

A INCONFIDÊNCIA REVISITADA: ANTÔNIO PARREIRAS E A *JORNADA DOS MÁRTIRES*¹

Paloma Ferreira Coelho Silva

Graduada em Turismo pela Pontifícia Universidade de Minas Gerais – PUC-Minas e Pós-Graduada em História da Cultura e da Arte pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.

E-mail: palomafcs@gmail.com

RESUMO

Antônio Parreiras foi, dos pintores nacionais do século XIX e início do XX, o que executou maior número de quadros históricos no Brasil, sendo sua obra bastante significativa para a pintura de história do país. Com o objetivo de se construir uma espécie de “certidão visual” do Brasil, Antônio Parreiras foi contratado por diversos estados para decorar murais de órgãos públicos e pintar quadros que descreviam fatos da história do país, como a fundação de cidades e rebeliões do período colonial.

Pretende-se com esse tema, analisar a relação entre pintura e história, destacando a utilização dessas obras como instrumento de reafirmação de poder e de um imaginário coletivo através de um processo de reinvenção da nação. O quadro “Jornada dos Mártires” corresponde a uma releitura da Inconfidência Mineira na percepção do artista, representando de certa forma, a visão da sociedade do século XIX/XX sobre o passado, considerando a pintura de história como uma reprodução do passado da nação e de suas aspirações coletivas.

Palavras-chave: Pintura histórica, Inconfidência Mineira, Antônio Parreiras.

ABSTRACT

Antonio Parreiras was, of the national painters of century XIX and beginning of XX, what he executed greater number of historical pictures in Brazil, being its sufficiently significant work for the painting of history of the country. With the objective of

¹ O presente artigo corresponde ao trabalho de conclusão da Especialização em História da Cultura e da Arte da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) apresentado em dezembro de 2007.

constructing “a visual certificate” of Brazil, Antonio Parreiras was contracted by diverse states to decorate walls of public agencies and to paint pictures that described facts of the history of the country, as the foundation of cities and rebellions of the colonial period. This work aims to analyze the relation between painting and history, being detached the use of these works as instrument of reaffirmation of being able and a collective imaginary through a process of invention of the nation. The picture “Jornada dos Mártires” corresponds to a reading of the “Inconfidência Mineira” in the perception of the artist, representing the vision of the society of century XIX/XX about the past, considering the painting of history as a reproduction of the past of the nation and of its collective aspirations.

Keywords: Historical painting, “Inconfidência Mineira”, Antônio Parreiras.

INTRODUÇÃO

A pintura de história no Brasil, surgiu a partir do século XIX com a missão de glorificar os feitos do Império e promover a imagem do rei. Através da Academia Imperial de Belas-Artes (AIBA), o ensino de arte se desenvolveu concomitante ao desejo da monarquia de se criar uma identidade nacional por meio da reprodução das grandes batalhas e acontecimentos que exaltavam o Antigo Regime.

Como principais precursores e difusores do ensino artístico acadêmico no Brasil, artistas como Pedro Américo e Vitor Meireles abriram portas para uma tendência que seria responsável pela construção de uma espécie de certidão visual da nação e integraria mais tarde o imaginário de sociedades mais contemporâneas.

Após a Proclamação da República, essa tendência prosseguiu, embora negando os valores do Antigo Regime. A partir desse momento, surge a necessidade de se implantar um projeto de invenção da nação através da retomada de acontecimentos históricos como propulsores dos ideais do novo regime, como liberdade, patriotismo, identidade nacional, civismo e progresso.

Com a realização de reformas nos centros administrativos, a República se encarregou de transformar o país de acordo com suas aspirações, substituindo os símbolos e traços do Império em detrimento das “Armas da República”.

Desse modo, era necessário não só construir uma nova nação, como também introjetar esses valores na população. Uma das estratégias adotadas foi a contratação de artistas para realizar pinturas decorativas de grande extensão e de forma simples e didática nos edifícios e locais públicos. Essas pinturas, aparentemente decorativas, possuíam enorme poder de convencimento, sendo que através delas construiu-se um imaginário que, ao ser assimilado, foi tomado como verdade pelas sociedades.

Dentre os pintores contratados para esse tipo de trabalho, Antônio Parreiras se destacou pelo número de pinturas e pela perspicácia com a qual conseguia elaborar e representar os temas encomendados.

Uma de suas telas, *Jornada dos Mártires*, é o principal enfoque do presente trabalho, através do qual pretende-se propor reflexões mais amplas sobre a relação entre a pintura de história e o processo de invenção da nação que se instituiu até a primeira metade do século XX.

A PINTURA DE HISTÓRIA NO BRASIL E O PROCESSO DE INVENÇÃO DA NAÇÃO

Em 1792, o Brasil vivenciava um clima de instabilidade como reflexo do cenário político e econômico europeu. Com o declínio da produção aurífera e o endividamento dos grandes proprietários de terra que não conseguiam pagar toda a gama de impostos exigidos pela Coroa, a economia da colônia declinava.

