

# ***A arte de construir a nação: pintura de história e a Primeira República***

---

*Valéria Salgueiro*

*(...) a pintura histórica é um livro que pode ser lido mesmo pelos que não sabem ler, e de incisiva e duradoura retenção espiritual.*  
(Antônio Parreiras, “A arte como meio educativo e de perpetuar tradições”,  
*O Estado*, n. 7.823)

## ***Introdução***

Dirigindo-se ao pintor Vitor Meireles (1832-1903), o escritor Félix Ferreira (1885: 224-5) defendia em 1885 que o autor de *A Primeira Missa* (1861) e da *Batalha de Guararapes* (1879) desperdiçava seu talento no gênero das “batalhas sanguinolentas”, cheias de retórica, quando era na paisagem nativa e em acontecimentos representativos do “nacional” brasileiro que estava o destino do seu talento, longe da pompa dos retratos da Família Real, das cenas de coroação e das batalhas. O crítico sugeriu-lhe a “leitura da primeira sentença dos inconfi-

dentes” para que se inspirasse no episódio e produzisse uma pintura nacional ainda por realizar, também histórica, é verdade, mas de outro tipo. Seu aconselhamento estava profundamente sintonizado com um anseio que vinha se configurando no Brasil de seu tempo e que se materializaria logo adiante, com a República – o de construir uma visualidade da nacionalidade brasileira incorporando uma revisão do seu passado colonial, com suas lutas e seus heróis. E, muito embora seu aconselhamento tenha se dirigido ao pintor Vitor Meireles, não foi este o artista que melhor percebeu seu significado e o realizou.

O presente trabalho procura observar a visão de história da nação e o esforço de construção da identidade nacional nos primeiros anos da República, após o Governo Provisório, focalizando especificamente a produção artística brasileira de pintura mais significativa do ponto de vista de sua inserção nesse projeto de construção da nação republicana no período. Para tanto, o texto debruça-se sobre um tipo específico de produto artístico – a pintura de painéis em prédios públicos –, apoiando-se em documentos sobre a obra de Antônio Parreiras (1860-1937), considerado o pintor mais representativo desse gênero de arte nas três primeiras décadas da República brasileira. Em seu desenvolvimento, o texto busca fazer uma reflexão sobre a natureza desse tipo de pintura, na época chamada até pelo próprio artista Antônio Parreiras de decorativa, observando o temário nela explorado e sua relação com a historiografia brasileira. O recorte temporal adotado configura um momento favorável a esse tipo de pintura, e por meio dele procuramos observar a resposta do pintor às demandas figurativas do poder em diferentes estados brasileiros nesse campo de expressão artística historicamente determinado, cujo horizonte é a educação pública voltada à construção e ao fortalecimento da nacionalidade brasileira.

Na pesquisa, foram utilizados documentos escritos e obras de pintura e desenho integrantes do acervo do Museu Antônio Parreiras, em Niterói, entre os quais um manuscrito em que o pintor explica o significado e a composição de seus quadros históricos, além de contratos de obras firmados com governantes e sua correspondência com críticos de arte.

### *1. A pintura decorativa em prédios públicos e a construção da nacionalidade*

É sabido que os poderes políticos e as religiões com frequência utilizaram a pintura como um meio de persuadir e de alcançar maior prestígio, e podemos traçar essa ligação desde o Oriente antigo, quando as artes exaltaram os faraós em pinturas murais. No chamado Ocidente, o culto do “príncipe”, que se iniciou nas sociedades de corte por volta do século XV, gerou um poderoso mecenato e uma arte principesca em que se destacam, sobretudo, o gênero do retrato e as alegorias

de paredes e tetos que, nos pincéis de Giambattista Tiepolo (século XVIII), tornaram-se célebres na arte barroca decorativa de palácios (Warnke, 2001: 146). Com a Revolução e a ascensão da nacionalidade ao final do século XVIII, a religião da pátria sucedeu a religião do príncipe, numa arte para divulgar idéias e transmitir palavras de ordem (Vovelle, 1994: 173), como na *Liberdade conduzindo o povo* (1830), do pintor francês Eugène Delacroix (1798-1863).

O uso de imagens ligadas ao exercício do poder indica haver fortes razões para se fazer uso delas sempre que a doutrinação está em questão. Imagens causam profunda e duradoura impressão: “Entre a gente do povo (...) impressões físicas têm um impacto muito maior que a linguagem, que faz apelo ao intelecto e à razão” (Burke, 1994: 19). Nas democracias liberais, assim como nos países socialistas do século XX, uma arte para atingir o público ganhou espaço conforme se ampliaram a própria idéia de público e o tamanho do Estado. Em prédios públicos, amplas paredes vieram abrigar uma ação didática sobre a consciência coletiva no plano simbólico, visando a despertar o sentimento patriótico. Paredes e tetos de palácios de governo, assembleias, tribunais, bibliotecas e teatros forneceram, nesse sentido, suportes privilegiados para a projeção do discurso oficial numa linguagem visual captada imediatamente pelos sentidos, acessível mesmo aos não alfabetizados. Em muitos lugares do mundo buscou-se fortalecer a identidade nacional apelando ao patriotismo com o trabalho de figuração em imagens alusivas ao pretendido passado comum, aos mitos de origem e de fundação, aos heróis venerados e, enfim, ao processo histórico da nação. Entrando e saindo de prédios públicos, circulando por seus corredores e saguões, o público se movimentava sem dar-se conta desse trabalho da pintura “decorativa” sobre sua consciência.

No Brasil, o novo regime republicano, com suas novas funções políticas e administrativas de âmbitos nacional e estadual, deu ensejo a uma série de reformas de prédios já existentes e de novas construções. No Rio de Janeiro, capital da República, um marco inicial desse processo foi a transferência das atividades de governo do Palácio Itamarati para o Palácio do Catete, antigo Palacete do Barão de Nova Friburgo, no governo de Prudente de Moraes (Almeida, 1994: 45). A antiga residência aristocrática, transformada em palácio do governo federal, recebeu uma série de reformas para adaptar-se ao novo uso administrativo e de residência oficial do chefe de governo: onde antes reluzia o brasão da rica família de proprietários de cafezais e escravos, passaram a figurar as Armas da República.

