 2000.

⁴³⁵ CÂNDIDO, A. Op. cit., 2009, p. 332.

⁴³⁶ RICUPERO, Bernardo. *O romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. XXXV.

⁴³⁷ SCHWARCZ, Lilia. *As barbas do Imperador*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 148.

Para os homens do XIX, a invenção do nacional passava pela exaltação das características indígenas, uma vez que eram elas que diferenciavam o português do brasileiro. Foi essa mescla do sangue ameríndio com o sangue luso que tornou o brasileiro um tipo ideal, segundo pregava a literatura romântica, idealizando o passado mítico⁴³⁸.

Durante o Segundo Reinado, quando Pedro II assume para si a tarefa de constituir um imaginário capaz de criar unidade e identidade própria ao Império dos trópicos a partir de uma política cultural, este projeto ganha fôlego com o romantismo indianista. A partir de instituições como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), notadamente ao longo das décadas de 1850 e 1860, Pedro II opera na ciência e nas artes, através do mecenato oficial, a construção do mito de origem da nação tendo o indígena como símbolo⁴³⁹. Dessa forma, ao mesmo tempo em que o passado da nação é escrito – ou criado – pelo IHGB, ele é eternizado nas artes plásticas a partir da AIBA. Como afirma Luciano Migliaccio, referindo-se ao então diretor da AIBA em 1854:

São evidentes as afinidades entre o programa idealizado por Araujo Porto-Alegre e as poéticas indigenistas que estavam se afirmando naqueles anos, com apoio da corte⁴⁴⁰.

Ao falar do papel de Manuel de Araujo Porto-Alegre⁴⁴¹ como fomentador do romantismo indianista nas artes plásticas, enquanto exerceu a função de diretor da AIBA, não podemos deixar de lembrar sua atuação frente à revista *Nitheroy*, quando ainda era estudante em Paris. Esta publicação de 1836, que teve uma sobrevida curta de apenas duas edições, foi uma iniciativa dos então jovens intelectuais Porto-Alegre, Gonçalves de Magalhães e Francisco Torres Homem. Editada em Paris, trazendo como lema “tudo pelo Brasil e para o Brasil”, a revista *Nitheroy* é hoje apontada como um dos marcos da instauração do romantismo no Brasil⁴⁴².

O índio cunhado pelo romantismo brasileiro é um tipo idealizado. Aproximando-o do mito do “bom selvagem” de Rousseau, imprimem-se no indígena, atributos de honra, coragem e heroísmo que teriam configurado o povo brasileiro. De tal forma que, paradoxalmente, ao projetar no índio o caráter original da nova nação, o indianismo romântico equipara o nativo

⁴³⁸ SPOSITO, Fernanda. *Nem cidadãos, nem brasileiros*. São Paulo: Alameda, 2012.

⁴³⁹ SCHWARCZ, Lília, Op. cit., 2010.

⁴⁴⁰ MIGLIACCIO, Luciano. “O século XIX”. In: *Catálogo Mostra do Redescobrimento Arte do século XIX*. São Paulo: Fundação Bienal, 2000, p. 103.

⁴⁴¹ Manuel de Araujo Porto-Alegre (1806-1879) foi um intelectual propagador do romantismo no Brasil com atuação em diversas áreas. Exerceu a função de diretor da AIBA entre os anos de 1854 e 1857.

⁴⁴² Sobre a revista *Nitheroy* indicamos a leitura de: *Nitheroy, revista brasiliense*. São Paulo: Academia Paulista de Letras, 1978.

ao colonizador, destacando qualidades que o ombreassem aos valores europeus, mais do que os diferenciando destes. Nas palavras de Antônio Cândido:

A altivez, o culto da vindita, a destreza bélica, a generosidade, encontravam alguma ressonância nos costumes aborígenes, como os descreveram cronistas nem sempre capazes de observar fora dos padrões europeus e, sobretudo, como os quiseram deliberadamente ver escritores animados do desejo patriótico de cancelar a independência política do país com o brilho de uma grandeza heroica especificamente brasileira⁴⁴³.

O indianismo não fala de um índio real, portanto. Não se refere a personagens da história da nação. Quando o faz – ao representar o líder tamoio Aymoré, por exemplo –, elege justamente aqueles que já não eram passíveis de vitória. Os índios exaltados pelo romantismo eram aqueles que já se haviam extinguido – ou sido derrotados. Portanto, o indianismo é, antes de tudo, um mito de fundação do Brasil independente – política e intelectualmente. Nas palavras de Manuela Carneiro da Cunha:

Há os Tupi e os Guarani, já então virtualmente ou extintos ou assimilados que figuram por excelência na imagem que o Brasil faz de si mesmo. É o índio que aparece como emblema da nova nação em todos os monumentos, alegorias e caricaturas. É o caboclo nacionalista da Bahia, é o índio do romantismo na literatura e na pintura. É o índio bom e, convenientemente, é o índio morto⁴⁴⁴.

Porém, frente a isto é importante notar, como frisa Antônio Cândido, que:

Sendo recurso ideológico e estético, elaborado no seio de um grupo europeizado, o Indianismo, longe de ficar desmerecido pela imprecisão etnográfica, vale justamente pelo caráter convencional; pela possibilidade de enriquecer processos literários europeus com um temário e imagens exóticas, incorporados deste modo à nossa sensibilidade⁴⁴⁵.

Avançando neste sentido, ainda que um dos fatores do indianismo tenha sido a reação contra os desmandos e violências do colonizador contra a população nativa⁴⁴⁶, Fernanda Sposito destaca a contradição sobre a qual se sustenta a retórica indianista do romantismo:

Assim, os indígenas, nas pretendidas origens do Brasil, tiveram de um jeito ou de outro que se sujeitar, via assimilação ou morte, para que a chamada civilização brasileira pudesse florescer. Portanto, se num primeiro momento, a temática

⁴⁴³ CÂNDIDO, A. Op. cit., 2009, p. 339.

⁴⁴⁴ CARNEIRO, Manuela. *Índios no Brasil*, p. 62.

⁴⁴⁵ CÂNDIDO, A. Op. cit., 2009, p. 405.

⁴⁴⁶ CÂNDIDO, A. Op. cit., 2009, p. 337.

indianista pudesse parecer interessada na causa indígena, ao se analisar mais profundamente seus enunciados, percebe-se exatamente o contrário⁴⁴⁷.

Isso porque não se pode desvincular este movimento artístico das tensões políticas enfrentadas pelo Império naquele momento:

O movimento indianista, longe de ser um caso de ‘evasionismo romântico’, mera invenção de uma tradição literária divorciada das realidades prementes do Império, constituiu uma reflexão contínua e complexa sobre a formação tanto sociopolítica quanto simbólica da nação brasileira⁴⁴⁸.

Os personagens do indianismo são, na maior parte das vezes, invenções literárias, fonte na qual os demais artistas – notadamente pintores e músicos – irão beber para a criação de suas obras. Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias e José de Alencar destacam-se entre os autores do romantismo brasileiro. Marabá, Aymoré, Iracema, Guarani – personagens tantas vezes citados em outras obras artísticas ao longo do século XIX – são fruto da pena destes escritores. Como afirma Migliaccio:

Entre 1847 e 1851, as datas de *Primeiros Cantos* e *Últimos Cantos* de Gonçalves Dias, definem-se os temas indianistas do imaginário nacionalista: a revalorização da figura do primitivo, o contraste entre a cultura europeia e a cultura indígena⁴⁴⁹.

Autores estrangeiros também alimentaram a produção indianista local. A índia Moema, representada por Victor Meirelles (1866) e por Rodolfo Bernardelli (1895), entre outros, é inspirada no romance *Caramuru* (1781), escrito pelo português José de Santa Rita Durão, assim como a cena da morte de Atalá, pintada por Augusto Rodrigo Duarte (1878) e por Rodolfo Amoedo (1883), foi motivada pelo romance do francês François-René Chateaubriand. Da *Moema*, pintada por Meirelles⁴⁵⁰, Migliaccio afirma ser:

Uma das obras-primas do indianismo brasileiro, pela maneira com que, fundamentando-se na leitura da poesia nativista, dá novo significado à tradição figurativa europeia, inserindo-a no contexto americano e de modo diverso⁴⁵¹.

⁴⁴⁷ SPOSITO, F. Op. cit., 2012, p. 47.

⁴⁴⁸ TREECE, David. “O indianismo romântico, a questão indígena e a escravidão negra”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n° 65, março de 2003, p. 142.

⁴⁴⁹ MIGLIACCIO, Luciano. “O século XIX”. In: *Catálogo Mostra do Redescobrimento Arte do século XIX*. São Paulo: Fundação Bienal, 2000, p. 103.

⁴⁵⁰ Sobre este quadro de Victor Meirelles recomendamos a leitura da tese de doutorado de: MYIOSHI, Alexander. *Moema é morta*. Departamento de História do IFCH, Unicamp, Campinas, 2010.

⁴⁵¹ MIGLIACCIO, Luciano. “O século XIX”. In: *Catálogo Mostra do Redescobrimento Arte do século XIX*. São Paulo: Fundação Bienal, 2000, p. 106.

Depois de quadros como *A primeira missa no Brasil* e *Moema*, o indianismo começa a entrar em decadência nas artes plásticas. O mesmo movimento já havia ocorrido antes na literatura, fruto do novo momento vivido no país, notadamente a partir da ascensão da chamada “geração de 1870”. Segundo afirma Alfredo Bosi:

Para esse movimento de ideias, que Joaquim Nabuco chamou de *novo liberalismo*, o mito do bom selvagem já não tinha muito o que dizer. Era o símbolo de outros tempos, forjado pela cultura da Independência, e que só poderia sobreviver como assunto de retórica escolar⁴⁵².

É nesse sentido que Luciano Migliaccio refere-se a obras de temática indígena realizadas na década de 1880 como um momento destacado do movimento indianista romântico – um indianismo tardio, esgotado às vésperas da República. *A Faceira* (1880) de Rodolfo Bernardelli e *Marabá* (1882) de Rodolfo Amoedo são obras que, segundo o autor, representam a “feminilidade moderna” ou um “exotismo amaneirado”, como se refere Migliaccio respectivamente à tela de Amoedo e à escultura de Bernardelli, mais do que se reportam ao mito de origem da nacionalidade⁴⁵³. Sobre o *Último Tamoyo* (1883), também de Amoedo, que afirma ser “o último grande quadro indigenista possível no Brasil”, Migliaccio conclui:

Em o *Último Tamoyo* o sistema de convenções linguísticas e a hierarquia dos gêneros da tradição acadêmica começavam a desmoronar junto à construção ideológica das três raças fundadoras criada pelo Estado: com o cadáver inchado daquele que deveria ser o herói Aimbyre do poema de Visconde de Araguaia era sepultada de vez a poética oficial da corte⁴⁵⁴.

É em concordância com essa leitura de Migliaccio que compreendemos obras como *Iracema* (Imagem 3.13) de Antônio Parreiras, destacadas do indianismo do XIX. Ainda que cite na sua pintura uma personagem emblemática deste movimento, a releitura de Parreiras, feita já no fim da primeira década do século XX, não faz mais do que uma referência alegórica a um momento artístico do qual este pintor não participou diretamente. *A Iracema* de Parreiras deve ser vista ao lado dos nus femininos que esse pintor começa a executar no

⁴⁵² BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 246.

⁴⁵³ Sobre a pintura indianista de Rodolfo Amoedo, recomendamos ainda a leitura da dissertação de mestrado: COSTA, Richard Santiago. *O corpo indígena ressignificado: Marabá e O último Tamoio, de Rodolfo Amoedo*. Campinas: IFCH, Unicamp, Campinas, 2013.

⁴⁵⁴ MIGLIACCIO, Luciano. “Rodolfo Amoedo: o mestre, devíamos acrescentar”. In: *30 mestres da pintura no Brasil*, p. 34.

mesmo ano de 1909⁴⁵⁵, como *Fantasia* (Imagem 3.14), mais do que aproximada da *Iracema* de José Maria de Medeiros ou da *Moema* de Victor Meirelles.

Importante notar que os primeiros nus executados por Parreiras evidenciam uma preocupação em justificar artisticamente a nudez feminina, que aparece contextualizada ora como representação de uma personagem da literatura, ora naturalizada em uma cena cotidiana, como o pintar de cerâmicas, em poses pudicas que evitam que as mulheres mostrem muito seu corpo e seu rosto⁴⁵⁶. O romantismo indianista em pleno século XX é ressignificado com ares de ironia em um recuo paródico em relação ao Império.

Imagem 3.13: Antônio Parreiras. *Iracema*, 1909. Óleo sobre tela, 61 x 92 cm. Coleção Museu de Arte de São Paulo. São Paulo, SP.

⁴⁵⁵ É com a pintura de nus femininos que Parreiras ingressa no Salon de la Société Nationale de Beaux Arts no ano de 1909. O pintor expõe seis quadros no Salon francês entre 1909 e 1920, todos dedicados à representação do nu feminino. São eles: *Fantasia*, em 1909; *Frineia*, em 1910; *Dolorida*, em 1911; *Flor Brasileira*, em 1913; *Nonchalance*, em 1914; e *Modelo em repouso*, em 1920. Devido à boa recepção de seus quadros na capital francesa, Parreiras é convidado a ser membro da *Société Nationale de Beaux-Arts* da França em 1911.

⁴⁵⁶ Este esquema de representação do nu será alterado com o tempo. Em pinturas como *Damnê*, de 1914, a erotização da mulher é retratada sem disfarce. Esta faceta de sua pintura de nus garantirá ao pintor popularidade na França, onde seus quadros deste gênero são reproduzidos em cartões-postais e vendidos em larga escala.

Imagem 3.14: Antônio Parreiras. *Fantasia*, 1909. Óleo sobre tela, 89 x 146 cm. Coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo, SP.

3.5.2 Cientificismo

Lei geral segundo a qual as obras de arte sempre se produzem, a saber: a correspondência exata e necessária que sempre encontramos entre uma obra e seu meio (Hippolyte Taine).

Um acelerado processo de avanços tecnológicos impactou a vida cotidiana de milhares de pessoas na virada do século XIX. As conquistas científicas geraram uma sensação de que era possível chegar a um conhecimento positivo dos mais diversos fenômenos sociais e naturais. O darwinismo, que surge para explicar o desenvolvimento biológico da vida e acaba generalizado como ciência da sociedade, pode ser apontado como a expressão maior desse momento.

As teorias raciais chegariam tardiamente ao Brasil, e ainda assim receberam uma entusiasta acolhida⁴⁵⁷. Evolucionismo científico e liberalismo político, embebidos no oxigênio mental naturalista da época, foram as teorias que moveram as elites intelectuais brasileiras do último quarto do século XIX⁴⁵⁸ até pelo menos a década de 30 do século XX⁴⁵⁹.

Diferentes matrizes de pensamento – todas elas exógenas – embasavam o racismo científico em voga nos círculos intelectuais brasileiros. A concepção poligênica, defendida por cientistas como Louis Agassiz e Samuel Morton, partia do argumento de que as raças humanas eram espécies biológicas que surgiram de modo separado em várias localidades do globo. Isso significava romper com a narrativa adâmica que, por sustentar uma origem única e um ancestral comum para todos os humanos, tinha dificuldade em explicar as diferenças entre os seres humanos por qualquer distinção de caráter biológico.