A economia de Portugal, desde sua libertação do domínio espanhol, esteve vinculada à Inglaterra. Boa parte do ouro extraído do Brasil destinava-se aos ingleses, que disputavam o controle do mercado europeu com a França. Com a Revolução Francesa, a Europa se dividia entre os aliados da França e da Inglaterra, que se enfrentavam em busca do domínio do continente.

Uma das estratégias de Napoleão, foi convencer a Espanha a atacar Portugal, que só cessaria a guerra se os portugueses impedissem o acesso dos navios ingleses aos seus portos.

Com a doença de Dona Maria I, seu filho Dom João VI ao assumir o governo de Portugal – que já se dividia em aliados ingleses e franceses – não se posicionou, e quando o exército napoleônico invadiu o país, Dom João fugiu para o Brasil com sua corte e uma comitiva de cerca de 15.000 pessoas. O reino de Portugal ficou entregue à Inglaterra que venceu os franceses em Waterloo no ano de 1815.

Se instalando em 1808 no Rio de Janeiro, que abrigava cerca de 50.000 pessoas, Dom João VI iniciou seu governo colocando em funcionamento seus órgãos administrativos e transformando toda a estrutura física da cidade. Uma de suas grandes preocupações foi a construção de escolas, tipografias, museus e bibliotecas, em uma tentativa de promover a formação de uma elite civil e militar².

Para auxiliar no funcionamento dessas instituições, muitos professores, artistas e cientistas vieram ao Brasil. Em 1816, chega a chamada Missão Artística Francesa, uma comitiva de pintores, arquitetos e escultores, além de mecânicos, serralheiros, entre outros, liderada por Joaquim Lebreton, com o intuito de estimular a produção artística no país.

Com a criação da Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios, se transformando em Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil, posteriormente Academia das Artes e logo em seguida Academia Imperial das Belas-Artes, até chegar em 1826 a se chamar Imperial Academia e Escola de Belas-Artes, instituiu-se o ensino de artes no Brasil.

Os investimentos em urbanização fomentados pelo governo português, a estabilidade política, além do crescimento econômico proporcionado pela produção cafeeira, gerou um aumento significativo da população no Brasil, que cresceu para cerca de 400.000 habitantes. O estímulo do imperador em relação às artes, letras e ciências contribuiu para um considerável desenvolvimento artístico, formando com o auxílio da Academia, muitos artistas brasileiros que ganharam destaque com suas produções.

Seguindo padrões eminentemente europeus, a Academia era conduzida por mestres inspirados pelos pintores neoclássicos como David, Delacroix, Ingres, Géricault,

² **Arte no Brasil.** São Paulo: Editora Abril Cultural, 1979, vol. 1.

entre outros. Com a Revolução Francesa, os artistas europeus passaram a adotar temas que abordavam guerras, exaltando o império napoleônico como vencedor ou que demonstravam nacionalismo, como a famosa tela *Juramento dos Horácios*, de David, uma entre as diversas pinturas que tratavam do sacrifício dos homens em função da honra e fidelidade à pátria.

O realismo das pinturas, a precisão dos contornos, aliados ao extremo rigor anatômico, são características marcantes da pintura neoclássica européia. O resgate ao período clássico trouxe à tona a preocupação com a veracidade das cenas, valorizando a representação do corpo humano, o estudo das formas anatômicas, a precisão das formas e dos volumes.

A representação dos corpos, sempre robustos e musculosos, transpassavam a imagem heróica das figuras, da valentia, coragem, soberania, determinação e racionalismo dos homens, em contraponto à fragilidade, sentimentalismo e submissão das mulheres. As pinturas, quase sempre, objetivavam a glorificação do Império, que por sua vez, estimulava a produção artística como forma de propagar sua imagem.

No Brasil, essa prática não foi diferente. O imperador investia na produção artística e os artistas correspondiam com obras que exaltavam o Império, como cenas de batalhas, retratos de membros da monarquia, cerimônias importantes do reino, entre outras, muitas delas encomendadas por Dom João VI.

Vários artistas se formaram seguindo essa tendência, sendo que alguns se tornaram pintores oficiais do Império, como Pedro Américo, Vítor Meireles, Zeferino da Costa, entre outros. Apesar de adotarem temas bíblicos, de pintarem retratos, e paisagens, eram as pinturas históricas que promoviam os artistas. Para estimular a produção de obras que representassem cenas históricas, o Império realizava exposições e premiava artistas que abordassem tais temas em seus quadros. Para obterem prestígio e reconhecimento, muitos artistas adotaram a pintura histórica como tema, até mesmo como forma de sobrevivência, pois o mercado artístico se sustentava através do mecenato, que nessa ocasião, era dominado pela Coroa.