A partir das reformas do Palácio do Catete, vamos encontrar uma seqüência 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 patriótico. Passados os tumul-

tuados anos do Governo Provisório e consumada a descentralização, reformas de adaptação e novas edificações ocorreram também em palácios de governos estaduais e prefeituras, nos quais uma espécie de culto à história regional e aos seus heróis veio igualmente encontrar expressão na decoração de paredes e tetos.

Os governos estaduais, como instâncias regionais de poder dentro de um regime progressivamente federalista, se empenhariam nessa iniciativa impregnada de sentido pedagógico. Quase sempre decorando prédios de estilo eclético, pois o estilo neoclássico passou a ser associado à monarquia e a Pedro II, essa arte decorativa, ainda pouco conhecida e estudada entre nós, representa um esforço em demarcar o período republicano como uma época de renovação e modernidade, em oposição ao passado colonial e ao período imperial, ao mesmo tempo procurando dar uma visualidade à identidade da nação brasileira que se buscava afirmar. Nela, imagens articulam um discurso historiográfico, a exemplo do que afirmou Michel Vovelle sobre o papel das imagens da Revolução de 1789 na França, as quais, muito mais do que a ilustração de um discurso escrito, tornaram-se parte integrante da elaboração do próprio discurso, que não podia prescindir delas (Vovelle, 1997: 31). Nesse discurso, as imagens cumprem um papel importantíssimo – a difusão da escola pública primária, elemento básico para o despertar e o aprofundamento do sentimento de pátria, não havia se dado ainda (Müller, 1999: 39-40) –, assumindo um pouco a função que a escola viria a assumir mais tarde no trabalho da memória seletiva, na construção de mitos e heróis. Ao mesmo tempo, elas despertavam também a adesão da população aos projetos políticos das elites dirigentes pela via das relações afetivas e simbólicas, sutilmente cultivadas com o recurso ao apelo visual.

## *2. Artistas na construção da nacionalidade brasileira*

Com que recursos contar na construção de uma visualidade na perspectiva acima apontada? O ensino e a produção artística oficialmente reconhecida no Brasil do século XIX estiveram sabidamente monopolizados pela Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), no Rio de Janeiro, até a queda do Império (Fernandes, 2001).

Entre as características dessa produção, destaca-se sua missão no projeto civilizador e de construção da nacionalidade do Brasil independente, a qual desenvolveu-se, sobretudo, com Pedro II e a Guerra do Paraguai, episódio que inspirou muitas obras de pintura. Mas se os anos 1870 foram de glória, a República encontrou um ambiente na AIBA em franca crise, cheio de insatisfações e disputas polarizadas por grupos de “modernos” e “positivistas” por reformas no ensino (Duque, 1929: 217). À mesma época ocorria também uma

crise de “assunto”, que atingia, sobretudo, a pintura de história. Como ocorreu em outras instituições dependentes do patrocínio do imperador (Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Colégio Pedro II), a decadência da monarquia nos anos 1880 produziu uma crise do repertório centrado na imagem de Pedro II, nos grandes momentos do trono e em cenas de batalha, esgotando-se essa arte que a AIBA havia gerado e exibido com pompa nas Exposições Gerais de 1870, 1872, 1879 e 1884 (Fernandes, 2001). Não se deve, portanto, com o despertar da República, esperar uma milagrosa produção artística no ambiente afundado em dificuldades da Academia, seja em volume de obras seja em termos de renovação estética.

Pode-se afirmar, pois, que foi fora do âmbito da AIBA, mais tarde Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), que se desenvolveu a manifestação artística nacional mais jovem e significativa do novo regime, mais inovadora também em diversos sentidos, pelo menos até os anos 1920. Na década de 1890 e, sobretudo, no tempo dos presidentes Campos Sales (1898/1902) e Rodrigues Alves (1902/1906), nomes se destacaram numa arte de exaltação da República, como Décio Villares (1851-1931) e Eduardo Sá (1866-1940). Na decoração de prédios da avenida Central (hoje avenida Rio Branco) para fins tanto político-administrativos (Supremo Tribunal Federal, Banco Central do Brasil) quanto comerciais (Companhia Docas de Santos) e culturais (Teatro Municipal, Escola Nacional de Belas Artes, Biblioteca Nacional), artistas e professores da antiga Academia tiveram um papel destacado numa arte voltada à transmissão de um clima de otimismo e confiança no novo regime, aplicando-se largamente na pintura de alegorias das virtudes liberais e dos pilares da economia nacional. São particularmente significativos nesse âmbito nomes como os de Rodolfo Amoedo (1857-1941), Henrique Bernardelli (1858-1936) e Eliseu Visconti (1866-1944), artistas ainda ligados ao ensino oficial de arte. Não obstante, o pintor Antônio Parreiras foi aquele que mais ativamente participou da construção de uma visualidade republicana. Segundo Quirino Campofiorito, ele “foi dos pintores brasileiros o que com maior entusiasmo e sucesso praticou o gênero histórico”, sendo que, para ele, Antônio Parreiras, apesar de estimado como o mais audacioso e inspirado paisagista brasileiro, coloca-se “entre nossos melhores pintores de história. Sua obra no gênero supera em número e variedade a dos mais fecundos, quais sejam Vitor Meireles e Pedro Américo” (Campofiorito, 1955: 56). Numa pintura menos acadêmica,<sup>1</sup> dada a sua formação artística,<sup>2</sup> e enfatizando as lutas por libertação – os movimentos com seus heróis e mártires – sua pintura de história configura uma arte volumosa, todavia desenvolvida fora do circuito dos salões e dos concursos oficiais. Vejamos mais de perto as condições que favoreceram essa sua atuação.

### *3. Fontes para a pintura histórica republicana: o papel dos institutos históricos*

Como sempre ocorre com a pintura de história, a composição apóia-se em fontes historiográficas. Assim, afóra os problemas de natureza artística propriamente, ela enfrenta problemas comuns à historiografia, de modo amplo, e ao uso de fontes. Às fontes escritas costuma ser atribuída mais autoridade entre nós do que às fontes orais e visuais, em decorrência de nossa tradição latina, menos empírica, mais literária, em que o olho não se constituiu no meio primordial de auto-representação e nem a experiência visual na principal forma de autoconsciência, ao contrário do que ocorreu, por exemplo, no norte da Europa (Alpers, 1983). Assim entendendo, a compreensão do projeto visual republicano, a nosso ver, tem que ser buscada necessariamente na imbricação da expressão visual com a fonte escrita, e a produção historiográfica brasileira assume, de acordo com essa premissa, um papel fundamental para que possamos melhor entender o projeto visual republicano e seu desdobramento nos estados federados.

