DOI 10.5216/o.v15i2.34051

Ensinando História e estudando gênero através de quadros históricos de Moacyr Freitas e Antônio Parreiras

*Ana Maria Marques**

Resumo: As fontes visuais são recursos operacionais para o ensino de História. A proposta deste trabalho passa pelo debate da memória, da educação patrimonial, da História Visual e dos estudos de gênero. Toma-se como objetos empíricos uma seleção de quadros históricos de Moacyr Freitas e de Antônio Parreiras. As pinturas de Freitas têm como objetivo tratar de temas debatidos no campo da História de Mato Grosso, em articulação com o Instituto Histórico. Os quadros históricos de Antônio Parreiras trazem os embates de mercado, de concepção de história, de contexto de época e de arte. Ambos os artistas, em temporalidades e lugares diferentes, sinalizam um forte discurso que construiu lugares de mulheres e de homens, especialmente aqueles que se consagraram como heróis nacionais.

Palavras-chave: Antônio Parreiras; Educação Patrimonial; Gênero; História Visual; Moacyr Freitas.

* Doutora em História, professora da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Cuiabá, MT, Brasil.
E-mail: anamariamarques.ufmt@gmail.com

History Teaching and Gender Study through the Medium of Historical Paintings of Moacyr Freitas and Antônio Parreiras

Abstract: The visual sources are operational resources for the teaching of History. This paper proposes to debate memory, patrimonial education, visual history, and gender studies. It takes a selection of historical paintings of Moacyr Freitas and Antônio Parreiras as empirical objects. In conjunction with the Historical Institute, Freitas paintings are used to address topics related to the field of Mato Grosso history. Antônio Parreiras' historical paintings bring about the conflicts of the market, history conception, and context of epoch and art. Both artists, in distinct places and temporalities, signal a strong discourse that constructed the places of women and men, particularly, of those who became renown as national heroes.

Keywords: AntônioParreiras; Heritage Education; Gender; Visual History; Moacyr Freitas.

Enseñando Historia y estudiando género a través de cuadros de Moacyr Freitas y Antonio Parreiras

Resumen: Las fuentes visuales son recursos operativos para la enseñanza de Historia. La propuesta de este trabajo es a través de la discusión de la memoria, de la educación sobre el patrimonio, de la Historia Visual y de los estudios de género. Tiene como objetos empíricos: una selección de pinturas históricas de Moacyr Freitas y Antônio Parreiras. Las pinturas de Freitas tienen como objetivo tratar de temas debatidos en el campo de la Historia de Mato Grosso, en conjunto con el Instituto Histórico. Las imágenes históricas de Antônio Parreiras traen embates de mercado, de concepción de historia, de contexto de época y de arte. Ambos los artistas, en temporalidades y lugares diferentes, señalan un fuerte discurso que construyó lugares de mujeres y hombres, especialmente aquellos que se han consagrado como héroes nacionales.

Palabras clave: Antônio Parreiras; Educación del Patrimonio; Género; Historia Visual; Moacyr Freitas.

Introdução

As noções de memória, patrimônio e gênero se conectam com as práticas pedagógicas, que, por sua vez, podem interligar sala de aula e museu. O conceito de História Visual, entendido como o conjunto de recursos operacionais para dar mais consistência à pesquisa histórica, está amparado em Ulpiano Bezerra de Meneses (2003). O museu entra, portanto, como um valioso espaço de memória, pois as obras artísticas expostas permitem trocas educacionais e culturais, tanto quanto possibilitam, por meio de seus modos de representar, uma análise das relações de gênero presentes nos cenários e nos personagens retratados. Os quadros históricos ora analisados encontram-se nos acervos dos museus investigados, o Museu Histórico de Mato Grosso (Cuiabá/MT) e o Museu Antônio Parreiras (Niterói/RJ) e foram referenciados em livros de História, que os idealizam.

Bezerra de Meneses (2003, p. 21) denuncia certo equívoco inicial no uso de pintura, fotografia ou desenho como mera ilustração ou confirmação do texto:

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

A arte, todavia, ativa sentidos diferentes do que suscita o texto escrito, dá margem à livre interpretação, que vai além da intenção do artista, mexe com a capacidade humana de criação e de imaginação. A obra de arte, mesmo que um quadro histórico, como os analisados aqui, nunca será um texto fechado. É possível encontrar nela elementos para novos estudos por meio de suas obras, o artista nos dá novas lentes para se ver o mundo. Afinal, como diz Gombrich (2007, p. 329): "Nas mãos de um grande mestre, a imagem se faz translúcida. Ensinando-nos a ver o mundo sob um novo aspecto, ela nos dá a ilusão de enxergarmos o interior das esferas invisíveis da mente".

No intuito de articular educação patrimonial e ensino de História, entendemos que a inspeção investigativa e questionadora, iniciada na escola, pode conseguir repensar, ressignificar e construir novos sentidos de memórias que permitam perceber as relações de gênero. Portanto, esse diálogo aproximado com os museus torna-se imprescindível.

