

História visual: o masculino em pinturas de Antônio Parreiras

Ana Maria Marques (UFMT)

Silmara Aparecida Bezerra Silva (UFF)

É perfeitamente possível que por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada. (POLLAK, 1989, p. 2)

Desvendar a linha tênue que separa a memória da história, suas interconexões e isolamentos já foi preocupação de muitos historiadores durante séculos. Onde começa a memória e onde se inicia efetivamente a história? Segundo o historiador Pierre Nora, a memória e a história estão longe de serem sinônimos, “a memória é vida, sempre carregada por grupos vivos, e nesse sentido está sempre em permanente evolução” (1993, p. 9), diferente da história que seria para ele um local de reconstrução problemática e incompleta do que não existe mais. É dentro do campo das construções históricas que nos debruçaremos, principalmente no da construção pictórica como paradigma explanativo para a História.

No estudo de obras de arte como campo para o ensino da história podemos entender toda a complexa rede de significações que tais representações oferecem a historiadores: seu contexto de produção, sua apropriação histórica, seu diálogo com a memória e evidentemente seu uso cotidiano.

A presença e circulação de uma representação [...] não indicam de modo algum o que ela é para seus usuários. É ainda necessário analisar a sua manipulação pelos praticantes que não fabricam. Só então é que se pode apreciar a diferença ou a semelhança entre a produção da imagem e a produção secundária que se esconde nos processos de sua utilização. (CERTEAU, 1994, p. 40)

No campo do uso de fontes visuais para o ensino da história, algumas indagações são prontamente colocadas sobre o trato com tais ferramentas. Para Ulpiano Bezerra de Meneses (2003, p. 21), “caso ‘criar clima’ tiver que ser a função única da imagem, para o historiador, é melhor alocá-la de uma vez na história meteriológica”. Brincadeiras à parte, a diversificação das fontes no ensino e na construção historiográfica deve ser salientada, tomemos como exemplo a educação patrimonial que tem sido um instrumento de “alfabetização cultural” nas palavras de Maria de Lourdes Horta.

[...] o trabalho da Educação Patrimonial busca levar crianças e adultos a um processo ativo de conhecimento, apropriação e valorização de sua herança cultural, capacitando-os para um melhor

usufruto destes bens, e propiciando a geração e a produção de novos conhecimentos, num processo contínuo de criação cultural. (HORTA, 1999, p. 6)

Pautadas nesse âmbito de criação cultural que introduziremos as noções de memória, gênero e patrimônio, com suas conexões extremamente ricas para criação de práticas pedagógicas que podem interligar sala de aula e museu. Direcionamos o olhar para o uso de recursos da História visual, não como uma disciplina à parte mas como um suporte integrante e ampliador para a pesquisa histórica. O museu entra, portanto, como um valioso recurso de exposição de obras artísticas, um espaço de memória, de trocas educacionais e culturais – de estudos de gênero.

1. História social da arte, espaço de reconstrução e de diálogo.

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 instituições. (CASTELNUOVO, 2006, p. 127)

Trabalhar com fontes visuais exige um grande desafio para historiadores que lidam com essas obras. É tarefa que exige acima de tudo um valioso trabalho de elucidação contextual das peças, explorando as mesmas em seu potencial diverso e não como uma espécie de reforço estético apresentado a um texto. Nas palavras de Bezerra de Meneses (2003, p. 21):

Certamente de início, a ilustração agia com direção fortemente ideológica, mas não é menos considerável seu peso negativo, quando o papel que ela desempenha é o de mera confirmação muda de conhecimento produzido, [...] ou, o que é pior, de simples indução estética em reforço ao texto, ambientando efetivamente aquilo que de fato contaria.

As obras de arte devem ser encaradas como um todo explicativo, e a História visual pode ser muito útil ao ensino de História, desde que se considerem as peculiaridades de seu campo, podendo assim haver um diálogo entre as fontes.