O esforço da historiografia brasileira ao longo do século XIX esteve, como se sabe, centrado no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), sendo bastante estreito o vínculo entre esta instituição e a AIBA.<sup>3</sup> Sua produção historiográfica privilegiou sistematicamente a monarquia e o imperador Pedro II como base da unidade nacional, e, a exemplo do IHGB e buscando seguir-lhe o modelo conservador na produção de um discurso conciliador com o projeto político de nação e de construção da identidade brasileira, outros institutos históricos foram gradativamente surgindo pelo Brasil. Nessas instituições, temas como a Inconfidência, rebeliões e movimentos insurrecionais anteriores à independência eram evitados (Callari, 2001: 62-3), sendo compreensível o mal-estar que esses tópicos causavam: como a Conjuração na Bahia (1798) e a Revolução Pernambucana (1817), a Inconfidência Mineira (1789), inspirada na independência americana e nos princípios liberais da Revolução Francesa, defendia a república como forma de governo, o que a colocava em franco confronto com a monarquia.

Após a Proclamação da República, contudo, o descompromisso com a monarquia propiciou uma maior abertura para os acontecimentos regionais representativos do passado (Schwarcz, 1995: 128).

Atravessando o século praticamente no anonimato, Tiradentes e outros nomes ligados às revoltas coloniais, como Felipe dos Santos e frei Caneca, foram então perdendo o estatuto de conspiradores, subversivos e inimigos da pátria, sendo reabilitados, gradativamente, até o ponto de sua construção mítica como heróis republicanos. 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. 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 futuras.

O papel dos institutos históricos no momento que focalizamos foi, portanto, central para o desenvolvimento da pintura de história que Antônio Parreiras realizou para decorar muitos palácios de governos estaduais, prefeituras e outros prédios públicos. Fornecendo fontes escritas para suas composições sancionadas pelas elites locais, essas instituições regionais tiveram um papel ativo na cultura visual republicana gerada pela articulação entre o então emergente mercado oficial de arte, a releitura do passado histórico pela nação republicana e a versão moderna de artista que Antônio Parreiras encarnou em seu tempo – perspicaz e expedito empresário de si próprio.

#### *4. Antônio Parreiras e a visualidade republicana*

A sucessão de encomendas a Antônio Parreiras pelos governos dos diversos estados da jovem República federativa iniciou-se a partir da participação do pintor nas obras de reforma do Palácio do Catete, observada acima. Logo o pintor atende à encomenda para decoração do Supremo Tribunal Federal, no Rio de Janeiro, seguindo-se uma sucessão de encomendas.

A obra *A conquista do Amazonas* (1907), executada para o governo do estado do Pará, é a primeira da série de trabalhos informados pelo próprio pintor em seu manuscrito, em que explica os fatos e personagens, e como estão compostos seus quadros históricos (Salgueiro, 2000: 90-112). E, como observou Quirino Campofiorito (1955: 59), a obra de pintura histórica de Antônio Parreiras “encontra inspiração nos grandes movimentos pela libertação, na presença do colonizador egoísta e no sacrifício dos bandeirantes”, temas na pintura de história brasileira que o ensino e os concursos na AIBA haviam evitado em sua época de ouro – os anos 1870.

Para que se possa ter uma melhor percepção da sua inserção no projeto republicano, nada mais adequado do que olhar para a própria obra de história de Antônio Parreiras, espalhada por todo o país.

A relação abaixo é bastante significativa das encomendas oficiais de pinturas de história que lhe foram feitas por governadores e prefeitos, além do próprio governo central, reunindo obras para vestibulos, salões nobres e salas:

1. *Conquista do Amazonas*, encomenda do governador do Pará;
2. *Morte de Estácio de Sá*, encomenda do prefeito do Rio de Janeiro;
3. *Fundação de São Paulo*, encomenda do prefeito de São Paulo;
4. *Instituição da Câmara Municipal de São Paulo*, encomenda do prefeito de São Paulo;
5. *Frei Miguelinho*, encomenda do governador do Rio Grande do Norte;
6. *José Peregrino*, encomenda do governador da Paraíba;
7. *Anchieta*, adquirido pelo governador do Espírito Santo;
8. *Felipe dos Santos (julgamento)*, encomenda do governador de Minas Gerais;
9. *Jornada dos mártires*, encomenda do prefeito de Juiz de Fora;
10. *O primeiro passo para a Independência da Bahia*, encomenda do governador da Bahia;
11. *Araribóia*, encomenda do prefeito de Niterói;
12. *Proclamação da República de Piratini*, encomenda do governador do Rio Grande do Sul;
13. *História da cidade do Rio de Janeiro*, tríptico encomendado pelo prefeito do Rio de Janeiro;
14. *Primeiro passo para a Independência da Bahia*, encomenda do governador da Bahia;
15. *Primeiro passo para a Independência da Bahia*, encomenda da Intendência da Cidade de Cachoeira (Bahia);
16. *Salto de Santa Maria de Iguassu*, encomenda do governador do Paraná.

A lista corresponde à maioria das aquisições oficiais a Antônio Parreiras, embora faltem na relação algumas pinturas históricas importantes, obras para as quais não existem contratos escritos no acervo do Museu Antônio Parreiras, ou obras sem encomenda, que o pintor executou por sua conta e depois ofereceu à venda. Sabemos também de obras que realizou e que não tiveram como destino final a oferta no mercado oficial. Não constam dessa relação, por exemplo, suas primeiras encomendas, feitas pelo governo federal em 1901 – as pinturas para decoração do Supremo Tribunal Federal, no prédio em que depois veio a funcionar o Tribunal Regional Eleitoral –, entre as quais *Descobrimento do Brasil* (em duas telas: *A partida* e *A chegada*) e *A Inconfidência*, uma representação de Tiradentes sobre o patíbulo. Falta na relação, também, a obra *Prisão de Tiradentes*, que foi adquirida pelo governo do Rio Grande do Sul e hoje pertence ao Museu Júlio de Castilhos, em Porto Alegre. Não sendo nossa preocupação aqui, todavia, fazer um inventário, e sim identificar os temas abordados e relacioná-los ao projeto republicano de construção da identidade nacional, julgamos que a lista acima é suficiente tanto para elucidar o grau de dispersão da atuação de Antônio

Parreiras pelo país, quanto para caracterizar o temário explorado pelo pintor e sua inserção no que chamamos antes de visualidade republicana.

