



Universidade de Brasília

Instituto de Ciências Humanas

Departamento de História

Graciene Lilian Lima Silva

**O TRAÇO DE ANTÔNIO PARREIRAS
SOBRE A INCONFIDÊNCIA MINEIRA**

BRASÍLIA

2017



Universidade de Brasília

Instituto de Ciências Humanas

Departamento de História

**O TRAÇO DE ANTÔNIO PARREIRAS
SOBRE A INCONFIDÊNCIA MINEIRA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do grau de licenciada em História.

Orientador: Prof. Dr. André Cabral Honor



Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Humanas
Departamento de História

Banca Examinadora:

Prof. Dr. André Cabral Honor (Orientador)

Prof.^a Dr.^a. Eloísa Pereira Barroso (Departamento de História)

Prof. Ms. Berttoni Cláudio Licarião (PPGL /UFMG)

Data da defesa: 3 de julho de 2017

BRASÍLIA
2017

S586 SILVA, Graciene Lilian Lima.

O traço de Antônio Parreiras sobre a Inconfidência Mineira / Graciene Lilian Lima Silva. – Brasília: UnB, 2017.

Monografia (Graduação) – Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas. Departamento de História, Brasília, 2017.

Orientador: Prof. Dr. André Cabral Honor

1. Parreiras, Antônio, 1860-1937 2. Pintura Histórica. 3. Primeira República (1889-1930). 4. Inconfidência Mineira I. SILVA, Graciene Lilian Lima.

CDU: 75.071.1(81)

Dedico a minha querida vizinha,
Catarina, por todo seu amor e
carinho. (In memoriam)

Agradecimentos

Agradeço a todas as forças que conduzem e irradiam essa grande e incrível aventura que é a vida.

Aos meus pais, Graça e Otávio, por todos seus esforços e dedicação na minha educação e por me proporcionarem uma vida cheia de alegrias e sorrisos.

Aos meus sobrinhos, João e Júlia, que me dão o amor mais puro e verdadeiro do mundo.

Ao meu namorado, Filipe, pelos abraços mais apertados, os beijos mais demorados, os sorrisos mais sinceros e todo o amor e compreensão nos momentos em que precisei. E a sua família, por sempre me receber com carinho.

A minha Tia Amparo, por todo apoio e carinho a minha família em todos os momentos.

A minha amiga Raianny, a prova de que distância física não diminui os afetos verdadeiros.

A minha amiga Débora, que sempre me salva das coisas com o computador e outras mais; pelas leituras, histórias e companhia.

Ao meu lindo Victor, por todas as noites de diversão e pela gentileza em revisar este trabalho.

Ao meu amigo beat, Thiago Pelucio, por nossa parceria, conversas e versos.

Ao professor André Honor, por sua paciência e generosidade ao aceitar a orientação desse trabalho.

Ao professor Kelerson, por toda sua atenção na coordenação sempre que solicitado.

Ao professor Hubert Jean, do Departamento de Filosofia, pelas aulas inesquecíveis e inquietantes.

Aos meus amigos da Biblioteconomia, pelos churras, barracas e todos os momentos de diversão.

Aos amigos da História, aos demais amigos que tenho, não citados, mas não menos importantes, e a todos que de alguma forma fazem parte da minha vida.

A cidade de Ouro Preto, por sempre encher meus olhos e coração de alegria.

A memória guardará o que valer a pena. A memória sabe de mim mais que eu;
e ela não perde o que merece ser salvo.

Eduardo Galeano

SILVA, Graciene Lilian Lima. O traço de Antônio Parreiras sobre a Inconfidência Mineira. 2017. 53f. Monografia (Licenciatura em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

Resumo

Antônio Parreiras foi um dos pintores nacionais do século XIX e início do XX, que mais produziu quadros históricos no Brasil, sendo sua obra bastante significativa para a pintura de história do país e construção da certidão visual do Brasil. Ao analisar a série de quadros sobre a Inconfidência Mineira, pretende-se investigar a relação entre pintura e história, observando a utilização dessas obras como instrumento de reafirmação de poder e de um imaginário coletivo através de um processo de reinvenção da nação e construção de heróis. As telas escolhidas correspondem a uma releitura da Inconfidência Mineira na percepção do artista, de acordo com as aspirações republicanas.

Palavras Chaves: Antônio Parreiras, Pintura Histórica, Primeira República (1889-1930), Inconfidência Mineira

Abstract

Antônio Parreiras was a national painter in 19th century and beginning of 20th century, who most produced historical paintings in Brazil. His works are very significant for the painting of history in the country, and the construction of the visual certificate of Brazil. In analyzing the series of paintings about the Inconfidência Mineira, it is intended to investigate the relationship between painting and history, noticing the use of these paintings as an instrument of reaffirmation of power, and of a collective imaginary through a process of reinvention of the nation and the construction of heroes. The canvas chosen correspond to a rereading of the Inconfidência Mineira in the artist's perception, according to republican aspirations.

Key-words: Antônio Parreiras, Historical Painting, First Republic (1889-1930), Inconfidência Mineira.

Lista de Imagens

Imagem 1

Jornada dos Mártires, Antônio Parreiras, 1928. Óleo sobre tela, 200 x 365 cm. Museu Mariano Procópio. Juiz de Fora, MG.

Imagem 2

A prisão de Tiradentes, Antônio Parreiras, 1914. Óleo sobre tela, 180 x 280 cm. Museu Júlio de Castilhos. Porto Alegre, RS.

Imagem 3

O Suplício de Tiradentes. Antônio Parreiras, 1901. Óleo sobre tela, 520 x 260 cm. Centro Cultural da Justiça Eleitoral, RJ.

Sumário

1. Introdução.....	12
Capítulo I	
1. A construção do mito de Tiradentes.....	15
1.1. O espetáculo do esquartejamento.....	21
Capítulo II	
2. Pintura histórica	25
2.1. Antônio Diogo da Silva Parreiras (1860-1937).....	30
Capítulo III	
3. A arte de construir a História	38
3.1. Tela Jornada dos Mártires	41
3.2. Tela A prisão de Tiradentes	43
3.3. Tela Suplício de Tiradentes	46
4. Considerações Finais	49
Referências Bibliográficas.....	51

1. Introdução

O trabalho de um pintor pode analisado de diversas formas: seja no campo das artes ou sob a análise historiográfica. A contribuição da arte, a percepção do artista e o contexto da sua concepção vão além das paletas e do cavalete.

A produção imagética apresenta-se mais do que uma forma de arte que pretende registrar um acontecimento histórico. Ela passa a estabelecer um diálogo com elementos culturalmente produzidos e modificados que foram pensados e produzidos a partir de um determinado tempo e espaço. “O estudo de fontes visuais requer ir além da estética, a apropriação dessa linguagem precisa ser realizada no tempo e no espaço, contextualizando o cotidiano e a história vivida dos sujeitos no tempo.” (CECATTO E FERNANDES, 2014, p. 12).

No Brasil, após a proclamação da República em 1889, houve um processo de reconstrução da identidade nacional, tornando-se necessário inserir na população valores como patriotismo, liberdade, civismo e identidade nacional.

Com a necessidade de heróis com caráter republicano era preciso uma reformulação a respeito da História do Brasil, como foi o caso de Tiradentes e o movimento da Inconfidência Mineira. Nesse contexto, a República encarregou-se de reinventar personagens e acontecimentos.

No processo de construção da identidade e certidão visual brasileira aos moldes republicanos, as pinturas históricas tiveram um papel fundamental. “A pintura de história corresponde aos instrumentos através dos quais uma nação constrói sua realidade e molda o imaginário coletivo de uma sociedade até convertê-lo em uma visão hegemônica de identidade coletiva.” (SILVA, 2007, p.18).

A pesquisa a ser realizada possui como objeto de estudo a pintura histórica a partir de três obras do pintor Antônio Parreiras que retratam a Inconfidência Mineira: Jornada dos Mártires, Prisão de Tiradentes e O Suplício de Tiradentes. Por meio da identificação dos elementos pictóricos, simbologias e representações dentro do contexto do século XIX, a pesquisa buscará entender a arte como meio de construção de uma identidade nacional.

Compreende-se que as telas históricas não consistem em uma reprodução fidedigna do momento descrito, mas sim representações das aspirações e ideais que se pretende projetar em um determinado tempo histórico.

Nessa conjuntura destacou-se Antônio Parreiras, reconhecido paisagista que encontrou na pintura histórica mais um campo artístico a ser explorado e um caminho para patrocinar seu ofício. Um dos poucos pintores a construir uma carreira de sucesso e adquirir notoriedade em virtude da sua arte. Nessa trajetória conseguiu fama, dinheiro, conquistou admiradores e também quem questionasse seus reais interesses no âmbito na pintura de história.

Ao longo de sua carreira, foi contratado por vários estados para fazer pinturas decorativas em órgãos públicos e sedes administrativas, destacando especialmente revoltas, rebeliões do período colonial, movimentos por libertação sempre consagrando a presença de heróis e mártires.

Segundo os estudos de Salgueiro (2007, p.134) Antônio Parreiras também afirmou esse potencial narrativo da pintura histórica ao dizer que “A pintura histórica é um livro que pode ser lido mesmo pelos que não sabem ler, e de incisiva e duradoura retenção espiritual”.

Independente das indagações a respeito da condução da sua carreira, Parreiras foi um dos pintores mais representativo do gênero no Brasil. Sua arte foi de grande importância para a construção da certidão visual brasileira republicana e para os estudos iconográficos através de suas telas, auxiliando na compreensão do sujeito histórico diante a perspectiva de seu tempo.

Para o desenvolvimento do tema, a monografia foi dividida em três capítulos.

O primeiro capítulo busca compreender o processo de construção do mito de Tiradentes, os critérios considerados para sua escolha ao cargo de herói da pátria. Como se realizou o espetáculo da sua execução e de que forma esses aspectos contribuíram para a mistificação de sua morte e a analogia em relação a Jesus Cristo.

O segundo capítulo discorre sobre a pintura histórica, conceito, pintura histórica no Brasil e um panorama geral sobre a vida e a obra de Antônio Parreiras e o envolvimento deste na pintura de história.

O Terceiro capítulo busca analisar, dentro do contexto da pintura histórica no início do século XX, os três quadros anteriormente mencionados do pintor Antônio Parreiras. Compreender o momento histórico em que as pinturas estão inseridas e perceber a obra de Parreiras como parte desse contexto.

Nas considerações finais, ressalvo as controvérsias e os debates historiográficos em relação à Inconfidência Mineira, a reformulação da História do Brasil, juntamente com a

construção de mitos e heróis de acordo com os ideais republicanos. O papel da pintura de história nesse processo, e como a análise de fontes visuais contribui para melhor entendimento do contexto social, político e cultural vivido em determinada época e o destaque das telas de Parreiras na formulação da certidão visual brasileira, sua contribuição como pintor e sujeito histórico.

Capítulo I

1. A construção do mito de Tiradentes

"Portanto condenam ao réu Joaquim José da Silva Xavier, por alcunha de Tiradentes, Alferes que foi da tropa paga da Capitania de Minas, a que com braço e pregação seja conduzido pelas ruas públicas ao lugar da forca e nela morra de morte natural para sempre, e que depois de morto lhe seja cortada a cabeça e levada a Vila Rica, onde em lugar mais público dela será pregada, em um poste alto até que o tempo a consuma e o seu corpo será dividido em quatro partes, e pregado em postes, pelos caminhos de Minas Gerais, no sítio de Varginha e das Cebolas, onde o réu teve suas infames práticas, e os mais nos sítios de maiores povoações até que o tempo também os consuma; declaram o réu infame, e seus filhos e netos, tendo-os os seus bens aplicam para o fisco e Câmara Real, e a casa em que vivia em Vila Rica será arrasada e salgada, para que nunca mais no chão se edifique, e, não sendo própria, será avaliada e paga a seu dono pelos bens confiscados, e no mesmo chão se levante um padrão, pelo qual se conserve a memória desse abominável réu". (ADIM, 1978, p.198).