Além disso, os quadros de cenas históricas tinham repercussão por sua grande extensão, o que limitava sua exposição em muros, edifícios públicos, museus e sedes administrativas, tendo portanto, que serem vendidos para o Estado.

A pintura de história iniciada no Brasil no século XIX tinha como objetivo, sobretudo, construir uma certidão visual da nação brasileira, elegendo fatos e heróis que pudessem representar o espírito nacionalista.

Desde as antigas civilizações as imagens foram utilizadas como instrumento de persuasão e de controle político, social e religioso. Já na Idade Média, especificamente no Ocidente, o chamado “culto ao príncipe”, tornou-se um eficiente instrumento de dominação e de afirmação de poder através da realização de pinturas que vangloriavam os feitos do rei. Já a Revolução Francesa, trouxe à tona os ideais de nação, patriotismo e civismo como palavras de ordem, utilizando as imagens como meio mais propício para atingir a população em geral³.

A pintura representou um importante instrumento ao longo da história, como meio de dominação e de construção de uma identidade nacional.

Com grande poder de convencimento, a imagem é capaz de instituir valores e repertórios simbólicos porque é mais fácil de ser apreendida e compreendida, funcionando como uma indutora de um imaginário coletivo, pois “entre a gente do povo (...) impressões físicas têm um impacto muito maior que a linguagem, que faz apelo ao intelecto e à razão”⁴.

A Proclamação da República no Brasil, em 1889, deu continuidade a essa prática iniciada durante o Império. Fundamentado no ideal de nação, o período da República pretendia construir uma identidade nacional através da revisão do passado colonial, da invenção de heróis, mitos de origem e de fundação, bem como a glorificação das lutas, como forma de formular o processo histórico da nação.

O conceito de nação, difundido a partir do século XIX, surgiu para contrapor a dinâmica do Antigo Regime. A formação de uma unidade social que abarcasse o conjunto de repertórios sociais, políticos e culturais de um povo, se constituindo em uma base coletiva, ganha sentido a partir do momento em que a concepção de nação se vincula a um espaço de legitimação do poder político. Sendo assim, os sujeitos em conjunto podem participar exercitando determinados direitos em seu Estado.

³ SALGUEIRO, Valéria. **A arte de construir a nação**: pintura de história e a Primeira República. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n.º 30, 2002, p. 3-22.

⁴ BURKE, 1994, p. 19 apud SALGUEIRO, Valéria. **A arte...** op. cit p. 5.

Na realidade, a nação é uma sociedade inventada, que se constitui pela construção de um imaginário coletivo, uma estratégia do Estado para exercer o poder e o controle dos indivíduos, fazendo com que eles se sintam parte desse processo. Através da construção de uma história nacional canônica, o Estado impõe valores, crenças e símbolos, manipulando a forma de ver o mundo dos sujeitos:

“el nacimiento de una identidad nacional es el resultado de un proceso de socialización mediante el cual los individuos aceptan una serie normas y valores como propios y los interiorizan como cauce de todo su comportamiento social; el fruto de una determinada coerción ideológica⁵”.

O caminho para essa construção da identidade e a luta pelo controle do imaginário social, a princípio se dava por meio da historiografia nacional, que por ser erudita e excludente não atingia a população como um todo. Várias foram as formas de expressão utilizadas para difundir esses valores, sendo a pintura uma das mais significativas.

Possivelmente pelo fato da pintura ser capaz de modelar a percepção de mundo dos indivíduos, por possuir maior riqueza de detalhes e possibilitar que uma imagem represente o passado como uma continuidade da história de determinado povo, compartilhada e transmitida ao longo das gerações.

Além disso, o processo de invenção de uma nação não se dá pela imposição de normas políticas, regras e leis, mas sim pelos aspectos culturais e repertórios simbólicos:

“El proceso de creación de una identidad nacional, de una conciencia nacional, es prioritariamente un proceso mental cuyo funcionamiento tiene más que ver con el desarrollo de modelos culturales que con la actividad política propiamente dicha. La nación, como concepto, no es asunto de teoría política sino de estética; no es un problema de lógica descriptiva, sino de análisis de filiaciones, arquetipos, ritos e mitos. Son las rutinas, las costumbres, y las formas artísticas, las que expresan la nación y las que dibujan en el imaginario colectivo, siendo, por tanto en ellas donde se debe rastrear este proceso de invención nacional⁶”.

A imagem tem o poder de sacralizar elementos representados, que podem ser utilizados como ferramentas de consolidação do Estado através de uma estratégia de dramatização do poder. Sendo assim, a pintura não corresponde à representação do

⁵ VEJO. Tomas Perez. **La pintura de historia y la invención de las naciones**. Locust: revista de história. Juiz de Fora, 1999, vol. 5, n.º 1, p. 146.

⁶ VEJO. Tomas Perez. **La pintura...** op. cit. p. 144.