Ainda que os museus resguardem símbolos arbitrários, Francisco Régis Ramos (2010, p.405) aconselha a "duvidar não só dos monumentos autoritários, mas da própria ação de dar a algo, a qualquer coisa, o sentido de materialidade memorável". Ramos sugere que não se desloque o museu da sala de aula. E ainda: "A visita ao museu deve começar na sala de aula, com atividades lúdicas que utilizam materiais do cotidiano, como indícios de práticas que se fazem nas relações sociais" (RAMOS, 2004, p. 21). O trabalho que se inicia em sala de aula é que leva os alunos a questionarem o que veem nos museus. Então, o questionamento

sobre as relações de gênero presentes nas narrativas históricas podem construir percepções e sensibilidades para olhar e interpretar determinados acervos museais.

A investigação das imagens deve levar ao exercício de reconstrução das redes em que o(a) artista estava inserido(a) no período em que pintou determinado quadro, afinal sua época é um verdadeiro campo de significação para tirarmos conclusões que levem a melhores elucidações históricas. Segundo Peter Burke (2004, p. 234), "as imagens são testemunhos dos arranjos sociais passados e, acima de tudo, das maneiras de ver e pensar o passado".

Embora os dois pintores analisados, Moacyr Freitas e Antônio Parreiras, tenham vivido épocas, lugares e influências artísticas diferentes, a proposta não é aprofundar uma compreensão de estilos ou escolas artísticas, ou fazer um trabalho semiótico, mas sim refletir como a arte, especialmente a pictórica, tem dialogado como suporte metodológico à História. A arte é, pois, instrumento de ensino de História. Por meio dela se produzem e reproduzem valores de época, e percepções de gênero. A narrativa histórica, posta em artes plásticas, revela "lugares praticados", expressão utilizada por Michel de Certeau (2001, p. 217) quando se refere à organização da memória como enunciação do espaço. A produção/reprodução de imagens também constrói e "inventa" tradições, como explicam Eric Hobsbawm e Ranger (1984, p. 9):

> Por "tradição inventada" entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado.

Pode-se afirmar que as obras analisadas reforçaram uma normativa de gênero na qual os homens são sempre protagonistas e alguns são eleitos como espécies de heróis, salvadores da pátria e construtores da nação. Os estudos feministas têm permitido, já há algumas décadas, romper com certa visão consagrada de história escrita no masculino. Questionar esses paradigmas abre caminhos para um diferente fazer historiográfico. Nas palavras de Rago (1998, p. 23): "O feminismo não apenas tem produzido uma crítica contundente ao modo dominante de produção do conhecimento científico, como também propõe um modo alternativo de operação e articulação nesta esfera".

O trabalho metodológico desta pesquisa[1] orienta-se também pela proposta arqueológica de Michel Foucault. Procura a regularidade dos enunciados, mas também as contradições para fazer uma análise comparativa, cujo efeito não deve ser unificador, mas multiplicador. Considerando que existem unidades discursivas, é preciso mostrar como as lógicas foram construídas, e seus conjuntos de regras, para se questionarem os enunciados e descobrir o outro discurso: "o texto miúdo e invisível que percorre os interstícios das linhas escritas" (FOUCAULT, 1987, p.31).

Os investimentos dos institutos históricos e geográficos

"Do século XIX até a década de 30 do século XX, as elites colocaram a questão da identidade no centro de suas reflexões sobre a construção da nação" e fizeram da "educação um de seus principais esteios" (FONSECA, 2003, p. 46). Como acentua a autora referida, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), criado em 1838, teve a missão de elaborar uma história nacional e difundi-la por meio da educação. Assim também fizeram os institutos históricos criados em vários estados brasileiros, como em Mato Grosso.

As histórias locais, entendidas aqui como as de cada estado da federação, surgiram em grande medida ligadas aos institutos históricos e geográficos. Os intelectuais, em geral homens de letras, foram responsáveis por ditar um tipo de narrativa que deveria representar o Estado nacional, influenciados pelas orientações do IHGB.

O Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso (IHGMT) foi criado na capital (Cuiabá) em 1919, quando solenemente comemorava-se o bicentenário da colonização, nas dependências do Palácio da Instrução, atual Biblioteca Pública Estadual. Formalizou-se ali, onde também se abrigaram os primeiros acervos do Museu Histórico de Mato Grosso, uma elite intelectual, capitaneada por Dom Aquino Corrêa (na ocasião, bispo e presidente do estado, autor também do *Hino de Mato Grosso*, composto inicialmente para o evento). A ata da sessão que elegeu a primeira diretoria foi assinada por dez homens, todos figuras públicas e conhecidas no cenário político e intelectual do estado[2].