Com essas palavras cumpria-se a sentença daquele que passaria de réu a projetado herói nacional¹. Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, se tornaria uma das figuras mais simbólicas e controversas da História do Brasil.

Como o homem que foi considerado abominável em seu tempo aos olhos da Coroa Portuguesa, chegaria a essa figura mítica, rodeada de concepções e valores heroicos imbuído em traços cristãos? De que maneira Tiradentes transformou-se nesse herói mítico religioso? Estudos historiográficos recentes desvendam a imagem do inconfidente e apresentam características e aspectos bem distintos das representações atuais.

O fato de não haver registros dos objetivos da Inconfidência Mineira, permitiu e ainda permite que suas finalidades e atitudes sejam maleáveis a diversos interesses. Tiradentes assim como o movimento, passou por várias interpretações e ressignificações no decorrer da

1

Dos inconfidentes mineiros, apenas o nome de Tiradentes está inscrito no Livro dos Heróis da Pátria. Além de herói nacional por excelência, Tiradentes é também considerado patrono da nação brasileira (Lei nº 4.897, de 1965).

história. As diversas representações de Tiradentes não são de um indivíduo comum a seu tempo e sim de um personagem idealizado.

Tiradentes transformou-se em herói nacional e as cenas de sua morte, o esquartejamento de seu corpo, a exibição de sua cabeça passaram a ser evocados com muita emoção e horror nos bancos escolares. Isso não aconteceu da noite para o dia e sim através de um longo processo de formação de um mito que tem sua própria história. (FAUSTO, 2001, p.65).

Tiradentes é um dos mitos mais exitosos que o Brasil criou. José Murilo de Carvalho discorre que o sucesso da construção desse mito está na associação feita de Tiradentes a figura de Jesus Cristo e o martírio deste.

O autor também ressalta que a heroificação de um personagem tem por necessidade “a transmutação da figura real, a fim de torná-la arquétipo de valores ou de aspirações coletivas”.

² Após a Proclamação da República³, houve um projeto de invenção da nação através do resgate de acontecimentos e personagens históricos que exaltassem concepções de liberdade, patriotismo, civismo e identidade nacional. Observando que essa ideia de construção de identidade nacional brasileira surge desde a época do Romantismo⁴, contudo a abordagem desse aspecto nesta pesquisa será sobre esse processo fundamentado na legitimação da Primeira República.

Incorporadas a união entre um mesmo povo com um sentimento de pertencimento e de união entre si, as tradições se estabelecem dentro de uma sociedade inventada⁵, a partir da

2

CARVALHO, José Murilo de. A formação das almas: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.14

3

“Com a República, sentiu-se necessidade de novos heróis no ‘panteão da pátria’. A historiografia republicana começou a fabricá-los, ressaltando o Tiradentes. Já em 1882 os republicanos criaram o Clube Tiradentes, cultuando seu herói a cada 20 de abril. Mas foi com a Proclamação da República que se oficializou o herói. Em 21 de abril de 1890, 98º aniversário de sua morte, houve a primeira grande festa oficial, com marchas cívicas, etc” (CHIAVENATO, 2000, p. 100).

⁴ Começa o Romantismo no Brasil em 1836, com publicação de Suspiros Poéticos e Saudades, de Gonçalves de Magalhães. Através do romance histórico, buscava na história e nas lendas heroicas a afirmação da nacionalidade. No Brasil, os índios de Alencar (O Guarani, Iracema, e Ubirajara) são transformados em cavaleiros medievais, vistos com símbolos e elementos formadores da nacionalidade, substituindo a Idade Média que não tivemos.

5

“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

composição de um imaginário coletivo. Carvalho (1998, p.11) aponta os aspectos a serem considerados em relação à constituição desse imaginário: “As sociedades definem suas identidades e objetivos, definem seus inimigos, organizam seu passado presente e futuro. O imaginário social é constituído e se expressa por ideologias e utopias e por símbolos, alegorias, rituais, mitos.”.

A construção de uma história nacional se apresenta como uma estratégia do Estado para exercer o poder e o controle, determinando valores, crenças e símbolos.

A escolha de Tiradentes e sua analogia com Jesus Cristo não foi aleatória, o herói republicano deveria ser um personagem capaz de provocar comoção, admiração, compaixão e empatia do povo. Como exemplifica Carvalho (1998, p.55) “Herói que se preze tem de ter, de algum modo, a cara da nação. Tem que responder a alguma necessidade ou aspiração coletiva, refletir algum tipo de personalidade ou de comportamento que corresponda a um modelo coletivamente valorizado.”.

Realizado o processo de escolha de personalidade mais apropriada para representação de herói da pátria, foram cogitados nomes como Marechal Deodoro, tido como militar demais para uma ampla aceitação; Benjamin Constant, não possuía o apoio de todos os republicanos e Floriano Peixoto, considerado um tanto jacobino para a república que se desejava construir. Havendo assim certa dificuldade em eleger os triunfantes da nação, pois nenhuma dessas figuras apresentava profundidade histórica nem a postura exigida para o posto.

Logo após a proclamação da República⁶, ocorreu algumas adversidades, como a renúncia do Marechal Deodoro da Fonseca em 1891, a Revolta da Armada, a Revolução Federalista e a crise econômica do Encilhamento.

Diante desse cenário era necessária uma consolidação do novo regime, construir um ideal de nação e uma identidade nacional. A partir dos pensamentos e ideais daquele grupo por trás da proclamação da República, formado em sua maioria por militares e uma elite tradicional, ressaltando que esse círculo não representava a população geral. Uma das estratégias para esse projeto era eleger um herói fundamentado em valores cívicos e patriotas.

Heróis são símbolos poderosos, encarnações de ideias e aspirações, pontos de referência, fulcros de identificação coletiva. São, por isso, instrumentos

passado. Aliás, sempre que possível tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado.” (HOBSBAWN, 1997, p.9).

6

FAUSTO, Boris. História concisa do Brasil. São Paulo: EdUSP, 2001. 324 p.

eficazes para atingir a cabeça e o coração dos cidadãos a serviço da legitimação de regimes políticos. Não há regime que não promova o culto de seus heróis e não possua seu panteão cívico. A falta de envolvimento real do povo na implantação do regime leva à tentativa de compensação, por meio da mobilização simbólica. (CARVALHO, 1990, p.55).

Em meio a esses personagens surge a figura de Tiradentes, cuja condenação transformou-se em um espetáculo, o estarrecimento do povo diante o “martírio” do condenado, e o fator de não ter havido sangue diretamente derramado na revolta, pois esta não passou dos moldes da conspiração, facilitaria sua mitificação de acordo com os valores pretendidos. Carvalho (1998, p. 67) destaca outro fator fundamental para a escolha do Alferes. “Um dos fatores que podem ter levado a vitória de Tiradentes é, sem dúvida, o geográfico. Tiradentes o herói de uma área que, a partir da metade do século XIX, já podia ser considerada o centro político do país. ”

Nesse contexto de construção da identidade, a República apropriou-se da memória referente a Tiradentes, e transformou sua figura em herói republicano. Tal escolha não se concebeu somente por ele ter sido um defensor do regime republicano⁷, mas sim pela sua representação de defensor sacrificado assim como Cristo.

A força da simbologia construída que envolvia Tiradentes e a circunscrição dos significados de liberdade intrínsecos ao movimento sedicioso, tornaram a conjuração e seu principal expoente, um abundante espaço para propagação⁸ de ideias políticas com diversas finalidades de acordo com os interesses vigentes.

A construção da identidade em torno da ideia de nação é um desenvolvimento multifacetado, transpassa a elaboração de símbolos legitimadores do poder constituído. As simbologias se estabelecem e devem ser aceitas pela população, que as incorpora como representações naturais do sentimento patriótico. Nessa conjuntura, o herói nacional é um desses símbolos, devendo ser uma figura que integra os diferentes grupos sociais em torno do ideário nacionalista.

7

Embora os inconfidentes planejavam também instalar uma república na região da capitania de Minas Gerais, precisamente poucas pessoas sabiam ao certo o que era República.

8

A inconfidência Mineira quase sempre pareceu destinada a servir de instrumento privilegiado para a reflexão sobre alguns dos candentes de distintas conjunturas. Evento que passa a ser crescentemente conhecido nas mais diversas esferas sociais e segmentos sociais, ao qual se atribuem qualificativos como “momento inaugural da nação” e “criador de identidade”, o processo histórico situado na conjuntura de fins do século XVIII converteu-se em importante ferramenta simbólica e persuasiva por excelência. (FURTADO, 2002, p.31-32).

Na figura de Tiradentes todos podiam identificar-se, ele operava a unidade mística dos cidadãos, o sentimento de participação, de união em torno de um ideal, fosse ele a liberdade, a independência ou a república. Era o totem cívico. Não antagonizava ninguém, não dividia as pessoas e as classes sociais, não dividia o país, não separava o presente do passado nem do futuro. Pelo contrário, ligava a república à independência e a projetava para o ideal de crescente liberdade futura. A liberdade ainda que tardia. (CARVALHO, 1998, p.68).

Eleito o “herói” agora era necessário reinventá-lo e trabalhar sua imagem. A partir da publicação⁹ de Joaquim Norberto de Souza e Silva, aumentaram as referências de Tiradentes com Jesus Cristo. O fato de ter sido traído e morto foram características presentes na vida desses dois personagens.

A partir desse momento, as representações imagéticas foram cada vez mais se assemelhando. A imagem possibilita fortalecer e construir identidades, forjando representações com o objetivo de dar significados de acordo com os interesses de quem a produziu ou as manipulou. Essas manipulações do real ocorrem quando, em momentos de mudança social e política, por motivos e imposições que lhe são conferidos, há necessidade de redefinição de identidade coletiva.

Assim, Tiradentes constituía-se cada vez mais no imaginário da sociedade, que gradativamente passariam a se identificar com ele. O Tiradentes que fora construído, reinventado, teve como uma de suas incumbências unir a nação através do espaço, do tempo e das classes. Para atingir essa mitificação exigida era necessária que sua imagem fosse idealizada, a falta de registros e documentos contribuíram para esse processo.

A ideologia, forma específica do imaginário social moderno, é a maneira necessária pela qual os agentes sociais representam para si mesmo o aparecer social, econômico e político, de tal forma que esta aparência (que não devemos simplesmente tomar como sinônimo de ilusão ou falsidade), por ser o modo imediato e abstrato de manifestação do processo histórico, é o ocultamento ou a dissimulação do real (CHAUÍ, 2008, p.5).

Ressaltando que a alusão de Tiradentes com Jesus Cristo não foi uma inspiração exclusiva dos republicanos, alguns poetas e escritores¹⁰ já tinham feito essa associação ainda na época do Império. Posteriormente, Cecília Meireles em sua obra, *O Romanceiro da*

9

SILVA, Joaquim Norberto de Souza e. *História da conjuração mineira*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948.

10

“Ei-lo, o gigante da praça, / O Cristo da multidão! ALVES, Castro. “Gonzaga ou A Revolução de Minas”. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Editora Nacional, 1944.p.

Inconfidência, publicada em 1953 no Romance XXXIII intitulado *Do Cigano que viu o alferes chegar*, a escritora retoma essa perspectiva multi significativa sobre a figura de Tiradentes.

A estrela do seu destino leva o desenho estropiado: metade com grande brilho, a outra, de brilho nublado; quanto mais fica um, sombrio, mais se ilumina o outro lado. Duvido muito, duvido que se deslinde o seu fado. Vejo que vai ser ferido e vai ser glorificado: ao mesmo tempo, sozinho, e de multidões cercado; correndo grande perigo, e de repente elevado: ou sobre um astro divino ou num poste de enforcado. (MEIRELES, 1989, p.53).

A partir das investigações a respeito de Tiradentes, é possível perceber como se nasce e como se constrói um herói e a importância desses símbolos dentro do imaginário e representação coletiva. Em relação a representação Ginzburg observa:

Por um lado, a “representação” faz as vezes da realidade representada e, portanto, evoca a ausência; por outro, torna visível a realidade representada e, portanto, sugere a presença. Mas a contraposição poderia ser facilmente invertida: no primeiro caso, a representação é presente, ainda que como sucedâneo; no segundo, ela acaba remetendo, por contraste, à realidade ausente que pretende representar. (GINZBURG, 2001, p. 85).