Dentre as diversas facetas que a arte pode apresentar, a pintura histórica é das suas mais questionadoras. Para o historiador Micheal Baxandall (2003) os “objetos do passado” devem ser motivo de ressalva, pois, sinalizam uma distância que jamais seria superada de forma concreta. Assim, toda vez que nos depararmos com uma obra acabada e cujo processo não tenhamos de fato como remeter, devemos atentar aos elementos que compõem imagem, escrita e história (SCHWARCZ, 2013, p. 22).

A investigação de uma determinada tela deve ser, portanto, um trabalho que combine um minucioso exercício de reconstrução das redes que o ou a artista estava inserido/a no período em

que pintou determinado quadro, sua época é um verdadeiro campo de significação para tirarmos conclusões que levem a melhores elucidacões históricas. Segundo Peter Burke (2004, p. 234): "as imagens são testemunhos dos arranjos sociais passados e acima de tudo das maneiras de ver e pensar o passado".

2. Antônio Parreiras, desavenças artísticas e pinturas históricas

O pintor é sujeito de uma determinada época, e sua história pessoal está intimamente relacionada com a história de suas obras, direta ou indiretamente.

Antônio Diogo da Silva Parreiras nasceu em 20 de janeiro de 1860, em Niterói. Iniciou sua formação artística na Academia Imperial de Belas Artes, em 1883, aos 23 anos. Na Academia foi aluno de Georg Grimm, pintor alemão que inovou os métodos de ensino acadêmico, estimulando os seus alunos a compreender o paisagismo como uma pintura realizada exclusivamente ao ar livre, contrariando o método formal. Sua vida como artista profissional iniciou-se com uma série de excursões e exposições, até a sua primeira viagem de estudos para a Europa, em 1888. Dois anos depois, de volta ao Brasil, Parreiras realizou várias exposições, ensinou na Escola Nacional de Belas Artes, criou a Escola ao Ar Livre, em Niterói, a exemplo da Escola da Boa Viagem, anteriormente liderada por Grimm.

A partir de 1906, Parreiras realizou, por encomenda dos estados brasileiros, numerosas pinturas com temas históricos, como: "A Conquista do Amazonas", "Proclamação da República de Piratini", "Fundação da Cidade de São Paulo" e "Fundação de Niterói".¹

Cabe ressaltar que o pintor passou apenas alguns meses como professor da Academia de Belas Artes, em 1890. Logo após uma reforma interna, a Academia passou a ser chamada Escola Nacional de Belas Artes, e a cadeira de paisagem ocupada por Parreiras foi suprimida. Um processo nesse período deve ser salientado: a saída de Parreiras representou mais do que apenas uma simples demissão, a mudança interna na AIBA foi feita em um período histórico de intensa turbulência política, o fim do Império e a proclamação da República. Os pintores que até então tinham retratado a história do país em suas telas foram afastados da Academia, como Victor Meireles e Pedro Américo, uma clara demonstração de mudanças de ares proporcionado pela República. Tentava-se deixar para trás as marcas do ensino imperial, mesmo que efetivamente os moldes não tivessem mudado drasticamente. "Os antigos" representavam o retrocesso e foram duramente perseguidos

¹ Biografia de Antônio Parreiras. Disponível em <http://www.museusdoestado.rj.gov.br/map/biografia.htm>

pela mídia da época, Parreiras por se manter firme em suas convicções artísticas foi um deles, nas palavras da autora Lúcia Stumpf :

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. (STUMPF, 2014, p. 48)

Em um cenário hostil às suas obras, Parreiras resolveu se afastar para um retiro na cidade de Teresópolis, lá se dedicou às pinturas paisagísticas que tanto apreciava. No ano de 1893, resolveu expor na cidade de São Paulo. Nessa mudança de rumo houve um nítido movimento de aproximação do pintor com as elites desenvolvimentistas do país. Durante essa estadia, Parreiras executou seis paisagens locais. Correspondências da época mostram que o pintor tinha clara vontade de vender uma delas ao governo do estado. A passagem pela cidade de São Paulo foi bem sucedida, como podemos concluir com as palavras da autora:

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 [...] 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. (STUMPF, 2014, p. 59)

Parreiras resolveu prosseguir com suas exposições pelo país, indo cada vez mais longe, em busca de mercado para suas obras de arte. A explicação para Lucia Stumpf seria que nesses locais a concorrência artística era praticamente inexistente (STUMPF, 2014, p. 65) e a elite enriquecida ansiava por ter a história de sua região retratada nas telas de Parreiras.

Um ciclo de pinturas históricas se inicia, a maioria foi fruto de encomendas dos poderes públicos, retratando e buscando afirmação de tais elites contratantes. É enganoso, porém, tirar conclusões precipitadas sobre Antônio Parreiras, julgá-lo como interesseiro que pintava ao sabor das oportunidades. No período posterior a 1920, ele pintou também por livre iniciativa, só posteriormente ele teria oferecido suas obras. Exemplo é a obra “Zumbi”.

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. (STUMPF, 2014, p. 89)

2.1 A pintura de história de Antonio Parreiras: questionamentos

Apesar de inserido em um contexto maior de mercantilização de obras de arte, Parreiras pode ser lido como um membro atuante na iniciativa evidente de reformulação da história pós proclamação da República.

Lúcia Stumpf (2014, p. 89) coloca Antônio Parreiras como um pintor que vislumbrou um mercado promissor, e que estava interessado no projeto de reformulação da história nacional, ideia também presente na obra de Fábio Cerdera (2012). A instituição de referência no campo das artes no Brasil imperial era a AIBA; fortemente influenciada pela academia francesa. Victor Meirelles e Pedro Américo tornaram-se seus grandes expoentes, através de obras grandiosas, legitimavam o discurso imperial de história da nação. Com a proclamação da República, novos personagens deveriam compor o panteão da construção da nação – tarefa eficaz de pintores da época. Parreiras apesar de ter ficado um bom tempo recebendo críticas da imprensa carioca, por compactuar com ideias antigas de arte, acabou se tornando expoente no mercado de encomendas de obras históricas no período da Primeira República. Dentre as principais diferenças desses dois estágios das obras históricas no país podemos ver:

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 [...] as pinturas realizadas no período republicano se restringiram ao interior de palácios de governo, adquirindo uma função essencialmente decorativa e enaltecendo feitos regionais ou feitos de dimensão nacional realizados a partir das províncias. (STUMPF, 2014, p. 94)

Seja no período imperial ou republicano, a formação da identidade nacional através da representação visual proporcionada pelas pinturas foram extremamente valorizadas pelos governantes, como um passaporte legitimador para construir a nação. As grandes pinturas forjavam uma ideia de grandeza, transformavam eventos provinciais em grandes feitos heroicos – era nítido que o país buscava construir uma memória nacional, impor respeito e aceitação perante outras potências mundiais. Não estavam imunes, no entanto, às manipulações governamentais, muito pelo contrário, os artistas estavam susceptíveis às demandas dos estados. Em um momento de descentralização de poder proporcionado pela Primeira República, havia uma clara tentativa de construir identidades regionais.

Acreditamos, portanto, que a construção de uma visualidade republicana não pode ser pensada longe da produção promovida nos e pelos estados. [...] em um ambiente em que Parreiras se consagra como o pintor que mais quadros executa para governos locais. (STUPF, 2014, p. 111)

3. A invenção do herói nacional e a idealização do masculino.

“Após a Proclamação da República, contudo, o descompromisso com a monarquia propiciou uma maior abertura para os acontecimentos regionais representativos do passado.” (Salgueiro apud SCHWARCZ, 2013, p. 8)

Nesse processo de construção da identidade nacional, nomes como Tiradentes, Felipe dos Santos, Frei Caneca, entre outros, serão interpretados não mais como inimigos da pátria ou conspiradores, e sim como heróis republicanos. O projeto de redenção através da pintura histórica, tornara-se uma forte ferramenta de lembrança, de resgate mnemônico que se ligava ao sofrimento de tais “heróis” durante as perseguições do Império recém derrubado.