O IHGMT investiu tintas na produção de uma história que harmonizasse as "três raças". O discurso da construção da nação supostamente pela "mistura das raças" aparece nos quadros do Moacyr Freitas, que busca reproduzir esse repertório narrativo do instituto, mas não reverbera essa mistura, e sim a presença. Mistura não há. Brancos, negros e índios aparecem em lugares distintos, mesmo que copartícipes de um mesmo fato. São dois lugares bem definidos que também se bifurcam. Elite branca e pobre (despossuídos, que eventualmente podiam ser brancos também, mas em geral negros, porque havia os índios que não se deixaram dominar). Em ambos os lados, as mulheres têm um papel sempre passivo, conciliador e maternal, quase que protegidas pela sagrada tarefa da reprodução.

Moacyr Freitas e os quadros históricos

A narrativa da História de Mato Grosso apresentada pelos quadros históricos de Moacyr Freitas reproduz, em certa medida, um discursivo que chegou aos livros didáticos. Até os anos 1980, os autores desses livros foram homens que ocuparam secretarias executivas, prefeituras, câmaras e instituições políticas, todos membros do IHGMT. A narrativa por eles produzida recorre a uma história de sucessões de poderes políticos: os governadores – os líderes[3]. Esse tipo de historiografia criou uma tradição que por décadas foi imperiosa e também pode ser percebida nos trabalhos de Elizabeth Siqueira (2002) que, vale ressaltar, utiliza 22 reproduções de quadros históricos de Moacyr Freitas no seu último livro didático de História de Mato Grosso.

Os quadros históricos pintados em acrílico sobre tela por Moacyr Freitas passaram a compor o acervo do Museu Histórico de Mato Grosso a partir do ano 2000. Nessa ocasião, ele e Paulo Pitaluga Costa e Silva idealizaram e executaram o projeto relatado:

> Fizemos um projeto junto à Secretaria Estadual de Cultura que foi imediatamente aprovado. Daí, compramos todo o material de pintura, tintas, pincéis e telas e o Moacyr entregava cada quadro em cerca de 20 dias. Ele fazia um esboço a crayon, nós modificávamos cada ensaio e, aprovado por nós dois, eu acompanhava o desenvolvimento de cada quadro. Modificamos a apresentação e publicamos os quadros e os textos no mesmo livro, com um formato bem diferente. Lançamento do livro e posterior doação à Secretaria de Cultura de 20% dos livros e dos quadros. Assim, elaboramos e editamos os Quadros Históricos de Mato Grosso – Período Colonial. Terminado o projeto e prestadas as contas, fizemos outro projeto, mas referente ao período provincial. Aprovado o mesmo, a sistemática foi a mesma. Findo esse projeto, propusemos outro, mas a Secretaria de Cultura não o aprovou "por não ver nisso nenhum valor cultural". E a série de três fases ficou resumida em duas (Paulo Pitaluga, em entrevista de 15 de janeiro de 2015).

Moacyr Freitas é cuiabano, nascido em 7 de julho de 1930. Formou-se em Arquitetura em 1960, pela Faculdade Nacional de Arquitetura e Urbanismo da Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro. Atuou profissionalmente nessa área e foi um dos idealizadores do CPA (Centro Político Administrativo) construído na década de 1980 para desafogar o Centro Histórico de Cuiabá, em vias de tombamento. Também é escritor e começou a desenhar (as gravuras históricas também foram publicadas) e pintar após sua aposentadoria, em 1991, quando também entrou para o Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso.

Moacyr e Paulo Pitaluga têm assentos no IHGMT e já exerceram cargos de diretoria. A Secretaria de Cultura do Estado de Mato Grosso tem a posse do acervo de 60 quadros históricos de Moacyr Freitas. Muitos dos quadros "foram copiados do *Álbum Gráphico de Mato Grosso*, de 1914, e outros de gravuras inseridas em alguns livros antigos", segundo Paulo Pitaluga. Os temas foram organizados de maneira cronológica, iniciando pela colonização do estado até o período da República.

Escolher três obras do conjunto para apresentar aqui não constituiu tarefa fácil. Um dos critérios utilizados foi eleger o período colonial, por destacar menos os personagens masculinos (figuras políticas), e outro foi pinçar obras nas quais as mulheres aparecessem num primeiro plano ou no plano central. Não houve como saber se essa maneira de colocar as personagens nas obras foi proposital, visto que, à exceção de um quadro, elas não representam mulheres específicas, com nomes. Mas o destaque é, ao menos, provocativo.