Vê-se, em primeiro lugar, que o artista explora em algumas obras o tema da fundação, como é o caso da *Fundação de São Paulo*, da *Instituição da Câmara Municipal de São Paulo*, da *História da cidade do Rio de Janeiro*, de *Araribóia*, e até mesmo da *Conquista do Amazonas*. As obras com essa perspectiva buscavam formular o discurso construtor do passado da nação. Nelas colhemos um enfoque da questão indígena de um ponto de vista nativista, destacando-se também a representação da natureza, num visível esforço do pintor em construir nossa identidade no ambiente da paisagem nativa, com seus atributos físico-ambientais, trabalhando uma carga afetiva dentro daquilo que as palavras de Félix Ferreira a Vitor Meireles, mencionadas na Introdução deste trabalho, parecem sugerir. No caso de *Salto de Santa Maria de Iguassu*, isso se dá segundo uma abordagem estética sublime, com a exaltação da força e do espetáculo cênico proporcionados pelas abundantes quedas d'água do rio Iguaçu.

Os temas das demais obras inscrevem-se, em sua maioria, no repertório das rebeliões coloniais, exaltando sua orientação republicana e anti-lusitana. A obra *Frei Miguelinho*, por exemplo, reverencia o padre Miguelinho, que participou, junto com outros sacerdotes, como frei Caneca, da Revolução Pernambucana de 1817, levante armado que instituiu um governo provisório e proclamou uma república liberal por 75 dias, que se alastrou para os estados da Paraíba, do Rio Grande do Norte e de Alagoas (Bellomo, 1998: 50-7). A obra foi uma encomenda do governador do Rio Grande do Norte para o palácio de governo, havendo sido assinado o contrato em 1917, justamente o ano comemorativo do centenário da Revolução Pernambucana. Frei Miguelinho, que havia sido secretário do governo revolucionário, aparece na composição sendo julgado perante o Tribunal da Bahia, em 1817, e é focalizado pelo pintor como mártir da Revolução Pernambucana.

*José Peregrino* foi uma obra encomendada pelo governador da Paraíba em contrato também datado de 1917, cujo objetivo, a exemplo de *Frei Miguelinho*, foi a decoração do palácio do governo do estado. A obra é uma homenagem ao tenente José Peregrino, considerado pela imprensa paraibana da época um dos maiores heróis da revolução de 1817. A composição é claramente didática e libera um discurso moralizante que se tornou recorrente na fervorosa mentalidade nacionalista do Brasil republicano. José Peregrino avança em direção à cidade de João Pessoa com outros republicanos. Seu pai, Xavier de Carvalho, vem ao seu encontro com uma cruz na mão e exorta-o a abandonar os revolucionários e aderir à legalidade, na certeza de ser perdoado. Peregrino recrimina-lhe o procedimento, pois esperava do pai conforto e incitamento à causa da democracia, não recuando da idéia e lutando até ser preso e enforcado (segundo Antônio Parreiras,

fuzilado). O episódio reedita didaticamente a eterna lição do amor à pátria sobrepondo-se ao amor familiar, do interesse público acima do interesse privado, lição, aliás, trabalhada na obra *Morte de Sócrates* (1787), do revolucionário pintor francês Jacques-Louis David (1748-1825), o pintor de Napoleão.

A obra *Felipe dos Santos* narra o julgamento do abastado fazendeiro e tropeiro que, interrogado e condenado à morte pelo conde de Assumar, foi enforcado e esquartejado na Rebelião de Vila Rica, ou Revolta de Felipe dos Santos, de 1720. Encomendado pelo governador de Minas Gerais em 1923, o quadro reporta-se à extração do ouro na região mineira e à revolta contra as Casas de Fundição criadas pela metrópole para controlar a produção e a arrecadação de impostos. Como esta, a obra *Jornada dos mártires* cultiva o martírio vivido por revoltosos da região das Minas, que pagaram com a liberdade e a vida seu sonho de independência da metrópole. A composição representa a partida dos inconfidentes, presos em 1789, de Vila Rica para o Rio, tendo sido uma encomenda do prefeito de Juiz de Fora, feita em 1928, para decoração da Prefeitura Municipal.

É interessante comparar as temáticas das obras acima referidas, executadas para o estado mineiro, com um fragmento de discurso proferido anos antes das encomendas, no Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais, de onde podemos então claramente perceber o clima favorável no estado às pinturas de Antônio Parreiras e à maneira com que foram abordadas:

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. São os dois casos típicos de Tiradentes e Felipe dos Santos.

Foram vencidos em seus ideais de liberdade, e por eles morreram; porém hoje, quase dois séculos decorridos, servimo-nos desses mártires para, mostrando aos novos a inteireza de seus caracteres, a firmeza de suas convicções, colhermos com isso uma regeneradora lição de civismo.<sup>4</sup>

*O primeiro passo para a Independência da Bahia*, obra encomendada pelo governador da Bahia em 1928 para o palácio do governo, refere-se à proclamação da independência da Bahia em 25 de junho de 1822, na pequenina cidade de Cachoeira, para cuja administração Antônio Parreiras executou uma outra obra, de menor porte, abordando o mesmo tema. Como nas outras obras, igualmente de grandes dimensões,<sup>5</sup> posto que para ser afixada sobre amplas paredes e vista à distância, *O primeiro passo para a Independência da Bahia*, enaltecendo a independência proclamada não por um herdeiro do trono (Pedro I), e sim por

insurgência popular contra ele, denota uma postura historiográfica em transformação, diversa da que sublinhou a pintura histórica levada a cabo na AIBA, como, por exemplo, o *Brado do Ipiranga*, de Pedro Américo (1843-1905).

### *5. A pintura de história e a historiografia – as fontes e o controle da imaginação do artista*

Conforme é possível colher dos contratos de obras e de textos do pintor, uma cuidadosa pesquisa de documentos escritos e depoimentos precediam a execução de suas composições históricas, além de estudos da paisagem feitos diretamente do natural, no local presumido da cena. Para a obra *Felipe dos Santos*, por exemplo, Antônio Parreiras informa que recorreu à própria sentença de morte de Felipe dos Santos, arquivada na “seção de manuscritos da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro” (Salgueiro, 2000: 103), convicto da autoridade de sua fonte e preventivamente silenciando possíveis detratores.