Seja como aspectos culturais, ou de dominação social e política. Os símbolos nascem e se consolidam diante da necessidade de se ver e se sentir representado.

O questionamento a ser realizado fazendo analogia à indagação de Marc Bloch (2001, p.58) onde ele questiona: “A questão não é mais saber se Jesus foi crucificado, depois ressuscitado. O que se trata de compreender é como é possível que tantos homens ao nosso redor creiam na crucificação e na ressurreição”.

O importante não é somente saber qual a real participação e envolvimento de Tiradentes na Inconfidência Mineira, se foi líder, mártir, rebelde, revolucionário, mercenário ou na definição de Maxwell (1978, p.216) “bode expiatório”. Compete à história interpretar, compreender e discutir os acontecimentos, fatores e processos que o levaram a status de herói e como até hoje muitos ainda acreditam que o seja.

Kenneth Maxwell (1978, p.221) destaca que a conspiração dos mineiros era, basicamente, um movimento de oligarquias, no interesse da oligarquia, sendo o nome do povo invocado apenas como justificativa, e que objetivava, não a independência do Brasil, mas sim a de Minas Gerais. Exibindo um Tiradentes bem diferente do que a história apresentou, um homem comum em busca de uma vida melhor, cansado das explorações, um sentimento de libertação, mas em relação a própria situação naquela colônia. Não possuía barba, liderança, tampouco glória.

1.1 O espetáculo do esquartejamento

A Coroa utilizou o enforcamento de Tiradentes para demonstrar e afirmar o seu poder perante a população e também no que concerne ao seu controle. A exibição da morte do réu evidenciava o poder monárquico, mostrando através de representações simbólicas a força e soberania do rei, transformando a aplicação da punição em verdadeiros espetáculos. A execução pública no Antigo Regime tinha por finalidade prolongar o suplício¹¹ da vítima o máximo possível e deveria ser realizada em local público.

O suplício é uma técnica e não deve ser equiparado aos extremos de uma raiva sem lei. Uma pena, para ser um suplício, deve obedecer a três critérios principais: em primeiro lugar, produzir uma certa quantidade de sofrimento que se possa, se não medir exatamente, ao menos apreciar, comparar e hierarquizar; a morte é um suplício na medida em que ela não é simplesmente privação do direito de viver, mas ocasião e o termo final de uma graduação calculada de sofrimentos: desde a decapitação – que reduz todos os sofrimentos a um só gesto e num só instante: o grau zero do suplício – até o esquartejamento que os leva quase ao infinito, através do enforcamento, da fogueira e da roda, na qual se agoniza muito tempo; a morte-suplício é a arte de reter a vida no sofrimento, subdividindo-a em ‘mil mortes’(...). O suplício repousa na arte quantitativa do sofrimento. (FOUCAULT, 2013, p.35).

Tiradentes estava inserido no crime de *Lesá Majestade*, um dos piores crimes que poderia se cometer contra o Rei, o representante de Deus na terra, e com veemência deveria ser julgado. Pelas Ordenações das Filipinas Livro 5 Tit. 6: Do crime de *Lesá Magestade* ficaria determinado:

“Lesá-majestade quer dizer traição cometida contra a pessoa do Rei, ou seu Real Estado, que ele de tão grave e abominável crime, e que os antigos sábios tanto estranharam, que o comparavam à lepra; porque assim como esta enfermidade enche todo o corpo, sem nunca mais se poder curar, e empece ainda aos descendentes de quem a tem, e aos que com ele conversam, assim que ele será apartado da sociedade: assim o erro da traição condena o que a comete, e empece e infama aos de sua linhagem, posto que não tenham culpa.” (PORTUGAL, Ordenações Filipinas, 1985, p.1153).

A condenação trata-se de uma prática regulamentada e fundamentada em uma série de formalidades, tanto na legislação quanto na severidade da pena aplicada.

11

“1. Grave punição corporal imposta por sentença judicial. 2. Sofrimento físico ou psicológico imposto a alguém como forma de punição, intimidação, coerção ou ainda para extrair confissões ou obter informações; tortura. 3. Pena de morte. 4. Execução dessa pena.” MUNIZ, Elisabete Lins. Dicionário Barsa da Língua Portuguesa. São Paulo, SP: Barsa Planeta, 2005. p.994

O suplício faz correlacionar o tipo de sofrimento físico, a quantidade, a intensidade, o tempo dos sofrimentos com a gravidade do crime, a pessoa do criminoso, o nível social de suas vítimas. Há um código jurídico da dor; a pena, quando é suplicante, não se abate sobre o corpo ao acaso ou em bloco; ela é calculada de acordo com regras detalhadas: números de golpes de açoite, localização do ferrete em brasa, tempo da agonia na fogueira ou na roda (o tribunal decide se é o caso de estrangular o paciente imediatamente, em vez de deixá-lo morrer, e ao fim de quanto tempo esse gesto de piedade deve intervir), tipo de mutilação a impor (mão decepada, lábios ou línguas furadas). (FOUCAULT, 2013, p.36).

O ritual é realizado para que a punição e o sofrimento do condenado se estenda a memória de quem presencia, constituindo-se no imaginário coletivo. O povo é convocado como testemunha, eles são a garantia de que a lei está sendo respeitada e cumprida, devem ser parte integrante das cerimônias. Incorporados na concepção de que o Rei é escolhido por Deus para representar o povo, e como tal, deve ser honrado e respeitado. Os suplícios eram oportunidades de demonstração de poder por parte da Coroa, mostrava-se que o menor desrespeito ao Rei e a lei deveria ser exemplarmente punido.

Como exemplifica Ariès (2014, p. 615) “ A ritualização da morte é um caso particular da estratégia global do homem contra a natureza, feita de interdições e concessões. Por isso, a morte não foi abandonada a si mesma e à sua desmedida, mas ao contrário, aprisionada dentro de suas cerimônias, transformada em espetáculo. ”

Inserido nessa perspectiva, o levante mineiro não poderia apenas ser reprimido sem evidenciar aos olhos da população a dimensão que a Coroa estava disposta a tratar quem houvesse a desafiar.

Era necessário deixar a população estarecida com o tratamento da Coroa perante os “infiéis”. Personificar o poder e autoridade do domínio português, nesse sentido o enforcamento de Tiradentes foi escolhido como símbolo para representar todos esses significados.

Georges Balandier (1982, p.10) destaca que essa teatralização reforça a formação das aparências, ligam o destino dos homens de poder tanto à qualidade de sua imagem pública quanto às suas obras. Denuncia-se então a transformação do Estado em "espetáculo", em teatro de ilusão. O poder político vai valorizar essa atividade, colocando-a a serviço da estabilização social, do controle das mentalidades, e da expansão da autoridade monárquica.

O século XVIII nas Minas se caracterizou pela afirmação e consolidação do poder real na região em contrapartida das ameaças à dominação da monarquia, por meio de motins, atentados e conspirações, a exemplo da Inconfidência.

Nessa conjuntura, a Coroa passou a exercer a reprodução do poder fora das instituições, procurando demonstrar que vários mecanismos informais se situavam além do Estado, tornando inseparáveis os interesses que ligavam a colônia e a metrópole.

Nesse cenário o espaço público apresenta-se como uma extensão desse controle e poder. Como destaca Lara (2007, p.78) a respeito da caracterização dos espaços urbanos coloniais como arenas políticas "articulavam-se jurisdições, exibiam-se potências e hierarquias, concretizavam-se dominações de naturezas diversas. ”.

Anteriormente a qualquer discussão em relação por que o alferes e não outro inconfidente foi condenado à forca, é importante ressaltar que independente do eleito a morte, o que interessava a Coroa era manifestar e configurar sua soberania.

Rituais políticos em sua plenitude, as paradas militares, a execução exemplar de um único réu e as festividades dinásticas constituíam modos diversos de afirmação da glória e do poder dos soberanos. Seu cenário era a cidade: lá eram expostos os corpos dos supliciados, levantados os emblemas laudatórios da mercê real, (...) como em um teatro, as encenações pretendiam sempre afirmar a plenitude do poder instituído naquele momento e também “para sempre”. (LARA, 2007, p.62).

Pierre Bourdieu (2007, p.15) ressalta que o poder simbólico, poder subordinado é uma forma transformada, irreconhecível, transfigurada e legitimada das outras formas de poder. De forma simbólica estabelecem-se nas celebrações as distinções inerentes àquela sociedade, pretendendo com a utilização dos símbolos e celebrações, teatralizar toda a existência.

A partir dos acontecimentos apresentados a respeito das Minas setecentistas, observa-se que as relações de poder estabelecidas conduziram os rumos da capitania muitas vezes baseados em interesses particulares.

Tiradentes assim como a Inconfidência Mineira, considerada uma das mais importantes conspirações em detrimento ao domínio português durante o período colonial, passaram por várias interpretações e ressignificações no decorrer da história.

A inconfidência Mineira quase sempre pareceu destinada a servir de instrumento privilegiado para a reflexão sobre alguns dos candentes de

distintas conjunturas. Evento que passa a ser crescentemente conhecido nas mais diversas esferas sociais e segmentos sociais, ao qual se atribuem qualificativos como “momento inaugural da nação” e “criador de identidade”, o processo histórico situado na conjuntura de fins do século XVIII converteu-se em importante ferramenta simbólica e persuasiva por excelência. (FURTADO, 2002, p.31-32).

Apesar da revolta não ter se materializado e os principais motivadores para a conspiração consistirem em interesses financeiros e pessoais, o espólio deixado pela Inconfidência apresenta-se de relevante importância para melhor compreender como funcionavam as representações de espaço e poder nas Minas setecentistas. A compreensão das formas como o poder se estruturou nas Minas só é possível a partir da compreensão dos mecanismos de legitimação da monarquia portuguesa.

Nesse contexto, a Inconfidência Mineira juntamente com a figura de Tiradentes, apresenta-se como componente de apoio a uma determinada construção historiográfica e a concepções e posicionamentos políticos desde as últimas décadas do século XIX.

Tiradentes aparece como símbolo, síntese das ideias das quais o movimento seria o precursor, no Brasil. Adquirindo contornos heroicos e status de mito construído através da história.

“As ideologias, por oposição ao mito, produto coletivo e coletivamente apropriado servem a interesses particulares que tendem a apresentar como interesses universais, comuns ao conjunto do grupo. A cultura dominante contribui para integração real da classe dominante (...); para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto a desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas; para a legitimação da ordem estabelecida por meio do estabelecimento das distinções (hierarquias) e para a legitimação dessas distinções.” (BOURDIEU, 2003, p.10).

Na perspectiva da Inconfidência mineira, a ideologia não está em oposição ao mito de Tiradentes, a ideologia é construída apoiada no mito, constituindo-se um imaginário simbólico a partir de determinado contexto histórico.

Furtado (2002, p.218) observa “A inconfidência mineira foi, com efeito, e ainda que indiretamente, um divisor de águas na constituição da identidade nacional e memória nacional, o fato de sua não deflagração, permitiram relativas plasticidades e maleabilidade.”.

Fragmentando o imaginário nacional e integrando o debate político e acadêmico desde o início do século XIX, a Inconfidência Mineira e a construção do mito de Tiradentes, serviram de instrumento para reflexão sobre temas de diversas conjunturas. Passaram a constituir-se como momento inaugural da nação e criador de identidade. Mais do que um fato

histórico, o evento transformou-se em importante ferramenta simbólica para pensar questões de diferentes situações contemporâneas, sofrendo várias ressignificações.

Capítulo II

2. Pintura histórica

A pintura histórica consiste na representação de fatos históricos, cenas mitológicas, literárias e da vida religiosa. Desenvolveu-se na França e adquiriu prestígio nas academias de arte a partir do século XVII com a criação da *Real Academia de Pintura e Escultura* em Paris. Obteve relevância com o artista francês Jacques-Louis David especialmente durante a Revolução Francesa e no período Napoleônico, momento em que foi utilizada com a finalidade de construir através de imagens a identidade da nação.