No primeiro quadro, Moacyr Freitas retrata a chegada da monção de Rodrigo César de Menezes a Cuiabá, fato que teria acontecido em 1726. A transferência desse capitão-geral da província de São Paulo para Cuiabá foi acompanhada por seu séquito, incluindo escravos (28) e índios (8), segundo descrição de Silva e Freitas (2000, p. 24). Dom Rodrigo aparece no centro da imagem, rodeado por autoridades. O dossel vermelho, normalmente utilizado para autoridades eclesiásticas ou para proteger o "santíssimo" em eventos católicos, indica o lugar de autoridade, equiparando o personagem ao sagrado. O rio, por onde chega o novo, a civilização e o colonialismo cultural, é também anunciador. Os negros nas embarcações

aparecem como mão de obra condutora do transporte fluvial, e a negra ladeada pela índia no primeiro plano, cujos rostos não interessa mostrar, estão atentas ao acontecimento, mesmo que de forma marginal. Elas, as únicas mulheres do quadro, são colocadas nos "seus lugares" como secundárias ao evento "importante" e responsáveis pela cria, o lugar da maternidade.



Figura 1: Moacyr Freitas.Chegada da monção de Rodrigo César de Menezes a Cuiabá,2000. Acrílica sobre tela, 80 cm x 60 cm. Acervo do Museu Histórico de Mato Grosso

No quadro seguinte, a presença das mulheres não está ligada à maternidade, mas às atividades de subsistência. Visualizam-se quatro mulheres negras em duas duplas e outra ao fundo, apoiada na parede: uma dupla assiste ao evento, que é a leitura da ata de elevação de Cuiabá à categoria de vila, registrado em 1727. A outra dupla, embora descolada da atenção à autoridade (representada pelas roupas, peruca branca e no centro da praça onde tem o pelourinho), parece comentar o fato – o que mostra mulheres participantes da vida pública e no movimento ativo e opinativo dos acontecimentos. É interessante observar que o evento retratado foi colocado ao fundo, sem destaque. E a luz se distribui pela cena, vinda da esquerda.



Figura 2: Moacyr Freitas, Elevação de Cuiabá a vila, 2000. Acrílica sobre tela, 80 cm x 60 cm. Acervo do Museu Histórico de Mato Grosso

O terceiro quadro é o único que, dos temas do período colonial, nomeia uma negra: Vitória. A pintura retrata um suposto acordo de paz entre a capitania e indígenas, que teria sido intermediado por essa personagem central. O acontecimento sucedeu-se em 1790, mas a historiografia regional pouco destaque deu ao episódio ocorrido durante o governo de João Albuquerque, em geral lembrando-o como "pacificador" de índios. Diferente do que relata o viajante cientista Alexandre Rodrigues Ferreira.

Parte das memórias desse viajante foi contada "através de 'uma negra crioula nossa' chamada Vitória, que os cavaleiros haviam capturado como escrava e que então lhes servia de 'língua'." (COSTA, 2001, p. 1009). A representação de Moacyr Freitas oculta também o protagonismo da esposa do chefe indígena na assinatura do "tratado de paz" para conter os conflitos de fronteira entre portugueses e espanhóis e evitar que os guaicurus se bandeassem para o lado inimigo dos lusitanos.

Havia pelo menos uma década que esse acordo vinha sendo negociado. Pelos registros de Alexandre Ferreira seria possível ver outra cena, pois ele relata ter encontrado o líder guaicuru, Caimã, sua esposa e outros indígenas em Vila Bela, região do conflito, para assinar o documento, firmado como testemunha pelo próprio Alexandre, reconhecendo a soberania da rainha Dona Maria I sobre o território lusitano (COSTA, 2001, p. 1010-1011).



Figura 3: Moacyr Freitas. A paz com os guaicurus, 2000. Acrílica sobre tela, 80 cm x 60 cm. Acervo do Museu Histórico de Mato Grosso

A protagonista negra, capturada pelos soldados, exerce uma função reveladora de estreita ligação entre negros e índios naquela região. A presença das três raças nesse quadro mostra, mais uma vez, a idealização na construção das categorias raciais, produzindo, em certa medida, racismo e sexismo, quando sempre estabelece hierarquias, procurando sobrepujar as condições sociais que diferenciam grupos sociais pela raça, classe social e condições de gênero.

Nessas representações, mesmo quando negros ou índios têm o protagonismo, o "branco", de maneira recorrente, é o que tem propriedades, pensamento e força. Os índios e a negra estão descalços, o que reforça uma ligação direta com a natureza, entendida como contrária à razão num pensamento cartesiano. O ambiente externo reforça a ligação desses grupos étnicos com a natureza, tanto que o "acordo" não é representado, sendo firmado numa mesa de escritório, por exemplo. De maneira recorrente, a natureza aparece como aquela que deve ser dominada pela razão e pela força do homem branco.

Antônio Parreiras e os quadros históricos

Antônio Diogo da Silva Parreiras nasceu em 20 de janeiro de 1860, em Niterói. Iniciou sua formação artística na Academia Imperial de Belas Artes, em 1883, aos 23 anos. Na academia foi aluno de Georg Grimm, pintor alemão que inovou os métodos de ensino acadêmico,

estimulando seus alunos a compreenderem o paisagismo como uma pintura realizada exclusivamente ao ar livre, contrariando o método formal.

