



ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade de Brasília

Outubro 2012



Antônio Parreiras: o papel do regional na construção do imaginário na República.

Lúcia Klück Stumpf

Estudante de mestrado do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).

Resumo: Antônio Parreiras, pintor fluminense que atuou no limiar dos séculos XIX/XX, apesar de ter se consagrado como paisagista, possui uma obra bastante diversificada, na qual se exercitou em vários gêneros tradicionalmente valorizados pelo campo acadêmico, como os nus, as paisagens e, notadamente, as obras de cunho histórico sobretudo a partir da proclamação da República.

Nesta comunicação analisaremos a tela “Proclamação da República Piratini”, de 1914, abordando aspectos da construção da identidade regional a partir de discursos pictóricos que acreditamos serem centrais para a constituição de um imaginário republicano nos primeiros anos do século XX.

Palavras-chave: Antônio Parreiras. República Piratini. Mecenato público. Identidade regional. Imaginário republicano.

Abstract: Antônio Parreiras, a Rio de Janeiro painter who worked at the threshold of the nineteenth / twentieth centuries, although a consecrated

landscaper, had a diversified production exercising in different academic fields such as nude, landscaping and historical themes, specially after the Republic proclamation. In this communication we will analyze the “Proclamação da República Piratini” canvas, from 1914, addressing aspects of the construction of regional identity from pictorial discourses that we believe are central to the creation of an imaginary Republican in the early years of the twentieth century

Keywords: Antônio Parreiras. Piratini's Republic. Public patronage. Regional identity. Imaginary republican.

Antônio Parreiras: o papel do regional na construção do imaginário na República.

Antônio Parreiras, pintor fluminense que atuou no limiar dos séculos XIX/XX, apesar de ter se consagrado como paisagista, possui uma obra bastante diversificada, na qual se exercitou em vários gêneros tradicionalmente valorizados pelo campo acadêmico, como os nus, as paisagens e, notadamente, as obras de cunho histórico sobretudo a partir da proclamação da República.

O pintor, que inicia sua trajetória artística no ano de 1886, quando ingressa na Academia Imperial de Belas Artes como discípulo de George Grimm, dedica-se às pinturas históricas entre os anos de 1900, quando recebe a

encomenda do Superior Tribunal Federal para a execução das telas “A Chegada”, “A Partida” e “Suplicio de Tiradentes”, até os idos da década de 1920. Neste período pinta cerca de 30 telas de cunho histórico, a maioria delas por encomenda de governos dos recém instituídos estados federativos, que tornam o autor de “Sertanejas” um dos mais requisitados pintores de telas históricas da Primeira República.

Para a realização destas obras Parreiras passa a manter ateliês em Niterói, sua terra natal, e em Paris, cidade na qual afirma dispor de melhores condições para a feitura desse tipo de trabalho. Nesse período, os retornos ao Brasil são ditados pelas exigências de entregas de encomendas e obtenção de novos contratos que lhe financiem novas temporadas no exterior.

É dessa forma que ele pinta “Conquista do Amazonas” em 1907 para o Governo do Estado do Pará; “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 “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. Sem compradores, muitas delas acabariam ficando no ateliê do artista.

Acreditamos que Parreiras tenha percebido nas demandas simbólicas de afirmação regionais geradas pela República uma oportunidade de trabalho auspiciosa. Tais obras, geralmente de grande dimensão, poderiam trazer recompensas suficientes para financiar suas permanências na Europa. Mas também é plausível supor que Parreiras reconhecesse nas obras históricas um sentido maior, que se expressa tanto no projeto de levar a cabo uma grande exposição no Brasil e na França com seus quadros históricos no centenário da Independência do país, que ocorreria em 1922¹, quanto na perspectiva de transformar suas pinturas