Estudo de *Julgamento de Felipe dos Santos*. 1923. Óleo sobre tela. 83 X 149 cm. Museu Antônio Parreiras

Nessa obra a figura de Felipe dos Santos assume a posição central do quadro, de punhos cerrados e em farrapos, mas peito estufado e cabeça erguida - representa a resistência impressa contra as autoridades imperiais, que preparam seu julgamento. O mesmo não teme sua sentença, pé à frente, direciona seu olhar para seus algozes. O povo assiste com semblante desolado, a figura do negro pode identificar o tratamento que os mesmos recebiam durante o regime, estão curvados apresentando submissão. Como diz Almeida (1996, p. 8), “[...] outra característica do trabalhador é ter de andar de costas curvadas, atitude não prestigiante”.



Os Invasores. Óleo sobre tela. 194,5 X 281 cm. Acervo do Museu Antônio Parreiras.

Podemos tecer conclusões tanto sobre o forjamento de heróis nacionais na obra de Antônio Parreiras quanto como o ideal de masculinidade hegemônica nos é apresentado.

A masculinidade não é apenas a formulação cultural de um dado natural. Ela é um processo de construção social contínuo, frágil e disputado. A manutenção desse processo é permanentemente vigiado e, sobretudo, auto-vigiado. O homem é socialmente cobrado e deve, o tempo todo, evitar posturas não másculas e também fornecer provas de sua masculinidade (ALMEIDA, 1996, p. 2)

Ao apresentar majoritariamente a figura masculina em suas obras históricas, Parreiras reafirma que a história pública é representada por homens, os grandes feitos históricos, as proezas imperiais e republicanas foram protagonizadas por figuras masculinas. Se a vida arte imita a arte, este imaginário promovido por pinturas como estas fomentam um modo de construir a história nacional. Seja no “Julgamento de Felipe dos Santos” ou em “Os Invasores” a figura masculina é dominante - são figuras fortes, destemidas, no meio da cidade ou dentro da mata cerrada apresentam sempre uma aura de autoridade e legitimidade, características essenciais para heróis e mártires.



Zumbi. Óleo sobre tela. 1927. 115.8 X 88.0 cm. Acervo do Museu Antônio Parreiras.

Uma das imagens mais famosas e reproduzidas de Antônio Parreiras é *Zumbi*, pintada em 1927, apresenta marcas distintas em sua composição, nas palavras de Lúcia Stumpf:

Ombrear Zumbi aos bandeirantes que o mataram, representado em uma postura muito próxima da convenção de pose monárquica, 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 do século XVII é dar ainda um passo além. (2014, p. 139)

Com esse quadro, Parreiras conseguiu evidenciar as características de um herói nacional, sua representação tornou-se, mais tarde, um símbolo representativo do movimento quilombola que, na época da ditadura militar fora tomado como modelo de sociedade socialista. Embora afastado deste círculo intelectual, Parreiras certamente tinha conhecimento do movimento do nordeste que se aproximava do “Manifesto regionalista” de Gilberto Freyre, nos anos vinte. Dentre eles, destaco o poema “Zumbi”, de Jorge de Lima. O Zumbi de Parreiras, no entanto, perdurou para nós até os dias atuais através, sobretudo, das recorrentes aparições em livros didáticos. Um retrato que alia memória, história e arte em suas dimensões mais impactantes. Zumbi, por Antônio Parreiras, é altivo, fora concebido dentro daquilo que Paulo César Marins (2007) chama de “convenção

pictórica – a pose monárquica consagrada em retratos de Hyacinthe Rigaud”. Para a época, Zumbi ainda não figurava no panteão dos heróis, e Parreiras o pinta como um. Irreverência ou provocação? Talvez parte da dinâmica da guerra das imagens promovidas entre as diferentes escolas de arte e os interesses de mercados.