Sua vida como artista profissional iniciou-se com uma série de excursões e exposições, até a sua primeira viagem de estudos à Europa, em 1888. Dois anos depois, de volta ao Brasil, Parreiras realizou várias exposições, ensinou na Escola Nacional de Belas Artes, criou a Escola ao Ar Livre, em Niterói, a exemplo da Escola da Boa Viagem, anteriormente liderada por Grimm. Embora discípulo deste último, de quem teria tomado a "última lição" de nunca abandonar a natureza, Parreiras (1999, p. 22), com pesar, diz: "Grimm não era artista [...] Era um grande pintor", pois ele dominava a técnica de "copiar com extrema fidelidade a natureza, sem alterar uma linha, sem modificar um tom".

Em um cenário hostil às suas obras no contexto do início da República, após a mudança da Academia Imperial de Belas Artes para Escola Nacional de Belas Artes, Parreiras resolveu se afastar para um retiro na cidade de Teresópolis, onde se dedicou às pinturas paisagísticas que tanto apreciava. No ano de 1893, resolveu expor na cidade de São Paulo. Nessa mudança de rumo houve um nítido movimento de aproximação do pintor com as elites desenvolvimentistas do país. Durante essa estadia, Parreiras executou seis paisagens locais. Correspondências da época mostram que o pintor tinha clara vontade de vender uma delas ao governo do estado. A passagem pela cidade de São Paulo foi bem-sucedida, como se pode concluir com as palavras de Lúcia Stumpf (2014, p. 59):

> Acreditamos que a saída de cena do Rio de Janeiro foi motivada pelas dificuldades por ele encontradas após a disputa que travou com a direção da ENBA [Escola Nacional de Belas Artes]. São Paulo, centro político e econômico em ascensão, vivia um contexto de consolidação de um ambiente artístico e foi, portanto, uma opção de destino fácil. [...] A boa colocação de sua obra junto à elite de uma São Paulo enriquecida pelo ciclo do café parece ter animado Parreiras a buscar novos mercados particulares, agora em capitais mais longínquas do País.

Parreiras resolveu prosseguir com suas exposições pelo país, indo cada vez mais longe em busca de mercado para suas obras de arte. Para Stumpf (2014, p. 65), "a explicação para a escolha do pintor seria que nesses locais a concorrência artística era praticamente inexistente e a elite enriquecida ansiava por ter a história de sua região retratada nas telas de Parreiras – o que em nada desmerece o potencial artístico de suas obras". Entretanto, Paloma Silva (2008, p. 15) ousa afirmar que: "os quadros históricos de Antônio Parreiras não são de grande valor artístico", alegando a "preocupação documental nas obras, além da fidelidade às fontes históricas". Todavia, é um equívoco considerar que uma suposta fidelidade aos registros oficiais possa eximir o pintor de sua intervenção criativa.

Iniciou-se um ciclo de pinturas históricas, a maioria delas fruto de encomendas dos poderes públicos, retratando e buscando a afirmação de tais elites contratantes. Antônio Parreiras soube tirar proveito do mercado das artes, mas não era mero oportunista.

> Acreditamos que Parreiras tenha atuado de forma consciente do momento de reformulação da história nacional que sucedeu à Proclamação da República. Ou seja, acreditamos que o artista, ao mesmo tempo que respondia a uma demanda de mercado, atendendo aos

> ensejos de seus encomendantes, tenha inserido em sua produção sua própria percepção da história (STUMPF, 2014, p. 89).

No período posterior a 1920, Parreiras pintou também por livre iniciativa, sem encomenda. Exemplo é o quadro *Zumbi*, que em 1927 apresenta um herói ainda não reconhecido pela historiografia. Parreiras interpreta um Zumbi contrário daquele que fora derrotado pelas tropas, com a mesma "pose monárquica" do seu algoz, o bandeirante Domingos Velho[4]. O pintor revela-se provocativo, combativo e até vanguardista, talvez parte da dinâmica da guerra das imagens promovida entre as diferentes escolas de arte e os interesses do mercado. Mas não é à toa que essa imagem é, ainda hoje, tão reproduzida nos livros didáticos.



Figura 4: Antônio Parreiras. Zumbi, 1927..Óleo sobre tela, 115,8 cm x 88 cm. Acervo do Museu Antônio Parreiras

O *Zumbi* de Parreiras apresenta marcas distintas em sua composição, nas palavras de Lúcia Stumpf (2014, p. 139):

> Ombrear Zumbi aos bandeirantes que o mataram, representado em uma postura muito próxima da convenção de pose monárquica, já seria por si só um gesto de contestação à historiografia e à tradição pictórica. Armar o líder rebelde que assombrou os proprietários de escravos do século XVII é dar ainda um passo além.