Estado, mas do passado da nação construído de acordo com suas obsessões coletivas. A pintura histórica não se constitui na representação do que a nação é, mas sim das aspirações e ideais que se pretende projetar em determinado tempo histórico.

No período republicano uma das principais maneiras de se alcançar o grande público foi através da pintura decorativa nos muros e edifícios públicos, em uma ação praticamente didática. Essas pinturas, de cunho histórico, ao serem representadas em espaços públicos, podiam ser apreciadas por quaisquer pessoas, fazendo com que, até mesmo os não alfabetizados, tivessem acesso às informações que se pretendia difundir.

Através de uma decoração aparentemente despretensiosa, essas imagens tinham como função moldar um imaginário coletivo, sendo que ao serem expostas nos espaços públicos, objetivava-se o fortalecimento da identidade nacional mediante o apelo ao patriotismo e a alusão a um passado comum e compartilhado.

Frente a essas aspirações, novas funções políticas e administrativas demandaram reformas e novas construções, em uma junção entre arquitetura e pintura decorativa. Assim, o estilo neoclássico utilizado nas academias durante o Império, passa a ser considerado símbolo da monarquia e do passado, sendo substituído pela arte decorativa.

A antiga Academia Imperial de Belas-Artes, bem como os temas associados ao regime monárquico, entram em crise a partir do século XX, contribuindo para que os artistas adotassem uma nova postura artística. No que diz respeito aos elementos estéticos, não houve grandes inovações devido ao clima de crise e disputas na Academia. Ao se transformar na Escola Nacional de Belas-Artes (ENBA), uma nova produção artística surge com artistas como Eliseu Visconti, Henrique Bernadelli, Rodolfo Amoedo, Décio Vilares e Eduardo Sá⁷.

Entretanto, desses artistas o que mais se destacou tanto em número de encomendas, quanto na produção de obras de temas históricos, foi Antônio Parreiras,

⁷ SALGUEIRO, Valéria. **A arte...** op. cit.

artista com ênfase na pintura paisagística, mas que realizou o maior número de pinturas históricas no Brasil, embora desvinculado do circuito artístico oficial.

ANTÔNIO PARREIRAS

Nascido em Niterói, no dia 20 de janeiro de 1860, Antônio Diogo da Silva Parreiras ingressou na Academia Imperial de Belas-Artes aos 23 anos. Sua principal influência, o professor Jorge Grimm, introduziu a pintura ao ar livre no Brasil, o que fez com que seus alunos, incluindo Parreiras, o seguissem, adotando a pintura de paisagem como principal estilo.

Através de uma pintura estritamente acadêmica, Parreiras realiza algumas exposições com apoio do imperador até se desvincular da Academia ao fundar sua Escola de Pintura ao Ar Livre. Com a Escola, o pintor adota uma pintura menos acadêmica, o que não faz com que se desvincule totalmente dos padrões estéticos da Academia.

Após sua participação nas obras de reforma do Palácio do Catete, Antônio Parreiras passa a ser contratado por diversos estados para realizar pinturas decorativas em órgãos públicos e sedes administrativas.

Suas pinturas, enfocando principalmente revoltas, rebeliões do período colonial, movimentos por libertação com heróis e mártires, demonstram sua postura republicana e anti-lusitana⁸.

Dentre suas obras mais significativas, destacam-se *Conquista do Amazonas*, *História da Cidade do Rio de Janeiro*, *Fundação de São Paulo*, *Descobrimento do Brasil*, *A Inconfidência*, *Prisão de Tiradentes*, além de *Jornada dos Mártires*, objeto de estudo deste artigo.

O PODER DA IMAGEM: A CONSTRUÇÃO DO MITO DE TIRADENTES

⁸ SALGUEIRO, Valéria. **A arte...** op. cit.

A Inconfidência Mineira se constituiu em um movimento emblemático na história do Brasil, cujas interpretações são formuladas e reformuladas em cada época da história, o que faz com que novas pesquisas produzam diferentes abordagens e análises críticas.

Ocorrida em 1788-9, a Inconfidência Mineira correspondeu nesse período a um levante contra a ordem colonial, cujas pretensões ameaçavam o poder e autoridade da Coroa Portuguesa. Como homens do seu tempo, os Inconfidentes aspiravam a construção de uma nova ordem política e econômica pautada mais em interesses individuais do que inspirada em ideais cívicos e republicanos.

Descobertos antes da efetivação das ações do movimento, os sediciosos foram deportados do Brasil após serem presos nas Minas Gerais e transferidos para o Rio de Janeiro, onde aguardaram o julgamento.

Apontados pelas autoridades coloniais como figuras subversivas e deturpadoras da ordem social, os Inconfidentes foram julgados em praça pública para servirem de exemplo à população. Entretanto, com Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, a punição foi diferente. Condenado à morte, atribuiu-se maior responsabilidade ao alferes, que ao ser decapitado perante à população, reafirmou o caráter violento e tirânico do Antigo Regime.