Conclusão

Parreiras soube aproveitar como ninguém o seu potencial criador, fosse a serviço de elites endinheiradas que lhe faziam encomendas, ou sob o governo republicano recém-instaurado. Ele soube se colocar nesses espaços e se fazer presente com suas obras emblemáticas, viveu em um período de extremas polarizações políticas e soube tirar proveito do clamor das elites que ansiavam por legitimidade através da construção de uma identidade estadual/nacional pela representação artística. Não deixou de fora seu senso crítico ao tratar de alguns temas em suas obras, do bandeirante invasor ao Zumbi herói, suas telas tratavam de temas que após uma análise atenciosa trazem questões enriquecedoras para a historiografia da época, pois foram inscritas em um momento de rearranjos políticos – o que pode ainda iluminar a historiografia recente. Buscar inserir tais obras em um contexto histórico maior é de grande valia para uma análise mais rica do período que marca o fim do Império e começo da República.

É através de suas obras de história – insistimos – que Parreiras posiciona-se frente às questões do seu tempo. Participante dos círculos intelectuais republicanos, Parreiras viveu intensamente os debates e dilemas colocados à nação e aos artistas. (STUMPF, 2014, p. 205)

Acrescentamos que o mesmo não só participou dos debates e dilemas da nação, ele principalmente não ficou passivo aos fatos de sua época, mergulhou intensamente com suas tintas na representação da história de um país - sua obra ainda é hoje um organismo vivaz que não esgota questionamentos.

Referências:

ALMEIDA, Miguel Vale de. Gênero, masculinidade e poder: revendo um caso do sul de Portugal. **Anuário Antropológico**, 95. Portugal, 1996. In: <http://miguelvaldealmeida.net/wp-content/uploads/2008/06/genero-masculinidade-e-poder.pdf>

BAXANDALL, Micheal. **Words for Pictures**. New Haven & London, Yale University Press, 2003.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular**: história e imagem. Bauru: EDUSC, 2004.

CASTELNUOVO, Enrico. **Retrato e sociedade na arte italiana**. Ensaio de história social da arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 1. Artes de fazer. 6.ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 1994.

CERDERA, Fábio P. **O horizonte da nação**: uma análise semiótica da pintura histórica de Antônio Parreiras. UFF. Tese de Doutorado em Letras. 2012.

HORTA, Maria de Lourdes Parreiras. **Guia Básico de Educação Patrimonial**. Brasília: IPHAN; Museu Imperial, 1999.

MARINS, Paulo César Garcez. Nas matas com pose de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica européia. **Revista do IEB**. n 44, São Paulo: fev, 2007.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual - balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. v. 23, n. 45, São Paulo, 2003.

NADER, Maria Beatriz e CAMINOTI, Jaqueline Medeiros. Gênero e poder: a construção da masculinidade e o exercício do poder masculino na esfera doméstica. Rio de Janeiro: Saberes e Práticas. Anais do XVI Encontro Regional de História da Anpuh-Rio, 2014.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo, 1993.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**. vol. 5, n. 10. Rio de Janeiro, 1992.

SALGUEIRO, Valéria. A arte de construir a nação: a pintura de história e a Primeira República. **Estudos Históricos**. n. 30. Rio de Janeiro, 2002.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **A Batalha do Avaí - A beleza da barbárie: a Guerra do Paraguai pintada por Pedro Américo**. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

STUMPF, Lúcia K. **A terceira margem do rio**: mercado e sujeitos na pintura de história de Antônio Parreiras. USP. Programa Pós-graduação em Cultura e Identidades Brasileiras. 2014.