A pintura de História desenvolve-se na França no século XVII até meados do XIX, principalmente na Revolução Francesa e no período Napoleônico, onde foi utilizada com o objetivo de construir a autoimagem da nação e sua identidade. A representação dos acontecimentos visualmente narrados e de seus protagonistas foi instrumento bastante utilizado pelos regimes políticos (daí o enorme patrocínio das autoridades aos artistas) para a criação da imagem coletiva de uma nação e de seus heróis. (SILVA; MINUZZO; MURATORE, 2013, p.3).

Corresponde à construção de um acontecimento, exaltando personagens e símbolos que constroem e projetam ideais e valores de acordo com os interesses vigentes. Não constitui na representação da realidade, mas na idealização dos fatos de um determinado tempo histórico.

A representação pictórica dos fatos passa a ser tomada como um registro, a imagem passa a compor uma evidência histórica. Permite imaginar o passado de maneira mais viva, possibilitando mais interpretações e novas reflexões metodológicas. A Pintura histórica como representação compõe um objeto comum de investigação, provocando reflexões sobre os sentimentos, tradições e pensamentos de uma época incorporados à obra de arte.

A interpretação da pintura de história não está no acontecimento retratado em si, enquanto registro fidedigno do fato ou falseamento histórico, mas na percepção do imaginário

de uma época e as motivações de tais representações. Constitui-se em uma fonte de informações que auxiliará a reconstruir e entender o imaginário de seu tempo, juntamente com a apuração crítica do que está sendo retratado.

Para compreender uma pintura histórica, é preciso conhecer o contexto histórico de sua produção, abrangendo as concepções de historicidade com que trabalhavam os artistas e as concepções que sustentavam o imaginário social de seus consumidores.

A pintura de história representou um importante instrumento ao longo do tempo, como mecanismo de dominação e construção de uma identidade nacional. Persuasiva a imagem agrega valores e símbolos, os conceitos representados não se esgotam em si, carregam mensagens, códigos, lacunas que precisam ser decifradas. As pinturas apresentam-se como uma conexão entre o conteúdo retratado e outras realidades.

Como observa Burke (2004, p.21) “entre a gente do povo (...) impressões físicas têm um impacto muito maior que a linguagem, que faz apelo ao intelecto e à razão. ”. Vejo (1999, p. 10) também ressalta a importância da pintura histórica.

Porque entoces preferir los estudios iconográficos centrados em la pintura de historia? Las razones que se pueden dar son varias: el propio peso de las imágenes em el modelado de una determinada percepción del mundo , posiblemente muy superior al de otras forma de expresión; el caracter nomlineal y polissêmico de las imágenes , que permite una riqueza de análisis mayor que el de otros lenguajes; la politización de la pintura em la época moderna y contemporânea , muy superior a la otras formas de expresión artística; la función diretamente legitimadora que las imágenes han tenido a lo largo de la historia.

No Brasil a pintura de História surgiu a partir do século XIX, com a vinda da família portuguesa para o Rio de Janeiro e da Missão Artística Francesa¹², de modo que fossem celebradas as ações realizadas pelo Império e a promoção da imagem do Rei. Competirá aos artistas franceses a coordenação do ensino artístico no Brasil, a cenografia das festas públicas, a documentação visual dos importantes momentos da corte e os retratos oficiais.

12

Em 1816, chega ao Rio de Janeiro um grupo de artistas franceses com a missão de ensinar artes plásticas na cidade que era, então, a capital do Reino unido de Portugal e Algarves. O grupo ficou conhecido como Missão artística francesa. Os artistas da Missão Artística Francesa pintavam, desenhavam, esculpiam e construía à moda europeia, obedecendo ao estilo neoclássico. (SOBRE ESSE ASSUNTO VER – BANDEIRA, Júlio; XEXÉU, Pedro; CONDURU, Roberto. A Missão Francesa. Rio de Janeiro: Sextante, 2003.)

Durante o século XIX, a pintura de história no Brasil é marcada pela produção da *Academia Imperial das Belas Artes* (AIBA), onde o ensino de arte se desenvolveu junto ao desejo da Monarquia de criar uma identidade nacional através da reprodução dos grandes acontecimentos que exaltavam o Antigo Regime.

A Academia Imperial das Belas Artes (AIBA), se tornou uma das mais importantes instituições conjuntamente com Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB), na composição de um projeto nacional. Durante o Império, Pedro Américo e Victor Meirelles se destacaram nas pinturas históricas referentes a Monarquia, época em que o gênero obteve grande sucesso no Brasil.

Nesse momento surgem debates em torno da constituição de uma memória nacional, unindo Estado e instituições, especialmente com o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), fundado em 1838.

Quanto às raízes da nacionalidade, alguns, a exemplo de Varnhagen, privilegiavam as origens europeias, outros buscavam-na nos indígenas; prevalecendo, por fim, a visão romântica de viés indigenista. As poucas pesquisas existentes sobre a AIBA não permitem ideia tão clara de sua trajetória. Evidentemente as duas instituições trabalharam muito próximas: alguns artistas foram membros do IHGB, dentre eles Félix-Émile Taunay e Araújo Porto Alegre, assim como a pintura de história exigia que os artistas utilizassem, em parte, métodos de trabalho do historiador e acompanhassem suas publicações. (CHRISTO, 2009, p. 1153).

Com a queda do Império e as mudanças ocasionadas, a República trouxe entre suas mudanças a transformação do país de acordo com suas aspirações, agora era fundamental esvanecer os símbolos e traços da Monarquia e inserir novos valores na população. A República confere aos artistas novas concepções, pois era necessário construir a versão oficial dos fatos, exaltando personagens, acontecimentos e produzindo heróis.

O federalismo incitou a produção de iconografias locais, atendendo especialmente a decoração dos palácios e prédios oficiais, permitindo manifestar guerras e revoltas silenciadas durante o Império. Houve um processo de reconstrução da identidade nacional, tornando-se necessário inserir na população valores como civismo, liberdade e nacionalismo.

Junto com os símbolos oficiais também existiu tentativas de simbolização política, em uma Monarquia o rei encarna seu país. Na República, alegorias e personificações nacionais desempenham essa função.

Com a criação de novos símbolos, a República apresentou um resultado de tal maneira limitado, os símbolos que se estabeleceram, a bandeira, os brasões e o hino, assentavam-se sobre a tradição imperial anterior.

O episódio que se apresentou como uma Revolução Republicana consistiu na verdade, em uma conspiração simbólica conduzida por um pequeno número de políticos idealistas e de militares pragmáticos. O que testemunhamos foi “a nação exibindo, aos pedaços, o corpo de seu povo, que a República ainda não foi capaz de reconstituir.” (Carvalho, 1990, p.142).

Não era certo que o novo regime iria proporcionar a melhora que todos ansiavam, mas a idealização de heróis, a exaltação de feitos e conquistas provocariam uma convicção, um sentimento quase que de fé que auxiliaria na legitimidade da República pelo povo.

A aceitação ou rejeição dos símbolos propostos poderá revelar as raízes republicanas pré-existentes no imaginário popular e a capacidade dos manipuladores de símbolos de refazer este imaginário de acordo com os novos valores. (CARVALHO, 1990, p.13).

Mesmo diante dessas celeumas envolvendo a recente República, o processo de construção de uma certidão visual seguiu fundamentado na elaboração de uma iconografia que exaltasse o patriotismo necessário para formar o ideal de nação. De uma forma estratégica a historiografia republicana começou a fabricar mitos e heróis.

Um olhar renovado sobre os exemplos de patriotismo e sacrifício que dele se podia colher propiciava, enfim, um ambiente favorável para uma expressão artística visual de novos valores que pudessem fornecer exemplos de virtudes patrióticas às gerações futuras. (SALGUEIRO, 2002, p.9).

De um lado há a exigência de construir novos símbolos e discursos visuais, pretendendo a instituição de um novo regime. Em contrapartida, a formação dos artistas foi insuficiente para provocar inovações formais. Observa-se que a ruptura política não constituiu um paralelo imediato nas formas estéticas.

A arte está sem dúvida mais apta a exprimir os estados de civilização que os momentos de ruptura violenta. Nós o sabemos por exemplos mais recentes: as revoluções não inventam imediatamente a linguagem artística que corresponde à nova ordem política. Por longo tempo ainda se usam formas herdadas, no momento mesmo em que se deseja proclamar a decadência do mundo antigo. (STAROBINSKY, 1989, p. 18.)

Inserida nessa conjuntura as representações iconográficas contribuem para a construção de uma nova identidade, não somente evidenciando as transformações artístico-

culturais, mas também apresentando uma visualidade do processo histórico e político da sociedade, integrado ao desenvolvimento desses aspectos.

Ao investigar as pinturas históricas é necessário observar o conjunto de representações, crenças, ideologias e interesses que compõem aquele conceito. Estabelecer reflexões sobre o simbólico e suas interpretações, juntamente com as tradições culturais, os pensamentos e sentimentos particulares de uma época incorporados às obras de arte.

Como ressaltam os estudos de Panofsky (1991, p.52) em relação às imagens, o que está em jogo não é o que se vê aparentemente na imagem, mas a sua intenção, o que essa alegoria quer comunicar. Para chegar ao conteúdo ou significado da imagem, segundo Panofsky, parte-se da sua intenção, que pressupõe a maneira como este objeto é dado.

De acordo com o que sugere para analisar uma obra de arte, é preciso a partir da sua descrição temática, atingir seu conteúdo intrínseco e seus valores simbólicos. Através da descrição do conteúdo, anseia-se chegar ao significado constituído pelo mundo dos valores simbólicos, e para realizar essa compreensão necessita-se de uma história dos sintomas culturais. Essa correspondência entre as formas simbólicas e os valores culturais é o ponto central do pensamento de Panofsky que será mais trabalhado posteriormente nessa pesquisa.

Panofsky (1991, p.53) manifesta-se em favor de uma história dos sintomas culturais, a compreensão da "maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, tendências essenciais da mente humana foram expressas por temas e conceitos específicos."

Ao se deparar perante uma imagem produzida no passado, não se deve tentar explicar tal imagem, mas sim levantar observações e conjecturas à medida que outras fontes nos acrescentam dados sobre ela.

Nem sempre é possível reconstruir com exatidão o conjunto de atos e pensamentos do artista, as condições em que foi realizada a encomenda e as maneiras de composição do quadro. Contudo, apresenta-se a materialidade da obra, capaz de desvendar informações e dados sobre a realidade em que foi encomendada, produzida e publicada.

No Brasil com a implantação da República, o mercado nacional das artes plásticas no século XIX, sofreu diversas mudanças. A crise vivenciada no meio acadêmico é instigada pelas modificações ocasionadas após a mudança de regime político.

Com a Proclamação da República incide uma série de encomendas públicas por obras que correspondessem às necessidades de legitimação do novo regime. Nesse cenário destaca-se Antônio Parreiras, sendo dentre os pintores do século XIX o que mais produziu quadros históricos no Brasil.

Parreiras foi contratado por vários estados para decorar murais de órgãos públicos e pintar quadros que descrevessem fatos da história do país. A pintura de Parreiras foi essencial para compor uma narrativa sobre a história da nação e formação do imaginário republicano, tornou-se um dos principais responsáveis pela elaboração de uma identidade visual do discurso nativista estabelecido na Primeira República.

2.1 Antônio Diogo da Silva Parreiras (1860-1937)

Antônio Diogo da Silva Parreiras nasceu no dia 20 de janeiro de 1860 em Niterói, na então Província do Rio de Janeiro, filho de Maria Rosa da Silva Parreiras e do ourives e comerciante Jacinto Antônio Diogo Parreiras. Em virtude da morte de seu pai em 1874, começa a trabalhar como balconista para ajudar a família aos quinze anos de idade.

Aos dezoito anos conseguiu matricular-se como aluno livre no curso noturno de desenho da Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Entre 1880 e 1881, trabalha em outras áreas¹³, mas permanece pouco tempo nesses empregos.