Na França, a Revolução Francesa transformou os rituais de sofrimento do Antigo Regime – cuja brutalidade, além de castigar, objetivava restaurar o controle social ao aplicar severas punições – em uma espécie de “congraçamento” republicano, um culto cívico. Com a Revolução, as cerimônias temerosas e cruéis foram traduzidas em um exemplo político; o indivíduo condenado à morte e decapitado representava o traidor da cultura cívica e da ordem republicana.

No Brasil, ainda no Antigo Regime, essas idéias eram reproduzidas no contexto colonial e coniventes com o sistema instaurado pela Coroa Portuguesa. Dessa forma, após o episódio da Inconfidência, tanto esse movimento, quanto as demais rebeliões ocorridas antes da Independência, foram temas evitados e geravam um clima desfavorável, por contrariarem os princípios da monarquia⁹.

⁸ SALGUEIRO, Valéria. **A arte...** op. cit.

Após a Proclamação da República, esses movimentos foram retomados, tanto pela valorização do passado em prol da construção de uma história e identidade nacional, quanto pela importância desses acontecimentos para a celebração do novo regime que se instaurava.

A partir disso, as rebeliões do período colonial adquirem relevância considerável, assim como seus participantes deixam de ser vistos como subversivos e degeneradores da ordem social e política. A imagem desses representantes gradativamente vai sendo construída como figuras fundamentais na história do país, até serem transformados em heróis republicanos.

A história do Brasil é desenterrada e revista a fim de se construir uma nacionalidade pautada na participação desses homens que a partir desse momento tornam-se propulsores dos ideais de liberdade, do sacrifício em nome da pátria e do exemplo cívico:

“Assim, sem os constrangimentos do Império, o ardor republicano passou a incentivar não apenas o culto de Tiradentes, mas também a restauração da história silenciada e de seus personagens nas diferentes regiões do país, valorizando o sentido dessa participação dos estados no projeto histórico da nação”¹⁰.

No caso de Tiradentes, construiu-se um mito em torno do alferes e de sua representatividade na sedição, transformando-o em panteão da República. Através da figura de Tiradentes, a Inconfidência Mineira tomou proporções maiores, ao mesmo tempo em que se elegeu um dos principais heróis da história do país:

“Com a República, sentiu-se necessidade de novos heróis no ‘panteão da pátria’. A historiografia republicana começou a fabricá-los, ressaltando o Tiradentes. Já em 1882 os republicanos criaram o Clube Tiradentes, cultuando seu herói a cada 20 de abril. Mas foi com a Proclamação da República que se oficializou o herói. Em 21 de abril de 1890, 98º aniversário de sua morte, houve a primeira grande festa oficial, com marchas cívicas, etc.”¹¹

A citação demonstra algumas das várias retomadas à Inconfidência Mineira ao longo da história, através das homenagens e cerimônias de exaltação a Tiradentes. Questões associadas ao movimento passaram a fazer parte do discurso político e

¹⁰ SALGUEIRO, Valéria. **A arte...** op. cit., p. 9.

¹¹ CHIAVENATO, Júlio José. *Inconfidência Mineira: as várias faces*. São Paulo: Editora Contexto, 2000, p. 100.

acadêmico, transformando os conceitos de liberdade e identidade nacional em palavras de ordem.

Assim, as elites intelectuais se apropriaram desse discurso como pilar de sustentação para outros momentos, como a Independência em 1822, o projeto de industrialização de 1930 e a política desenvolvimentista de JK na década de 50. Depois da instauração do regime militar em 1964, criou-se uma lei que tornou Tiradentes o patrono da nação brasileira.

Afastando-se da visão política, o imaginário construído em torno do movimento se deu em outros campos, como o da arte, especificamente no cinema. Em 1972, o filme *Os Inconfidentes* correspondeu a uma releitura da Inconfidência, fornecendo novas abordagens em torno do tema¹².

Na literatura, a Inconfidência Mineira, bem como outros acontecimentos da história, foram contadas de modo a construir um imaginário representativo da nação, amparando-se nas estratégias pedagógicas, tais como a produção de livros didáticos que colocam a sedição como um momento inaugural da nação.

Acompanhando a historiografia, muitas foram às imagens atribuídas a Tiradentes. Como não se tem conhecimento de nenhuma imagem real do alferes, foram criadas diversas reproduções tanto de sua aparência física, quanto de sua representação simbólica.