As maiores exigências com relação à pesquisa e às fontes eram colocadas, contudo, pelo próprio contratante. Não raro, o contrato dispunha sobre a fonte a ser utilizada pelo pintor na concepção do quadro, e em níveis de impressionante precisão, numa evidência do controle de sua interpretação do episódio quando do ato da encomenda. O contrato da obra *O primeiro passo para a Independência da Bahia*, por exemplo, estabelece que a composição terá como base não só documentos existentes nos arquivos e bibliotecas da Bahia, Cachoeira e Rio de Janeiro, mas também “a detalhada descrição feita pelo Dr. Bernardino José de Souza, Secretário Perpétuo do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, em discurso oficial que pronunciou na sessão solene do Conselho Municipal de Cachoeira em 25 de junho de 1922”. A autoridade conferida ao Instituto Geográfico e Histórico da Bahia no contrato reafirma a observação anterior sobre a relação entre a historiografia produzida pelos institutos históricos e a pintura de história do período focalizado. A especificação detalhada da fonte constitui-se também numa irrefutável pista da clara percepção dos propósitos que sublinhavam a encomenda do quadro pelo contratante, para cuja finalidade a representação, sob um dado enfoque, deveria trabalhar. Esse cuidado está igualmente claro no contrato da obra *Felipe dos Santos*, celebrado com o governo de Minas Gerais. O contrato foi assinado por Antônio Parreiras com a obrigação textual de sua tela

se basear 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 Vasconcellos, Xavier da Veiga, Carlos Maul e outros, sob as seguintes condições: 1<sup>a</sup>) Os personagens do quadro serão de grandeza natural; 2<sup>a</sup>) O cenário e costumes serão reconstituídos segundo estudos que fará *d'après nature*, em Ouro Preto, baseados nos elementos ainda existentes e em minúcias ou pormenores tirados dos autores que se ocuparam do fato, gravuras e quaisquer outros apontamentos da fé histórica; (...).<sup>6</sup>

Antônio Parreiras, sempre assumindo um interlocutor imaginário com seu obsessivo temperamento perseguido, explica-se em seus textos e informa sobre suas fontes, certo de que, neste procedimento, garantia, para o presente e a posteridade, a fidelidade de suas composições aos acontecimentos, e, por extensão, sua eficácia como instrumento de educação do público, exatamente o atributo que justificava seu trabalho de pintor e a circunstância de ser ele, entre outros pintores, o escolhido para as encomendas. A importância desse aspecto não deve ser minimizada: exaustivos trabalhos e o enorme esforço empreendido para integrar-se ao mecenato oficial do governo republicano requeriam credibilidade e muita cautela com as fantasias da imaginação. Seus croquis iniciais invariavelmente eram submetidos à análise de autoridades escolhidas pelo contratante, que os aprovavam ou não, antes que ganhassem os amplos espaços das telas e as cores de sua palheta. A imagem tinha que ser eficiente, e não podia deixar dúvida quanto à veracidade junto a espectadores que viviam, muitos deles, o acontecimento através de uma memória oral transmitida por gerações e gerações. O jornal baiano *A Turde* confirma essa observação, informando em 15 de maio de 1931 que

ao ser descoberto o quadro [*Primeiro passo para a Independência da Bahia*], no salão da Prefeitura de Cachoeira, no mesmo local onde se passou a cena representada no quadro, entre algumas pessoas que estavam presentes muito satisfez o trabalho, que foi elogiado, sobretudo pela extrema verdade da tela, pois ali estava, a dois passos, o cenário natural permitindo a comparação. A tela vai ser colocada no mesmo recinto onde, em 1822, se realizou a Independência, ficando em ótimo lugar o documento histórico que o quadro representa.

Arroubos de criatividade, licenças artísticas, e mesmo releituras pessoais de fontes tinham sempre de ser cuidadosamente avaliadas e dosadas, pois poderiam provocar reações de indignação que nem de longe convinham aos planos de Antônio Parreiras para o promissor mecenato oficial – um mecenato que, aliás, viabilizou suas muitas viagens a Paris, cidade onde diversas obras históricas, por sinal, foram executadas. Ânimos se exaltaram em 1909, por exemplo, em Niterói, quando a Comissão Glorificadora a Martin Afonso de

Souza Araribóia e o povo da cidade tomaram conhecimento de que Antônio Parreiras não pintaria o retrato do índio fundador da cidade com o manto de D. Sebastião, nem com a comenda Ordem de Cristo, e sim nu, “nuzinho, apenas com uma pele de onça nos ombros, assim como os demais figurantes do quadro, e que já não retrataria unicamente o chefe temiminó, mas apresentaria, também, uma alegoria da fundação de Niterói” (Bragança, 1973). A frustração das expectativas implicava um enorme trabalho de argumentação pública do pintor na imprensa, podendo lhe custar até mesmo o cancelamento do contrato.

Em suas observações tipicamente defensivas, Antônio Parreiras informa também sobre as pesquisas que fazia para compor a paisagem que envolvia a narrativa histórica de suas obras. O pintor viajava aos lugares, fazia estudos da paisagem *in loco*, elaborava croquis de ornamentos e elementos arquitetônicos dos prédios que compunham o cenário, sempre visando a imprimir a maior fidedignidade a seus quadros, o que, talvez, constituísse a parte mais gratificante da execução para suas confessadas preferências de paisagista. Uma enorme preocupação com os modelos também pode ser colhida de suas observações em manuscritos e correspondência no Museu Antônio Parreiras. O pintor lamenta a falta de modelos e o custo para obtê-los, sendo que, como é sabido, modelos são imprescindíveis à pintura histórica para que possam ser estudados em poses coerentes com a ação pretendida. Os expedientes do pintor nesse particular variavam do recurso a modelos parisienses, pois, segundo ele, um quadro histórico de grandes dimensões, cheio de figuras, “só podia ser feito em Paris”, onde havia modelos,<sup>7</sup> até o acolhimento de índios em seu ateliê em Niterói, como ocorreu por ocasião da execução da obra *Anchieta*, para o governo do estado do Espírito Santo: “Tive a grande felicidade de poder dispor de modelos para estes índios devido à circunstância de ter chegado uma leva deles ao Rio, e hospedar por mais de quinze dias em meu “atelier” alguns deles” (Salgueiro, 2000: 98).