Em 1883, matriculou-se como aluno-amador na Academia Imperial de Belas Artes. Ingressou na cadeira intitulada “Paisagem, Flores e Animais”, como aluno do pintor paisagista alemão Johann Georg Grimm¹⁴ (1846-1887). Grimm se tornou uma importante influência em sua obra, inovou o rigor dos métodos do ensino acadêmico, estimulou a compreensão de que o paisagismo se tratava de uma pintura realizada ao ar livre, com flexibilidade para a expressão sensível e a captação de cores e luzes tropicais.

Grimm ministrou aulas de pintura ao ar livre a esse grupo de estudantes que ficou conhecido como Grupo Grimm. A equipe representou uma renovação na pintura de paisagem brasileira, abordou o tema com autonomia, desvinculou-se dos modelos acadêmicos e investigou a especificidade do panorama natural brasileiro com base na observação direta da natureza.

13

Balconista, professor, sócio em uma loja de sapatos.

14

Foi um pintor, professor, desenhista e decorador alemão que viveu e trabalhou alguns anos no Brasil.

O Grupo Grimm viveu intensamente uma libertação expressiva na história da Pintura Brasileira, conquistou admiradores e críticos, longe da rigidez dos cânones da Academia.

“O encontro de Parreiras com o líder e com os membros do chamado Grupo Grimm, ainda no momento em que estes artistas mantinham-se unidos pela obrigação do ensino regular, mostrar-se-ia de grande importância para a revolução da arte brasileira do período.” (LEVY 1981, p.21)

Nesse momento, Parreiras produziu sua primeira pintura a óleo, intitulada “*Meu primeiro estudo a óleo*”. Realizou duas exposições, uma em sua casa, em Niterói, e outra na “*Casa Moncada*”, no Rio de Janeiro.

Durante o ano de 1884 tornou-se aluno efetivo da Academia, mais tarde o professor Grimm se demite. Parreiras também abandonou a Academia e o grupo se dirigiu para Niterói, esse é o período mais produtivo dos jovens paisagistas, que passaram a se deslocar para lugares distantes a procurando melhores aspectos da natureza para serem representados.

Nesse mesmo ano executa trabalhos com os cenógrafos Frederico de Barros e Orestes Coliva, decorou o pano de boca do *Teatro Santa Teresa*, atual *Teatro Municipal João Caetano*, em Niterói e recebeu críticas¹⁵ positivas por seus trabalhos.

“O fim do ano de 1884 concede ao grupo de paisagistas rebeldes um derradeiro momento de glória, quando o professor e quase todos com exceção de Ribeiro e Parreiras, recebem premiações na grande exposição geral que a academia promoveu com enorme sucesso.”. Levy (1981, p.25)

Posteriormente mudou-se para sua nova residência, à Rua Presidente Domiciliano, 2, em São Domingos e inaugurou uma exposição de 25 telas. Sobre essa exposição, o poeta Alberto Silva, antigo colega e inspirador do talento de Parreiras, publicou um texto biográfico a respeito do artista onde discorreu sobre sua trajetória e personalidade.

Ele ainda tinha a mesma febre de visionário a queimar-lhe o cérebro; o coração galopava-lhe ainda na mesma loucura de aspirações irrealizadas: todo um turbilhonar de ideias, de sonhos, sufocados na mortalha fria de uma indiferença forçada. Casara-se. Fora escriturário. Negociava fora. Talvez desse modo pudesse ganhar para aprender a pintura. E sorria com um laivo de resignação dolorosa, que obrigou a cismar. (Bibliografia nº. 2.47. p.230 apud LEVY, 1981, p.26).

15

Gazeta de Notícias, de 15 de dezembro de 1884, na sexta coluna sob o título “Um túmulo no alto da serra de Theresópolis”.

Em 1888, realizou uma nova exposição com 22 estudos de paisagens na *Casa Insley Pacheco*. Duas telas foram adquiridas pela princesa Isabel: “*Ocaso no Arraial*” e “*Aldeia do Pontal*”. Em seguida viajou para a Itália e frequentou a *Academia de Belas Artes de Veneza*, tornou-se discípulo de Filippo Carcano¹⁶, o qual a pintura aproximava-se com os preceitos do impressionismo.

Levy (1981, p.31) ressalta que “É bastante difícil estabelecer o quanto a pintura europeia tenha influenciado o curso de sua obra, pois são conhecidas poucas pinturas desse período.”.

Quando regressou ao Brasil foi nomeado professor interino na cadeira de Paisagem na *Academia de Belas Artes* e recebeu uma medalha de ouro na *Exposição Geral de Belas Artes*. Nessa época a conjuntura política já não era a mesma e o Brasil havia se tornado uma República. O novo regime político interferiu nos âmbitos sociais e culturais do país, tudo o que representava o Império tornou-se indesejado.

A *Academia Imperial de Belas Artes* modificou seu nome para *Escola Nacional de Belas Artes*. Todas essas transformações ocorridas no Brasil influenciaram as obras produzidas por Antônio Parreiras. Nesse momento Parreiras afastou-se da instituição, por ter sua cadeira extinta e discordar das ideias no novo diretor.

Mesmo produzindo obras por encomendas, elaboradas de acordo com o novo regime político, é possível perceber a originalidade e identidade do artista. Nas palavras de Parreiras:

No tempo em que me dedicava exclusivamente à pintura de paisagem procurava identificar-me, ao extremo, com o cenário que muito mais tarde me devia servir para quadros históricos. Fugia tanto quanto possível do ambiente urbano, onde tudo se havia modificado. (PARREIRAS, 1999, p.239).

Como forma de se opor ao ensino oficial, Parreiras funda a *Escola Ao Ar Livre* em 1891. No ano seguinte realiza uma exposição com os estudantes da nova escola, são expostos 92 quadros e 68 são vendidos. Cerca de dez mil pessoas visitaram a exposição, entre os visitantes estiveram presentes alguns pintores como: Victor Meirelles, Aurélio de Figueiredo e Pedro Américo.

Nos anos seguintes, Antônio Parreiras adquiriu estabilidade em sua carreira e reconhecimento, passando a promover diversas exposições com seus quadros e realizando significativas vendas.

16
1840-1910

Consagrado como pintor, expandiu as possibilidades de temas e deixa de dedicar-se unicamente às paisagens começa a receber encomendas de painéis em alguns palácios e prédios públicos. Incentivado por Victor Meirelles executa pinturas de cenas históricas para o poder público, entre elas se sobressaem a *Proclamação da República*, *Morte de Estácio de Sá* e *Prisão de Tiradentes*.

Não é o objetivo dessa pesquisa, mas é importante ressaltar que há discussões sobre as genuínas motivações de Parreiras ao seguir na pintura histórica. Alguns estudiosos¹⁷ discorrem que a pintura histórica na obra de Parreiras aparece como uma determinação de construir um veículo independente da dominação colonial. Outros pesquisadores e até mesmo escritores da época atribuem esse aspecto a questões financeiras.

Paisagista de algum valor histórico, mas mascate como o diabo, o Sr. Parreiras deu um dia para pintar quadros históricos, nus e outras coisas por fotografia. Nunca se viu uma coisa assim, tão errada, tão estúpida e tão sem senso. (...) O Sr. Parreiras pinta para impingir quadros ao governo, pinta para ganhar dinheiro, o que não seria defeito se o fizera com consciência. (“Os Pintores”, *Correio da Noite*, 1915.).

Frederico Barata, historiador e crítico da arte, também considera um oportunismo a maneira que o pintor conduziu a elaboração de suas obras. Observa¹⁸ que sua carreira era uma mescla de “arte por amor à arte” e uma forma de conseguir recursos para viver. Apesar de declarada paixão pela paisagem, atualmente existem comprovações documentais de que Parreiras apresentava um interesse pela pintura histórica que iria além da esfera das demandas governamentais.

Antônio Parreiras pintou diversas obras históricas avulsas, muitas foram vendidas a particulares e hoje integram a coleção do Museu Antônio Parreiras onde são realizados estudos de obras desse gênero artístico.

Tais questionamentos não diminuem o talento e a qualidade do pintor, Parreiras sempre se mostrou autêntico e audacioso, rompeu com o academicismo e concebeu seu próprio estilo.

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

17

LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Antônio Parreiras**: pintor de paisagem, gênero e história. Rio de Janeiro: Editora Pinakothek, 1981. p.42.

18

BARATA, Frederico. *Eliseu Visconti e seu Tempo*. 1.ed. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1944.p112.

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. (SALGUEIRO, 2002, p.19).

O resultado comercial adquirido por Parreiras foi produto de um artifício que o aproximou do novo cenário instaurado, Parreiras configurou-se como um intérprete da nova realidade político-social do início da República. O pintor que atuou às margens das consagradas instituições artísticas¹⁹, ao mesmo tempo foi movido a construir seus próprios espaços de reconhecimento e possibilidades de mercado.

Se em um primeiro instante o pintor atua em sua arte vislumbrando uma economia burguesa em ascensão, mais tarde seu “propósito” ou não, naturalmente se vincularia a um mecenato público praticado pelos poderes locais, tais acontecimentos permitem compreender que independente dos questionamentos atribuídas a suas obras de pinturas históricas, Parreiras atuava como um empreendedor de si mesmo. Como destaca o próprio artista:

Mas não me fiz artista para ganhar dinheiro. (...) Tornei-me de uma extrema intransigência para comigo mesmo sem jamais desviar a minha produção para o lado comercial. Nunca sacrifiquei os meus ideais de arte copiando fotografias de comendadores, ou decorando paredes de casas de burgueses enriquecidos. Nunca pinte senão o que quis pintar. Este proceder proporcionou-me uma absoluta independência. Trabalho para poder trabalhar; e como nada mais ambiciono, julgo-me um homem feliz” (PARREIRAS, 1999, p.78).

Entre os anos de 1906 e 1920 viajou com frequência à Europa, fixando-se por longas temporadas em Paris onde manteve alguns ateliers e realizou importantes trabalhos e exposições. Nesse momento incide outra inovação na carreira do pintor, começa a pintar nus femininos e tem suas obras expostas em renomados salões da época. Parreiras descreve suas impressões e aprendizados desse período:

Sozinho percorri os principais países da Europa, visitando os museus com extremado cuidado e sem precipitação a fim de conhecer amplamente toda a evolução da pintura, desde mais remotos tempos até a época em que me achava, convencido como estava e estou a ser esse o meio de se livrar um artista de se algemar a uma “escola” ou fanatizar-se pelo domínio de uma

19

Academia Imperial de Belas Artes; Escola Nacional de Belas Artes.

orientação ainda não consagrada pelo tempo e definitiva e universalmente aceita. Tive muitas decepções. Muitas celebridades vi caírem do pedestal erguido pelo reclamo ou exagerado e cego patriotismo. Tive porem momentos de deslumbramentos. Esse contraste ensinou-me a viver. (PARREIRAS, 1999, p.249).

Parreiras começou a produção de quadros históricos em um período de sua carreira em que já era um pintor aclamado. Executou a obra de reforma do *Palácio do Catete*, no Rio de Janeiro, quando esse edifício estava sendo disposto para ser a sede do governo federal. A partir desse momento, passou a receber diversas encomendas de pinturas históricas.

Em 1926 publica seu livro de memórias, “História de um pintor contada por ele mesmo”, que o conduziu ao ingresso na Academia Fluminense de Letras. Parreiras relata, de forma simples, e sincera, acontecimentos marcantes de sua vida e trajetória no campo das artes, depoimentos e percepções de um artista que manifestou seus anseios através da sua arte.

O lançamento do livro **História de um pintor contada por Ele Mesmo** obtém extraordinária receptividade. Antes de tudo, a publicação constituía uma inequívoca demonstração de capacidade reflexiva do pintor, quando se sabia do quanto era raro os artistas brasileiros possuírem o domínio de outros meios de expressão além da linguagem visual. (LEVY, 1981, p.55).