Do debate teórico sobre poligenia e monogenia, com o correr do século XIX, o espírito científico do período evoluiu para tentativas empíricas de comprovação da diferença entre as raças. Talvez o experimento mais paradigmático neste processo tenha sido os estudos de Samuel Morton com crânios de indivíduos de diferentes raças. A partir de medições da capacidade cúbica craniana, o cientista norte-americano estabeleceu uma escala de capacidades intelectuais, com os arianos à frente, os asiáticos a seguir, os indígenas em penúltimo lugar e os negros ocupando o ponto mais baixo⁴⁶⁰.

O determinismo racial ombreava com outros determinismos, como o geográfico ou o climático, na tarefa de criar um ambiente de desconfiança e descrédito com as possibilidades de o Brasil colocar-se ao “nível do século”. Para além de duas das três raças originárias representarem espécimes inferiores, agravava sobremaneira o “material” disponível pela empreitada de constituição de um povo o enorme número de mestiços que compunham a população brasileira. Estes eram vistos por muitos dos teóricos deterministas como elementos degenerados física e mentalmente, incapazes, inclusive, de manter as características positivas das raças puras.

⁴⁵⁷ SCHWARCZ, L. Op. cit., 1993, p. 14.

⁴⁵⁸ Cf. SCHWARCZ, L. Op. cit., 1993; SEYFERT, Giralda. *Nacionalismo e identidade étnica*. Florianópolis: FCC, 1982; MAIO, Marcos Chor (org.). *Raça como questão: história, ciência e identidades no Brasil*; SKIDMORE, Thomas. *O preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976; PETRUCCELLI, José Luis. “Doutrinas francesas e o pensamento racial brasileiro (1870-1930)”. In: *Estudos Sociedade e Agricultura*, nº 7, dezembro de 1996, p. 134-149.

⁴⁵⁹ Podemos datar o início do processo a partir da geração de 1870, e o seu final com o debate desencadeado pelo trabalho dos modernistas na década de 1930, e especialmente pela publicação de *Casa Grande & Senzala*. Entretanto – é preciso que se diga –, os determinismos raciais não deixaram de manter força mesmo depois disso, como pode atestar a obra de autores como Oliveira Vianna, para ficarmos em um exemplo.

⁴⁶⁰ GOULD, Stephen Jay. *A falsa medida do homem*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

A solução encontrada por ampla parcela da intelectualidade brasileira foi a de, sem deixar de se impactar fortemente pelos determinismos, descobrir um outro papel para o problema da mestiçagem. Ao contrário de o mestiço ser interpretado como elemento degenerado, este passou a ser visto como uma espécie de caminho para se chegar ao branco. Assim, em meio ao mau agouro que os determinismos projetavam sobre o futuro da nação, encontrou-se uma luz e um caminho: tratava-se de aguardar que o processo de miscigenação decantasse, em uma lenta, mas segura destilação, uma raça brasileira.

Foi fazendo eco a essa concepção que o pintor Modesto Brocos realizou a tela *Redenção de Cam* em 1895. Este quadro foi apresentado como evidência da tese defendida na comunicação que João Batista de Lacerda, diretor do Museu Nacional, apresentou ao I Congresso Mundial das Raças, em Londres, em 1911. O fato, peculiar, serve de ilustração para demonstrar o quanto o debate científico permeava o campo artístico, ao mesmo tempo em que as artes compunham o cenário científico neste momento⁴⁶¹.

Este espírito cientificista ganharia novos contornos no início do século XX. Por um lado, ele sofreria algum enfraquecimento, já que novas descobertas científicas e uma nova postura diante do conhecimento abririam espaço para a construção de paradigmas menos deterministas⁴⁶². Por outro, entretanto, o frêmito modernizante levava a uma ressignificação deste espírito cientificista e determinista.

Dito de outro modo: há, por contraditório que possa parecer, o lento surgimento de uma nova postura diante do conhecimento, mais tolerante, mais monográfica, com maior consciência das limitações da ciência diante da complexidade do real e, ao mesmo tempo, uma continuidade de paradigmas deterministas e cientificistas. Neste sentido, Ângela de Castro Gomes, referindo-se ao debate feito pelos intelectuais da Primeira República, afirma:

(...) buscando entender e resolver o grande problema de nosso ‘atraso’, apontava para a necessidade de investigar suas causas ‘de origem’, para que então se realizasse um grande projeto de ‘modernização’ do país. A chamada República ‘Velha’, portanto, foi um ‘tempo’ de intensa busca de modernidade(s), que não era singular, mas plural, pois diferentes e concorrentes eram os projetos de modernização. De toda forma, no interior dessa variedade, um ponto era praticamente consensual: o Brasil não seria moderno, não se tornaria um país civilizado, sem o auxílio da ciência, o novo e fundamental instrumento para qualquer tipo de progresso da humanidade⁴⁶³.

⁴⁶¹ Sobre este tema recomendamos a leitura da dissertação de mestrado de: LOTIERZO, Tatiane. *Contornos do (in)visível: A redenção de Cam, racismo e estética na pintura brasileira do último Oitocentos*. FFLCH, USP, São Paulo, 2013.

⁴⁶² IUMATTI, Paulo Teixeira & VELLOZO, Júlio César de Oliveira. *Conhecimento, política e instituições no Brasil (1889-1934)*. In: *Revue Pluridisciplinaire du Monde Lusophone*, nº 2 (no prelo).

⁴⁶³ GOMES, Ângela de Castro. *A República, a História e o IHGB*. Belo Horizonte: Argumentum, 2009, p. 22.

Esta continuidade do cientificismo e dos determinismos, aí incluído o racismo científico, pode ser verificada na obra de grande parte dos pensadores do início do século XX. Ela está presente, com diferentes intensidades, mas sempre como chave explicativa relevante, em obras como a de Euclides da Cunha, João Ribeiro, Silvio Romero, Nina Rodrigues, Oliveira Lima⁴⁶⁴. Está, diga-se, mesmo em autores menos suspeitos como Capistrano de Abreu.

Mas a expressão mais acabada da hegemonia das explicações de tipo determinista e do racismo científico no tempo de Parreiras está na obra de Oliveira Vianna. O autor de *Populações Meridionais do Brasil* sustentava ser necessário que os estudiosos brasileiros abandonassem a cópia de modelos liberais importados e se debruçassem sobre a realidade nacional. Deste estudo do Brasil profundo Oliveira Vianna concluiu que era tarefa fundamental que as elites rurais brasileiras, marcadamente paulistas, pudessem dar a dinâmica de um processo de branqueamento que extinguisse as raças inferiores pela assimilação. Dando novo azo à visão de Silvio Romero, de quem havia sido aluno, Vianna renovou as forças das concepções que viam no branqueamento as esperanças de constituição de um povo brasileiro à altura dos desafios de construção da nação.

A importância da obra de Vianna é enorme. Segundo Capistrano de Abreu, Oliveira Vianna “grassava” nos anos 1920. Monteiro Lobato, com o garbo que lhe é característico, afirma:

(...) Depois emergiu Oliveira Vianna, e foi novo espanto. Não era curto-circuitante, mas em vez de citar Melo Moraes, citava Lapouge e Gobineu, um conde! A golpes de Lapouge e Le Play, Oliveira Vianna impôs-se-nos qual beneditino caído dos céus da sociologia – e sei disso porque tomei parte na aventura. E o Brasil entrou a desconfiar de que de fato a ciência sociológica existia, já que homens de tanta respeitabilidade juravam em cima dela⁴⁶⁵.

Prova maior desta força de Oliveira Vianna é o fato de que *Casa Grande & Senzala*, a impactante obra de Gilberto Freyre publicada em 1933, buscava substituir a centralidade do

⁴⁶⁴ Cf. VENTURA, Roberto. “Um Brasil Mestiço: raça e cultura na passagem da monarquia à República”. In: MOTA, Carlos Guilherme. *Viagem Incompleta: a experiência brasileira*. São Paulo: SESC, 2000, p. 331-358; BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006; LEAO, Múcio. *João Ribeiro*. Rio de Janeiro. Livraria São José, 1954; SALIBA, Elias Thomé. “A Dimensão Cômica da Vida Privada na República”. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da Vida Privada no Brasil*, vol. III, 6ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2004; SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. “A invenção do Brasil: um problema nacional?”. In: *Revista de História*. São Paulo: USP, 1985; SCHNEIDER, Alberto Luiz. *Silvio Romero, Hermeneuta do Brasil*. São Paulo: Anablume, 2005; SCHNEIDERMAN, Boris. “João Ribeiro atual”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 10, São Paulo, 1971.

⁴⁶⁵ LOBATO, Monteiro. “Prefácio”. In: MENESES, Diogo de Melo. *Gilberto Freyre*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1944, p. 9-16. Citado por BASTOS, Elide Rugai. “Oliveira Vianna e a Sociologia no Brasil”. In: BASTOS, Elide Rugai & MORAES, João Quartim. *O Pensamento Vivo de Oliveira Vianna*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1993, p. 412.

conceito de raça pelo conceito de cultura em polêmica aberta contra Vianna. Dito de outro modo, o contra-hegemonismo representado pela obra freyreana se exercia contra a hegemonia do autor de *Populações Meridionais do Brasil*.

Parreiras, imerso nesse ambiente, não deixaria de opinar sobre o tema. De forma mais expressa o pintor o fez através de sua pena, nos textos de ficção que escreveu ao longo da vida. No conto denominado *Pedro Peixeiro*, de data indeterminada, nos deparamos com afirmações como esta:

Tenho raiva das negras porque elas são culpadas de haver mulatos. Mulato não é negro nem branco. É mistura. E mistura nunca deu coisa boa⁴⁶⁶.

Mais adiante, ainda no mesmo conto, pela voz do personagem principal o pintor apresenta uma visão acabada sobre quem é o verdadeiro brasileiro e o que considera o principal malefício deixado pela colonização portuguesa:

Essa mistura de todas as raças, que não deixou nós brasileiros ficarmos sempre **brasileiros, como eram os índios e ainda são os parceiros deles**, que vivem no mato em liberdade, sem fazer mal a ninguém, porque eles não querem senão o que precisam para viverem tranquilos⁴⁶⁷.

Na sequência deste mesmo conto chega-se à formulação que consideramos a mais interessante nessa perspectiva do racismo científico adotada pelo pintor em sua prosa. Depois de questionar o legado português, de colocar o negro em condição de inferioridade, de retirar do mulato a premissa de “raça de passagem ao branqueamento”, o pintor chancela sua visão sobre o indígena através de um diálogo travado entre duas personagens:

- Aqui (no Brasil) havia mais gente do que na terra de vocês quando chegaram os portugueses.
- Que gente boa havia aqui! Uns selvagens, uns mulatos que comiam gente!
- Mulatos não senhor! **Era gente branca!** Mulatos quem os fez foram os portugueses ao se deitar com as negras que traziam lá do fim do mundo⁴⁶⁸.

Ao se posicionar sobre as polêmicas que envolviam o debate racial em voga, Parreiras não se diferenciava dos demais artistas. As artes em geral e a literatura em especial passam a ser o principal instrumento de propagação dessas ideais no Brasil, como afirma Lília Schwarcz:

⁴⁶⁶ SALGUEIRO, V. Op. cit., 2000, p. 235.

⁴⁶⁷ Idem, p. 239-40.

⁴⁶⁸ Idem, p. 237.

Com efeito, a moda cientificista entra no país por meio da literatura e não da ciência mais diretamente. As personagens serão condicionadas pelas máximas deterministas, os enredos terão seus conteúdos determinados pelos princípios de Darwin e Spencer, ou pelas conclusões pessimistas das teorias científicas raciais da época⁴⁶⁹.

Este ambiente cientificista era forte demais para deixar de fora as artes. Romances darwinistas, baseados em pressupostos científicos, começaram a surgir com força nessa época. Com maior ou menor penetração deste tipo de teoria podemos citar *A Carne*, de Júlio Ribeiro, e *Canaã*, de Graça Aranha, ambos recebendo muitos favores da crítica. Boa parte do naturalismo brasileiro, mesmo o mais sofisticado como o de Aluísio Azevedo, não deixou de ser tocada pela voga. É o que se demonstra também em *Os Sertões*, publicado por Euclides da Cunha em 1902.

3.5.3 Protecionismo indígena

Há um hiato no que concerne à formulação de dispositivos legais em referência ao trato com o indígena no período compreendido entre a promulgação da Lei de Terras de 1850 até a Proclamação da República. Apesar da grande quantidade de leis e decretos forjados neste período, a política do governo brasileiro em relação aos indígenas não se efetivou no sentido de regulamentar a relação com os nativos, que era até então mediada por instituições como a escravidão ou as missões jesuíticas⁴⁷⁰.

Na vigência da República, nos primeiros anos do século XX, a temática indígena ganha nova ênfase. Se até então o índio era visto ora pelo prisma romântico cunhado pelo indianismo nacionalista do XIX, ora pelo ceticismo que acompanha o cientificismo racialista em voga, sob a vigência da República o índio passa então a ser encarado como um problema real a ser resolvido pelo Estado. O recrudescimento da violência dos conflitos entre sertanejos e silvícolas, motivados pela expansão das cidades no interior do país e pela abertura de ferrovias e redes de telégrafo que passavam por terras sob o domínio de nativos, traz à tona a questão indígena que começa a mobilizar a opinião pública⁴⁷¹.

⁴⁶⁹ SCHWARCZ, L. Op. cit., 1993, p. 32.

⁴⁷⁰ VILLAS BOAS, Orlando. *Expedições, reflexões e registros*. São Paulo: Metalivros, 2006, p. 35.

⁴⁷¹ VILLAS BOAS, O. Op. cit., 2006; DIACON, Todd A. *Rondon*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

A cobertura de chacinas e embates feita pelos jornais provocou intelectuais, artistas e políticos a saírem em defesa dos indígenas, ensejando discussões nas Assembleias Legislativas, associações científicas e filantrópicas. A essas notícias somavam-se os relatos trazidos pelo marechal Cândido Rondon, responsável pelas expedições precursoras rumo ao interior do país, que estampavam a figura do índio real, necessitado de apoio do Estado, e que passava então a substituir a visão de um Peri ou uma Iracema⁴⁷². É esse índio que Parreiras pinta no ano de 1909 quando faz os retratos de Jacumpté, Pracé e Porpipó.

Estes nativos retratados por Parreiras ganharam notoriedade ao serem os signatários de um documento que denunciava a sugestão feita por Hermann von Ihering de exterminar o índios que se colocassem no “caminho do progresso da civilização”, conforme dissemos anteriormente (vide nota 63). Paradoxalmente, foi o pronunciamento feito pelo diretor do Museu Paulista um dos principais motivadores para a criação do Serviço de Proteção ao Índio (SPI), em 1910⁴⁷³. Sua defesa peremptória do extermínio dos nativos gerou uma série de reações públicas⁴⁷⁴ e terminou por provocar a tomada de decisão por parte do governo diante do problema posto.

Importante notar que a opinião manifestada pelo diretor do Museu Paulista não era nova, mas sim a expressão de uma atitude recorrente desde tempos coloniais que, porém, cristalizava-se pela pena de um cientista que estava posicionado à frente de uma renomada instituição. O naturalista filia-se desta forma a toda uma corrente de opinião que defendia que os indígenas que não se subordinassem às imposições do progresso da civilização deveriam ser eliminados.