Certamente para evitar problemas futuros e desavenças entre as partes, observamos um rigoroso controle da imaginação do artista, de sua interpretação dos episódios e de sua possível desinformação, com o estabelecimento de cláusulas nos contratos tão cuidadosas quanto elucidativas da ingerência dos governos na elaboração da pintura de história que encomendavam. O contrato para *O primeiro passo para a Independência da Bahia*, por exemplo, estabelece na cláusula VI, item A, que a primeira prestação para remuneração do trabalho somente será liberada pelo governo da Bahia após a apresentação pelo pintor do “croquis” da composição, que deverá ser aprovado “na parte histórica pelos Srs. Secretário Perpétuo do Instituto Geográfico e Histórico, Diretores do Arquivo Público e Biblioteca da Bahia”. Além de a cláusula contratual indicar que o sentido da imagem ficava firmemente estabelecido de acordo com o discurso historiográfico autorizado, o interesse dessa informação reside também em que as cláusulas

invariavelmente se concentravam no que parece ter sido o ponto crucial em todas as encomendas – as fontes históricas. Já no plano artístico, propriamente, as exigências eram praticamente nulas, sendo enfatizados apenas aspectos de menor ou nenhuma importância como, por exemplo, dimensões, preços, prazos de entrega e molduras. Não foram localizadas quaisquer restrições ou anseios em questões como estilo, enfoque formal, colorido, luz ou fatura.

### *6. A recepção pública da pintura histórica de Antônio Parreiras*

Os sucessivos trabalhos de Antônio Parreiras nos estados brasileiros iam dando visibilidade às histórias e heróis regionais, e visibilidade ao próprio pintor, fazendo destacar-se, para os críticos atentos pelo menos, sua colaboração como construtor da nacionalidade brasileira e de sua expressão regional. Em correspondência do ano de 1917, quando o pintor realizava exposição na Escola Nacional de Belas Artes, o escritor e jornalista Coelho Neto, reafirmando a consagração do artista na pintura da paisagem brasileira, enaltece-lhe também por sua pintura histórica, enfatizando o relevante papel desta iniciativa para a formação de uma consciência nacional:

Vi esbocetos dos dois quadros que pretendes realizar – o *Padre Miguelino* e *Frei Caneca* – e, ainda que conheça bem o poder da tua vontade, sempre vitoriosa, quisera, desde já, congratular-me com a Pátria, tão pobre em valores artísticos derivados da sua história, pela aquisição das duas obras que retratastes com tão vigoroso arrojo, prometedora de fatura robusta, como pedem os assuntos. Depois do grande Américo e do malgrado Firmino Monteiro, de Zeferino e de H. Bernardelli, a pintura histórica não teve quem por ela se interessasse e os temas, grandiosos todos, aí jazem à espera de quem os anime, tirando-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 reconheça e estime.<sup>8</sup>

Mas, a receptividade à atuação de Antônio Parreiras no mercado oficial como pintor de história não era um consenso e nem estava livre de críticas. O contato com o poder expunha-o, como é natural nessas circunstâncias, a ciúmes e disputas por reconhecimento e prestígio no acanhado mundo das artes em nosso país nos primeiros anos da República, à crítica impiedosa, e até à calúnia em julgamentos apaixonados que, antes como hoje, requeriam algo mais do que o domínio técnico do ofício e o talento artístico. Para Frederico Barata, Antônio Parreiras

era um lutador, agitado, barulhento como a cigarra. Quando lhe faltavam compradores para os seus quadros, ele os ia arranjar,

utilizando o prestígio dos amigos, forçando com pistolões e com seu verbo as portas políticas dos palácios dos governadores e das prefeituras por este imenso Brasil afora. Não há um Estado, do Amazonas ao Rio Grande do Sul, que não tenha adquirido pelo menos um quadro histórico de Antônio Parreiras. (Barata, 1944: 109-12)

Mais intolerante, o escritor Lima Barreto, sempre crítico da República, chega a chamar o pintor de “mascate” numa crônica no jornal *Correio da Noite*. O trecho abaixo fornece bem o tom de dureza de suas palavras:

A coisa pior que há aqui, de charlatões artísticos, são os pintores. Eles não têm nenhum ideal, nenhuma concepção artística, nada o que dizer nas telas: são uns simples copistas de pouco ou algum talento, que forçam o Estado ou o governo a comprar-lhes os quadros por preços fabulosos. Todos eles são ricos, vivem nas salas, viajam pela Europa e ... se queixam.<sup>9</sup>

Lima Barreto explicita mais adiante a que artista se dirigiam suas críticas – Antônio Parreiras, a quem atribuía *benesses* imerecidas do governo apesar de sua “mediocridade”, e a quem considerava “o maior cabotino da pintura no Brasil”. E mais acrescenta Lima Barreto, atingindo o pintor, inclusive por um ângulo caro e delicado – seu filho Dakir Parreiras, que também era pintor e companheiro do pai. Conforme o autor de *O país dos bronzundangas*:

Paisagista de algum valor, mas mascate como o diabo, o Sr. Parreiras deu um dia para pintar quadros históricos, nus e outras coisas por fotografias. Nunca se viu uma coisa assim, tão errada, tão estúpida e tão sem senso. As pernas se encaixam... Oh! Meu Deus! Os quadros do Sr. Dair [Dakir] são os maiores contos do vigário que se possam imaginar. Que perspectiva! Que grupamento! O Sr. Parreiras pinta para impingir quadros ao governo; pinta para ganhar dinheiro, o que não seria defeito, se o fizera com consciência. O meu vendeiro – o “galego”, como vocês chamam – tem mais moralidade nos seus negócios que o Sr. Parreiras nas suas telas históricas. Tudo nele é cálculo e “avanço”!<sup>10</sup>