Na pintura, a figura de Tiradentes adquiriu várias facetas. Representado semelhante a um jacobino, um frade, com traços que remetem à imagem de Cristo ou como militar, diversas foram as características físicas atribuídas ao inconfidente; com barba, cabelos grandes soltos ou presos, sem barba, com ar de boêmio, entre outras. Os momentos retratados também variam; posando como alferes em exercício militar, na hora de sua prisão, minutos anteriores ao enforcamento, mutilado, entre outros que quase sempre apresentam-se imbuídos de representações simbólicas;

“Um olhar renovado sobre os exemplos de patriotismo e sacrifício que dele se podiam colher propiciava, enfim, um ambiente favorável para uma expressão artística visual de novos valores que pudessem fornecer exemplos de virtudes patrióticas às gerações futuras¹³”.

¹² FURTADO, João Pinto. **O manto de Penélope**: história, mito e memória da Inconfidência Mineira de 1788-9. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

¹³ SALGUEIRO, Valéria. **A arte...** op. cit., p. 9.

Várias foram as releituras feitas sobre as obras que retratam Tiradentes. Maraliz Christo, em sua tese de doutoramento, aponta a importância da reprodução das pinturas de Tiradentes em imagens inseridas nos livros didáticos – especialmente a partir da década de 1970 – para a consolidação do mito do herói republicano.

Segundo a autora, construiu-se no século XX uma espécie de iconografia de Tiradentes que reforçou a invenção de um imaginário sobre a Inconfidência Mineira e, principalmente, sobre o alferes¹⁴.

É importante ressaltar, que essa iconografia foi construída quase sempre em diálogo com a historiografia, o que demonstra a participação das elites intelectuais e de instituições públicas, como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), e sua articulação com o mercado oficial de arte na construção de uma cultura visual republicana.

O QUADRO *JORNADA DOS MÁRTIRES*

É evidente a contribuição de Antônio Parreiras na construção da visualidade republicana que se pretendia a partir do século XIX. No final desse século, muitos padrões acadêmicos cederam lugar a uma certa liberdade artística, conseqüente das transformações que ocorriam na arte européia. Artistas como Eliseu Visconti, Rodolfo Amoedo, Décio Vilares, Belmiro de Almeida, Henrique Bernadelli, entre outros, experimentaram novas formas de se fazer arte com o Impressionismo, o Simbolismo, o Realismo Burguês e *Art Nouveau*, gêneros que representaram a fase de transição da pintura neoclássica acadêmica para o modernismo.

No século XX, a *Belle Époque* e mais tarde a Semana de Arte Moderna, abrem as portas para uma nova tendência que se iniciava na arte brasileira. Entretanto, o mercado oficial de arte continuava sustentado pelo governo. A chamada “arte pela

¹⁴ CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **Pintura, história e herós do século XIX: Pedro Américo e “Tiradentes Esquartejado”**. Campinas, 2005 (Tese de doutoramento em História pela Universidade Estadual de Campinas).

arte”, através da qual o artista poderia pintar pela experimentação e liberdade criativa, não era valorizada pelas instituições fomentadoras de arte.

O projeto de construção de uma certidão visual republicana exigia um mecenato pautado na elaboração de uma iconografia que retomasse o passado da nação, financiado e encomendado pelo governo com o objetivo de fornecer ao público em geral uma história didaticamente simples e de fácil compreensão, cujo realismo fosse capaz de passar ao espectador a sensação de participar dos acontecimentos.

Uma estratégia de persuasão e criação de um imaginário que somente a pintura de história seria capaz de realizar. Desse modo, uma maneira do artista obter prestígio e reconhecimento pelo seu trabalho, era recebendo e executando encomendas do governos municipais, estaduais e federal, obras essas que compunham a série de pinturas históricas decorativas das ruas e órgãos públicos.

Desses artistas, Antônio Parreiras foi o que mais recebeu encomendas de pinturas de história no Brasil. Pintor paisagista por excelência, Parreiras recebeu inúmeras críticas de artistas e intelectuais que acreditavam que o pintor se submetia ao mecenato do governo para se promover e ganhar dinheiro, o que colocava em questão a ética da arte e do próprio artista.

Não foi por acaso que Parreiras morreu rico e famoso, tornando-se o mais popular pintor nacional. Optando por realizar em sua maioria obras que representassem rebeliões e revoltas regionais, Parreiras inaugurava assim uma nova forma de retomar o passado nacional. Com isso o pintor se apropriou de acontecimentos locais e de pouca repercussão, mas que simbolizavam a luta pela liberdade, em uma espécie de sacrifício cívico.

A tela *Jornada dos Mártires*, encomendada em 1928 pelo prefeito de Juiz de Fora, é um exemplo nítido da tentativa de se trazer à tona momentos da história que pudessem representar o passado heróico da nação. A obra, simples e longe de se enquadrar nos padrões estéticos acadêmicos, retrata a prisão dos inconfidentes no momento em que passavam pela cidade de Matias Barbosa, Minas Gerais, ao serem transferidos para o Rio de Janeiro, onde aguardariam o julgamento e posteriormente seriam deportados do Brasil como punição de D. Maria I.