Por outro lado, entre aqueles que defendiam a criação de mecanismos de proteção ao índio havia duas correntes opostas. Uma sustentava a manutenção da assimilação dos selvagens à civilização a partir da catequese, como vinha sendo feito desde o período colonial. Outra afirmava que a assistência ao indígena deveria caber somente ao Estado e que este, sendo laico, também deveria ser a assistência dada aos índios⁴⁷⁵. Coube a essa segunda corrente, liderada por Rondon e pelos positivistas, o estabelecimento da SPI, criada a partir do Decreto Federal nº 8072, de 20 de junho de 1910.

⁴⁷² RIBEIRO, Darcy. *Os índios e a civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 149.

⁴⁷³ Referimo-nos ao Serviço de Proteção aos Índios e Localização de Trabalhadores Nacionais criado pelo Decreto nº 8072, de 20 de julho de 1910.

⁴⁷⁴ Referimo-nos a artigos como o do positivista Silvio de Almeida, publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, no dia 12 de outubro de 1908, ou à reação indignada de Rondon publicada em janeiro de 1909.

⁴⁷⁵ RIBEIRO, D. Op. cit., 2004, p. 152.

É em meio a esse cenário que encontramos Leolinda de Figueiredo Daltro⁴⁷⁶, a responsável por articular o documento assinado pelos índios contra Von Ihering e também o elo de ligação entre Parreiras e os nativos que o artista eternizaria com seus pincéis. Leolinda Daltro foi uma educadora carioca que se tornou uma das principais vozes em defesa dos direitos indígenas nas primeiras décadas do século XX, ao lado de Cândido Rondon e Silvio de Almeida. A professora envolveu-se com esta causa em 1896, quando um grupo de índios Xerente chegou ao Rio de Janeiro para solicitar do governo federal apoio material e instrução formal à população de sua aldeia. Conforme publicado no jornal *O Paiz*, nessa ocasião:

Sepé – perdão – o Sr. capitão Sepé vem ao Rio de Janeiro acompanhado de quatro conterrâneos em delicada missão de seu povo – pedir ao Sr. presidente da República que mande fornecer à aldeia fazendas, armas, etc., e que o Estado avalie a obra de civilização que por lá se faz entregue até agora a ele Sepé e outros, que não tem competência para tão grande empreendimento⁴⁷⁷.

O tratamento dado a esses índios por ocasião de sua chegada à capital do país – quando foram deixados em uma delegacia de polícia sem qualquer tipo de atendimento até que se resolvesse como conduzir a questão⁴⁷⁸ – sensibilizou Leolinda. Aproximando-se destes indígenas por preocupações humanitárias e não havendo o governo apontado qualquer solução para a questão trazida pelos Xerente, a educadora decidiu que ela mesma iria lecionar nesta comunidade. Em 25 de julho de 1896 o jornal *Gazeta de Notícias* publicou:

Quando há dias noticiamos a conferência que teve o índio Sepé com o presidente da República, no Palácio do Governo, dissemos que ele havia pedido ao Chefe do Estado que mandasse para seu aldeamento pessoas que pudessem dar instrução e educação a muitas crianças que ali existem sem meios de cultura. (...) A dificuldade estava, porém, em encontrar pessoas idôneas para semelhante missão que de ordinário só é desempenhada satisfatoriamente pelos religiosos catequistas. Pois bem: a dedicação de uma senhora brasileira vai facilitar a resolução deste problema, dando-nos a todos um exemplo de coragem rara no sexo frágil e digna de louvor a todos os respeito, D. Leolinda Daltro, professora municipal da primeira escola do sexo masculino, da Barra da Gávea, ofereceu para esse fim seus serviços ao governo⁴⁷⁹.

⁴⁷⁶ Sobre a vida e obra de Leolinda de Figueiredo Daltro (1860-1935) recomendamos a leitura de: ABREU, Maria Emília Vieira de. *Professora Leolinda Daltro: uma proposta de catequese laica para os indígenas do Brasil 1895-1911*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Educação PUC/SP 2007; e DALTRO, Leolinda. *Da catechese dos índios no Brasil – notícias e documentos para a história*. Rio de Janeiro: Typografia da Escola Orsina da Fonseca, 1920.

⁴⁷⁷ “Capitão Sepé”. In: Jornal *O Paiz*, 9 de julho de 1896, p. 2.

⁴⁷⁸ Conforme se afere pela cobertura jornalística feita por jornais como *O Paiz* e *Gazeta de Notícias* entre os dias 9 de julho e 2 de agosto de 1896.

⁴⁷⁹ “Abnegação”. In: *Gazeta de Notícias*, 25 de julho de 1896. *Apud*: DALTRO, Leolinda. *Da catechese dos índios no Brasil – notícias e documentos para a história*. Rio de Janeiro: Typografia da Escola Orsina da Fonseca, 1920, p. 21.

Esta primeira incursão de Leolinda ao interior do país acompanhando os índios durou cerca de cinco anos. Depois disso, a questão indígena presidiria sua atividade na capital do país. Leolinda participou das diversas ações que culminariam com a criação da SPI, tendo sido, antes disso, sócia benemérita do Instituto de Proteção aos Indígenas Brasileiros, criado sob os auspícios do IHGB, além de sócia fundadora da Associação de Proteção e Auxílios aos Silvícolas do Brasil.

A militância pró-índios realizada por Leolinda tinha como objetivo a oferta de mecanismos de inclusão dos nativos por parte do Estado que não fossem intermediados pela religião. A defesa de uma educação laica aos indígenas, realizada em ocasiões como o Congresso de Instrução ocorrido em 1906, ganhava pela voz de Leolinda um teor anticlerical, como podemos notar neste trecho publicado no jornal *O Paiz*:

Travou-se debate entre a oradora (Leolinda Daltro) e o Dr. Castro Pinto, sustentando aquela, afinal vencedora, a opinião exarada na história de que os padres, pretensos educadores, jamais educaram ou apresentaram sequer à sociedade algum indígena por eles preparados para as lutas da vida civilizada⁴⁸⁰.

As constantes denúncias às missões católicas organizadas pelo interior do país renderam dificuldades a Leolinda, que ainda precisava contornar as limitações impostas pelo fato de ser mulher em um momento em que estas não gozavam de direitos políticos estabelecidos⁴⁸¹. Por ocasião da realização do 1º Congresso de Geografia Brasileiro, Leolinda divulgou um panfleto – uma vez que foi impedida de se manifestar em plenário por ser mulher –, no qual apontava críticas ao governo pela omissão no trato com as populações indígenas e denunciava a assistência prestada pela igreja, à qual caracterizou de “escandalosa chantagem”, além de acusar nominalmente alguns clérigos de receberem recursos do governo para realizar serviços que não eram realmente ofertados aos índios⁴⁸².

Esta militância contra a catequese como mecanismo de integração do indígena à sociedade foi a marca distintiva da atividade de Leolinda. Em uma das cartas que leva a público através de seu livro de memórias publicado em 1920, Leolinda é comparada a Joana d’Arc, a heroína francesa morta pela inquisição:

⁴⁸⁰ “Ensino nacional”. In: Jornal *O Paiz*, 17 de agosto de 1906.

⁴⁸¹ Leolinda foi impedida de se manifestar em eventos públicos diversos – como reuniões do IHGB e sessões de congressos científicos – devido ao fato de ser mulher. Por mais de uma vez, teve que redigir cartas que eram então lidas por homens na tribuna como forma de fazer valer sua opinião em debates desse tipo. Foi, motivada por isso, também uma militante feminista e sufragista. Fundou o Partido Republicano Feminino, em 1910. Lembremos que as mulheres só conquistariam o direito ao voto no país no ano de 1933. Cf. HAHNER, June E. *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850-1937*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

⁴⁸² GAGLIARDI, José Mario. *O Indígena e a República*. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 130.

Ela tem sido, pelos despeitados dos ‘conventos’ acoimada de herege, de judia errante, de mulher do diabo, de filha de Satanás, de excomungada, louca evadida do hospício, de pé de pato, de capeta verde, do Diabo, enfim; entretanto ela não se atemoriza, não desiste de seu intento, crê na justiça da causa que advoga e com o semblante tranquilo, que parece inspirada por Deus, serve de exemplo das gerações futuras. É extraordinário! É assombroso! Joana d’Arc não foi mais arrojada nem mais heroica⁴⁸³.

Um outro tipo de documento que aparece de forma recorrente no livro de Leolinda é o abaixo-assinado, em que membros ilustres das comunidades por que passa em suas viagens pelo interior do país (delegados, professores, médicos etc.) registram em cartório um relato sobre as atividades por ela desenvolvidas enquanto esta esteve no local. Em vários deles há apontamentos de perseguição de padres católicos à educadora, como notamos neste trecho:

D. Leolinda, dentro do arraial de Piabanha foi vítima de muitos ataques de selvagens, insuflados pelo seu diretor, que jesuiticamente e em público aclamava-a por mulher de bem, sábia e santa, e que sorrateiramente mandava os índios atacarem-na e ultrajarem-na, incutindo-lhes nos espíritos incultos que D. Leolinda era o anticristo, por isso que trazia o sinal de que falavam as escrituras (dente de ouro), que era democrata, portanto do partido do diabo, e que vinha reduzi-los ao cativoiro⁴⁸⁴.

Para embasar a afirmação de que a atividade de Leolinda incomodava a igreja católica, em fonte que não apenas as mobilizadas por ela própria em seu livro de memórias, citamos um trecho de uma ata de Sessão Ordinária do IHGB de 3 de outubro de 1902, quando estava em pauta a solicitação feita pelo conselheiro Raffard de que fosse instituída “sob os auspícios deste Instituto uma associação protetora dos índios brazis”. Ideia essa aprovada ao fim da reunião e que foi fruto de uma conversa do conselheiro com Leolinda Daltro:

Dona Leolinda Daltro já escapou de ser assassinada a mandado do infeliz padre que no mesmo Araguaia reduz os índios à mais crassa ignorância e ao mais duro cativoiro⁴⁸⁵.

Desde sua primeira incursão ao interior do país, realizada em 1896, Leolinda contatou diferentes tribos indígenas. Foi valendo-se desta relação de confiança estabelecida com os índios que a professora fez da presença dos nativos na capital da República um meio de agitação para suas ideias. Hospedando-os em sua casa, a professora levava os índios para eventos públicos afins, como o Congresso Pan-Americano de 1906, o Congresso Brasileiro de

⁴⁸³ DALTRO, L. Op. cit., 1920, p. 112.

⁴⁸⁴ Idem, p. 252.

⁴⁸⁵ *Jornal do Comércio*, 8 de outubro de 1903.

Geografia, em 1909, reuniões do IHGB, recepções a embaixadores estrangeiros, entre tantos outros, divulgando as dificuldades enfrentadas por essas populações e exigindo providências do Estado⁴⁸⁶. O *Correio da Noite* faz referência a esta prática em matéria publicada em 27 de dezembro de 1907:

Nos festejos de recepção preparada para o eminente brasileiro Dr. Ruy Barbosa, que aqui deve chegar brevemente, tomará parte a **conhecida professora Daltro com os seus famosos índios**⁴⁸⁷.

Foi em uma destas ocasiões, quando Leolinda levou um grupo de índios ao Rio de Janeiro para divulgar o abaixo-assinado em que responde a Von Iheringh, que Parreiras teve a oportunidade de encontrar aqueles que lhe serviram de modelo a seus estudos. Leolinda, no livro que escreveu relatando sua história e documentando seus atos em defesa dos direitos indígenas, publicado em 1920, registra as cartas, que transcrevemos na íntegra, enviadas a ela por Parreiras, e que nos permitem fazer a afirmação que abre este parágrafo:

Exma. Sra. D. Leolinda Daltro,

Tendo terminado hoje o retrato que estava fazendo com o bom e dedicado índio que a Sra. me arranhou – fico amanhã à espera do outro que a Sra. me prometeu mandar. Muito e muito grato lhe ficarei sempre pelo grande favor que me está prestando. Do amigo cr. e obr.
Parreiras

D. Leolinda Daltro

Meus cumprimentos.

O Porpipó vai hoje dar um passeio para voltar amanhã, à noite, pois amanhã um negócio importante me prende durante todo o dia.

Peço-lhe fazê-lo voltar, sem falta, para que seja possível terminar o estudo terça-feira de manhã.

Sem mais. Sou, com estima, amigo e patricio.

Parreiras

Dona Leolinda Daltro,

Como a Senhora deve imaginar, de pouco tempo posso dispor, em véspera de tão grande viagem. Sei quanto a Senhora é boa, para ter a certeza de que serei perdoado por não ir pessoalmente falar e mais uma vez lhe agradecer o serviço que me prestou.

Desejando enviar de Paris uma lembrança para cada um dos índios que me serviu de modelo, venho lhe pedir permissão para o fazer, assim como dirigir o colis postal em vosso nome.

Desejava ainda que a Senhora, com a máxima franqueza, me mandasse dizer se devo recompensar com dinheiro o serviço que esses índios me prestaram, como é também meu desejo, que se já não fiz, devido foi ao desejo de não fazer nada relativamente aos índios sem primeiro ouvi-la.

Peco-lhe o favor de me responder com a máxima franqueza e dispor de mim como entender pois grande é meu desejo em lhe poder servir em qualquer coisa.

⁴⁸⁶ Cf. DALTRO, L. Op. cit., 1920.

⁴⁸⁷ “Os índios”. In: *Jornal Correio da Noite*, 27 de dezembro de 1907. *Apud*: DALTRO, L. Op. cit., 1920 (Grifo nosso).

Do vosso amigo agradecido,
Parreiras⁴⁸⁸.

Acreditamos que essa proximidade demonstrada entre Parreiras e Leolinda, e também de forma mais direta entre o pintor e os índios mobilizados pela indigenista, nos fornece importante indício para analisarmos o discurso contido em suas telas no que se refere à população nativa, em especial no que concerne à relação com a igreja católica. A aproximação de Parreiras com a causa indigenista nascente no início do século XX não pode ser desprezada quando tratamos de olhar para os quadros em que o pintor mobiliza este elemento.

A atividade de Leolinda Daltro foi muito documentada pela imprensa nos primeiros anos do século XX, fazendo dela uma figura pública de reconhecimento e suscitando sentimentos diversos quanto à causa que defendia. No livro que publicou em 1920, em que constam o registro de cartas e documentos variados, é possível perceber o leque de relações mantidas pela indigenista: com membros da elite paulistana, como dona Veridiana Prado; políticos como o republicano Quintino Bocaiúva; outros indigenistas ilustres como Cândido Rondon; instituições como o IHGB, a União Cívica Brasileira; além de artistas, como Parreiras.

Consideramos que esta aproximação com uma personagem eminente de seu tempo, como foi Leolinda, não se deu de forma ingênua pelo pintor. Ainda mais estando ele mobilizado pela temática indígena nesse período, retratada sempre em relação com a igreja católica.

3.6 Conclusão

“E aquilo que nesse momento se revelará aos povos
Surpreenderá a todos não por ser exótico
Mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto
Quando terá sido o óbvio”
(Caetano Veloso).