O historiador e crítico de arte Frederico Barata compartilha essa opinião sobre o espírito oportunista de Antônio Parreiras, afirmando, com um misto de veneno e respeito, que sua obra reflete a diferença daquilo “que fazia espontaneamente, ‘arte por amor à arte’, daquilo que realizava, por imposição do meio, a fim de angariar os recursos para viver, como exigia o seu temperamento, e para viajar, como viajou por toda a Europa, sem qualquer prêmio ou pensão oficial” (Barata, 1944: 112). No entanto, apesar de sua confessada paixão pela paisagem,

temos hoje evidências documentais de que Antônio Parreiras possuía um interesse na pintura histórica que extrapolava o âmbito das demandas pelo poder público para fins de decoração dos palácios de governo. Há, no acervo do Museu Antônio Parreiras, estudos e obras desse gênero artístico executadas muito posteriormente, em 1936, ano anterior ao de sua morte, cujo interesse de abordagem parece recair, sobretudo, na paisagem circundante da cena, gênero que o pintor retomou com grande vigor nos seus últimos anos. Este é o caso de obras como *O missionário, Beckmann* (Revolta de Beckmann, ocorrida no Maranhão, em 1684) e *Os invasores* (uma enorme tela que aborda a invasão de áreas indígenas no Amazonas por espanhóis e o aprisionamento dos nativos). Conforme Jefferson Ávila Júnior (1955: 6), nos intervalos das encomendas oficiais, Antônio Parreiras pintou numerosas composições históricas avulsas, muitas das quais foram vendidas a particulares, integrando hoje a coleção do Museu Antônio Parreiras. Parece-nos pouco provável, também, que um pintor pudesse ter algum poder de “impingir” aos governos estaduais seus quadros goela abaixo, como se fossem eles uns “barnabés” passivos, tomados de assalto pelas poderosas técnicas de *marketing* de um pintor oportunista em céleres vôos do Amazonas ao Rio Grande do Sul, tal qual um Mercúrio levando pincéis nas mãos junto ao caduceu.

### *Comentários finais*

Se a reconstituição do passado histórico escapa a nossas possibilidades, e se dele podemos nos aproximar apenas através de fragmentos em forma de documentos e registros de memória, devemos, contudo, fazer um esforço em olhar a questão por seus diversos ângulos, deles buscando extrair – e discutir – o maior número de possibilidades interpretativas. Não parece restar dúvida de que estava colocado no Brasil, nos primeiros anos da República, um projeto de culto de virtudes e valores nacionais, e de releitura da história nacional herdada do IHGB, que em tudo favorecia a receptividade do governo federal e dos governos estaduais a uma produção artística de pintura histórica, nicho do qual Antônio Parreiras soube aproveitar-se. Seria no mínimo ingênuo pensar que a atuação de Antônio Parreiras foi uma invenção exclusiva de seu temperamento oportunista, imposta por ele aos governantes de seu tempo. Entendemos, por isso, que a crítica de Lima Barreto era mais do que uma crítica ao pintor. Tratava-se, sim, de uma crítica ao governo republicano. Suas palavras amargas denotam sua decepção frente ao regime republicano, sobre o qual se projetaram tantos sonhos de transformação social no Brasil recém-saído da escravatura, e diante de um governo que despendia recursos num mecenato com cujos fins o escritor não concordava porque não acreditava no próprio projeto das oligarquias regionais, para ele nacionalista apenas no nível retórico (Figueiredo, 1994).

Parreiras, a seu modo, percebeu com perspicácia o momento que o Brasil vivia, e aproveitou-o. Captou um apelo no ar de construção do sentimento nacional, e a importância nele atribuída à imagem para educar pela emoção e pelo envolvimento com as cores. Sua atuação é, nesse sentido, no mínimo polêmica, e não pode deixar de ser encarada pela diversidade de ângulos que suscita. Ativo, o pintor não esperava ser convidado; captava as ambições das oligarquias regionais e insinuava-se em seu ambiente com as armas de que dispunha. Argumentava, enviava memoriais aos governadores, apresentava seus projetos acompanhados de croquis ilustrativos e argumentos elaborados, oferecendo seu trabalho com eloquência. O documento de origem da epígrafe deste trabalho é um memorial publicado no jornal *O Estado* à Assembléia Legislativa do Rio de Janeiro, no qual o pintor apresenta seus planos de trabalho numa proposta bem articulada, com a competência mista de artista, patriota, educador e empresário, mas que não soa, absolutamente, como uma voz solitária:

Exmos. srs. deputados à Assembléia Legislativa do estado do Rio de Janeiro: há na sala das sessões do edifício dessa Assembléia espaços emoldurados pela Arquitetura, destinados pelo construtor a serem decorados, o que até o presente não se realizou, deixando, portanto, o prédio inacabado.

Essas decorações usuais em todos os recintos de tamanha magnitude não possuem, como exclusivo fim, ornamentar, apenas, mas também concorrer para a educação de arte, que é uma das características dos povos civilizados, mesmo nos estabelecimentos públicos da maior modéstia. Isto felizmente já foi em grande parte compreendido pelos governos de alguns dos nossos Estados, como, por exemplo, os de Minas, Rio Grande do Sul, Bahia e pela Prefeitura do Distrito Federal – afora outros – além daqueles que já exibem parciais decorações em quadros isolados, executados pelo abaixo-assinado. Fácil foi verificar o resultado colhido dos assuntos de história regional de tais unidades, antes dessas manifestações pictóricas conhecidos apenas pelos doutos.

O trecho acima constitui prova documental das investidas do artista, as quais tinham como contrapartida, todavia, o projeto de construção de uma visualidade republicana pelos estados federados embasada em sua história regional. Como se percebe, Antônio Parreiras oferecia a obra, defendia sua oportunidade e seu alcance pedagógico, enfatizando sempre seu potencial de conquista do público, sobretudo o público não letrado, que era a maioria da população em qualquer região brasileira. E, assim procedendo, adiantava-se a outros pintores que porventura desejassem seguir-lhe os passos, pois o tempo de grandes pinturas decorativas para palácios de governadores teve seus limites, que mais

ou menos coincidiram com o predomínio das oligarquias regionais da Primeira República, e já havia se esgotado ao final da década de 1920. Ao chegar a Revolução de 1930, novas demandas e estratégias culturais se colocariam para os artistas modernos. Mudavam os projetos das elites e havia outros mitos, agora, a inventar.

Como projeto cultural e político, o resgate de heróis, mitos e acontecimentos do passado colonial pela historiografia na Primeira República justificava-se em função das demandas formuladas naquele momento histórico, para o qual contavam a urgência da construção da nacionalidade brasileira e o fortalecimento do sentimento de pátria e de solidariedade. A construção do discurso historiográfico se modificava sob a República em relação ao período imperial, embora, sempre sob o controle das elites representadas nos institutos históricos e arquivos estaduais, a escrita da história permanecesse submetida ao crivo de uma memória seletiva que, mesmo percebendo a oportunidade histórica dos temas das revoltas e insurreições, sabia muito bem dos limites com que esse discurso deveria se exprimir e até onde lhe era permitido chegar.