¹ O desejo de realizar esta exposição, que não chegaria a ser realizado, aparece em diferentes documentos. Citamos aqui um trecho de carta escrita ao pintor por Coelho Neto: "Depois do grande Américo e do malogrado Firmino Monteiro, de Zeferino e de H. Bernardelli a pintura histórica não teve quem por Ella se interessasse e os temas grandiosos todos ahi jazem à espera de quem os anime tirando-os dos livros e da tradição para a tele ou para o mármore ou o bronze, pondo-os, assim, diante do povo, para que elle os conheça e estime. **Sei que pretendes compor uma série d quadros históricos para a grande exposição que se realizará (?) em 1922**, estudando nelles a vida do nosso povo desde os obscuros dias coloniaes ate a hora clara em que vivemos, com arranques de iniciativas quye vão transformando a nossa pátria e levantando-a ao nível em que já deveria estar que é o das grandes nações. Tal empreza exige tempo e esforço hercúleo e para a realizares é mister que te não falte a serenidade que só o conforto dá." [Destaque nosso] **Arquivo Museu Antônio Parreiras Documento IP 50087**

históricas em uma narrativa a ser publicada². Pensamos que tenha sido motivado por essa intenção que Parreiras seguiu pintando esse tipo de tela mesmo quando as encomendas estaduais escasseassem, conforme ocorreu a partir da década de 1920.

Sobre as pinturas históricas faz-se importante notar que Parreiras estabelece uma relação participativa frente ao mecenato estatal, estimulando uma demanda de mercado até então inexistente. 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 produtora da própria realidade que ensinava representar. Com isso, quer-se dizer que o artista, com suas telas, estava criando uma memória coletiva para os Estados encomendantes.

Nesta comunicação analisaremos a tela “Proclamação da República Piratini”, de 1914, abordando aspectos da construção da identidade regional a partir de discursos pictóricos que acreditamos serem centrais para a constituição de um imaginário republicano nos primeiros anos do século XX.

A tela, que hoje se encontra locada na sala do Comandante do 4º Batalhão de Polícia Montada do Rio Grande do Sul, mede 4 x 6 metros.

² Referimos-nos à sugestão feita ao pintor pelo historiador Rocha Pombo de que este fizesse um compêndio de suas obras históricas no formato de um livro que contasse a história do Brasil em figuras. Cf. PARREIRAS, Antônio. (1999), p. 253.

O quadro que vemos nessa fotografia (Figura 1) precisa ser analisado com ressalvas uma vez que é resultado de um restauro infeliz realizado na década de 1980 que lhe tirou grande parte do valor artístico, descaracterizando a obra do autor.³



Figura 1 - Proclamação da República Piratini, 1914

O General Netto, personagem central do quadro, monta um cavalo branco de crinas ao vento que é representado em escorço, voltado ao observador. O próprio general não encara a audiência. Está de perfil passando em revista a tropa enfileirada que saúda a república recém-proclamada. A figura que primeiro chama a atenção de quem vê a tela é o soldado posicionado em primeiro plano à direita do quadro. Sua vestimenta vermelha, seu cavalo branco, como o do General Netto, e seu gesto forte de erguer a espada formando um ângulo reto em relação

³ O restauro, citado em um artigo publicado na *Revista do IHGRGS*, n. 134, Porto Alegre, 1999, p. 195, é também confirmado pelo comandante do Batalhão, atual proprietário do quadro.

à montaria o destacam do restante do grupo. É nele que encontramos os elementos característicos do gaúcho, como a pilcha e o armamento. Além desta figura e de Netto, apenas outros seis soldados se distinguem no que mais ao fundo se transforma em uma massa composta de vultos sobre cavalos sugeridos.

Como paisagista, Parreiras demonstra segurança na feitura do céu, que é representado no alvorecer do dia – nascente como a República proclamada - e do terreno, que representa um pequeno declive no canto inferior – fazendo referência ao arroio Jaguarão, em cuja margem se passou o feito patriótico -, o que não nos deixa esquecer a opção compositiva semelhante feita por Pedro Américo no quadro do Ipiranga.

Sabemos que Parreiras visitava as locações que retrataria em suas telas históricas para representá-las da forma mais fiel possível, conforme aprendera em suas lições de paisagista *d'apress nature*. Acreditamos que tenha sido motivado por isso que o pintor fez a opção de deixar o canto esquerdo do quadro livre de personagens permitindo dessa forma uma visão em perspectiva do largo horizonte plano que tipifica o pampa gaúcho.