⁴⁸⁸ DALTRO, L. Op. cit., 1920, p. 573-575.

Na estante de Antônio Parreiras encontramos um livro com uma dedicatória manuscrita e assinada pelo pintor: “Ao meu filho Dakir”. O volume⁴⁸⁹ que o artista dedica a seu primogênito e pupilo dileto é de autoria de Mello Moraes Filho, intitulado *Os escravos vermelhos*, e tem o seguinte preâmbulo:

O Brasil é um túmulo! Debaixo deste solo repousam duas raças escravizadas. Areando o flanco ensanguentado na arena do cativo, duas feras ainda se saciam no cadáver do índio e do negro. A pátria, na corrupção que embriaga, assiste a esse espetáculo de anfiteatro romano; e enquanto o rei tripudia ela se esquece de seus maiores homens. Um dia, porém, tu erguerás com o braço a pedra do teu sepulcro e derreterás a noite que se tem feito em torno do teu nome. Surgindo, inundarás de luz; falando te cobrirão de glórias. Por enquanto – dorme!⁴⁹⁰.

O livro, um ensaio semidocumental, reconta a saga de resistência dos Tamoio e denuncia a escravidão indígena, fazendo uma crítica à herança de opressão legada pelo Império. Além dele, Parreiras tinha em sua biblioteca outros volumes voltados a essa temática, como, por exemplo, livros de autoria de Cândido Rondon.

O tempo no qual Parreiras voltou sua produção artística a um novo veio de mercado que soube explorar como poucos, as encomendas públicas de quadros históricos, foi marcado pela instabilidade própria dos períodos de transição. Eram os primeiros anos do regime republicano, vividos no raiar de um novo século. A atividade intelectual fervilhava nesse ambiente. Os dilemas postos no rumo da constituição de uma identidade nacional brasileira mobilizavam artistas, pensadores e letrados que buscavam responder a questões candentes.

Para além dos grandes debates em curso que remetiam à questão do nativo, como os ecos do romantismo e a voga cientificista, o pintor fluminense aproximou-se do impasse quanto à forma de inserção do índio à sociedade a partir do protecionismo nascente. As telas históricas de Parreiras realizadas na primeira década dos anos 1900 sugerem que a temática indígena sensibilizou especialmente o artista neste momento. E não é só na sua pintura que encontramos indícios sobre isso. Quando escreve textos em prosa, como *Pedro Peixeiro*, *Pão Negro*, entre outros, não raro o artista refere-se ao indígena, como tivemos a oportunidade de demonstrar mais acima.

Além disso, há a significativa passagem dos índios Jacumpté, Porpipó e Pracé pelo ateliê do artista em 1909, promovida por Leolinda Daltro. Sobre este episódio, ao qual já nos referimos ao longo deste capítulo, Parreiras escreve em seu caderno de notas:

⁴⁸⁹ Arquivo do Museu Antônio Parreiras. Documento IP 50528-5.

⁴⁹⁰ MORAES FILHO, Mello. *Os escravos vermelhos*. Rio de Janeiro: Faro e Lino, s/d.

Tive a grande felicidade de poder dispor de modelos para estes índios, pois devido a circunstâncias de ter chegado uma leva deles ao Rio pude hospedar por mais de quinze dias em meu atelier alguns deles⁴⁹¹.

As cartas enviadas pelo artista a Leolinda⁴⁹² indicam que os índios não se hospedaram em seu ateliê, como ele afirma em suas memórias, mas apenas estiveram com ele por algumas horas ao longo de poucos dias servindo como modelos aos retratos citados nas notas 424, 425, 426 e 427 do presente capítulo. Ainda assim, é imperioso notar nestas missivas o respeito dispensado a estes sujeitos pelo pintor, desejoso de “enviar de Paris uma lembrança para cada um”⁴⁹³. Isso em um momento em que os indígenas eram por mais das vezes tratados como caso de polícia. Referimo-nos ao já citado episódio da chegada do índio Sepé à Capital Federal em 1896, e também a iniciativas como a do diretor do Museu Paulista, Herman von Ihering, que em 23 de janeiro de 1904 envia o seguinte pedido ao chefe de polícia de São Paulo:

Dr. Chefe de polícia

Sendo de grande importância para a antropologia do Brasil rogo a V.Excl. que se digne dar ordens no sentido de serem todos os índios que passaram por essa repartição, fotografados no gabinete antropométrico cujas medidas e fotografias peço a V.Excl. que sejam me enviadas para estudos antropológicos. Outrossim, rogo a V.Excl. que se digne dar ordens a fim de que o encarregado desse serviço se entenda comigo sobre as fotografias e medidas que desejo sejam tomadas segundo minhas indicações. Atendendo V.Excl. este meu pedido, peço que sejam examinados por ocasião da sua volta do Rio de Janeiro os índios xerentes que há pouco aqui estiveram.

Desse modo V.Excl. poderá ajudar o Museu a obter documentos valiosos sobre os indígenas do Brasil⁴⁹⁴.

Ainda que esteja expresso no pedido de Ihering o caráter científico de tal solicitação, a resposta enviada pela repartição da polícia de São Paulo, datada de 5 de fevereiro de 1904, deixa transparecer as tensões que permeavam o assunto:

Respondendo vosso ofício de 29 de mês findo, cabe-me declarar-vos que o **serviço de identificação é unicamente destinado aos criminosos e suspeitos** e tem o caráter reservado sendo utilizado tão somente para o serviço policial. Por esse motivo não é possível satisfazer o vosso pedido, **no sentido de sujeitar os índios que não são criminosos a identificação antropométrica.**

Saúde e Fraternidade,
O chefe de Polícia⁴⁹⁵.

⁴⁹¹ SALGUEIRO, V. Op. cit., 2000, p. 98

⁴⁹² Vide nota 171.

⁴⁹³ DALTRO, L. Op. cit., 1920, p. 575.

⁴⁹⁴ Arquivo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, Pasta 80: levantamento de correspondência da diretoria: janeiro a abril de 1904: documento 25.

Enquanto Ihering mandou os índios ao gabinete de polícia para que fossem identificados antropometricamente, Parreiras os recebeu em seu ateliê para retratá-los com seus pincéis. Os quatro estudos realizados por Parreiras em 1909 são por ele utilizados como modelo na composição de suas telas históricas. É possível identificar o perfil de Jacumpté (Imagem 3.8) no índio Tibiriçá da tela *Fundação da cidade de São Paulo* (Imagem 3.7); vê-se claramente Porpipó (Imagem 3.12) fazendo as vezes de Arariboia no quadro *Morte de Estácio de Sá*⁴⁹⁶ (Imagem 3.6); supõe-se o olhar arredio de Pracé (Imagem 3.11) na índia capturada em *Os Invasores* (Imagem 3.1).

Para além dessa correspondência formal, acreditamos que o pintor tenha retratado em seus quadros os índios do tempo presente com seus dilemas atuais, representados em cenas do passado colonial. Dessa forma, o pintor re-significa as passagens históricas citadas, fazendo um paralelo entre passado e presente, ou alusões ao presente remetido em acontecimentos do passado. É o que Peter Burke denomina de “história como alegoria”:

Qualquer que seja o tipo de alusão que se faça, a técnica que chamo de ‘alegoria’ pode ser **utilizada para fazer com que os observadores repensem o passado e o enxerguem sob nova luz a partir de problemas presentes**. Retornado à analogia do drama, ela produz o que Bertolt Brecht chamou de um *Verfremdung-Effekt*, desfamiliarizando acontecimentos que os espectadores acreditavam conhecer. Nesse sentido, ela revela ainda mais claramente do que os outros modos o poder da imagem na representação do passado⁴⁹⁷.

Para afirmar que Parreiras fazia uma citação dos problemas enfrentados pelos índios no século XX a partir das telas encomendadas para retratar acontecimentos do período colonial, valemo-nos do argumento de ter sido após seu encontro com os índios que lhe servem de modelo que a positivação do nativo ganha força em suas telas. Se nos quadros indigenistas anteriores a 1909 – *A chegada* e *Conquista do Amazonas* – já é possível perceber uma opção do pintor pelo ponto de vista do indígena, conforme nos referimos no topo deste capítulo, é somente a partir deste ano que o viés anticlerical – sobre o qual discorreremos no ponto 2.2.3 – será inserido de forma reiterada nas cenas retratadas, conforme aferimos nas telas *Fundação de Niterói*, *Morte de Estácio de Sá*, *Fundação da cidade de São Paulo* e *Instituição da Câmara de São Paulo*. Como vimos, a militância indigenista de Leolinda Daltro teve como foco central a inserção laica do nativo à sociedade e, como consequência, o

⁴⁹⁵ Arquivo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, Pasta 80: levantamento de correspondência da diretoria: janeiro a abril de 1904: documento 51.

⁴⁹⁶ Essa semelhança já havia sido percebida por Valéria Salgueiro.

⁴⁹⁷ BURKE, Peter. “Pintores como historiadores na Europa do século XIX”. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornelia & CAIUBY NOVAES, Sylvia (org.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: Edusc, 2005. p. 29-31.

ataque às iniciativas jesuíticas de catequização. Acreditamos que o contato entre o pintor e esses personagens do seu tempo tenha dado força às convicções do artista – o que pode indicar a permeabilidade do problema contemporâneo em sua obra.

Para fazer esta atualização do discurso histórico conectado aos problemas atuais, Parreiras retoma o esquema, os temas e até as narrativas da arte do oitocentos. Porém, dessa incorporação, alegórica, podemos perceber uma motivação algo lampedusiana. Afinal, *tudo deve mudar para que tudo fique como está*. Um elemento de ares modernos antes do modernismo.

Curioso notar que a geração de artistas dita *modernista*, formada em um momento posterior ao de Parreiras e organizada no entorno da Semana de Arte Moderna de 1922, em certo sentido também mitificou o indígena pensando nele como metáfora da brasilidade. É a antropofagia de Oswald de Andrade; o Macunaíma de Mário de Andrade. O período de Parreiras é mais monográfico, portanto mais antropológico. Os modernistas faziam metáfora – como os românticos –, não estavam interessados no índio de carne e osso. Diferente do que acreditamos que esteja presente na obra de Parreiras, para quem o índio real é um problema concreto.

Em 1936, um ano antes de sua morte, o pintor executa a tela *Os Invasores* (Imagem 3.1), sobre a qual nos referimos na abertura deste capítulo. Neste que seria seu derradeiro suspiro indigenista, o último quadro em que representa o índio brasileiro, o artista mobilizou todos os elementos que, conforme discorremos até aqui, constituem sua retórica sobre o assunto. A resistência do nativo perante o colonizador, seu direito natural à terra invadida, o embranquecimento de sua pele quando está subjugado são tópicos que estiveram presentes em muitos e muitos quadros do pintor, e aparecem todas condensadas de uma só vez nesta tela.

É como se nesta pintura, sobre a qual não pesava a interferência do encomendante, realizada já no fim da vida do artista, essa interpretação sobre o indígena se positivasse em um discurso mais claro. Parreiras, já bastante adoecido quando se lançou à tarefa de executá-la, parece ter-se visto impelido a rematar a tela. O artista, que faleceu alguns meses depois de concluir a obra para a qual vinha produzindo estudos desde 1910, afirmou à sua esposa, Lucienne, no momento em que considerou o trabalho acabado: “Quase cheguei a fazer o que quis”⁴⁹⁸.

⁴⁹⁸ “Viúva acha que telas da UFMG são de Antônio Parreiras”. In: Jornal *O Fluminense*, 14 de fevereiro de 1978. Sessão: A cidade: Arte. Consultado na Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes.

Desta forma, quer pela temática abordada, quer pelas condições em que foi feito, *Os invasores* ganha a dimensão de um testamento do artista sobre a questão indígena que tão sensivelmente marcou sua produção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No ano de 1926 Parreiras lançava a autobiografia *A história de um pintor contada por ele mesmo* – a primeira obra deste tipo escrita por um artista no Brasil. Ao mesmo tempo em que se arvorara a escrever capítulos da história nacional através de seus pincéis, Parreiras demonstrava-se cioso com sua memória e assumia para si a tarefa de organizá-la. O pintor contava então 66 anos.

A autobiografia de Parreiras conta a história de um pintor de paisagem, em texto e em imagem. Escrita em um momento de reconhecimento de sua carreira por quadros de gêneros diversos, especialmente os históricos, como já foi dito, o pintor parece querer organizar seu legado sintetizado em dois sentidos: seu filho Dakir, e as telas de paisagens.

Antônio Parreiras é um personagem *sui generis*. Paisagista da escola *ao ar livre*, arvora-se a pintor de história dos poderes locais em ascensão nos primeiros anos da República. Sem contar com a proteção das estruturas oficiais do sistema artístico, fez da pintura sua profissão. Artista que soube valer-se como poucos das possibilidades abertas por um mercado ainda embrionário busca forjar sua memória a partir de um viés rousseauiano.

O tempo em que Parreiras viveu foi marcado por rupturas e instabilidade, quer no ambiente artístico, quer no político-social. Desta forma, o pintor e sua obra não são apreensíveis em um lance de olhar. Um tempo complexo exigiu uma postura complexa do artista. Tudo isso compõe as idiossincrasias de sua vida e obra.

Parreiras foi um desenvolto agenciador de sua imagem, que mobilizava como parte da estratégia de inserção no mercado. As inúmeras fotos do ateliê do artista, feitas, sobretudo, nas duas primeiras décadas do século XX, demonstram a produção concentrada em obras de cunho histórico e em nus. Em uma delas (Imagem 1.6), o pintor se faz representar em um duplo: aparece em movimento em frente ao quadro inacabado *Proclamação da República Piratini* e no busto acomodado em um pedestal no canto esquerdo da imagem⁴⁹⁹. Apenas uma

⁴⁹⁹ O busto que aparece com destaque nessas duas fotos foi executado pelo escultor Marc Robert sob encomenda do pintor em 1905. Nesse ano, Parreiras encomenda dois bustos de pose idêntica, mas tamanhos diferentes. Os bustos parecem ter sido encomendados sem que ainda tivessem uma finalidade definida. Mas a solicitação de duas esculturas idênticas deixa evidente a intenção do pintor em se desfazer de uma delas. O menor, que aparece nas duas fotos, fica de posse do pintor por toda a sua vida, compondo ainda hoje o acervo do MAP. O maior é doado duas décadas depois à Prefeitura de Niterói que o inaugura em praça pública na presença do pintor no ano de 1927.

paisagem aparece, à esquerda da foto, curiosamente prensada entre um estudo para obra histórica e um nu.

No raiar do novo século, Parreiras foi *David* no Brasil e *Boucher* em Paris. Telas históricas para os patrícios e nus de salão para os franceses: era o que o paisagista produzia nesse momento. “Na Europa ninguém me conhece senão como pintor de nu”⁵⁰⁰, afirmaria o artista arguto, que percebe a demanda e a responde “ao gosto do freguês”.