Com esse quadro, Parreiras conseguiu evidenciar as características de um herói. Sua representação tornou-se, mais tarde, um símbolo do movimento quilombola, que na época da ditadura militar iniciada nos anos 1960, foi tomado como modelo de sociedade socialista. Embora afastado de certo círculo intelectual do Nordeste, Parreiras certamente tinha conhecimento desse movimento e do "Manifesto regionalista" de Gilberto Freyre, nos anos 1920. Caberia destacar aqui o poema "Zumbi", de Jorge de Lima:

Em meu torrão natal – Imperatriz –,
nas serras da Barriga e da Juçara,
um homem negro, muito negro, quis
mostrar ao mundo que tinha alma clara.

E tem o sonho que Platão sonhara: –
que um sonho nobre não possui matiz.
(O sol d'Egina é o mesmo sol do Saara,
Da Senegâmbia, de qualquer país).

Em mil seiscentos e noventa e sete,
galgam o topo da montanha a pique,
os homens brancos de Caetano e Castro.

E o negro herói que não se curva e inflete,
faz-se em pedaços para que não fique
com os homens brancos, o seu negro rastro...

O *Zumbi* de Parreiras alia memória, história e arte em suas dimensões mais impactantes. Zumbi, por Antônio Parreiras, é altivo, foi concebido dentro daquilo que Paulo Cézar Marins (2007) chama de "convenção pictórica, a pose monárquica consagrada em retratos de *Hyacin th eRigaud*".

A invenção do herói e a idealização do masculino

"Após a Proclamação da República, contudo, o descompromisso com a monarquia propiciou uma maior abertura para os acontecimentos regionais representativos do passado" (SALGUEIRO, 2002 *apud* SCHWARCZ, 2013, p. 8).

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

Na obra intitulada O *julgamento de Felipe dos Santos*, o protagonista assume a posição central do quadro, de punhos cerrados e em farrapos, mas com o peito estufado e a cabeça erguida, representa a resistência impressa contra as autoridades imperiais, que preparam seu julgamento. Felipe dos Santos parece corajoso, não teme sua sentença, pé à frente, direciona o olhar para seu algoz: o Conde de Assumar. O sentenciador é colocado à mesma altura, embora autoridade, sentada, uniformizada, sua expressão se curva levemente.

Representar um herói em farrapos pode indicar coragem e que ele lutou, usou de força e esforço físico. Mas Parreiras foi criticado por essa representação quando apresentou os croquis ao governador de Minas Gerais e recebeu como resposta um parecer do historiador Diogo de Vasconcelos que o aconselhou representar um "[...] Felipe dos Santos vestido como

um homem de educação e instruído", pois ele teria sido "irmão de Thomé Afonso, que era clérigo de ordens menores". Parreiras reage ao aconselhamento dizendo: "[...] não posso aceitar a pretensão de me vir dizer de que modos devo eu representar no meu quadro a sua figura principal"[5].

No quadro, o povo assiste à cena com semblante desolado. A representação do negro é indicativa de uma forma de tratamento que recebia durante o regime; curvado, apresentando submissão. As mulheres aparecem ao fundo, assistem de longe, segurando ou acolhendo os filhos.

O governo de Minas Gerais encomendou esse quadro em 1923. Parreiras propôs esse episódio anterior à Inconfidência e outro herói que não Tiradentes, eleito nos anos 1920 e posteriormente como símbolo de luta e nacionalidade. Antônio Parreiras, no entanto, escolheu a condenação de Felipe dos Santos, em 1720. Utilizou-se da sentença para compor o quadro. Na própria descrição de Parreiras (1999, p. 103),

> Felippe dos Santos [...] está sendo amarrado por um negro tal como deve ser conduzido pelas ruas de Villa Rica até o lugar onde seria enforcado, [...] depois amarrado à cauda de um cavalo (que se vê a seu lado), ser arrastado pelas ruas de Villa Rica até o lugar onde foi esquartejado.



Figura 5: *Antônio Parreiras. Estudo de Julgamento de Felipe dos Santos*, 1923. *Óleo sobre tela*, 83 *cmx* 149 *cm. Acervo do Museu Antônio Parreiras*

Podem-se tecer conclusões tanto sobre o forjamento de heróis nacionais na obra de Antônio Parreiras como em relação ao ideal de masculinidade hegemônica que nos é apresentado.