Diferente do primeiro estudo para a obra, que será analisado mais a frente, nesta composição final os cavalos carecem de movimento, estando todos parados com as patas fincadas ao solo. A cena desenrola-se em planos próximos ao espectador, permitindo que os grupamentos que compõem os planos mais fundos do quadro sejam apenas sugeridos.

Esta ausência de movimento pode responder à destinação da pintura, realizada para a decoração do Palácio de Governo. Espaços como esse não eram pensados para a melhor colocação da obra, mas sim para atender às demandas de funcionalidade da sede do poder local. Os quadros expostos nesses ambientes deveriam ainda ser de fácil apreensão ao espectador, transmitindo de maneira objetiva aquilo que estavam retratando.

Esta tela foi encomendada a Antônio Parreiras no dia 4 de janeiro de 1912, data em que o pintor 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 deve representar a “República do Piratini”, governo rebelde que se constitui no Sul do país, entre os anos de 1836 e 1845, como resultado da Revolução Farroupilha; e um retrato do líder desta mesma insurreição, General Bento Gonçalves. Pelos dois quadros, o pintor recebeu a quantia de 28 contos de réis.

Não encontramos o registro do contrato celebrado entre as partes, que é citado no livro “Palácios do Governo do Rio Grande do Sul” de autoria de Fernando Corona⁴ e também em um artigo do jornal gaúcho Correio do Povo de 5 de janeiro de 1912, um dia após a assinatura do contrato.

Sem ter acesso à íntegra do documento, não podemos assegurar a margem de autonomia do pintor na opção do momento escolhido para retratar a saga Farroupilha. Sabemos pelas anotações de Parreiras que o quadro representa:

⁴ CORONA, Fernando. (1973).

O momento em que é proclamada a República de Piratini, nos campos de Seival à beira do riacho Jaguarão. No centro, erguendo o bonet, o General Antônio Netto proclama a República. Acompanha-o Pedro Soares. À direita do observador, mantendo em linha a tropa, Manoel Lucas de Oliveira.⁵

Em 15 de março de 1915, cerca de três anos após a encomenda ser celebrada, Parreiras entrega ao governo do Rio Grande do Sul a obra “Proclamação da República Piratini”.

Passaremos à análise formal da tela, através da qual pretendemos demonstrar a presença do discurso regional como constituinte de uma identidade republicana que marca, ao nosso ver, a primeira fase das obras históricas de Antônio Parreiras.

Inicialmente nos debruçaremos sobre o *esquisse* que hoje constitui o acervo do Museu Antonio Parreiras (Figura 2).



Figura 2 - Estudo para Proclamação da República Piratini, 1912

⁵ SALGUEIRO, Valéria. (2000) p. 109.

Tal trabalho em óleo sobre madeira possui dimensões pequenas, 24,2x45,8 cm. Examinando-o é possível identificar um diálogo entre a tela “Proclamação da República Piratini”, de Antônio Parreiras, e a tela “Batalha de Friedland”, 1875, de Ernest Meissonier conforme se demonstrará a seguir.

Observando o *esquisse* de Parreiras, notamos que a figura central que aparece no centro da composição montada sobre um cavalo a galope e cercada por duas fileiras de soldados é uma citação ao personagem que se destaca no primeiro plano da tela de Meissonier.

A disposição da tropa na tela francesa, com a presença de um cavalo branco em plano mais próximo ao espectador no canto direito do quadro, que remete o olhar do espectador ao cavalo branco de Napoleão mais ao fundo, se repete no quadro do pintor fluminense.

A figura que na tela da “Batalha de Friedland” representa Napoleão sobre o cavalo branco, no canto superior esquerdo da tela, é retomada, sem maior destaque neste primeiro estudo de Parreiras, como mais um soldado que saúda o feito com o quepe em mãos, assim como Napoleão. Distinção importante nota-se, porém, na posição corporal deste cavalo branco, que, no *esquisse* de Parreiras, encontra-se com a cabeça abaixada.

Os elementos que comporão a tela de Parreiras já estão todos representados no *esquisse*. Mas, até a formatação final do quadro, o pintor operará algumas alterações importantes de serem notadas.