Devemos levar em conta, ao fazer uma análise desse tipo, a ascensão do movimento modernista que, lançado em 1922 em São Paulo, ganhava aos poucos adesão da crítica. Parreiras, que sempre se demonstrou atento à construção de sua autoimagem, não devia ignorar a repulsa reservada especialmente aos quadros históricos, maiores expoentes da arte acadêmica. Ao mesmo tempo, é importante lembrar que a pintura de Grimm é aos poucos resgatada pelos críticos modernistas como a pioneira na busca de uma luminosidade genuinamente brasileira. Ter escrito e lançado a primeira edição de sua autobiografia nesse momento talvez explique a autoimagem que Parreiras construiu de si: a de um pintor de paisagens, antiacadêmico, rousseauniano e rebelde. Entretanto, conforme vimos, a rebeldia do pintor esteve fundamentalmente na parte de sua trajetória que ele buscou diminuir: a pintura de história, com seus índios altivos e seus rebeldes cheios de verve.

Na biografia Parreiras escolheu qual a polêmica à qual queria responder, como fica claro por este trecho:

Mas não me fiz artista para ganhar dinheiro. (...) Tornei-me de uma extrema intransigência para comigo mesmo sem jamais desviar a minha produção para o lado comercial. Nunca sacrifiquei os meus ideais de arte copiando fotografias de comendadores, ou decorando paredes de casas de burgueses enriquecidos. Nunca pintei senão o que quis pintar. Este proceder proporcionou-me uma absoluta independência. Trabalho para poder trabalhar; e como nada mais ambiciono, julgo-me um homem feliz”⁵⁰¹.

Representar-se como um paisagista rousseauniano era rejeitar o rótulo de artista venal. Ele não era um mercador, mas um isolado, um incompreendido. A partir da narrativa que constrói sobre sua própria história Parreiras organiza o debate de onde todos os comentaristas de sua obra partem, seja para anuir ou para questionar sua versão.

É através de suas obras de história – insistimos – que Parreiras posiciona-se frente às questões de seu tempo. Participante dos círculos intelectuais republicanos, Parreiras viveu intensamente os debates e dilemas colocados à nação e aos artistas. Amigo dileto de letrados

⁵⁰⁰ PARREIRAS, A. 1999. Op. cit., p. 107.

⁵⁰¹ Idem. Ibidem, p. 78.

dos mais importantes da época, como Coelho Neto, Oliveira Lima e Olavo Bilac, embebeu-se dos questionamentos, das angústias, dos projetos e dos sonhos daqueles que, como ele, haviam escolhido viver das letras e das artes. Seus quadros continham uma intencionalidade, entendida como quer Baxandall: “uma construção mental que descreve a relação de um quadro com seu contexto”, ou ainda: “a peculiaridade que as coisas tem de se inclinar para o futuro”⁵⁰².

Parreiras buscou nos estados, que agora tinham um peso diferenciado no arranjo institucional nacional, uma clientela nova. E parece ter encontrado – assim como outros intelectuais de seu tempo, como Raul Pompeia e Gonzaga Duque – nos rebeldes regionais o caminho capaz de tirar o monopólio da palavra das elites, e botar o verbo da história na boca de muitos personagens. Parreiras fez uma pintura marcada por um deslocamento do instante. Seus heróis nunca aparecem no momento do sacrifício ou de forma passiva, mas antes, em posturas de ação. Ou armados, como no caso de seu tão estranho como poderoso retrato de Zumbi.

Os indígenas de Parreiras também são especiais, porque detêm, *mutadis mutandis*, a mesma agência. Sua postura é de desafio, de confronto, de alteridade. Quando já estão dissolvidos em sua etnicidade aparecem esbranquiçados, alquebrados. O índio de Parreiras, assim como seus heróis, é mostrado no momento de sua positivação. O artista traz ao primeiro plano de suas telas esses atores que em pleno século XX voltam ao centro do enfrentamento como problema de Estado.

Se a história acontecida, da qual não se pode fugir, é uma das margens que limitam o rio da criação, e as exigências da encomenda são a outra, Parreiras parece ter criado uma *terceira margem* nas suas pinturas de história. A terceira margem é a sua narrativa mais autoral, onde, nesse tipo de obra, transparece a *mão do artista*. Ao olhar para a vida deste personagem, as duas primeiras margens avultam, se objetivam, saltam aos olhos do observador. Nossa tentativa neste trabalho foi enxergar e dar algum contorno, ainda que fugidio, a esta terceira margem do rio das pinturas de história de Antônio Parreiras. Aquela que se demonstra nos índios retomados a partir de um viés republicano e está presente no verbo da ação dos heróis que não se deixam tombar até o último instante.

⁵⁰² BAXANDALL, M. Op. cit., 2006, p. 107.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS⁵⁰³

ACQUARONE, F. *História das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Americana, 1980.

ALENCASTRO, Luis Felipe de. *Modelos da história e da historiografia imperial*. História da vida privada no Brasil. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

ALMEIDA, Cícero de. *Catete: Memórias de um palácio*. Rio de Janeiro: Museu da República, 1994.

ALONSO, Ângela. *Ideias em movimento: a geração de 1870 na crise do Brasil-Império*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru: Edusc, 2003.

ANNAES DA CÂMARA de São Paulo, ano de 1913, organizado pelo Tachygrafo Manuel Alves de Souza. Biblioteca do Arquivo Municipal de São Paulo.

ANTÔNIO Parreiras, pinturas e desenhos. *Catálogo da Mostra*. Curadoria: Ana Paula Nascimento. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2013.

ARANHA, Graça. *Canaã*. Rio de Janeiro: Bruguier, 1959.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

ARRAES, Rosa Maria Lourenço. *Paisagens de Belém: história, natureza e cultura na obra de Antônio Parreiras*. Dissertação de mestrado. DEHIS/UFPA, Pará, 2006.

ARRUDA, Maria Arminda Nascimento. *História e Sociologia: o Brasil entre dois séculos*. Lisboa: Editora Lisboa, Centro de História da Universidade de Lisboa, vol. 14-15, 2006..

ASSIS BRASIL, Luis Antonio de. *Palácio Piratini*. Porto Alegre: Nova Prova, 2007.

ASSOCIAÇÃO do Quarto Centenário do Descobrimento do Brasil. Livro do Centenário: 1500-1900. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, vol. 4, 1901.

ÀVILA JÚNIOR, Jefferson. *A história pátria na pintura de história de Antônio Parreiras*. Cadernos de Divulgação Cultural do Museu Antônio Parreiras, Niterói, vol. 1, 1955.

⁵⁰³ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas. NBR 6023.

BAEZ, E. C. “A Academia e seus modelos”. In: *Projeto Arte Brasileira: Academismo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1986.

BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

_____. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

BECKER, Howard. *Art worlds*. Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1982.

BELLUZO, A. M. *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo: Metavideo/Fundação Odebrecht, 1994.

BERRIEL, Carlos E. O. *Tietê, Tejo e Sena: a obra de Paulo Prado*. Campinas: Edunicamp, 2013, p. 55.

BHERING, Mario. “A morte de Zumbi”. Apud: *Revista do Instituto Arqueológico e Geográfico Alagoano*, vol. 57, nº 14, 1930, p. 144-151 e 150.

BOGHICI, J. *150 anos de Pintura Brasileira*. Rio de Janeiro: Colorama, 1989.

BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença*. Contribuição para uma economia dos bens simbólicos. Porto Alegre: Zouk, 2004.

_____. *As regras da arte*. Gênese e estrutura do campo literário. Portugal: Presença, 1996.

_____. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 246.

BREFE, Ana Claudia Fonseca. *O Museu Paulista*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

BUENO, Maria Lucia “O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro anos 1950-60”. In: *Sociedade e Estado*, Brasília, vol. 20, nº 2, p. 351-376, maio/ago. 2005;

BURKE, Peter. “Pintores como historiadores na Europa do século XIX”. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornelia & CAIUBY NOVAES, Sylvia (org.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: Edusc, 2005.

_____. (org.). *A escrita da história*. Novas perspectivas. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

_____. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: Edusc, 2004.

CALLAGE, Fernando. *A revolução dos farrapos*. São Paulo: Record, 1934.

CAMPOFIORITO, Quirino. *História da Pintura Brasileira no Século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1983.

_____. “A pintura histórica no Brasil”. *Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes. Volume 1*. Rio de Janeiro, 1955.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1985.

_____. *Formação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARRIL, Bonifácio. *El gaucho a través de la iconografía*. Buenos Aires: Emebê, 1978.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas. O imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CARVALHO, Maria Cristina Wolf de. *Ramos de Azevedo*. São Paulo: Edusp, 1999.

CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana. Ensaio de história social da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CASTRO, Raimundo Nonato de. “O quadro *Conquista do Amazonas* de Antônio Parreiras e a ideia de nação”. In: *Revista 19&20*, Rio de Janeiro, vol. V, nº 4, out./dez. de 2010.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Pintura de paisagem, modernidade e o meio artístico carioca no final do século XIX – Reflexões sobre Antônio Parreiras (1860-1937), Baptista da Costa (1865-1926) e Eliseu Visconti (1866-1944)*. Rio de Janeiro: FAPERJ – EBA / UFRJ, 2003.

CELSONO, Afonso. *Por que me ufano de meu país: right or wrong, my country*. 3ª ed. revista. Rio de Janeiro: Garnier, 1ª ed. 1900.

CERDERA, Fábio. *O horizonte da nação*. Tese de doutorado. Departamento de Letras da UFF, Niterói, 2012.

_____. “Nem fantoche, nem mascate: relação entre a produção e os contratos de pintura de história na obra de Antônio Parreiras.” In: *Novas perspectivas para o estudo da arte do Brasil no entresséculos (XIX/XX)*. EBA/UFRJ, 2012.

CHIARELLI, T. “Entre Almeida Jr. e Picasso”. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e Modernismo*. Campinas: Mercado de Letras, 1994, p. 57-65.

CHRISTO, Maraliz C. V. “A pintura de história no Brasil no século XIX: panorama introdutório”. In: Revista *Arbor*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Dossiê “Los relatos icónicos de la nación”. Espanha, 2007.

_____. *Pintura, história e heróis: Pedro Américo e “Tiradentes esquartejado”*. Tese de doutorado. IFCH, Unicamp. Campinas, 2005.

_____. “Representações oitocentista dos índios no Brasil”. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues (et alii). *História e Imagem: textos visuais e práticas de leitura*. São Paulo: Mercado das Letras, 2010.

_____. “A violência como elemento distintivo entre a representação do índio no Brasil e no México no século XIX”. In: *Oitocentos – arte brasileira do Império à República*, tomo II, 2010, p. 363-379.

_____. “Bandeirantes ao chão”. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: FGV, nº 30, 2002, p. 33-55.

CINTRÃO, Rejane. *Algumas Exposições exemplares: as salas de exposição na São Paulo de 1905 a 1930*. Porto Alegre: Zouk. 2001.

COLI, J. “Primeira Missa e Invenção da Descoberta”. In: NOVAES, A. (org.). *A Descoberta do Homem e do Mundo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

_____. *Como estudar a arte brasileira do século XIX*. São Paulo: SENAC, 2005.

_____. *Victor Meirelles e a pintura internacional*. Trabalho de Livre Docência. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1997.

_____. “Introdução à pintura de história”. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, vol. 39, 2007.

CORONA, Fernando. *Palácios de Governo do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Sulinas, 1973.

COSTA, A. *A Inquietação das Abelhas*. São Paulo: Pimenta de Mello e Cia., 1927.

COSTA, Emília Viotti da. *Da Monarquia à República. Momentos decisivos*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1998.

COSTA, Laura Malloseti. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

COSTA, Lucila Verdelho da; BRANDÃO, Ecylla Castanheira. *Amar o outro mar*. A pintura de Malhoa. Catálogo de exposição. Lisboa: GRCI, 2003.

COSTA, Richard Santiago. *O corpo indígena ressignificado: Marabá e O último Tamoio, de Rodolfo Amoedo*. Dissertação de mestrado. Campinas: IFCH, Unicamp, 2013.

CUNHA, Euclides. *À margem da história*. São Paulo: Martin Claret, 2006, p. 23.

DALTRO, Leolinda. *Da catechese dos índios no Brasil*. Rio de Janeiro: Typologia da Escola Orsina da Fonseca, 1920, p. 626.

DAZZI, Camila. “A ‘Reforma da Academia’ no Relatório do Diretor da Escola Nacional de Belas Artes, Rodolpho Bernardelli, ao Ministro da Instrução Pública (1891)”. In: *19&20*, Rio de Janeiro, vol. V, nº 3, jul. 2010.

_____. *Pôr em prática a Reforma da Antiga Academia: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890*. 2011. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (História e Crítica da Arte), Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

DENIS, R. C. “A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico”. In: 180 ANOS DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES. *Anais do Seminário EBA 180*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

DIACON, Todd A. *Rondon*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

DIAS, Elaine. *Paisagem e Academia*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

DIMAS, Antonio. *Bilac, o jornalista. Crônicas*. Vol. 1. São Paulo: EDUSP, Imprensa Oficial. Campinas: Editora Unicamp, 2006.

DOLHNIKOFF, Miriam. *O Pacto Imperial, origens do federalismo no Brasil*. São Paulo: Globo, 2005.

DUQUE, Gonzaga. *Contemporâneos (pintores e escultores)*. Rio de Janeiro: Typographia Benedicto de Souza, 1929.

_____. *A Arte Brasileira*. Campinas: Mercado das Letras, 1995.

_____. *Revoluções brasileiras: resumos históricos*. São Paulo: UNESP, 1998.

_____. *Impressões de um amador*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

DURAND, J. C. *Arte, Privilégio e Distinção: Artes Plásticas, Arquitetura e Classe Dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. “Eu vi o mundo... ele começava no Recife”. In: *Remate de Males*, nº 24, Campinas, 2004, p. 68-81.

_____. *Antônio Parreiras*. São Paulo: Folha de São Paulo/Itaú Cultural, 2013.

ELLIS, Myriam & HORSCH, Rosemarie Érika. *Affonso d'Escragnolle Taunay no centenário de seu nascimento*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1976.

FABRIS, Annateresa. “A trajetória de uma ideia: o Futurismo no Brasil”. In: *Língua e Literatura* (USP), São Paulo, vol. 24, 1998, p. 77-109.

_____. (org.) *Modernidade e modernismos*. Porto Alegre: Zouk, 2010.

FAGUNDES, Morivalde Calvet. *História da Revolução Farroupilha*. Caxias do Sul: Educs, 1989.

FAMÍLIA PARREIRAS Antônio, Edgar e Dakir. *Catálogo da Mostra*. São Paulo: Pancoron, 2013.

FERREIRA FILHO, Arthur. *Palácio Piratini*. Porto Alegre: IEL, 1980.

FERREIRA, Antonio Celso. *Epopeia Bandeirante*. São Paulo: UNESP, 2001.

FERRETTI, Danilo J. Z. & CAPELATO, Maria H. R. “João Ramalho e as Origens da Nação: os paulistas na comemoração do IV centenário da descoberta do Brasil”. In: *Revista Tempo*, Departamento de História da UFF, vol. 4, nº 8, dez. de 1999.

FRANÇA, José Augusto. *A arte em Portugal no século XIX*. Lisboa: Bertrand, 1990.

FREYRE, Laudelino. *Um século de pintura*. Rio de Janeiro: Typographia Rohe, 1916.

FRIEDLANDER, Walter. *De David a Delacroix*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

GAGLIARDI, José Mario. *O Indígena e a República*. São Paulo: Hucitec, 1989.

GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1954.

GELL, Alfred. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon, 1998.

GOMES, Ângela Castro. *História e Historiadores: a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

GOULD, Stephen Jay. *A falsa medida do homem*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

GRINBERG, Piedade (Curadora). *Antônio Parreiras: a história de um pintor contada por ele mesmo*. Catálogo de Exposição. Caixa Econômica Cultura: Rio de Janeiro, 2008.

_____. “Debaixo da Imediata Proteção de Sua Majestade Imperial. O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838-1889)”. In: *Revista do Instituto Histórico*, Rio de Janeiro, 1997.

GUIMARÃES, M. L. S. *Nação e civilização nos trópicos: O IHGB e o projeto de uma História Nacional*, nº 1. Rio de Janeiro: Estudos Históricos, 1988.

GUTFREIND, Ieda. “Revisões historiográficas na temática da fronteira sul-rio-grandense: historiadores municipalistas na prática da oralidade”. In: *Anais Eletrônicos do IV Encontro da ANPHLAC*. Salvador, 2000.

_____. *A historiografia Rio-Grandense*. Porto Alegre: EDUFRGS, 1992.

HAHNER, June E. *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850-1937*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HOBBSAWM, Eric & RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

IUMATTI, Paulo Teixeira & VELLOZO, Júlio. “Conhecimento, política e instituições no Brasil (1889-1934)”. In: *Revue pluridisciplinaire du monde Lusophone*. Toulouse (França), Université de Toulouse Le Mirail, nº 2.

KNAUSS, Paulo. “O cavalete e a paleta: arte e prática de colecionar no Brasil”. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, vol. 33, Rio de Janeiro, 2001, p. 23-44.

KOMISSAROV, Boris. *Expedição Langsdorff: acervo e fontes históricas*. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1994;

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado. Contribuição à Semântica do Tempo Histórico*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

LEVY, C. R. M. *Antônio Parreiras: Pintor de Paisagens, Gênero e História*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1981.

_____. *O Grupo Grimm*. Pinakothek: Rio de Janeiro, 1980.

_____. *Giovanni Battista Castagneto, pintor do mar*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982.

LIMA JUNIOR, Carlos Rogério. “Imaginando o início: a chegada de Cabral pelos pincéis de Oscar Pereira da Silva”. In: *Anais do XXXII Colóquio do CBHA*, 2012, p. 483-496.

LIMA, Valéria. *J.-B. Debret Historiador e Pintor*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

LOTIERZO, Tatiane. *Contornos do (in)visível: A redenção de Cam, racismo e estética na pintura brasileira do último Oitocentos*. São Paulo: FFLCH, USP, 2013.

MACHADO, José de Alcântara. *Vida e morte do Bandeirante*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1980.

MAIA, João M. E. *A terra como invenção*. São Paulo: Zahar, 2008.

MAINARDI, Patrícia. *The end of the Salon*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1993.

MAKINO, Miyoko. *A construção da identidade nacional*. Affonso d'Escagnolle Taunay e a decoração do Museu Paulista. 2003. Tese de Doutorado. Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 2003.

MARINS, Paulo Garcez. “Nas matas com poses de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica europeia”. In: *Revista do IEB*. São Paulo, nº 44, fevereiro de 2007.

MARQUES, Luiz. *30 mestres da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2001.

MATTOS, C. V.; OLIVEIRA, C. H. de S. (org.). *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: Edusp, Museu Paulista da USP, 1999.

MESQUITA, Ivo (Curador). *Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo*. Catálogo Exposição. Pinacoteca de São Paulo: São Paulo, 2011.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil*. Rio de Janeiro: Difel, 1979.

_____. *Nacional estrangeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Poder, sexo e letras na República Velha*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 15.

MIGLIACCIO, L. “O Século XIX”. In: AGUILAR, N. *Mostra do Redescobrimento: Século XIX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo; Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

MILLIET, M. A. “Uma Vez Valente... Antônio Parreiras”. In: *Tiradentes: O Corpo do Herói*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MONTEIRO, John. *Tupi, Tapuias e historiadores*. Tese de Livre-Docência. Departamento de Antropologia, IFCH UNICAMP, Campinas, 2001.

MONTEIRO, Michelli Cristine Scapol. *Fundação de São Paulo de Oscar Pereira da Silva: trajetória de uma imagem urbana*. Dissertação de mestrado. FAU/USP, São Paulo, 2012.

MORAES, Marcos. “Coelho Neto entre os modernistas.” In: *Revista Literatura e Sociedade*. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, nº 1. São Paulo, 1996.

MORAES FILHO, Mello. *Os escravos vermelhos*. Rio de Janeiro: Faro e Lino, s/d.

MOTA, Liandra. *Antônio Parreiras. A trajetória de um pintor através da crítica de sua época*. 2006. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2006.

MOTA, Maria A. *Silvio Romero. Dilemas e Combates no Brasil da virada do Século XX*. São Paulo: FGV, 2000.

MURARI, Luciana. *Natureza e cultura no Brasil (1870-1922)*. São Paulo: Alameda, 2009.

MUSEU ANTÔNIO PARREIRAS. *Anais do Museu Antônio Parreiras*. Estado do Rio de Janeiro / SEC, Niterói, 1952.

MYIOSHI, Alexander. *Moema é morta*. Departamento de História do IFCH, Unicamp. Campinas, 2010.

NASCIMENTO, Ana Paula. “Antônio Parreiras, viajante sempre em busca de novos horizontes”. In: *Catálogo da Exposição Antônio Parreiras pinturas e desenhos*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2013.

NAVES, R. *A Forma Difícil. Ensaios sobre a Arte Brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.

NETO, A. L. Machado. *Estrutura Social da República das Letras*. São Paulo: Grijalbo, 1973.

OLIVEIRA, Luciana da Costa. *O Rio Grande do Sul de Aldo Locatelli*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em História da PUCR-RS. Rio Grande do Sul, 2011.

PAIS LEME, Pedro Taques de Almeida. *Nobiliarquia Paulistana Histórica e Genealógica*. Minas Gerais: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1980, 3 v.

PALHARES, Taisa (org.). *Arte Brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo*. Do século XIX aos anos 1940. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

PARREIRAS A. *História de um Pintor Contada por Ele Mesmo*. Niterói: Niterói Livros, 1999.

PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos*. São Paulo: Edusp, 2004.

PESSUTI, Daniela. *Gestos feitos de tinta*. São Paulo: Alameda, 2011.

PETRUCCELLI, José Luis. *Doutrinas francesas e o pensamento racial brasileiro (1870-1930)*. In: *Estudos Sociedade e Agricultura*, nº 7, dezembro de 1996, p. 134-149.

PITTA, Fernanda. *Um povo pacato e bucólico: costume e história na pintura de Almeida Júnior*. Tese de Doutorado em Artes Visuais. Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo, 2013.

PONTUAL, R. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1969.

PRADO, Paulo. *Província & nação*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

RANGEL, Alberto. *Inferno Verde*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Minerva, 1914.

REIS, Andressa M. B. *Zumbi: historiografia e imagem*. Dissertação de mestrado. Departamento de História, UNESP. Franca, 2004.

REIS JÚNIOR, J. M. *História da Pintura no Brasil*. São Paulo: 1944.

REVISTA DO INSTITUTO Histórico e Geográfico da Província de São Pedro. Ano I, número 1. Porto Alegre: Typ. Do Concilliador, agosto de 1860.

RIBEIRO, Darcy. *Os índios e a civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

RIBEIRO, Maria Izabel Branco. *O Museu doméstico: São Paulo, 1890-1920*. Dissertação de Mestrado. ECA/USP, São Paulo, 1990.

RICUPERO, Bernardo. *O romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. XXXV.

ROCHA POMBO, Manuel. *História do Brasil*. 14ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1967, p. 218.

ROSSI, Miriam Silva. “Circulação e mediação da obra de arte na belle époque paulistana”. In: *Anais do Museu Paulista*. Vol. 6/7, São Paulo, 2003, p. 83-122.

RUBENS, C. *Pequena História das Artes Plásticas no Brasil*. São Paulo: Brasiliana. Biblioteca Pedagógica Brasileira, 1941.

SALDANHA, Nuno. *Arte portuguesa do século XIX*. Lisboa: Museu Nacional do Chiado, 1994.

SALGUEIRO, Valéria. *Antônio Parreiras. Notas e críticas, discursos e contos: coletânea de textos de um pintor paisagista*. Niterói: Editora da UFF, 2000.

_____. “A arte de construir a nação: pintura de história e a Primeira República”. In: *Revista Estudos Históricos*, nº 30, Rio de Janeiro, 2002.

_____. “Pintor e crítico – Antônio Parreiras n’O Estado de São Paulo (1894-1895)”. In: *Revista 19&20*, Rio de Janeiro, vol. IV, nº 1, jan. 2009.

_____. *Arariboia: uma história e uma alegoria da história*. Comunicação apresentada no XXII Simpósio Nacional de História da ANPUH, 2003.

_____. “As diferentes mortes de um herói”. In: *Revista de História*, setembro de 2007.

SANTOS, A. C. M. “A Academia Imperial de Belas Artes e o Projeto Civilizatório do Império”. In: 180 ANOS DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES. *Anais do Seminário EBA 180*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, p. 127-147.

SAPIRO, Gisele. “La vocation artistique entre don et don de soi”. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*, nº 168, 3/2007, p. 4-11.

SARGES, Maria Nazaré. *Belém: Riquezas produzindo a belle époque (1870-1912)*. Belém: Paka-tatu, 2010.

SCHWARCZ, L. M. *As Barbas do Imperador*. D. Pedro II, um Monarca nos Trópicos. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

_____. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

_____. *O sol do Brasil, Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

_____. “A natureza como paisagem: imagem e representação no segundo reinado”. In: *Revista USP*, nº 58, junho/agosto de 2003, p. 6-29;

_____; STUMPF, Lúcia & LIMA, Carlos Rogério. *A batalha do Avaí: a beleza da barbárie*. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 5ª ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades/ Editora 34, 2000.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura Como Missão. Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

SEYFERT, Giralda. *Nacionalismo e identidade étnica*. Florianópolis: FCC, 1982.

SILVA, Luiz Geraldo. “Pernambucanos, sois portugueses! Natureza e modelos políticos das revoluções de 1817 e 1824” In: *Almanack braziliense*, São Paulo, nº 1, mai. 2005, p. 67-79.

SILVEIRA, Rose. *Histórias invisíveis do teatro da paz*. Belém: Paka-Tatu, 2010.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão: artista. Pintoras e esculturas acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp, 2008.

_____. “A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX”. In: *Tempo Social*, Revista de Sociologia da USP, São Paulo, vol. 17, 2005, p. 343-366.

_____. & STUMPF, Lúcia. “Moderno antes do modernismo”. In: *Revista Teresa*. Revista de literatura brasileira. São Paulo: coedição USP/ Editora 34/ Imprensa Oficial, 2014 (no prelo).

SOUZA, G. M. “Pintura Brasileira Contemporânea: os Precursores”. In: *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1980.

_____. “Vanguarda e Nacionalismo na Década de Vinte.” In: *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1980.

SKIDMORE, Thomas. *O preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

SPOSITO, Fernanda. *Nem cidadãos, nem brasileiros*. São Paulo: Alameda, 2012.

SQUEFF, Leticia. *O Brasil nas letras de um pintor: Manoel de Araújo Porto Alegre (1806-1879)*. Campinas: Unicamp, 2004.

_____. *Uma galeria para o Império*. São Paulo: Edusp, 2012.

STAROBINSKY, Jean. *1789. Emblemas da razão*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo das Letras*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

TARASANTCHI, Ruth S. *Oscar Pereira da Silva*. São Paulo: Empresa das artes, 2006.

_____. “100 anos depois”. In: *Antônio Ferrigno: 100 anos depois*. Curadoria e texto Ruth Sprung Tarasantchi; tradução de Sara Margelli. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Sociarte, 2005.

TAUNAY, Affonso D'Escragno. *História das bandeiras*. São Paulo: Melhoramentos, 1951.

TEIXEIRA LEITE, J. R. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

_____. *500 Anos da Pintura Brasileira*. Uma Enciclopédia Interativa. Campinas: Log On Comunicação Interativa, Unicamp, 1999.

THUILLIER, Jacques. *Peut-on parler d'une peinture "pompière"?* Paris: Presses Universitaires de France, 1984.

TORAL, Andre. *Imagens em desordem*. São Paulo: Edusp, 2001.

TREECE, David. “O indianismo romântico, a questão indígena e a escravidão negra”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, nº 65, março de 2003.

VALLE, Arthur. “Pintura decorativa na 1ª República, Formas e Funções”. In: *Revista 19&20*. Rio de Janeiro, vol. II, nº 4, out. 2007.

VASCONCELOS, Simão de. *Crônica da Companhia de Jesus*. Petrópolis: Vozes, 1977, vol. 1 e 2.

VELLOZO, Júlio César de Oliveira. *Um Dom Quixote Gordo no Deserto do Esquecimento. Oliveira Lima e a construção de uma narrativa da nacionalidade*. Dissertação de Mestrado. IEB/USP, São Paulo, 2012.

VILLAS BOAS, Orlando. *Expedições, reflexões e registros*. São Paulo: Metalivros, 2006, p. 35.

VOVELLE, Michel. *Imagens e imaginário na história*. São Paulo: Ática, 1994.

WEHRS, Carlos. *Niterói, Cidade Sorriso: a história de um lugar*. Rio de Janeiro: Sociedade Gráfica Vida Doméstica, 1984.

WHELING, Arno & WHELING, Maria José. *Formação do Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

WHITE, Harrison C. & WHITE, Cynthia A. *Canvas and Careers. Institutional change in the French painting World*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

ZANINI, W. (org.). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles; Fundação Djalma Guimarães, 1983.

ZILIO, C. “Formação do Artista Plástico no Brasil, o Caso da Escola de Belas Artes”. In: *Arte e Ensaios*, Revista do Mestrado em História da Arte, EBA-UFRJ, Rio de Janeiro, 1º sem. 1994, p. 25-32.