A arte concebida por Parreiras também foi de fundamental importância para o Brasil durante o século XX, onde houve um processo de constituição da identidade nacional da nação após a proclamação da República. Era necessária a construção de uma certidão visual fundamentada na elaboração de uma iconografia que exaltasse o patriotismo e civismo necessários para formar o ideal de nação.

Gasparretto (2009, p.8) destaca sobre Parreiras: “Tornou-se o pintor mais representativo do gênero na Primeira República, superando em quantidade e variedade até os grandes nomes do estilo no Império. Participou ativamente da construção da visualidade republicana.”.

Parreiras expressou em suas obras, sua visão da história nacional fundamentada em uma constituição de uma historiografia republicana. Foi um intérprete da nova realidade política social onde buscava elevar os heróis por suas lutas ao invés de seus mártírios.

Através dos contratos das obras e de textos do pintor, é possível perceber uma atenta pesquisa de documentos, registros e relatos que antecediam a produção de suas composições históricas, como também estudos da paisagem referente aos locais presumidos das cenas. Suas

telas contemplavam especialmente revoltas do período colonial, movimentos emancipacionistas juntamente com a construção de heróis e mártires.

Os quadros históricos realizados por Antônio Parreiras foram produzidos em resposta a um novo mercado que se instaurava. Mas não somente por isso, ao mesmo tempo em que respondia a uma nova demanda de mercado, através de suas pinturas acabou inserido sua própria percepção da história.

Como observa Salgueiro (2002, p.9) “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.”.

No seu derradeiro ano de vida, retorna a sua reclusão à natureza na serra de Miguel Pereira, no Rio de Janeiro, e retorna à grandiosidade da sua obra de paisagem, a qual nunca abandonou. Aos 77 anos produziu as últimas telas: “*A Tarde*” e “*O Fogo*”.

Estas obras são um conveniente ponto terminal para sua carreira como pintor, representando a concretização estética das mais ambiciosas pretensões do artista em relação a seu amor pela natureza. De certo que não permitem qualquer comparação em termos de arte brasileira do período, pela profunda e simples originalidade que as caracteriza. (LEVY, 1981, p.59).

Em 17 de outubro de 1937 faleceu em Niterói, artista reconhecido internacionalmente e consagrado com importantes prêmios, teve seu ateliê transformado em museu quatro anos após de sua morte, o Museu Antônio Parreiras.

Dentre suas principais obras destacam-se: a *Jornada dos Mártires* (1928), *A Prisão de Tiradentes* (1914), e *O Suplício de Tiradentes* (1901), objetos de estudo desta pesquisa. As pinturas históricas elaboradas por Parreiras têm o encargo de cumprir o propósito de valorização do passado por interesse da construção de uma história e identidade nacional e ressaltar a importância desses acontecimentos para a celebração do novo regime que se instaurava.

A tela *Jornada dos Mártires* retrata a prisão dos inconfidentes no momento em que passavam pela cidade de Matias Barbosa - Minas Gerais, ao serem transferidos para o Rio de Janeiro, onde aguardariam o julgamento.

Nessa obra é possível observar os aspectos e simbolismo necessários à nova República, embora a tela não retrate os inconfidentes como heróis, fica implícito o sacrifício desses homens em prol da pátria e da liberdade, ressaltando a coragem e firmeza dos inconfidentes.

A *prisão de Tiradentes*, retrata o momento em que o alferes José da Silva Xavier é encontrado e preso, nessa obra Tiradentes já aparece representado como um símbolo de resistência, pois aparece altivo, em postura ereta e segurando uma arma.

Na tela *O Suplicio de Tiradentes*, é possível observar a mistificação religiosa. A imagem faz alusão a Jesus Cristo, como se Tiradentes fosse o salvador. E assim como Cristo também foi delatado.

Nas três obras observa-se a necessidade simbólica de recriar uma história do Brasil, perpetuando heróis, exaltando feitos e acontecimentos. As técnicas utilizadas pelo pintor, de que forma foram representados e utilizados os símbolos e demais representações serão investigadas a seguir. Sempre com destaque à figura de Tiradentes e demais aspectos simbólicos agregados.

Joaquim José da Silva Xavier, o mártir maior a ser escolhido, deveria ter sua imagem tratada de maneira impetuosa. Não à toa convencionou-se vincular a imagem do alferes com Jesus Cristo, uma personalidade que ao mesmo tempo provoca um sentimento de compaixão e glorificação.

Pinturas, gravuras e poemas foram dedicados a ele, a mitificação sacra caracterizou sua legitimação, acrescentando fatores simbólicos a um processo de representação que se tornou parte do conjunto memorialístico coletivo a respeito de Tiradentes. Todos os aspectos, representações e simbologias foram pensadas e trabalhadas de forma que conduzissem Tiradentes, ao lugar de herói nacional.

Procurou-se idealizar a imagem de Tiradentes, representando-o como um homem altivo, altruísta, corajoso e santificado. Tudo o que contribuísse para o dignificar moralmente como defensor da pátria e dos valores morais, alguém que de nenhuma forma foi passível de críticas.

Tiradentes vive no imaginário popular como uma entidade sacrificada a favor do futuro da nação. Sua figura mítica de salvador constrói um discurso pelo qual o mundo faz sua leitura, e compõe uma narrativa. Narrativa essa que propõe um conjunto de significados decorrentes de uma realidade almejada e produzida.

Capítulo III

3. A arte de construir a História

As imagens podem proporcionar variadas interpretações, à vista disso a importância de analisar os propósitos a que foram submetidas, levar em consideração as conexões entre o contexto e a imagem, investigando as representações que evocam e o universo artístico que as envolvem, consistindo em uma forma de complementariedade verbal.

Para melhor compreender as fontes visuais é necessário conhecer o contexto histórico de sua produção, abrangendo as concepções de historicidade com que trabalhavam os artistas e quais os aspectos que compunham o imaginário social de seus consumidores.

Em diferentes sociedades, a linguagem imagética foi utilizada para representar aspectos sociais, políticos e ideológicos, sendo pensada a partir de um determinado tempo e espaço.

A investigação das imagens possibilita novas reflexões metodológicas, proporcionado o confronto e diálogo com outras fontes. Como destaca Paiva (2006, p.17) “A iconografia é tomada agora como registro histórico realizado por meio de ícones, de imagens pintadas, desenhadas, impressas ou imaginadas e, ainda, esculpidas, modeladas, talhadas, gravadas em material fotográfico e cinematográfico.”.

A análise de fontes visuais permite conhecer as representações que influenciavam as esferas da vida social, auxiliando também a desvendar o sentido atribuído ao mundo em cada época, caracterizando-se como uma evidência histórica.

As imagens quando são empregadas na pesquisa histórica enriquecem e acrescentam a análise dos estudos do passado. Diversas linhas de pesquisa podem se utilizar delas para compreender melhor como são essas relações entre o objeto de estudo e o tempo.

A iconografia é certamente uma das fontes mais ricas, que traz embutida as escolhas do produtor e todo o contexto qual foi concebida, idealizada, forjada ou inventada. Nesse aspecto, ela é uma fonte como qualquer outra e, assim como as demais, tem de ser explorada com muito cuidado. (PAIVA, 2006, p.17).

Burke apresenta algumas formas de estabelecer um diálogo com fontes visuais sendo umas delas o método iconográfico ou iconológico. De acordo com Burke (2004, p. 44), o método iconográfico surgiu na escola de Warburg, que ficava na cidade de Hamburgo, e tem

entre seus maiores defensores Aby Warburg (1866-1929), Fritz Saxl (1890- 1948), Erwin Panofsky (1892-1968), Edgar Wind (1900-1971).

O método iconográfico se divide em três níveis e para que ele possa ser utilizado de modo correto, é necessário ter um conhecimento sobre a cultura onde a imagem foi produzida.

“O primeiro desses níveis era a descrição pré-iconográfica, voltada para o ‘significado natural’, consistindo na identificação de objetos (tais como árvores, prédios, animais e pessoa) e eventos (refeições, batalhas, procissões, etc.). O segundo nível era a análise iconográfica no sentido estrito, voltado para o ‘significado convencional’ (reconhecer uma ceia como a *Última Ceia* ou uma batalha como a Batalha de Waterloo). O terceiro e principal nível, era o da interpretação iconológica, distinguia-se da iconografia pelo fato de se voltar para o ‘significado intrínseco’, em outras palavras, ‘os princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, um período, uma classe, uma crença religiosa ou filosófica’. É nesse nível que as imagens oferecem evidência útil, de fato indispensável, para os historiadores culturais.” (BURKE, 2004, p. 44).

Dentro dessa perspectiva observa-se que a arte pode fornecer evidências para aspectos da realidade social, que de alguma forma não são contemplados por registros escritos.

A leitura de imagens também pode ser realizada através de uma abordagem mais estruturalista, com um enfoque enfatizando a produção inconsciente de significados, como propõem Panofsky.

O método iconológico proposto por Erwin Panofsky (2011) se manifesta em três etapas: pré-iconográfica, iconográfica e iconológica. A respeito do conceito de pré-iconográfico, o autor afirma que:

Qualquer pessoa pode reconhecer a forma e o comportamento dos seres humanos, animais e plantas, e não há quem possa distinguir um rosto zangado de um alegre. É claro, às vezes acontece, num dado caso, que o alcance de nossa experiência não seja suficiente, por exemplo, quando nos defrontamos com a representação de um utensílio obsoleto ou desconhecido ou com a representação de uma planta ou animal desconhecido. (PANOFSKY, 2011, p. 55).

A iconografia consiste em “o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma. Tentemos, portanto, definir a distinção entre tema ou significado, de um lado e forma de outro.” (PANOFSKY, 2011 p. 47), significando uma identificação de imagens, estórias e alegorias.

A respeito da iconologia Panofsky observa (1991, p. 54) “concebo a iconologia como uma iconografia que se torna interpretativa e, desse modo, converte-se em parte integral do estudo da arte, em vez de ficar limitada ao papel de exame estatístico preliminar”.

Contudo Peter Burke (2004, p.52) alerta para os perigos de se trabalhar com uma evidência visual, destacando as seguintes observações que devem ser consideradas quando se trata de estudos relacionados a imagens: “[...] os historiadores precisam da iconografia, porém devem ir além dela, praticando a iconologia de uma forma mais sistemática [...]”, recorrendo a outras disciplinas como literatura e as ciências sociais.

Escultores, pintores e intérpretes de vários segmentos artísticos também possuem inspirações, anseios, condutas e ideologias, dessa forma, intrinsecamente, a produção artística herda os sentidos e significados de seus criadores.

De acordo com o embasamento teórico exposto, esta pesquisa propõe-se a analisar a série produzida por Antônio Parreiras composta de três telas, Jornada dos Mártires, Prisão de Tiradentes e O Suplício de Tiradentes a partir do contexto histórico em que as pinturas estão inseridas e perceber a obra de Parreiras como parte desse contexto.

A metodologia de abordagem de pesquisa utilizada será o método dialético, em uma de suas interpretações, Engels destaca (1978, p.202) "para a dialética não há nada de definitivo, de absoluto, de sagrado; apresenta a caducidade de todas as coisas e em todas as coisas e, para ela, nada existe além do processo ininterrupto do devir e do transitório".

Dentro dessa perspectiva, é possível perceber os diversos sentidos que o objeto, a ser investigado, transmite em diferentes momentos.

Para a dialética, as coisas não são analisadas na qualidade de objetos fixos, mas em movimento: nenhuma coisa está "acabada", encontrando-se sempre em vias de se transformar, desenvolver; o fim de um processo é sempre o começo de outro. Por outro lado, as coisas não existem isoladas, destacadas uma das outras e independentes, mas como um todo unido, coerente. Tanto a natureza quanto a sociedade são compostas de objetos e fenômenos organicamente ligados entre si, dependendo uns dos outros e, ao mesmo tempo, condicionando-se reciprocamente. (MARCONI; LAKATOS, 2005, p.114).

A análise será realizada partindo da conjectura que os fatos não podem ser considerados fora de um contexto social, no caso dessa pesquisa, através da abordagem de estudos a partir do embasamento teórico dos conceitos de pré-iconográfico, iconográfico e iconológico.