Vemos que a composição presente no *esquisse* é bastante alterada até que se chegue à que será aplicada

ao quadro final. Aqui, o General Netto terá seu cavalo, antes marrom, substituído por um branco e o gestual guerreiro permutado pelo quepe erguido, a exemplo do que faz o Napoleão de Moureaux, de Meissonier, ou mesmo o Marechal Deodoro de Bernardelli.

Avançaremos nossa análise a partir da tela final para demonstrar aquilo que entendemos como um argumento presente em quase a totalidade das telas de cunho histórico pintadas por Parreiras entre os anos de 1905 e 1920: a constituição de um imaginário republicano a partir do entrelaçamento de elementos regionais e a história da nação.

Em carta enviada pelo pintor ao Presidente do Estado do Rio Grande do Sul, Borges de Medeiros, encomendante do quadro, Parreiras faz uma ressalva através da qual demonstra preocupação na busca da 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 república.⁶

Não encontramos registros que nos permitam aferir quando Borges de Medeiros teria tido contato com uma versão do quadro em que constasse a bandeira do Rio Grande do Sul, mas imaginamos tratar-se do *esquisse* de 1912 que é a única versão que conhecemos de estudos do quadro em que consta a bandeira tricolor representada.

É baseado na busca da veracidade histórica que o autor de “Proclamação da República Rio-Grandense”

⁶ Correspondência, 8 abril de 1914. IHGRGS, Doc. n. 12116.

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 Parreiras. Para não nos estender citamos a título de exemplo a obra de Guilherme Litran, “Carga de Cavalaria”, de 1893, na qual a bandeira é utilizada como recurso alegórico, e a pintura “Rio Grande de pé pelo Brasil”, de Helio Seelinger, datada de 1925.

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:

Quanto à bandeira tricolor, verde-amerela-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 estaduais.⁷

Se Parreiras é capaz de sacrificar 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 soldados, Parreiras

⁷ CALLAGE, Fernando. (1934).

representa todos os combatentes portando espadas em punho, quando se sabe que na Revolução Farroupilha a cavalaria utilizava principalmente a lança como arma.

Esse tipo de armamento é elemento de distinção do tipo gaúcho, entendido como o habitante dos pampas da região do rio da Prata, e não apenas do soldado farrapo. Sua representação remonta aos pintores viajantes e pode também ser encontrada nas representações do gaúcho feita em outros países, como Argentina e Uruguai.

Johan Moritz Rugendas, pintor alemão que viajou o Brasil ao longo do século XVIII registrando paisagens, tipos e costumes da colônia, também visitou a região que hoje compõe o território argentino. Em 1848 pinta a tela “El rapto”, que dará início a uma tradição pictórica argentina de representação do índio habitante dos pampas.

Em 1845 o pintor Carlos Morel, também da Argentina, pinta o soldado gaúcho armado de sua lança em “Carga de caballería”, em tela que buscava “evocar a los valientes gaúchos unitários de Chascomús y tantos otros heroicos combates”.⁸

Alguns anos mais tarde Angel Della Valle produziria aquele que seria um dos mais emblemáticos quadros históricos argentinos, retomando a representação do “El rapto”, de Rugendas, “La vuelta del málon”, pintado em 1892. Nesta tela o gaúcho aparece representado como o indígena selvagem e tem novamente na lança a arma que lhe permitiu saquear uma igreja, cujos despojos são ostentados pelo líder do bando, e sequestrar uma jovem

⁸ CARRIL, Bonifácio. (1978) p. 240.

branca, símbolo da vingança que os índios impunham ao colonizador espanhol por este tê-los tirado sua terra.⁹

No Brasil, além das já citadas representações da Revolução Farroupilha, citamos a aquarela pintada por Jean-Baptiste Debret, em 1822, e a tela “Os revolucionários”, de Pedro Weingartner, que se refere à Revolução Federalista ocorrida no Rio Grande do Sul entre os anos de 1893 e 1895 para demonstrar o recorrente uso da lança como elemento distintivo do gaúcho.