_____. “Modernidade Efêmera: Anos 80 na Academia”. In: 180 ANOS DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES. *Anais do Seminário EBA 180*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

Anexo 1

Transcrição do documento IP 050367 do Arquivo do Museu Antônio Parreiras

“Termo de contrato celebrado entre o Estado de Minas Gerais e o pintor Antônio Parreiras, para pintar uma tela de assunto histórico para o mesmo Estado como abaixo se declara. Aos doze dias de janeiro de mil novecentos e vinte e três, nesta cidade de Belo Horizonte, na Secretaria do Interior do Estado de Minas Gerais, perante o doutor Melo Vianna, Secretário do Interior do mesmo Estado, compareceu o Senhor Antônio Parreiras, pintor brasileiro, residente no Rio de Janeiro, e declarou que assina o presente contrato obrigando-se a pintar uma tela histórica baseada em documentos de fé irrefutável da história de Minas Gerais, representando o momento em que Felipe dos Santos ouve a leitura da sentença de morte, na Praça em Vila Rica na presença do Conde de Assumar, seu séquito, tropa, povo etc., fixando igualmente os cavalos que o esquartejaram, tudo de acordo com o relatório do dito Conde de Assumar e descrição de Diogo de Vasconcelos, Xavier da Veiga, Carlos Raul e outros, sob as seguintes condições: 1º) os personagens do quadro serão de grandeza natural; 2º) o cenário e costumes serão reconstituídos segundo estudos que fará *d’après nature*, em Ouro Preto, baseado nos elementos ainda existentes e em minúcias ou pormenores tirados dos autores que se ocuparam do fato, gravuras e quaisquer outros apontamentos de fé histórica; 3º) a tela do quadro terá a superfície de 5 x 3 ou 4 x 3 metros, a qual será fixada pelas partes contratantes após estudos preliminares conforme melhor parecer dentro dos limites aludidos; 4º) a tela será de linho sem emenda; 5º) a moldura terá de 40 a 50 cm de largura, será de madeira de lei, dourada e bronzeada, trazendo na parte superior as armas do Estado e na inferior a legenda do quadro; 6º) se por exigência da composição a tela ou a moldura tiverem dimensões maiores que as assinaladas, o Estado de Minas nada pagará pelo excesso; 7º) o quadro será entregue em Belo Horizonte, pronto, dentro do prazo de dois anos, a contar desta data e pelo contratante Antônio Parreiras colocado no lugar que se lhe indicar, correndo, porém, por conta do estado a despesa de colocação no lugar referido; 8º) todo o material empregado na feitura do quadro será de primeira qualidade; 9º) o estado de Minas se obriga a pagar pelo quadro pronto a quantia de trinta contos de réis em três prestações iguais de dez contos cada uma: a) a primeira quando o contratante Antônio Parreiras apresentar uma prova fotográfica do croquis definitivo; b) a segunda quando provar a tela se achar inteiramente esboçada; c) a terceira quando fizer a entrega do quadro; 10º) fica sujeito a multa de dez contos de réis o contratante que não cumprir as obrigações assumidas ou violar o presente contrato, desde que a outra parte descumpra qualquer de suas obrigações, fazendo a rescisão independente de interpelação, Ação ou protesto judicial, podendo exigir também a pena pecuniária a que porventura tenha incorrido a outra parte, de acordo com o estipulado no número 10º; 11º) todos os avisos e notificações serão feitos pelo órgão oficial de publicações do Estado; 12º) o contratante Antônio Parreiras poderá alegar em sua defesa, no caso de infrações de qualquer dever ajustado nesse termo, motivo de força maior devidamente comprovado, ficando todavia a precisão deste exclusivamente a juízo do estado e independentemente da intervenção de outro poder; 13º) fica para todos os efeitos eleito o foro de Belo Horizonte em que responderão as partes contratantes; 14º) o valor deste contrato para os efeitos fiscais será de 30:000\$000 ficando isento de novos e velhos direitos. E achando-se assim justas e contratadas as partes, assinam”.

Anexo 2

Transcrição do documento IP 050373 do Arquivo do Museu Antônio Parreiras

“Jornada dos Mártires: Quadro Histórico

O abaixo assinado, pintor brasileiro, se obriga pelo presente documento a executar um quadro histórico para a Câmara Municipal de Juiz de Fora nas seguintes condições:

1º) O quadro representará a partida dos Inconfidentes, em 1789, da fazenda da Soledade, em Mathias Barbosa, onde, em número de vinte e um passaram a noite na Capela, ainda ali existente, tendo como principais personagens os mais eminentes conjurados. Além deles figurará no quadro a escolta que conduzia os ditos conjurados, comandada pelo Major José Botelho Lacerda. O cenário do quadro representará com toda a fidelidade o local onde se passou a referida cena sendo feito do natural respeitando o que ainda hoje existe de primitivo. Toda a composição será baseada em documentos de irrefutável veracidade, os quais, em caso de necessidade, serão apresentados pelo abaixo assinado.

2º) O quadro que se propõe executar o abaixo assinado será todo executado pelo mesmo.

3º) O quadro será pintado em tela de linho sem emenda e de primeira qualidade, como também será todo o material empregado.

4º) O chassi e a moldura serão de cedro, e esta dourada com 25 cm de largura.

5º) O quadro será entregue dentro do prazo Máximo de oito meses, podendo ser este prazo prolongado se por motivo de saúde for o abaixo assinado impedido de trabalhar.

6º) O quadro será entregue em Juiz de Fora, correndo por conta da Câmara Municipal as despesas de transporte, assim como as que se fizerem com a colocação do mesmo no lugar a que é destinado, ficando no entretanto o abaixo assinado na obrigação de assistir essa colocação sem despesa para a Câmara.

7º) O quadro, inclusive a moldura terá superfície de 4 x 2,5 metros.

8º) A Câmara Municipal pagará pela execução do dito trabalho, cujo material será fornecido por conta do abaixo assinado, a importância total de dez contos de réis.

9º) Esta importância será paga em prestações tantas quantas a Câmara determinar e no tempo que melhor lhe convier. A primeira prestação, porém, será paga quando o abaixo assinado apresentar prova de se achar concluído o croquis definitivo.

10º) O abaixo assinado poderá entregar o dito trabalho antes do prazo, ficando entretanto o pagamento das prestações vigorando conforme se tiver estabelecido.

11º) A Câmara permitirá que o quadro seja exposto antes de ser entregue.

Feito em Juiz de Fora em 10 de abril de 1928. Assinam ambas as partes.

Anexo 3

Transcrição do documento IP 050364 do Arquivo do Museu Antônio Parreiras

“Termo de contrato que fazem assinar o Governo do Estado e o pintor Antônio Parreiras para confecção e fornecimento de um quadro representando o momento em que José Peregrino de Carvalho se encontra com o seu pai Xavier de Carvalho.

Aos seis dias do mês de julho de 1917, perante o doutor Manuel Donato Henrique de Almeida, Procurador Fiscal, compareceu o pintor Antônio Parreiras afim de assinar o presente termo de contrato pelo qual se obriga o mesmo pintor a confecção e fornecimento de um quadro representativo do momento em que o grande paraibano e um dos maiores heróis da revolução de 1817, José Peregrino Carvalho, se encontra com o seu pai, Xavier de Carvalho, na rua das Trincheiras hoje Eptácio Pessoa, de conformidade com as cláusulas seguintes: 1º) o quadro representará o momento em que José Peregrino se encontra com seu pai Xavier de Carvalho nas Trincheiras. 2º) Medirá a tela 3 metros e 60 centímetros de largura por 2 metros de altura. 3º) A moldura será bronzeada e dourada e terá de largura vinte centímetros. Na parte inferior haverá as armas do Estado e na inferior um medalhão com o título do quadro. 4º) A tela será de primeira qualidade, de linho e sem emendas. 5º) O quadro será entregue no prazo máximo de dois anos e seis meses, nesta capital, estando por conta do contratante todas as despesas de transporte. 6º) Pela execução do quadro o governo pagará a importância de vinte e cinco mil francos, em Paris, em prestações. 7º) A primeira prestação só será paga quando o contratante apresentar atestado do representante oficial do Brasil em França, afirmando haver dado o contratante início do trabalho na tela definitiva, fazendo acompanhar este atestado de uma fotografia do trabalho iniciado. 8º) O trabalho será todo executado pelo contratante e por ele assinado. 9º) Na composição do trabalho haverá o maior vigor na sua parte histórica, que será submetida ao Instituto Histórico Paraibano, antes de ser começada a pintura, a fim de que ainda se possa fazer qualquer modificação que por sua absoluta responsabilidade entenda indicar o Instituto. 10º) Ao contratante caberá toda a responsabilidade da parte artística do trabalho, na qual terá inteira liberdade. 11º) A colocação do quadro no Palácio do Governo será por conta do mesmo. E para firmar a validade do que acima fica estipulado, lavrou-se o presente.”

Anexo 4

Transcrição do documento IP 050363 do Arquivo do Museu Antônio Parreiras

Termo de contrato que faz o Sr. Antônio Parreiras para a execução do quadro da cena histórica representando Frei Miguelinho perante o tribunal da Bahia em 1817. Aos vinte e sete dias do mês de junho de mil novecentos e dezessete, nesta cidade de Natal, Capital do Estado do Rio Grande do Norte, no Palácio do Governo, perante o Excelentíssimo senhor Desembargador Joaquim Pereira Chaves, Governador do mesmo estado, compareceu o senhor Antônio Parreiras, pintor, brasileiro, residente do Rio de Janeiro, e perante as testemunhas abaixo assinadas contratou mediante as cláusulas e condições que se seguem a execução do quadro da cena histórica representando Frei Miguelinho perante o tribunal marcial da Bahia que em 1817 o condenou a morte. 1º O contratante Sr. Antônio Parreiras compromete-se a executar o quadro acima dito com três por dois metros observando as exigências e as técnicas da arte e empregando material de primeira ordem, inclusive o da moldura, que deverá ser de cor inalterável. 2º O quadro terá por base o croquis exposto, todavia o referido contratante lhe não dará execução definitiva sem prévia apresentação de outro croquis com as modificações por ventura sugeridas e indicadas. 3º O quadro terá um medalhão representando o escudo do estado e será entregue ao governo, nesta capital, no prazo máximo de dezoito meses. 4º O governo do estado pagará pela execução do quadro a importância de dezessete mil francos em prestações mensais e quais depois da assinatura deste contrato, favorecendo o contratante por meio de atestado do representante do Brasil em França ter a esse tempo iniciado os trabalhos na tela definitiva. 5º As despesas com a remessa das prestações de pagamento serão por conta do contratante Sr. Antônio Parreiras. 6ª Atendendo a natureza do presente contrato o governador resolveu dispensar o pagamento de direitos por ventura exigidos do que tudo para constar se lavra o presente que vai assinado pelo excelentíssimo senhor governador, o contratante e as testemunhas abaixo assinadas.

Anexo 5

Transcrição do documento IP 050361 do Arquivo do Museu Antônio Parreiras

“Termo de contrato que assina o pintor Antônio Parreiras para a execução de dois quadros a óleo sendo um sobre o momento histórico em que foi fundada a hoje cidade de São Paulo e outro que representará o ato solene da entrega do foral da vila à povoação que então tomou o nome de São Paulo de Piratininga.

Aos sete dias do mês de abril de 1913 na Secretaria Geral da prefeitura do município de São Paulo, presente o senhor prefeito Coronel Raymundo Duprat, comigo diretor geral, adiante assinado, aí compareceu o pintor senhor Antônio Parreiras para o fim de assinar o presente termo pelo qual, de acordo com a lei número 1671 de 5 de abril de 1913 declarou se obrigar a pintar dois quadros a óleo, sendo um sobre o momento histórico em que foi fundada a hoje cidade de São Paulo e o outro que representará o ato solene de entrega do foral da vila à povoação que então tomou o nome de São Paulo de Piratininga sob as seguintes condições: 1º, os dois quadros a óleo que o contratante senhor Antônio Parreiras se obriga a pintar terão como assunto: um o momento histórico em que foi fundada a hoje cidade de São Paulo e outro o ato solene de entrega do foral da vila à povoação que então tomou o nome de São Paulo de Piratininga. 2º, os dois quadros nunca terão superfície menor de 3 metros, dentro do qual o contratante Sr. Antônio Parreiras dará as proporções que mais conveniente julgar à composição do seu trabalho. 3º, as molduras serão douradas, tendo 0,25 de largura. Nestas molduras, na parte inferior, serão colocados os títulos dos quadros. 4º, esses quadros, além do rigor artístico, deverão substanciar toda a verdade histórica daquela ocasião baseada em documentos de irrefutável veracidade sendo escrupulosamente observados os costumes de época, de modo que os quadros, em seu conjunto, sintetizem bem os fatos que neles se quer perpetuar. 5º, os quadros serão pintados em tela de primeira qualidade e sem emendas. 6º, todas as despesas com a execução dos quadros e sua remoção ao lugar onde forem pintados até São Paulo correrão por conta do contratante senhor Antônio Parreiras. 7º, a Câmara pagará ao contratante Sr. Antônio Parreiras pelos dois quadros a importância de 20:000\$000 (vinte contos de réis). 8º, na entrega de cada quadro, colocado no lugar em que a Prefeitura determinar receberá o contratante dez contos de réis. 9º, o contratante obriga-se a entregar os quadros à Câmara no prazo máximo de um ano e meio contado da data da assinatura desse contrato. E para constar, lavra-se.”

Anexo 6

Transcrição do documento IP 050373 do Arquivo do Museu Antônio Parreiras

“A tela que me proponho executar para o Conselho Municipal fixará um dos mais gloriosos e imponentes episódios da história republicana, pois que se refere a um dos mais vibrantes movimentos pela instituição da república na terra brasileira, valendo pela advertência mais eloquente e pelo exemplo mais elevado aos abnegados de 89. Ela marcará o sonho republicano dos enamorados idealistas de 1817 que foram a sementeira do regime que hoje desfrutamos.

Quanto a fidelidade na focalização do referido episódio difícil não será bem observá-la pois que não são poucas as obras que versam sobre o assunto, destacando-se entre elas o depoimento valioso e insofismável de uma testemunha ocular, Dr. Francisco Muniz Tavares no seu admirável trabalho História da Revolução de Pernambuco.

O aspecto que tenho escolhido e estudado apresenta os principais chefes republicanos no momento em que, sacrificados a seu grandioso ideal eram arcabuzados em plena praça pública.

Como figuras principais destacam-se justamente Domingos Jose Martins, Jose Luiz de Mendonça e Padre Mestre Miguel Joaquim de Almeida Castro.

“(…) Conduzidos ao Campo da Pólvora – diz Muniz Tavares – na manhã de 12 de junho de 1817, revestidos de alva, corda ao pescoço, algemados e cabeça descoberta foram acompanhados por uma escolta e ali arcabuzados.”

A tela sintetizará, mais particularmente, o momento em que depois de haver assistido tombar para sempre, varado pelas balas legalistas, o seu companheiro de lutas e sonhos (que era Luiz Mendonça) Domingos Martins já amarrado pronuncia a famosa e patriótica frase: “Morro pela liberdade”.

De outro lado, impassível, cheio de resignação, sereno e imperturbável, Frei Miguelinho espera também seu momento de holocausto, convicto apenas de que se haverá de sacrificar pelo ideal republicano.

Cumpre assinalar que nos fatos da República nenhuma página é mais linda, mais sublime, mais vibrante nem mais cheia de exaltação cívica de patriotismo.

O quadro medirá 4 metros por 2m50cm, dimensões essas perfeitamente adaptáveis à sala da Comissão de Justiça. O preço do trabalho será de trinta e cinco contos, pagos em duas prestações: a primeira de dez contos, no momento da assinatura do contrato e a segunda de vinte e cinco contos quando o trabalho se achar colocado no lugar a que lhe for destinado. O prazo para a entrega do mesmo será de oito meses contados da data da assinatura do contrato.”

Rio de janeiro, 5 de novembro de 1927. (Assina o pintor).

Anexo 7

Transcrição do artigo publicado no jornal *Gazeta de Notícias*, 17 de fevereiro de 1891, p. 3

“Escola Nacional de Bellas Artes

AO SR. MINISTRO DO INTERIOR

Muito louvamos o propósito do S. Ex. de pôr as cousas nos devidos termos, como se vê do Diário Oficial de 12 do corrente, em que se lê: ‘Quanto ao pessoal administrativo, o citado regulamento consagra disposições que em certo modo tolhem a acção do governo, reduzindo o círculo de sua escolha, o que, quanto à direcção e inspecção, é grave e inconveniente’.