Concluindo o presente trabalho, remetemos para futuras pesquisas o aprofundamento de objetos de estudo que procuramos aqui construir, objetos de importância tanto histórica quanto artística a demandar novos estudos e abordagens. Se, entre nós, a história, como disciplina, tem relutado em atribuir à pintura a mesma autoridade concedida às fontes escritas como documento para a pesquisa, a teoria e história da arte, por seu turno, não têm dispensado à pintura histórica em prédios públicos, conduzida fora do circuito das academias, a devida importância como manifestação de nossa cultura visual republicana. É preciso estudar cada obra aqui mencionada individualmente e estabelecer confrontos, por exemplo, entre os termos dos contratos de trabalho e a pintura em si, bem como entre esta e as fontes historiográficas. Que estas e outras questões possam, enfim, estimular novas pesquisas e conduzir à construção de novos objetos, explorando, mais do que os limites deste trabalho permitiram, os vínculos entre a arte e a história em nosso país.

### *Notas*

---

1. Pintura menos linear, com menos ênfase no modelado e mais autonomia da cor em relação à forma, além de um tratamento de superfície menos acabado.

2. Sobre a formação acadêmica de Antônio Parreiras, ver a obra autobiográfica do pintor, *História de um pintor contada por ele mesmo* (Parreiras, 1998), e Salgueiro (2000: Introdução).

3. Araújo Viana, neto do marquês de Sapucaí, observa em conferência no IHGB, em 1915, que às artes visuais na AIBA sempre se acharam ligados nomes de presidentes e vice-presidentes do IHGB e de vários de seus sócios (Araújo Viana, 1915: 606-7).

4. Trecho da conferência de Duarte A. Teixeira, “Sedição de Villa Rica – 1720 (Felipe dos Santos Freire)”, pronunciada no IHGMG em 28 de setembro de 1913, em *Revista do Arquivo Público Mineiro*, ano XVIII, 1913, p. 575-87, apud Calliari (2001: 81).

5. A título de exemplificação fornecemos as dimensões estabelecidas nos contratos de algumas das obras aqui mencionadas, para que se possa melhor precisar o que está sendo designado como “grandes dimensões”: *Salto de Santa Maria de*

*Ignassu*: 2 x 3 metros; *José Peregrino*: 2 x 3,90 metros; *Frei Miguelinho*: 2 x 3 metros.

6. As demais condições referem-se às dimensões da obra (3 x 4 ou 3 x 5 metros), moldura, material do suporte (linho) etc.

7. Correspondência de Antônio Parreiras a Nogueira da Silva, de 12 de agosto de 1918. Museu Antônio Parreiras, cód. DIIE 015.

8. Carta de Coelho Neto a Antônio Parreiras, de 5 de maio de 1917. Acervo do Museu Antônio Parreiras, cód. DIIR 217.

9. “Os Pintores”, *Correio da Noite*, 05/03/1915.

10. Idem, ibidem.

### Referências bibliográficas

ALMEIDA, Cícero Antônio F. 1994. *Catete, memórias de um palácio*. Rio de Janeiro, Museu da República.

ALPERS, Svetlana. 1983. *The art of describing*. Chicago University Press.

ARAÚJO VIANA, Ernesto da Cunha. 1915. “Das artes plásticas no Brasil em geral e na cidade do Rio de Janeiro em particular”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, LXXVIII. p. 507-608.

ÁVILA JÚNIOR, Jefferson. 1955. “A história pátria na pintura de história de Antônio Parreiras”. *Cadernos de Divulgação Cultural do Museu Antônio Parreiras/Quadros Históricos de Antônio Parreiras*, Niterói, vol. 1.

BARATA, Frederico. 1944. *Elisen Visconti e seu tempo*. Rio de Janeiro, Zélio Valverde.

BELLOMO, Harry Rodrigues. 1998. *As rebeliões coloniais*. São Paulo, FTD.

BRAGANÇA, Emmanuel de. 1973. “Este quadro já deu o que falar”. *O Fluminense*, 29 de julho.

BURKE, Peter. 1997. *A fabricação do rei – a construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

CALLARI, Cláudia Regina. 2001. “Os institutos históricos: do Patronato de D. Pedro II à construção do ‘Tiradentes’”. *Revista Brasileira de História*, vol. 21, n. 40. p. 59-84.

CAMPOFIORITO, Quirino. 1955. “A pintura histórica no Brasil”, em

- Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Belas Artes.
- DUQUE, Gonzaga. 1929. *Contemporâneos*. Rio de Janeiro, Typografia Benedicto de Souza.
- FERNANDES, Cybele Vidal Neto. 2001. "Os caminhos da arte. O ensino artístico na Academia Imperial de Belas Artes – 1850/1890". Rio de Janeiro, UFRJ, IFCS, Departamento de História (tese de doutorado).
- FERREIRA, Felix. 1885. *Bellas Artes – estudos e apreciações*. Rio de Janeiro, Baldomero Carqueja Fuentes (editor), Pedro Jardim & Gaspar (impressores).
- FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. 1994. *Lima Barreto e o fim do sonho republicano*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.
- MÜLLER, Lúcia. 1999. *As construtoras da nação: professoras primárias na Primeira República*. Niterói, Intertexto.
- PARREIRAS, Antônio. 1998. *História de um pintor contada por ele mesmo*. Niterói Livros/Fundação de Arte de Niterói.
- SALGUEIRO, Valéria. 2000. *Antônio Parreiras – notas e críticas, discursos e comos: coletânea de textos de um pintor paisagista*. Niterói, EDUFF.
- . 2001. "Uma memória em cores – a trajetória artística do pintor Antônio Parreiras vista por sua coleção no Museu Antônio Parreiras", em *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, Ministério da Cultura/Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, vol. 33. p. 87-104.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. 1995. *O espetáculo das raças*. São Paulo, Companhia das Letras.
- VOVELLE, Michel. 1994. *Imagens e imaginário na história*. São Paulo, Atica.
- WARNKE, Martin. 2001. *O artista de corte*. São Paulo, EDUSP.

(Recebido para publicação em fevereiro de 2002)