Os quadros históricos de Antônio Parreiras não são de grande valor artístico. Percebe-se uma maior preocupação documental nas obras, além da fidelidade às fontes históricas.

Com pinceladas rápidas, sem a preocupação com detalhes, o quadro *Jornada dos Mártires* é uma obra objetiva, sem a intenção de atribuir maior destaque ou de exaltar algum personagem específico.

É interessante observar que o quadro não faz referência direta à Inconfidência Mineira. O espectador que se deparasse com a tela dificilmente identificaria seu tema sem um conhecimento prévio.

Ao contrário de muitas obras históricas, *Jornada dos Mártires* não tem a pretensão de representar os inconfidentes como heróis. Nem mesmo de exaltar uma batalha, glorificando os feitos de homens valentes e vencedores. Ao invés disso, Parreiras prefere representar o fim de um movimento que não deu certo, cujos protagonistas aparecem derrotados, cabisbaixos e humilhados.

O cenário desértico da região interiorana das Minas setecentistas reforça as dificuldades enfrentadas pelos inconfidentes, então prisioneiros, durante a viagem para o Rio de Janeiro. No primeiro plano, uma massa avermelhada e com tons de marrom retratam um chão barroso que serve de pavimento e parece ter continuidade fora do quadro, como se convidasse o observador a “entrar” nesse mundo.

As figuras dos inconfidentes não possuem contornos bem definidos, e a utilização da mesma cor para suas roupas e a paisagem contribui para que sua imagem não seja nítida, como uma massa uniforme que impossibilita a identificação dos personagens.

Outro fato curioso é a ausência de movimento no quadro. Os personagens encontram-se estáticos, como se tivessem sido fotografados por um momento, uma cena congelada. Isso demonstra a não preocupação de Parreiras com o rigor das técnicas artísticas e reafirma a intenção documental da obra.

Além disso, chama atenção o fato de Parreiras não representar Tiradentes no quadro. Alguns estudiosos levantaram a hipótese de que o pintor talvez não quisesse reforçar a figura de Tiradentes como herói ou protagonista da Inconfidência. Na verdade, o quadro *Jornada dos Mártires* é a primeira das telas que compõem uma série

sobre a Inconfidência Mineira elaborada por Parreiras; a segunda corresponde à prisão de Tiradentes em seu esconderijo no Rio de Janeiro, quadro intitulado *Prisão de Tiradentes*; e a última, denominada *A Inconfidência*, retrata a figura de Tiradentes sobre o patíbulo.

Portanto, o fato de Parreiras não ter representado Tiradentes em Jornada dos Mártires, tem muito mais ligação com a preocupação do pintor em relação à fidelidade às fontes historiográficas.

Sabe-se que as pinturas encomendadas pelos governos eram negociadas por meio de um contrato no qual constavam todas as exigências do contratador, inclusive as fontes historiográficas nas quais o pintor deveria se basear. No que dizia respeito à estética e à composição artística, era de responsabilidade do pintor. Entretanto, no que se referia às fontes, as exigências eram bem definidas e o pintor deveria seguir fielmente a versão historiográfica oficial.

No caso dessa série sobre a Inconfidência, Parreiras segue a mesma seqüência contida na história do levante. Após os planos da sedição serem descobertos pelo visconde de Barbacena, os conspiradores foram perseguidos e presos um a um e transferidos para o Rio de Janeiro. Tiradentes foi preso já no Rio, em uma casa onde se escondera por um tempo. Logo depois de sua prisão, quase três anos depois, foi enforcado sobre o patíbulo em praça pública da mesma cidade.

Mas o que faria com que Antônio Parreiras retratasse os Inconfidentes como vencidos e fracassados e não como heróis?

A seguinte citação parece esclarecer a pergunta em questão:

“Quando os revolucionários triunfam, as lições contra o despotismo são imediatas e positivas, todos as compreendem; porém, quando os planos e os sonhos de liberdade fracassam, só muito tempo passado é que vamos aprender nos feitos e na abnegação dos seus corifeus (...)”¹⁵

Assim, o que Parreiras faz nada mais é do que reafirmar a pretensão do Estado de construir e difundir uma certidão visual da nação a partir de sua história. Os inconfidentes ao serem representados como derrotados, expressam simbolicamente a

¹⁵ Trecho da conferência de Duarte A Teixeira, “Sedição de Villa Rica – 1720 (Felipe dos Santos Freire)”, pronunciada no Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais em 28 de setembro de 1913, em Revista do Arquivo Público Mineiro, ano XVIII, 1913, p. 575-87, apud SALGUEIRO, Valéria. **A arte...** op. cit., p. 12.

luta de homens que foram vencidos em seus ideais de liberdade, sendo que por ela, foram afastados de seu país de origem e morreram no degrado ignorados por sua pátria.

