

“NÃO ME FIZ ARTISTA PARA GANHAR DINHEIRO”. SENTIMENTO, UMA IDÉIA DE NAÇÃO E IDENTIDADE EM ANTÔNIO PARREIRAS

José Maurício Saldanha ÁLVAREZ*

Resumo: Este artigo se propõe investigar as representações de corpo e paisagem no pintor brasileiro Antônio Diogo da Silva Parreiras (1861 - 1937), no contexto de sua obra pictórica nascida de uma filiação romântica tardia. Tomando por base seu relato autobiográfico *História de um pintor escrita por ele mesmo*, analisamos a construção de sua auto-imagem de *pintor* como um trabalhador livre numa sociedade escravista, onde a ocupação manual representa um labéu humilhante. Analisaremos o duplo paradigma constante em obra deste pintor fluminense a pintura de paisagem, intermediando os paradigmas europeus do romantismo, enfatizando valores da nacionalidade e de territorialização da paisagem nativa e da pintura histórica, como integrante de um projeto de produção de imagens que instauram um sentido narrativo e retórico da história da nação.

Palavras-chave: Nação; retórica; pintura; paisagem; figuração.

Résumé : Cet article étudie les représentations du corps et du paysage dans l'œuvre du peintre brésilien Antônio Diogo da Silva Parreiras (1861 - 1937), fruit d'une filiation romantique tardive. A partir de son récit autobiographique, *Histoire d'un peintre écrite par lui-même*, l'auteur analyse la construction de son auto-image de peintre, en tant que travailleur libre dans une société esclavagiste, où l'occupation manuelle représente un déshonneur humiliant. L'auteur analyse aussi le double paradigme de cette oeuvre : la peinture de paysage, comme élément intermédiaire par rapport aux paradigmes européens du romantisme, soulignant les valeurs de la nationalité et de la mise en territoire du paysage indigène ; et la peinture historique, intégrant un projet de production d'images qui instaurent un sens narratif et rhétorique de l'histoire de la nation.

Mots-clés : Nation ; rhétorique ; peinture ; paysage ; figuration.

I. INTRODUÇÃO. «QUE PAÍS É ESTE ? »

“Não me fiz artista para ganhar dinheiro” é uma frase que permite desvendar a chave do sentir no romantismo detectado na obra pictórica do artista brasileiro Antônio Diogo da Silva Parreiras (1860 – 1937). Suas palavras evidenciam o *ethos* liberal de que estava imbuído, pois vivendo numa sociedade escravista, ascendeu socialmente e no gosto do público pelo seu esforço e mérito pessoal. Tarefa prometética que empolgou toda sua existência, engajada num embate interminável contra um *statu quo* adverso, no interior da formação social brasileira. Inúmeros pensadores brasileiros como Alencastro,

* Doutor em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF), onde é lotado no Departamento de Arte.

Schwarz, Bosi e principalmente Emilia Viotti da Costa parecem concordar que após a independência do Brasil em 1822, as elites construíram mais um Estado que dava suporte para os seus privilégios, do que contribuíram para que se forjasse a nação.

No terreno simbólico e do discurso político, elas edificaram um simulacro de país, cujo emblema maior foi uma constituição outorgada, afirmando em seu *caput*, serem todos os homens livres perante a lei. Carta Magna que proibia a prática da tortura. Esse constructo fabricado para consumo político (perante o que se chamava então de mundo civilizado), teve sua produção imagética e emblemática emanada da Imperial Academia de Belas Artes. Instituição oficial, radicada no Brasil desde 1816, originava-se da matriz francesa pós-revolucionária e disseminava bens simbólicos.

As elites após a independência, impuseram ao país uma monarquia constitucional como forma de governo. Compostas por fazendeiros e comerciantes, mantiveram intactos o latifúndio e o escravismo herdados do contexto colonial. Excluíram da política as mulheres e os negros, os índios e os setores médios urbanos que, para não cair na miséria e degradação sociais, tornaram-se clientes destas elites. Elas atualizaram a tradição agrária e extrativa da economia brasileira nascida colonial, portanto moderna, às matrizes assimétricas da ainda mais moderna divisão internacional do trabalho industrial. Impediram o surgimento de um campesinato livre - matriz de prosperidade urbana - industrial como ocorreu nos Estados Unidos da América. Entravaram a industrialização nacional e venceram as pressões abolicionistas inglesas. Apesar de muitos de seus membros serem formados na ideologia da Ilustração, limitaram o liberalismo, rejeitando, por exemplo, as idéias republicanas. A cidade do Rio de Janeiro, onde residia a corte com seu aparato do poder, foi a capital do país e filtro das idéias oriundas do Velho Mundo. Graças à centralização política, as elites entravam em contato com a modernidade europeia e suas práticas civilizatórias cosmopolitas e decididamente francófilas.(Alencastro,1998, 43).