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

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

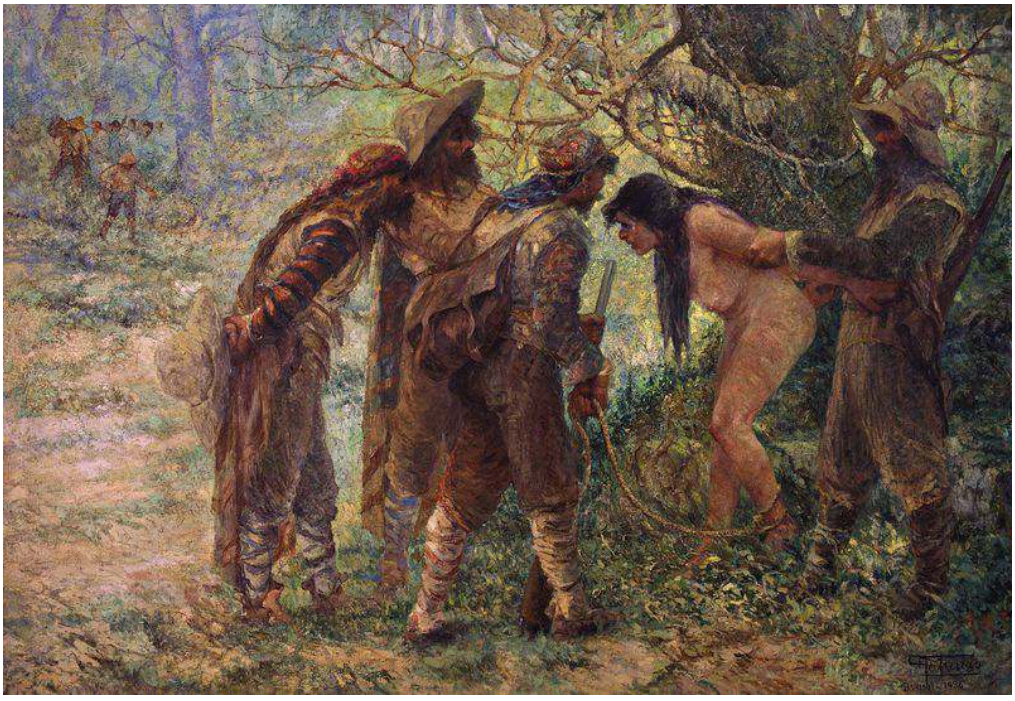


Figura 6: Antônio Parreiras. Os invasores, 1936. Óleo sobre tela, 194,5 cm x 281 cm. Acervo do Museu Antônio Parreiras

Essa tela, finalizada em 1936, mas cujos estudos datam de 1915, 1922 (ainda com o título de "Os aventureiros"), permite inferir que, em cerca de 20 anos de elaboração, o autor mudou sua percepção de visão do lugar da dominação. De "aventureiros" a "invasores", houve uma mudança de compreensão sobre o protagonismo da história. A mulher, supostamente dominada, supostamente indígena, mas muito branca, apresenta-se curvada e amarrada, todavia ela reage. Os "dominadores" demonstram certa ignorância, curiosidade e desconhecimento do

que fazer, como agir frente à situação que os desarma – visto que a cena não mostra arma engatilhada ou acionada.

Considerações finais

A presença de personagens masculinas nos museus e livros didáticos é predominante, sobretudo nos temas consagrados à memória nacional ou à história regional. Durval Albuquerque Júnior (2003, p. 21) pergunta e responde:

> [...] existirá uma história que não seja dos homens? Durante muito tempo a chamada historiografia dos excluídos, dos vencidos, da sexualidade e das mulheres responderam negativamente a esta questão. Donos do poder, ocupantes do espaço público, produtores de riquezas, chefes de família, responsáveis perante as leis, controladores da cultura, os homens não teriam deixado lugar para as mulheres na história. Consequentemente, toda a memória da sociedade, toda a história da humanidade seria dos homens.

Todavia, esse é um falso pressuposto, segundo Durval Albuquerque Júnior, pois essa história que universalizou o homem não problematizou o masculino, as experiências múltiplas e subjetivas de ser homem. Com inspiração nos Estudos de Gênero, em especial os que problematizam a construção da masculinidade, aborda-se a consagração de uma memória que valoriza o masculino, os signos, as recorrências que enunciam os sujeitos e os investem de fama, valor e existência. Todavia, esses homens são sempre confrontados com mulheres e são nessas relações de poderes que percebemos as tensões que os diferenciam ou os equiparam, dependendo também das condições de classe ou raça.

Como diz Miguel Vale de Almeida (1996, s.p.): "Masculinidade e feminilidade não são sobreponíveis, respectivamente, a homens e mulheres: são metáforas de poder e de capacidade de ação, como tal acessíveis a homens e mulheres". Os discursivos da virilidade, da força, bravura e coragem representam o que Almeida chama de "masculinidade hegemônica", por vezes também presentes em mulheres.

Circe Bittencourt (2008, p. 162) empreendeu pesquisa de doutorado a investigar os primeiros livros didáticos brasileiros, publicados entre 1810 e 1910, e sobre esses conclui:

> Os autores realizaram adaptações e deram novas interpretações ao saber erudito, buscando construir um discurso pedagógico capaz de ser veiculado em sala de aula. Ao elaborarem uma produção didática, os autores não se eximiram de veicular claramente suas concepções de História nacional e, em meio a tais divergências, a História do Brasil surgia como disciplina escolar autônoma. Em alguns aspectos, contudo, a literatura escolar de História desse período teve pontos comuns. Configurou-se a criação das "galerias" de heróis civis em substituição às figuras da História Sagrada, desenvolvendo-se uma produção no sentido de laicizar o tempo histórico. Apesar das diferentes visões do passado, persistiu, entre os autores, o mito do Brasil como "país do futuro".