3.1 Tela Jornada dos Mártires

Jornada dos Mártires. Antônio Parreiras, 1928 óleo sobre tela, 200 cm x 365 cm.



Imagem 1

O quadro Jornada dos Mártires é a primeira das telas que compõem a série sobre a Inconfidência Mineira. Encomendado em 1928 pelo prefeito de Juiz de Fora para a decoração da Prefeitura Municipal, se encontra exposto na sala Tiradentes do Museu Mariano Procópio. A obra representa a passagem dos inconfidentes, presos em Matias Barbosa²⁰, na época distrito de Juiz de Fora, a caminho do julgamento que seria realizado no Rio de Janeiro.

Parreiras escolhe representar o fim de um movimento que não obteve êxito, cujos protagonistas aparecem cabisbaixos em uma tela melancólica. O artista procura representar através do caminhar lento, a consternação e tristeza sentida pela morte de um ideal. Expressa o sofrimento por parte dos presos, mas de forma que a resistência encontrada ressalta a coragem e convicção dos inconfidentes.

Observa-se também que a paisagem é um aspecto predominante na obra, evidenciando o estilo do pintor. O cenário apresentado é o da fazenda Soledade, um ambiente desértico das Minas setecentistas²¹, reforçando as dificuldades enfrentadas pelos inconfidentes.

20

Matias Barbosa, que na época era distrito de Juiz de Fora - MG

21

FONSECA, Cláudia Damasceno. Arraiais e vilas d'El Rei. Espaço e poder nas Minas setecentistas. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

A pintura enfatiza a passagem dos inconfidentes por Matias Barbosa, ressaltando a relevância desse distrito que almejava mais influência na política mineira desde quando perdeu a disputa para ser a nova capital de Minas Gerais.

O fato de Tiradentes não ser representado nessa obra, atribui-se mais uma vez a preocupação de Parreiras em relação às fontes históricas. O pintor segue a sequência dos acontecimentos do movimento. Ele busca uma mínima fidelidade histórica, colocar Tiradentes no quadro esvaziaria a suposta verdade que contém nele e retiraria o foco principal da obra, a caminhada dos mártires.

Posteriormente à descoberta dos planos da conspiração, os envolvidos foram perseguidos, presos e encaminhados para o Rio de Janeiro e por fim julgados e condenados. A jornada, caracteriza essa trajetória repleta de sacrifícios enfrentada pelos inconfidentes.

Ao nomear os inconfidentes de mártires, partindo da concepção que mártir é o que se sacrifica em nome de uma causa e ou crença. O artista busca atribuir uma superioridade a esses homens, transformando-os de pessoas comuns em triunfantes.

Os mártires representam os “grandes cidadãos”, os quais de acordo com a nova formação nacionalista, a população deveria seguir como exemplo. Sujeitos que não temeriam seus destinos na busca de seus ideais.

Toda forma de governo necessita de mártires e heróis, não somente para demonstrar supremacia, mas sim de exemplos de pessoas e atitudes que sejam referência do extraordinário. No sentido de estar acima do comum, tanto como denominação daquilo que é comum, quanto na característica.

A carga emocional evocada na obra provoca um sentimento de compaixão e admiração perante esses homens, atendendo as concepções de idolatria e civilidade que a República quer inserir na população. Na reflexão de José Murilo de Carvalho (1987 p.14): “Ao reler a história com os olhos de hoje talvez pudéssemos dizer que os vivos, ao tentar reconstruir o passado, tentam governar os mortos na ilusão de poderem governar a si próprios.”.

Das representações e simbologias compostas na obra o que se percebe é que Parreiras reafirma a pretensão do novo regime de construir a certidão visual pretendida pela República, enaltecendo o sofrimento de homens que acreditaram e lutaram em nome da pátria

3.2 Tela A prisão de Tiradentes

A prisão de Tiradentes. Antônio Parreiras, 1914 óleo sobre tela, 180x280 cm.



Imagem 2

A tela A Prisão de Tiradentes, é a segunda da série sobre a Inconfidência Mineira. A obra foi encomendada por Borges de Medeiros²² para ser colocada na Biblioteca Pública de Porto Alegre, foi produzida no atelier do artista em Paris, atualmente encontra-se no Museu Júlio de Castilhos em Niterói.

Nessa obra já é possível perceber o processo de mitificação do inconfidente e as referências com a figura de Jesus Cristo. A tela retrata o momento em que José Joaquim da Silva Xavier é encontrado e preso, o alferes foi preso no dia 10 de maio de 1789, na cidade do Rio de Janeiro, onde buscava angariar mais adeptos ao movimento.

A cena representada por Parreiras apresenta o momento em que Tiradentes foi aprisionado. Representa o quarto onde o alferes foi surpreendido por quatro militares, de acordo com as fardas é possível perceber que a ação era comandada por um oficial e mais três soldados.

22

Antônio Augusto Borges de Medeiros foi um advogado e político brasileiro, tendo sido presidente do estado do Rio Grande do Sul por 25 anos, durante a República Velha.

É possível que Antônio Parreiras, na pintura *A Prisão de Tiradentes*, também tenha buscado informações literárias, históricas e mesmo iconográficas sobre a cena e o personagem central retratado na obra. Ele configurou um momento que realmente pode ter ocorrido daquela forma, conseguindo fazer uma aproximação bastante factível do episódio. Mas deve-se considerar, que mesmo que uma pintura seja precedida de uma exaustiva pesquisa documental e histórica, não é um registro fidedigno da realidade; ela será sempre uma representação, por isso nunca será um duplo do real. (SILVA; MINUZZO; MURATORE, 2013, p.5).

Tiradentes é representado em pé, com uma postura ativa, segura na mão direita um bacamarte²³, representando uma atitude de resistência. Algo que chama a atenção na pintura, é que o inconfidente aparece vestindo apenas parte do uniforme e possui cabelos longos e barba.

Tiradentes como alferes não poderia ter cabelos compridos, nem barba. Seja em sua época de militar ou em seu período na prisão, já que os pelos eram cortados a fim de evitar piolhos, ou mesmo no momento de sua execução, onde todos os condenados à força deveriam ter os cabelos e barbas raspadas para não interferir na ação da corda.

Nenhum dos outros militares representados na cena usa barba ou cabelos compridos, dessa forma percebemos que Parreiras acompanhou as representações realizadas anteriormente por outros artistas que o antecederam, fazendo analogia a figura de Jesus Cristo.

Para esse momento o pintor escolheu retratar um Tiradentes altivo, proeminente, mesmo sabendo que não escaparia da prisão, enfrenta a situação destemido, com altivez, características típicas dos heróis. A representação mística de Tiradentes apresentada na cena faz analogia com o momento em que Jesus Cristo foi preso pelos soldados romanos.

Diferente de Cristo que não resistiu à prisão, Tiradentes encara os outros militares de peito erguido, a arma em punho, não chega a estar apontada aos guardas, mas tampouco demonstra rendição. A cadeira no chão pode vir a indicar que o alferes levantou-se rápido, demonstrando presteza e reação quanto a uma situação inesperada.

Um soldado de pernas abertas e com uma arma nas mãos, bloqueia a porta talvez o que poderia ser a única tentativa de fuga de Tiradentes, ao mesmo tempo os dois outros soldados atrás olham curiosamente para o alferes.

Esse Tiradentes é um agente heroico graças à opção de deslocar o momento em que ele é representado: no ato de sua prisão e não da execução da sentença.

23

É uma arma de fogo de cano curto e largo, parecendo uma garrucha alongada, alargada na boca e reforçada na coronha.

A possibilidade da violência assentada na arma que tem em mãos e no gesto nervoso com o qual derruba a cadeira contraria a iconografia que o consagrara como uma vítima passiva, que enaltece o exemplo virtuoso da resignação cristã. O Tiradentes concebido por Parreiras em sua encenação personifica outros verbos, como resistir, lutar, agir. (STUMPF, 2014, p.126)

A interpretação que se tem a respeito da tela A Prisão de Tiradentes é de uma obra assim como outras da época que foram encomendadas pelo mecenato governamental a fim de consolidar a recente República, juntamente com a necessidade simbólica para a construção da história nacional, inventando heróis e recriando acontecimentos de acordo com a perspectiva desejada.

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. (SALGUEIRO, 2002, p.20).

A Prisão de Tiradentes é mais um dos registros novecentistas, que marcam a necessidade de uma época, propondo reconstruir a memória nacional. A tela de Parreiras cumpre com a personificação da figura de Tiradentes. Contribuindo para a idealização da imagem do herói e mártir se cristalizar definitivamente na memória nacional. A arte apresenta-se como discurso histórico como apoio para a legitimação dos interesses políticos e poderes vigentes.

3.3 Tela Suplício de Tiradentes

Suplício de Tiradentes. Antônio Parreiras, 1901. Óleo sobre tela, 520 x260 cm.



Imagem 3

A tela Suplício de Tiradentes é a última da série sobre a Inconfidência Mineira. Foi encomendada por Campos Sales para servir de decoração no prédio do Supremo Tribunal Federal, na época localizado no Rio de Janeiro. Atualmente encontra-se no Centro Cultural da Justiça Eleitoral no Rio de Janeiro.

A obra representa os momentos finais do inconfidente, após ser julgado e condenado a forca. Nesse momento, Tiradentes já se assemelha completamente a Jesus, fica em evidência a santificação da imagem de Tiradentes.

A tela representa o momento que antecede o enforcamento do alferes, ainda sem a corda no pescoço. Sobre um patíbulo veste uma túnica branca, tem cabelos longos e barba. Em uma postura ereta tem o olhar elevado para os céus como um salvador que sacrificará a

própria vida. O sacrifício de Tiradentes em evidência, assumindo toda responsabilidade, e a transformação da sua morte em um espetáculo, foi decisivo para a sua mistificação.

Assim como Cristo, único filho de Deus, que morreu para a salvação de todos, de acordo com a tradição cristã. Tiradentes assume para si a culpa pela conspiração e se entrega ao sacrifício em nome da causa e do grupo. Ao ser representado sozinho demonstra sua postura de coragem e ao mesmo tempo de vítima, por ser o único condenado a morte. Aquele que igualmente a Cristo foi traído e sua morte lhe concebera a redenção, a situação de vítima passiva exalta a virtuosidade da resignação cristã.

A paleta utilizada não permite contrastes. Nem mesmo a paisagem em segundo plano se destaca. Não há na cena qualquer indício de sofrimento ou resistência perante a morte iminente, apenas resignação em uma atitude canônica que marcaria a memória iconográfica construída sobre este que fora ungido como o herói da República. O resultado da composição de Parreiras, ao optar por uma representação minimalista, carece de apelo dramático e pictórico. (STUMPF, 2014, p.122).

A imagem de Tiradentes representada por Parreiras é o resultado de um discurso nativista e laudatório produzido pela República. Burke evidencia:

Imagens nos permitem imaginar o passado de forma mais vivida [...] Embora os textos também ofereçam indícios valiosos, imagens constituem-se no melhor guia para o poder de representações visuais na vida religiosa e política de culturas passadas. (BURKE, 2004, p.17).

Essa representação mítica de Tiradentes foi construída inicialmente com a obra *História da Conjuração Mineira*²⁴, de Joaquim Norberto de Souza Silva, em 1873. Tal obra caracteriza uma versão para a Inconfidência Mineira na qual se acentua o caráter exaltador e nacionalista. Souza Silva era alinhado à Monarquia e para amenizar a participação do alferes na Inconfidência, descreverá as mudanças ocorridas em seu comportamento durante o período na prisão, uma espécie de redenção diante dos pecados cometidos.