Não admira que a produção e a circulação dos bens culturais no Brasil do século XIX permanecesse enfeixada em suas mãos. Como soe acontecer, controlaram a mobilidade e a ascensão social, ensejando o reconhecimento público como artista somente aos membros de sua clientela entre os quais se incluíam alguns brancos pobres e afros-descendentes. A fragilidade cultural do país decorria, além disso, da inexistência de um sistema de escolaridade nacional – público ou privado - conforme se implantava em alguns países europeus e nos Estados Unidos da América. Restava aos segmentos menos favorecidos o acesso a profissões subalternas que os românticos consideravam mortais por compromissadas e submissas aos pilares da sociedade burguesa: o exército, a igreja, o comércio e os empregos na máquina do Estado.

Trabalhar com suas próprias mãos para sobreviver era considerado labéu humilhante no Brasil de antanho, porque associado à despersonalização típica da escravatura. Um trabalhador livre no Brasil escravista não se nivelava ao burguês *self made man*, grosseiro, sem outros sonhos senão o de amealhar riqueza. Se este era o temor que assolava o herói estendaliano Julien Sorel, no Brasil, o temor de um Antonio Parreiras

não era o de nivelar-se ao latifundiário proprietário de escravos, mas era equiparar-se ao cativo, despojado da posse de seu próprio corpo, condenado ao trabalho. Todos esses fatores, enfim, uns e outros e todos juntos, afinal, limitaram a emergência e desenvolvimento de um mercado artístico e intelectual. (Costa, s/d, 226) Para acentuar a chave combativa do *ethos* do sujeito romântico diante deste horizonte adverso, deve-se levar em conta que tais setores médios herdavam da matriz ibérica e mediterrânea, um forte senso de *honra*, devido, em grande parte, à persistência de valores aristocráticos no interior de um capitalismo tardio e pouco desenvolvido. (Bosi, 1994, p.228). Para sobreviver e manter-se fiel a seus ideais, um indivíduo criador destacado deste setor médio modelava para si mesmo uma auto-imagem vincada por um invulgar senso de heroicidade. No entanto, para ascender, era preciso redigir um contrato não escrito, vendendo sua alma às elites, em troca da mundana glória. Achejava-se à prática do que Schwarcz definiu como o *favor* (Schwarz, 2003, p.67).

Iluminando esta questão pelo observatório da antropologia, para Roberto da Matta a “noção de cidadania no Brasil” originava-se da lei geral outorgada pelo poder desvinculada de um significado político universal como nos Estados Unidos da América. Diante da lei geral brasileira, o indivíduo sozinho não tinha valor algum. Seu mérito existiria somente se ele fosse apoiado por patronos potentes e guarnecido em seus atos por parentela aguerrida (DaMatta, 1997, p.85).

II. CORPO E PAISAGEM NO ROMANTISMO

Desde o Renascimento – no alvorecer da Modernidade – que a pintura européia entremeou experiências múltiplas, complexas e variadas no que tange a representações do ambiente natural e do corpo. (Brion, s/d, passim) No século XIX, a pintura de paisagem de ares límpidos cedeu lugar a tormentosos cenários naturais, presentes desde o neoclássico e exacerbados pelo romantismo. A paisagem então se agitou e se enterneceu com os dramas humanos e, mediante esta conexão sensível, emocionou fortemente o público. (Clay, 1980, passim)

Nos Estados Unidos da América, encontramos até a primeira metade do século XIX (e mesmo depois), em alguns intelectuais, uma cosmovisão devotadora de forte ternura pela paisagem que se perdeu. Ou que ainda parece intocada, embora logo perca seu hímen florido diante do férreo e implacável avanço da fronteira móvel. Na elite pensante e ecológica deste jovem país, projetava-se preservar o que parecia ser um cenário idílico. Contudo, como denunciou Schama, essa paisagem norte americana, considerada um “jardim do Éden democrático”, foi um artefato construído em boa parte na imaginação dos pais fundadores do “moderno ambientalismo, Henry David Thoreau e John Muir” (Schama, 1996, p.17). Como outros tantos lá, também cá entre nós, nesta América de *baixo*, muitos ignoravam que uma parte da beleza sublime da natureza do Novo Mundo já era um produto humano, do qual ainda se não reconhecia o *copyright*: as intervenções realizadas pelos índios.