Nessas "galerias", espaços onde se expõem objetos e discursos, há uma dinamicidade, há lugar para o novo e também para a tradição. As representações identitárias de nacionalidade

e regionalismos são marcadas pelas identificações de gênero: masculino e feminino, cujas referências operam transformações na memória de quem vê ou viu, conheceu e viveu (por) esses"lugares praticados".

Notas

1 Esta pesquisa é originária de projeto de pós-doutorado, que contou com financiamento (PROPPI/UFF) de uma bolsista de Iniciação Científica: Silmara Aparecida Bezerra Silva, estudante do curso de História da Universidade Federal Fluminense, Niterói/RJ.

2 As informações sobre a fundação do IHGMT foram abstraídas de *Jubileu dos 90 anos do IHGMT*, publicação comemorativa organizada pelo próprio instituto em 2010.

3 Numa ordem cronológica de autoria, podem ser citados: MENDONÇA, Estevão de. **Quadro *chorographico* de Mato Grosso**. Cuiabá: Escolas Profissionaes Salesianas, 1906; MENDONÇA, Rubens de. **História de Mato Grosso**. Cuiabá: Instituto Histórico de Mato Grosso, 1979; PÓVOAS, Lenine C. **História de Mato Grosso**. Cuiabá/São Paulo: Resenha Tributária, 1985.

4 Vide:Benedito Calixto.*Retrato de Domingos Jorge Velho e o tenente Antônio Fernandes Abreu*, 1903. Óleo sobre tela, 140 cm x 100 cm. Museu Paulista.

5 Documento IP 050367. Arquivo do Museu Antônio Parreiras. A*pud* STUMPF, 2014, p. 131.

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval M. **Nordestino: uma invenção do falo** – uma história do gênero masculino (Nordeste – 1920/1940). Maceió: Edições Catavento, 2003.

ALMEIDA, Miguel Vale de. Gênero, masculinidade e poder: revendo um caso do sul de Portugal. **Anuário Antropológico**, 95. Portugal, 1996. Disponível em: <http://miguelvaledealmeida.net/wp-content/uploads/2008/06/genero-masculinidade-e-poder.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2015.

BITTENCOURT, Circe. **Livro didático e saber escolar:** 1810-1910. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

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

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 1. Artes de fazer. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

COSTA, Maria de Fátima. Alexandre Rodrigues Ferreira e a capitania de Mato Grosso: imagens do interior. **História, Ciências, Saúde Manguinhos**, v. VIII (suplemento), 2001.

FONSECA, Thais Nivia de Lima e. **História & Ensino de História**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

GOMBRICH, E.H. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

HOBSBAWM, E.; RANGER, T. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

IHGMT. **Jubileu dos 90 anos do IHGMT** (Jubileu de Álamo) – 1919-2009. Cuiabá: FAPEMAT, 2010.

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

MENDONÇA, Estevão de. **Quadro chorographico de Mato Grosso**. Cuiabá: Escolas Profissionaes Salesianas, 1906.

MENDONÇA, Rubens de. **História de Mato Grosso**. Cuiabá: Instituto Histórico de Mato Grosso, 1979.

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

PARREIRAS, Antônio. **História de um pintor contada por ele mesmo**. 1881-1936. 3. ed. Niterói: Livros, 1999.

PÓVOAS, Lenine C. **História de Mato Grosso**. Cuiabá/São Paulo: Resenha Tributária, 1985.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. In: PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (Org.) **Masculino, feminino, plural**. Florianópolis: Mulheres,1998.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. **A danação do objeto**. O museu no ensino de história. Chapecó: Argos/CEOM, 2004.

_____. Uma questão de tempo: os usos da memória nas aulas de história. **Cadernos Cedes**, Campinas, v. 30, n. 82, set./dez. 2010.

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

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

SILVA, Paloma. A Inconfidência revisitada: Antônio Parreiras e a *Jornada dos Mártires*. **Revista Tempo de Conquista**, jul. 2008. Disponível em: <http://revistatempodeconquista.com.br/documents/RTC3/PALOMASILVA.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2015.

SILVA, Paulo Pitaluga Costa e; FREITAS, Moacyr. **Quadros históricos de Mato Grosso**: período colonial. Cuiabá, 2000.

SIQUEIRA, Elizabeth Madureira. **História de Mato Grosso**: da ancestralidade aos dias atuais. Cuiabá: Entrelinhas, 2002.

STUMPF, Lúcia K. **A terceira margem do rio**: mercado e sujeitos na pintura de história de Antônio Parreiras. 2014. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Recebido em 20 de fevereiro de 2015
Revisado em 06 de novembro de 2015
Aceito em 10 de novembro de 2015