Esta resumida apresentação da iconografia do gaúcho foi feita com a finalidade de demonstrar que 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, assim como a supressão da bandeira, isso tenha se dado como forma de responder a demandas políticas do momento histórico, conforme argumentaremos.

Há na historiografia gaúcha contemporânea à realização do quadro de Parreiras a preocupação em rejeitar uma leitura da Revolução Farroupilha como um levante separatista. A revolta liberal, nascida do descontentamento com as políticas centralizadoras do Império, é afirmada como um movimento republicano e anti-escravista que culminou com a separação do Rio Grande do Sul das demais províncias do país sem que esse tenha sido o objetivo político de seus dirigentes.

Parece-nos claro que a defesa do caráter republicano e nacionalista da Revolução Farroupilha, em detrimento

⁹ Cf. COSTA, Laura Malloseti. (2001).

ao seu resultado separatista, fazia-se especialmente importante neste momento de afirmação da República recém constituída. Ou seja, uma visão da Revolução Farroupilha não como um ato de exaltação regional, mas como precursora da República brasileira.

Segundo 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 simbólica.¹⁰

Este fenômeno propicia a emergência de memórias das revoltas ocorridas no período imperial, até então suprimidas das representações pictóricas.

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 serem expostas a grandes públicos, as pinturas realizadas no período republicano se restringiram ao interior de palácios de governo, adquirindo uma função essencialmente decorativa e enaltecendo feitos regionais.

A este argumento serviriam as opções pictóricas feitas por Parreiras. A supressão da lança, armamento típico e distintivo do gaúcho conforme já demonstramos, e sua substituição pela espada, instrumento bélico hegemônico no período retratado. A supressão da bandeira tricolor, e,

¹⁰ VALLE, Arthur. Pintura decorativa na 1ª República: Formas e Funções. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007.

até mesmo, a aproximação da figura de Netto com a do Marechal Deodoro de Bernardelli.

Estas escolhas facilitam a identidade do feito farroupilha com a história da nação, retirando dele o caráter essencialmente regional. Pois se o objetivo dos estados federados ao encomendar esse tipo de obra era afirmar seu papel no processo que culminou com a Proclamação da República, e por isso a opção em retratar as revoltas e feitos locais, era preciso acima de tudo fazer de tais acontecimentos elementos constitutivos da história da nação.

Livros que relatam a história da Revolução Farroupilha afirmam que no ato representado por Parreiras o General Netto teria lido a seguinte proclamação:

Em todos os ângulos da Província não soa outro eco que o de **independência, república, liberdade ou morte**. (...) Nós que compomos a 1ª Brigada do Exército Liberal devemos ser os primeiros a proclamar, como proclamamos, a Independência desta província, a qual fica desligada das demais do Império e forma um estado livre e independente, com o título de República Rio-Grandense.¹¹ (Grifo nosso)

Nota-se a aproximação do discurso que teria sido proferido por Netto com a célebre frase de Dom Pedro I. Acreditamos que a opção pela representação deste momento específico do feito gaúcho dá-se como forma de retirar a revolta gaúcha do escopo da história local e filiar a ela o feito de 1889.

Sabemos que as identidades são construções sociais e é historicamente conhecido o valor dado pelos gaúchos aos elementos de distinção que acompanham a população

¹¹ FAGUNDES, Morivalde Calvet. (1989). p. 154

dos pampas. Dessa forma, a opção por uma representação que contraria a história na busca de uma aproximação imagética comum à nação em formação é uma tomada de posição importante que não pode ser desconsiderada em uma análise desse tipo e que faz da iconografia desse período produtora da própria história.

Referências Bibliográficas:

CALLAGE, Fernando. A revolução dos farrapos. São Paulo: Record, 1934.

CARRIL, Bonifácio. El gaucho a través de la iconografía. Buenos Aires: Emebê, 1978.

CORONA, Fernando. Palácios de Governo do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Sulinas, 1973.

COSTA, Laura Malloseti. Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

FAGUNDES, Morivalde Calvet. História da Revolução Farroupilha. Caxias do Sul: Educ, 1989. P. 154

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

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