Por um lado, a problematização da pintura de paisagem romântica – no velho e no novo continentes – correspondeu, portanto, à concretização das estratégias de produção dos olhares e dos fazeres pictóricos. Aquilo que Schama denominou de “o gesto organizador do artista”. Por outro lado, o corpo romântico é agitado até mesmo quando está em repouso. Perpassa-lhe nesse derradeiro momento uma corrente elétrica febricitante e contida, prestes a irradiar-se em centelhas. Seu paradigma de representação, no entanto, advém da síntese renascentista, pois as lições de Miguel Ângelo ainda se faziam presentes nos mortos e vivos da *Balsa da Medusa* de Géricault, e por debaixo do panejamento dos heróis norte-africanos de Delacroix. O corpo romântico – como o quadro *Homme nu portant un pique* – de Géricault, se nos parece o de um ator, aguardando o chamado para representar um personagem na cena que lhe cabe na peça da história, tematizada pela pintura. No entanto, quando Parreiras se demorou em Paris, já o corpo, ao menos na França, passava por um processo de recomposição. Deixava de ser individual e poderia pertencer a nação. A práticas de esportes em agremiações criadas para esse fim, na França após a catástrofe de 1870, demonstra esse caráter maquinista do corpo e de sua imagem (Corbin, 2005, p.366).

III. O ROMANTISMO OBSERVADO DA MARGEM BRASILEIRA DO ATLÂNTICO

O Romantismo histórico irrompeu no ocidente europeu após as turbulências que se sucederam à derrocada napoleônica e dos ideais revolucionários bem como aos primeiros fumos industriais. São características suas, a expressão formal através de um subjetivismo exacerbado nas linguagens da arte; a fabricação do mito do artista criador como um herói onisciente e absoluto cujo temperamento arrebatado e individualista expressa-se através das emoções, recusando empregar a razão tradutora e *traditora* do real. Após dilatar-se pelo velho continente, desembarcou na América. Não foi, porém, esse o caso do romantismo no Brasil. No ano de 1834, alguns intelectuais brasileiros enviaram relatórios ao Instituto Histórico da França, na cidade de Paris, reportando sobre as condições das artes no Brasil. Escreveram sobre o passado colonial e sobre o seu presente, que deveria ser moderno, isto é, romântico. O princípio espiritual que aspiravam para a identidade nacional, aparentemente contraditório, partiu de uma matriz européia e portuguesa agendada no passado, e que seria atualizado por uma nova matriz européia. Também Ernest Renan, escrevendo em 1882, considerou um princípio similar a esse, contraditório, embora coerente, e por isso mesmo – moderno. Citemos: “a nation is a soul, a spiritual principle. Two things wich in truth are but one, constitute this soul or spiritual principle. One lies in the past, one in the present”.(Renan, 2002,p.19).

A partir de 1835, nestas plagas americanas, o fazer romântico logrou adaptar determinados paradigmas da sensibilidade destinados à produção de sentido, dando conta de problemas típicos da cultura brasileira. Na ausência desconfortável de uma singular medievalidade – por exemplo - fabricou-se um sucedâneo fundacional da nação que reconhecia seu início com a descoberta do território por europeus modernos no ano da graça de 1500. O indígena e o colono português tornaram-se fulcros da tematização

romântica e nesse *aggiornamento*, excluiu-se do estatuto da alteridade o africano escravizado. Mary Louise Pratt descreveu como um combate pela modernidade, a luta cultural travada na América do sul a partir da segunda metade do século XIX, pois, escreveu ela que “modernity, in its diffusionist momentum, also seeks to destroy alterities – to modernize”(Pratt,p.66).

Já Dóris Sommer, ao discorrer sobre a arqueologia do romance latino-americano, cuja escritura é o realismo fantástico, advertiu que este paradigma de significado, ao contrário do que supõe o senso comum, não nasce do delírio.(Sommer,2002,p.61). Muito pelo contrário. Outro é o berço que o embalou. A arte latina americana no século XIX, tempo das independências, origina-se da razão e do pragmatismo das Luzes em seu matiz colonial, denunciando o caráter experimentalista que presidiu as ações subseqüentes das elites. Devemos, nesse caso, ter em mente que a modernidade, conforme sublinhou Alain Touraine, não é somente “mudança pura”. Ela é também a “difusão dos produtos da atividade racional científica, tecnológica e administrativa”.(Touraine,1994,p.21). Recebendo estes influxos de maneira plástica, os intelectuais locais incorporavam as correntes avançadas de pensamento europeu em sua panóplia.