Isto se refere ao art. 17 do decreto nº 1232 F, de 2 de janeiro último, o qual determina o seguinte: ‘Os directores e vice-directores serão nomeados pelo governo d’entre os lentes cathedráticos das respectivas faculdades’ (nas duas faculdades uns quarenta cathedráticos.)

Agora, o que dirá S. Ex. á vista do disposto no art. 18 do decreto n. 1018 de 14 de novembro de 1800, concebido nos termos seguintes: ‘O director será eleito pelo conselho escolar d’entre os professores de pintura, esculptura, gravura de medalhas, modelo vivo e desenho de architectura’.

Só cinco!! E a acção do governo burlada... Não se tratará n’este caso de inspecionar serviços nos quaes se vão despender quantias que excedem ao dobro do que se gastava ainda há bem pouco tempo? E accrescendo que, essa direcção e inspecção (com três votos) tem de influir na aquisição de objectos de arte os quaes o thesouro tem de pagar com bem boas dezenas de contos..... E, demais, influir no dispêndio de tanto dinheiro gasto com cadeiras inúteis, como a de mythologia.

Emfim, confiamos no critério, zelo e completa competência do Sr. ministro, que seguramente já terá fixado sua atenção em artigos publicados em diversos jornaes e nos que vão abaixo transcriptos.

.....

II

Não é de hoje que o Sr. R. Bernardelli tenta lançar o desprestígio sobre os paizagistas; há muito que elle tem-se manifestado contra este ramo de arte, motivo pelo qual não me quiz envolver na campanha que se levantou no anno passado, e que até certo ponto seria proveitosa se o Sr. R. Bernardelli não se tivesse deixado levar pelo interesse pessoal, a ponto de acceitar o logar de director – *elle o creador do atelier livre, fundado sob uma subscrição popular, elle que pediu a extincção da Academia, declarando ser esta uma instituição nociva á arte, elle que tinha a responsabilidade moral de um movimento revolucionário!!*

Para ser creada uma 2ª cadeira de pintura e outra de mythologia, não vacilou em offender a todos os paizagistas; não trepidou em prejudicar um grupo de moços que estudavam esta especialidade, e que hoje são obrigados a abandonar os estudos, esquecendo-se de que, com semelhante acto, vinha acarretar grandes prejuízos para a arte, fazendo com que para o futuro não tenhamos mais paizagistas, e tornando de ora avante impossível a formação de novos pintores de paizagem.

Pobre arte brasileira! mão pesada e cruel arranca-te hoje umas das tuas sublimes manifestações! Para a glória da nova escola já não se estuda paisagem no Brasil, assim entendeu o Sr. R. Bernardelli. Quando, velhos e descrentes, abandonarem as palhetas os paisagistas de hoje, não mais um d'estes pedaços vivos e palpitantes da nossa natureza, virá quebrar a monotonia das exposições, onde por atacado e a varejo se exhibirão retalhos de história estrangeira ou scenas *chapas* de mythologia, produtos na nova escola nacional.

Não suponha por isso o Sr. R. Bernardelli que nós, os paisagistas, estaremos dispostos a nos deixar immolar em proveito de sua pessoa; creia que não será necessário lembrar-lhe que também somos artistas, e que estamos resolvidos a tudo para repelir o insulto provocador que nos atira hoje; demais, não conhecemos em S. S. autoridade para impedir a diffusão de um ensino que contou sempre discípulos e que não está no mesmo caso da escultura, a qual, na aula do professor Bernardelli, só encontrou por muito favor dous únicos alunos!! (Vide as notas de matrícula e frequência d'essa aula na extincta Academia.)

Esquece-se o Sr. Bernardelli de que foi a paisagem que fez sempre a melhor figura em muitas de nossas exposições e de que foi um paisagista que deu grande impulso à arte nacional – G. Grimm.

Esquece-se de que foi um paisagista nacional A. de Motta que pintou aqui ao ar livre primeiro do que um pintor histórico formasse reputação artística.

Esquece-se de que fomos nós, os mais humildes dos paisagistas, que maior número de exposições realisamos, concorrendo por modo tal para a divulgação do gosto artístico. Como, pois, se a balança a impedia que se estude paisagem na nova escola para onde foi nomeado contra manifesta infracção da lei?

Bem sabemos de que nada póde valer tudo isso para o Sr. director, o qual cuida tanto dos teus interesses que teve a coragem *de fazer emendar, depois de ter nomeado, a nova reforma nos pontos principaes, em que se tratava da sua pessoa e de seu irmão, como se póde verificar* comparando os estatutos publicados (anteriores á nomeação do actual director) no *Diário Official* de 12 de novembro último, com a *reforma da reforma* publicada na mesma folha, de 19 de dezembro seguinte.

Convença-se de que deu um mau passo annullando uma aula de paisagem para crear uma de mythologia e outra de pintura para seu irmão e que nada o pôde livrar deste peccado, embora mesmo lhe facultem as emendas que fez na *reforma da reforma* o direito de ser eternamente director dessa escola, nociva à arte como afirmou.

Mutile e adultere o ensino, deprima todos os paisagistas; mesmo assim, a paisagem será sempre estudada com amor – pois ali está a nossa natureza subjugando tudo com sua indescriptível e seductora belleza.

III

Se detidamente examinarmos a reforma da nova escola *Bernardellesca*, vemos que ella não supporta uma crítica, mesmo benévola. Vejamos: na organização do pessoal administrativo encontra-se logo o chefe d'aquelle estabelecimento senhor absoluto da maioria, sempre que se tratar de arte, pois, S. S. é professor e director, e como tal tem direito a três votos: o de professor, o de director e o voto de qualidade.

Ora, sendo da nova lei resolver as questões de mérito artístico sómente os professores técnicos e sendo estes em número de cinco, *nunca poderá existir minoria da parte do director*, pois este por si só tem direito a três votos, cousa que não aconteceria se se mandasse contractar na Europa um professor de escultura, visto que aqui não existe senão o Sr. Bernardelli, ao que não deveria o mesmo senhor se oppor-se, pois que sendo um artista de mérito, não deve temer a concorrência.

Não entendeu assim o Sr. Bernardelli e acumulou os dous cargos, embora com isso venha sofrer o ensino artístico, pois que fica a sua cadeira *sem fiscalização, assim como a de seu irmão*.

Na organização do ensino foi suprimida a aula de paizagem e creada a de mythologia, absurdos estes que não praticou a velha e tão accusada congregação da extincta Academia, o que é fácil de ser averiguado, examinando-se o projecto de reforma remettido pela mesma ao governo em 1º de setembro de 1800, que foi acompanhado pelo officio n. 134 da mesma data.

A bem da verdade se deve dizer que a extincta Academia não só manteve sempre a aula de paizagem, como banindo a mythologia, introduziu no ensino prático innovações de que não se lembrou nunca o Sr. Bernardelli.

Ainda em setembro do anno passado realisou-se uma excursão artística a Theresópolis, a qual deu tão bons resultados, que o mesmo actual director manifestou-se satisfeitiíssimo como me declarou o Sr. R. Pompeia na presença de um jornalista.

Não se pode attribuir a mim o mérito d'estes trabalhos, pois que se notam nos quadros de concurso (sómente em esboço) os mesmos signaes de adiantamento, trabalhos estes que não foram *tocados* por mim, pois não me era isso permitido.

Conhecendo, porém, as intenções do Sr. Bernardelli, isto é, de desprestigiar-me, propuz-lhe um novo concurso, fiscalizado por uma pessoa de sua *confiança*, o que não quis ele acceitar, cousa esta que estou prompto ainda, a fazer, se fôr necessário.

Nos trinta e tantos *estudos* que fizeram os meus alumnos, muitos existem que nem foram por mim corrigidos e poucos são aquelles onde se poderá apontar um toque meu, cousa aliás natural pois que não conheço outro método de ensinar a pintar senão pintando.

Perante os resultados por mim apresentados nos trabalhos dos meus alumnos, devia reflectir o actual director sobre o passo que tinha a firme propósito de dar, isto é, a extincção da aula de paizagem e, fazendo-me simplesmente justiça salvasse S. S. da tremenda cincada que deu extinguindo tão proveitosa aula.

Não podia, porém, proceder assim, pois mais alto falava o seu *interesse pessoal*. Para nomear seu irmão havia dous meios: ou nomeá-lo professor de paizagem demitindo-me, o que não teve coragem de fazer, ou extinguir a aula e crear uma nova cadeira.

Acceitou o segundo alvitre, que era menos escandaloso, porém que em nada podia livrar da justa censura que hoje se levanta contra sua pessoa.

Infelizmente para a paizagem, foi este o único meio que encontrou o director de demittir-me, e a fim de que o público não possa avaliar bem esta injustiça, occulta hoje as provas do quanto fiz em proveito dos meus alumnos.

Fácil lhe será confundir-me se falto á verdade: exponha esses trabalhos e deixe aos nossos collegas e á imprensa o direito de nos julgar.

Faça isso e desde já eu cantarei victória, pois nada menos de três distinctos jornalistas, que viram em meu *atelier* esses trabalhos, se manifestaram pela imprensa favoráveis, e um notável artista, cujo nome citarei em caso de necessidade, disse-me que maior progresso não se podia obter em alumnos que *pela primeira vez empunhavam a palheta*.

Vamos, é tão fácil desmentir-me ! exponha á luz do dia esses trabalhos, e não me prive da justa recompensa dos meus esforços e das palmas que merecem os meus discípulos, já tão sacrificados por S.S.

VI

Podia continuar ainda por longo tempo esta série de artigos, para os quaes tenho assumpto de sobra; pois só me occupando da reforma da actual Escola Nacional, teria matéria para mezes.

Acho-me, porém, satisfeito, pois mostrei bem claramente ao público todas as phases da injustiça que praticaram para com a minha pessoa – e quaes foram as causas que levaram o actual director a proceder de tal modo.

O público, que acompanhou toda a questão, teve provas de quanto foi correcto e delicado o meu procedimento e viu que jamais acusei sem que provasse immediatamente aquilo que afirmara. Jamais feri a reputação artística, jamais accusei o Sr. R. Bernardelli, o escultor – e sim, o Sr. R. Bernardelli, o director.

A maneira pela qual fui offendido dava-me direitos a reagir de um modo mais enérgico do que fiz, pois que fui vítima de uma injustiça cruel – sem que jamais a tivesse merecido. Um único facto podia ter-se allegado contra mim – o de ter pertencido á extincta Academia; este mesmo não era sufficiente, pois que jamais julguei regular proceder contra meus mestres.

Se na questão travada contra a Academia pelo Sr. Bernardelli, não tivesse eu encontrado as provas de uma questão toda pessoal, que chegou ao ponto de tentar-se macular e destruir a reputação artística de mais de um collega; se, finalmente, fosse ella dirigida por outro, que não o Sr. Bernardelli, eu me confessaria merecedor do ódio do Sr. director. Sempre considerei como santo dever ao sentimento de gratidão.

Este sentimento não possui o Sr. Bernardelli, motivo pelo qual não confiei jamais na pureza de suas idéas. Jamais podia S.S. contar com o meu fraco apoio para deprimir quem quer que fosse, quanto mais áquelles a quem deve em grande parte tudo aquillo que é. Aprecie o público pelo que vou narrar:

Um jovem estrangeiro, pobre mas de grande talento, procurou a nossa velha Academia a fim de estudar esculptura. Receberam-no os velhos professores d'aquella casa – com o carinho e amor próprios da índole do povo brasileiro – O jovem artista, assim escolhido, estudou, e rapidamente deu exuberantes provas de grande progresso – Os velhos professores que então lhe dedicavam grande amizade, o mandaram para a Europa por seis annos. Alli, sempre protegido pela Academia, não perdeu seu tempo o jovem artista, e foi recompensado pelos seus mestres, que obtiveram do governo mais três anos de pensão – findos os quaes, voltou ao Brasil trazendo então preciosa collecção de mármores.

Os bons e velhos mestres, com os olhos marejados de lágrimas, o receberam com palmas e flores, nomeando-o immediatamente professor da Academia.

Os seus trabalhos foram guardados em uma sala especial – o seu nome era em toda a Academia glorificado: emfim, melhor recepção não teve jámais algum artista – melhor prêmio jámais conferiu a velha congregação.

Uma vez professor, foram facultados todos os favores, fazendo-se-lhe concessões que jamais se fizeram a outros. Em pouco tempo seu nome era mais que conhecido.

Um dia, com admiração de todos que conheciam o distincto artista, o viram á frente de um grupo de moços que tinham declarado guerra á Academia. Desde ahi então, aquelles velhos foram amarrados ao copo da diffamação; artigos insultuosos, caricaturas ridículas, ataques a suas reputações artísticas, tudo, tudo, foi atirado contra aquelle punhado de artistas que, se tinham cometido um crime foi o de terem feito bem ao chefe dos revolucionários.

Como era de esperar, a questão foi vencida pelo artista; ajudara-o o prestígio de seu nome. Victorioso, entrou na velha academia, n'aquella mesma casa onde tanto carinho e protecção encontrou em seu passado não muito remoto, e, sem que lhe tremesse a mão, propoz a demissão collectiva de todo o pessoal docente, composto na maior parte de seus antigos protectores. Não lhe bastava tudo o que já havia feito, era necessário ainda este insulto.

Este homem que tão ingratamente procedeu, é o director da actual escola das Bellas Artes no Brasil.

Podia eu, conhecedor de tudo quanto acabo de narrar, segui-lo na lucta contra quem só lhe fez bem? Não, de certo ! pois que ainda tenho a felicidade de não me deixar dominar pela ambição e de guardar no sacrário de minha alma os conselhos de meus velhos pais.

Fui demitido, fui ferido na minha reputação de artista; torno á minha humilde obscuridade, mas ahí rodeados dos poucos amigos que possuo, não invejo a actual posição do Sr. R. Bernardelli. Posição adquirida por modo tal, eu não ambiciono-a.

Concluindo, declaro que não mais voltarei á imprensa para responder a quem quer que seja; toda a defesa levantada hoje a favor do Sr. Bernardelli é vã, porque vem fóra de tempo.

.....

Todos estes artigos foram publicados no *Correio do Povo* pelo nosso notável paizagista Antônio Parreiras.

Em summa, é bom que se attenda para o descalabro em que são as cousas de Bellas Artes entre nós.

Nos parece que o verdadeiro é fazer-se effectiva a opinião dos que já demonstraram a conveniência de libertar o ensino artístico, confiando a direção de todo o movimento a um ilustrado profissional. Como seja o distinctíssimo pintor Decio Villares, que dispõe de uma superior orientação e geral sympathia no círculo artístico.

Enquanto isto não se fizer e estiverem confiados os destinos das Bellas Artes a quem fallecem as aptidões precisas e é retrógrado em suas idéas como prova ainda a criação da cadeira de mythologia, o academismo se manterá suffocando as legítimas aspirações dos nossos artistas, e o governo gastará o dinheiro publico sómente em proveito de meia dúzia de *monopolisadores*.

Arlindo de Oliveira