Nos três primeiros interrogatórios, a que o submeteram negou o Tiradentes com obstinação, mas sete meses e dezenove dias depois mudou de plano e apresentou-se confessando tudo quanto se passara. Erguendo a cabeça de réu, que abaixara para se não trair, reanimando-se com todo o vigor, quis atribuir-se exclusivamente às honras de chefe da conjuração! Poder-se-ia ver neste ato,

24

SILVA, Joaquim Norberto de Souza e. *História da conjuração mineira: Estudos sobre as primeiras tentativas para a independência nacional baseados em numerosos documentos*. Rio de Janeiro: B L Garnier, 1873.

que não deixa de ser heroico, uma tal ou qual leviandade de seu gênio, mas andou tão bem nele que a ninguém procurou comprometer, e se foi levado a isso pelos seus confessores franciscanos, como parece, tiveram eles ao menos o bom-senso de aconselhá-lo a que se houvesse com toda a prudência, e não esquecesse a máxima sublime do amor do próximo, para melhor merecer o perdão com que lhe embalariam a esperança. (SILVA, 1883, p. 115).

Os registros posteriores trataram de reforçar essa imagem santificada, pois para uma sociedade majoritariamente cristã e uma pátria em busca de formular seu sentimento de nação, de pertença, a religiosidade em volta de um homem morto e sacrificado despertaria tal comoção e atenderia as aspirações da República em busca de seus mártires e heróis. Tiradentes, como Cristo, corresponderia as duas atribuições.

Para consolidar-se como governo, a República precisava eliminar as arestas, conciliar-se com o passado monarquista, incorporar distintas vertentes do republicanismo. Tiradentes não deveria ser visto como herói republicano radical, mas sim como herói cívico religioso, como mártir, integrador, portador da imagem do povo inteiro. (CARVALHO, 1990, p. 68).

A associação a Cristo não vem somente das artes plásticas, anteriormente²⁵ alguns poetas e escritores já faziam essa analogia. Na literatura, Castro Alves²⁶ escreveu a peça *Gonzaga ou a Revolução de Minas*²⁷ se referindo ao “Cristo da multidão” e Luis Gama²⁸, abolicionista e republicano, escreveu um artigo para uma publicação²⁹ em comemoração ao 21 de abril com o título *À forca o Cristo da Multidão*.

Murilo de Carvalho (1990) afirma que, entre outras questões, foi a não concretização da Inconfidência Mineira, portanto, a ausência de violência na ação, que permitiu a associação da imagem de Tiradentes à de Cristo, o que foi fundamental para a sua popularização.

25

Ambos os exemplos citados datam anteriormente a produção do quadro de Parreiras. *Gonzaga ou a Revolução de Minas* é uma peça de teatro dramática escrita por Castro Alves em 1867. O artigo “À forca o Cristo da Multidão” foi publicado em 1882.

26

1847- 1871. Antônio Frederico de Castro Alves, foi um poeta brasileiro. Suas poesias mais conhecidas são marcadas pelo combate à escravidão, motivo pelo qual é conhecido como "Poeta dos Escravos". Foi o nosso mais inspirado poeta condoreiro.

27

ALVES, Castro. “Gonzaga ou A Revolução de Minas”. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Editora Nacional, 1944.

28

1830-1882. Luís Gonzaga Pinto da Gama foi um orador, jornalista e escritor brasileiro.

29

Primeiro número do jornal comemorativo do 21 de abril, editado pelo Clube Tiradentes (1882).

4. Considerações finais

O historiador José Murilo de Carvalho (1990) ressalta que não há regime político que não cultue seus heróis e mantenha seu panteão cívico. E foi o que a primeira República tratou de fazer, ou melhor fabricar seus heróis, concebendo Tiradentes o mais bem-sucedido deles.

A Inconfidência Mineira até hoje é objeto de intensa batalha historiográfica, persistindo dúvidas em relação às reais intenções do movimento, assim como a respeito da aparência física do alferes. Integra-se na memória coletiva de uma nação em construção, buscando por heróis, mitos e símbolos.

Em meio a tantos instrumentos e artifícios, a pintura histórica configurou-se como percussora do projeto civilizatório da Primeira República, à medida que inspiraria virtudes como ordem, patriotismo e civilidade. Por estar essencialmente envolvida com a exaltação de acontecimentos gloriosos e dos atos heroicos. A pintura histórica, adquire um espaço privilegiado para registrar na alma de seus espectadores os sentimentos de amor à pátria.

A ligação entre pintura histórica e a disciplina História vai além das evidentes pistas em que o próprio nome leva a pensar. Não se trata apenas da temática das telas, mas também de uma ligação estreita entre o trabalho do artista e do historiador, ambos engajados na construção de uma memória nacional e no estabelecimento de uma identidade. Como forma de legitimar a autoridade sobre o passado, o historiador e o pintor de história procuraram marca-la por meio da investigação científica.
(CASTRO, 2005, p. 347).

Nessa perspectiva a pintura histórica de Antônio Parreiras está inserida na construção da certidão visual do Brasil, de acordo com as intenções da recém-inaugurada República, que necessitava de heróis para serem seguidos e glorificados a servir de exemplo de amor e dedicação à pátria.

Sua obra de pintura Histórica está dispersa pelo país, atestando sua significativa inserção no trabalho coletivo de construção de uma visualidade republicana brasileira ávida por forjar heróis e fornecer exemplos edificantes.
(SALGUEIRO, 2007, p.13).

Antônio Parreiras conseguiu realizar em suas pinturas históricas, traços marcantes, sua técnica adquirida na época de paisagista aliada a seus estudos e pesquisas juntamente com seu talento e sua habilidade de moldar os acontecimentos correspondendo à criação de uma visualidade republicana, fez das suas pinturas um instrumento com o qual a realidade subjetiva, transformada em arte, contribuiu para configurar uma identidade para o Brasil.

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. (SALGUEIRO, 2007, p.14).

Através das telas de Parreiras, compreende-se como sua produção artística participa e atua diretamente nos interesses republicanos. Parreiras vivencia a ascensão da República, e conjuntamente aliado a seu talento e audácia, aproveita a demanda por novas representações históricas e conquista espaço e notoriedade como pintor brasileiro dentro do gênero.

Mesmo dentro do contexto que lhe era imposto, Parreiras criou sua própria narrativa, um traço que permite transparecer as características do artista e sua interpretação da história como sujeito e agente histórico do seu tempo.

As pinturas analisadas demonstram a reinvenção do movimento mineiro e evidenciam claramente a transformação do alferes à figura de herói. O tratamento e a reconfiguração dada aos personagens e acontecimentos, passam a integrar o universo histórico da nação. Estudos e pesquisas contribuem não somente para entender esse contexto, como também para desconstruir toda essa mistificação que foi realizada em torno da História do Brasil.

As telas apresentadas nessa pesquisa foram lidas como documentos históricos, levando em consideração sua contextualização, procurando compreender o imaginário coletivo através de um processo de reinvenção da nação, entendendo a importância da imagem e o poder dos símbolos nessas representações, e os artifícios utilizados na transformação e construção de mitos e heróis nacionais.

Referências Bibliográficas

- Autos de Devassa da Inconfidência Mineira. Brasília; Belo Horizonte: Câmara dos Deputados; Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1978. v.5. Disponível em: < <http://portaldainconfidencia.iof.mg.gov.br/leitura/web/v1?p>>. Acesso em 20 de agosto de 2016.
- ALVES, Castro. **“Gonzaga ou A Revolução de Minas”**. In: Obras Completas. Rio de Janeiro: Editora Nacional, 1944.
- ARIÈS, Philippe. **O homem diante da morte**. Trad. de, Luísa Ribeiro. São Paulo, Unesp. 2014.
- BALANDIER, Georges. **O Poder em Cena**. Trad. de Luiz Tupy Caldas de Moura. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1982.
- BALLAROTTI, Carlos Roberto. **A Construção do mito de Tiradentes: de mártir republicano a herói cívico na atualidade**. Revista Antíteses, vol. 2, n. 3, jan.-jun. de 2009, p. 201-225.
- BARATA, Frederico. **Eliseu Visconti e seu Tempo**. 1ed. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1944.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 11º ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: história e imagem**. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas: o imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- CHAUÍ, Marilena. **O que é Ideologia**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2008.
- CHIAVENATO, Júlio José. **Inconfidência Mineira: as várias faces**. São Paulo: Editora Contexto, 2000.
- CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **A pintura de história no Brasil do século XIX: panorama introdutório**. ARBOR Ciencia, Pensamiento e Cultura, 2009.
- CORREIO DA NOITE. Rio de Janeiro. “Os Pintores”. 5 de março de 1915.
- ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural: Pintura histórica. Disponível em: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo327/pintura-historica> >. Acesso em: 4 jun. 2016.
- ENGELS, Friederich. **Dialética da natureza**. 2. ed. Lisboa: Presença; São Paulo: Martins Fontes, 1978.
- FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. São Paulo: EdUSP, 2001.
- FIGUEIREDO, Luciano Raposo de Almeida. **Derrama e política fiscal ilustrada**. Revista do Arquivo Público Mineiro, Belo Horizonte, v. 41, p. 5-20, 2005.
- FONSECA, Cláudia Damasceno. **Arraiais e vilas d'El Rei. Espaço e poder nas Minas setecentistas**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 42. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- FURTADO, João Pinto. **O manto de Penélope: história, mito e memória da Inconfidência Mineira de 1788-9**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2006.
- GASPARRETTO Junior, Antônio. **A jornada de Parreiras: da pintura de paisagem aos mártires**. Revista de Artes e Humanidades, n.4, maio-out, 2009.
- GINZBURG, Carlo. **Representação: a ideia, a palavra, a coisa**. In: GINZBURG, Carlo. Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- LARA, Silvia Hunold. **Fragmentos setecentistas: escravidão, cultura e poder na América portuguesa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Antônio Parreiras: pintor de paisagem, gênero e história**. Rio de Janeiro: Editora Pinakothek, 1981.
- MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2005.
- MAXWELL, Kenneth. **A devassa da devassa: a inconfidência mineira: Brasil-Portugal - 1750-1808**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- MEIRELES, Cecília. **Romanceiro da Inconfidência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- MICELI, Paulo. **O mito do herói nacional**. São Paulo: Contexto, 1997.
- MILLIET, M. A. Uma Vez Valente... Antônio Parreiras. In **Tiradentes: O Corpo do Herói**, São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- PAIVA, Eduardo França. **História & Imagens**. 2 ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2006.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- PORTUGAL. Leis, etc. Ordenações Filipinas: Ordenações e leis do reino de Portugal, recopiladas per mandado do muito alto catholico & poderoso rei Dom Philippe, o primeiro, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.
- SALGUEIRO, Valéria. **A arte de construir a nação: pintura de história e a Primeira República**. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, nº 30, 2002.
- SILVA, Ana Celina Figueira da; Minuzzo, David Kura; Muratore, Eliane. **A Prisão de Tiradentes**. Anais Eletrônicos do II Encontro História, Imagem e Cultura Visual, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. 2013.
- SILVA, Joaquim Norberto de Souza e. **História da conjuração mineira: Estudos sobre as primeiras tentativas para a independência nacional baseados em numerosos documentos**. Rio de Janeiro: B L Garnier, 1873.
- SILVA, Paloma. **A Inconfidência Revisitada: Antônio Parreiras e a Jornada dos Mártires**. Trabalho de conclusão da Especialização em História da Cultura e da Arte da Universidade Federal de Minas Gerais. Dezembro de 2007.

- STAROBINSKY, Jean. 1789. **Emblemas da razão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- STUMPF, Lúcia Klück. **A terceira margem do rio: mercado e sujeitos na pintura de história de Antônio Parreiras**. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros São Paulo, 2014.
- VEJO, Tomas Perez. **La pintura de historia y la invención de las naciones**. Locus: revista de história. Juiz de Fora, 1999, vol. 5, n.º 1, p. 139-159.

Declaração de Autenticidade

Eu, Graciene Lilian Lima Silva, declaro para todos os efeitos que o Trabalho de Conclusão de Curso intitulado “O traço de Antônio Parreiras sobre a Inconfidência Mineira” foi integralmente por mim redigido, e que assinalei devidamente todas as referências a textos, ideias e interpretações de outros autores. Declaro ainda que o trabalho nunca foi apresentado a outro departamento e/ou universidade para fins de obtenção de grau acadêmico, nem foi publicado em outro idioma ou formato.

Brasília, 3 de julho de 2017.

Graciene Lilian Lima Silva