Como o próprio título da obra reforça, o quadro representa a jornada desses homens tomados como mártires em consequência de seu sacrifício pela pátria, sendo que mesmo derrotados e seus planos terem fracassado, a tela não deixa de ressaltar um ar de firmeza, coragem e convicção dos incondidentes, em uma lição de civismo e patriotismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho de Antônio Parreiras simboliza o clima que vigorava durante a Primeira República em torno do processo de criação de uma visualidade republicana. Obviamente o pintor tinha consciência dessa aspiração do Estado, da tendência à arte educativa e persuasiva a qual o mercado artístico oficial se propunha. Desse modo, Parreiras soube conciliar seu desejo de prosperar no campo da arte com as necessidades e demandas de sua época.

O quadro *Jornada dos Mártires* é um exemplo significativo dos ideais republicanos da primeira metade do século XX. Exemplo esse que demonstra a importância de uma obra de arte e sua repercussão simbólica em uma sociedade. A tela integra uma entre as inúmeras tentativas de se criar uma memória visual e seletiva da nação brasileira a partir de uma arte simples e didática.

Mais do que uma pintura de história, o quadro representa as aspirações de uma sociedade, que como qualquer outra, constrói e reconstrói sua história ao longo do tempo.

Não só *Jornada dos Mártires*, como as demais obras históricas do período republicano, constituem parte da visão progressista e positivista que imperava já na virada do século XIX para o XX, e que buscou se apoiar nos acontecimentos do passado para justificar seus interesses e construir uma nova realidade.

É importante ressaltar que as pinturas de histórias não devem ser vistas como representação da realidade da época, nem como a maneira pela qual os homens daquele tempo viam e interpretavam a realidade. Na verdade, a pintura de história corresponde a uma ferramenta de construção da realidade, de como os homens, especificamente as elites intelectuais, moldavam e manipulavam as formas de ver e entender o mundo dos indivíduos.

Em *Jornada dos Mártires*, Parreiras contribui com essa visão nacionalista, com a instituição de valores e palavras de ordem como nação, civismo, patriotismo e progresso. Mais do que uma exaltação aos incondidentes e à Inconfidência, o quadro é indiretamente um culto à pátria, uma demonstração subjetiva do que uma nação espera de seu povo.

Ademais, essas obras geram tão grande repercussão, que são tomadas como verdade pela população, passando a integrar o universo histórico de uma nação. A divulgação dessas imagens nas escolas, livros didáticos, e instituições públicas, atribuem o estatuto de veracidade aos fatos representados, tornando-se grandes responsáveis pela criação de um imaginário sobre a história do país.

Ao assimilarem esses valores, os indivíduos passam, de certa forma, a incorporar as aspirações de seu tempo, possibilitando às elites e ao poder político maior abertura para o alcance de seus interesses.

A pintura de história, portanto, corresponde aos instrumentos através dos quais uma nação constrói sua realidade e molda o imaginário coletivo de uma sociedade até convertê-lo em uma visão hegemônica de identidade coletiva.



Jornada dos Mártires – Antônio Parreiras

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

_____ **A pintura no Brasil**. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1971.

_____ **Arte no Brasil**. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1979, vol. 1.

_____ **Arte no Brasil**. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1979, vol. 2.

CASTRO, Ísis Pimentel de. **Os pintores de história: a pintura histórica e sua relação com a cultura histórica oitocentista**. Pergaminho, Revista Eletrônica de História, UFPB, ano 1, nº 0, out/2005, p. 53-68.

CHIAVENATO, Júlio José. **Inconfidência Mineira: as várias faces**. São Paulo: Editora Contexto, 2000, p. 100.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **Pintura, história e herós do século XIX: Pedro Américo e “Tiradentes Esquartejado”**. Campinas, 2005 (Tese de doutoramento em História pela Universidade Estadual de Campinas).

FURTADO, João Pinto. **O manto de Penélope: história, mito e memória da Inconfidência Mineira de 1788-9**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. **La pintura de historia en la Argentina**. Atrio 8/9, 1996, p. 197-214.

Revista de História da Biblioteca Nacional. Fundação Biblioteca Nacional, ano 2, n167 19, abr/2007, p. 16-45.

REYERO, Carlos. **La ambigüedad de Clío: pintura de historia y cambios ideológicos en la España del siglo XIX**. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, nº 87, 2005, p. 37-62.

SALGUEIRO, Valéria. **A arte de construir a nação: pintura de história e a Primeira República**. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n.º 30, 2002, p. 3-22.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil**. Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 17, n.º 50, out/2002, p. 143-185.

VEJO. Tomas Perez. **Imágenes e imaginarios colectivos: nuevas herramientas para el análisis de la cultura política del siglo XIX**. Referência incompleta.

VEJO. Tomas Perez. **La pintura de historia y la invención de las naciones**. Locus: revista de história. Juiz de Fora, 1999, vol. 5, n.º 1, p. 139-159.