IV. PAISAGEM E CORPO EM ANTÔNIO PARRAEIRAS

Em 1860, nasceu na cidade de Niterói, Antônio Diogo da Silva Parreiras num momento em que a produção intelectual no Brasil entrou em contato com uma nova inseminação oriunda dos debates europeu(Costa,1967, p.115). Nos abundantes textos que redigiu, consolidou-se um discurso definidor do pensar heróico desse frágil setor médio onde nasceu, que, para Alfredo Bosi, era composto por gente “que ainda não subiu”. Mário Praz bem poderia definir seu caráter como “bironian”(Praz, 1951, p. xv). Parreiras, após a morte de seu pai, conheceu a humilhação provocada pela falência, situação reconhecida como desonrosa tanto numa sociedade escravista quanto numa burguesa. Na França, o pai de Charles Grandet a reconheceu como a mais desonrosa entre todas que pode desonrar um homem, levando-o a deitar-se, “moi probe, dans um linceul d’infamie”(Balzac, 1972, p. 62).

Parreira fracassou em inúmeras ocupações. Contraiu matrimônio para, em seguida, abandonar o lar, indo matricular-se em 1883 na Academia Imperial. Aborrecido com o ambiente formal, retirou-se dela em 1884 para pintar *d’après nature* na cidade de Niterói junto ao núcleo formado em torno do pintor alemão Grimm. Este artista formado em Munique, chegou ao Brasil em 1874. Parreiras o descreveu – romanticamente - como um homem “extremamente bondoso para com os pequenos, altivo e arrogante, violento até para os grandes”. Este *deraciné* teve um final de vida infeliz e pobre. Recorda-nos aqueles outros europeus que deram com os costados na America definidos por Mary Louise Pratt como “figures from what one could the underside of modernity, Europeans trapped at the terminus by an American world that has devoured their will”(Pratt, p. 62).

Este heróico proletariado artístico trabalhava, segundo o depoimento de Parreiras, “sem esperança de lucro imediato, apenas pelo vislumbre de uma recompensa problemática, toda moral, que lhes viria, talvez depois da morte”. A paisagem da baía da Guanabara era o motivo principal de suas pinturas. Crescendo em talento, Parreiras, no entanto, manifestava em seus escritos, forte hostilidade contra as elites que aviltavam seu trabalho. Escreveu sobre o seu pesar por ter de “vir à cidade expor aos olhos profanos do público esses pedaços de natureza que me haviam fascinado”. Este sentimento de superioridade perante as ordens do mundo é, para Hauser, o indício de que o artista romântico possui em “sua expressividade e arbitrariedade o sentido dinâmico de sua vida”(Hauser, 1969, p.369).

Sua pintura ambiental representava uma paisagem fixada em momentos considerados como “sublimes”. Preferia, no entanto, abordar a natureza “com os olhos de artista, sentindo-a através da emoção que ela nos causa”(Salgueiro, p. 188). Seu desejo supremo era interpretá-la intocada, e considera-se em termos críticos, que o ponto culminante de sua pintura paisagística é a representação da floresta tropical numa tela denominada *Sertanejas*. Ela resgata o sentido roussoniano de que a natureza é mais bela do que a paisagem - porque é livre da intervenção do homem. E a paisagem – escreveu Schamma – “é cultura antes de ser natureza; um construto da imaginação projetado sobre mata, rocha, água”.(Schamma, p. 70). *Sertanejas* retrata um túnel florestal primevo na serra do Mar. Encerrado por denso arvoredado, aonde réstias de luz vem timidamente iluminar borboletas, que adejam sobre singelas flores tropicais que medram no chão úmido.

Por volta de 1890 era um mestre incontestado da pintura de paisagem quando ocorreu uma acelerada expansão do mercado artístico nacional. As inúmeras encomendas e mesmo a perspectiva de recebê-las, levaram-no a estudar a figura humana da qual se assenhoreou através de intenso aprendizado. Autoconfiante, para afirmar-se diante do cenário artístico brasileiro embarcou para a Europa, demorando-se por prolongadas estadias em Paris. Embora tenha pintado nus femininos, o grande volume de pinturas de corpos procede da pintura histórica de grandes dimensões, cuja demanda cresceu em volume no Brasil após a consolidação da República, proclamada em 1889. Neste recorte, as elites locais encomendam obras que tecem narrativas oficiais produtoras de sentido povoando a história oficial com signos do novo *statu quo*. Atendendo a esta encomenda promissora, Parreiras realizou, desde 1908 até 1937, cerca de 22 quadros históricos de grandes dimensões, conectando paisagem e figuras humanas.

Podemos iluminar fugazmente este debate recorrendo inicialmente às explicações de Roy Porter que, ao escrever sobre a *História do corpo*, afirmou que uma das chaves para o conhecimento é que explicita a função do corpo como imagem da condição humana, como um suporte para a ação na história dos homens (Porter,1992, p.291). E, em seguida, inserir Stephane Guéguan, que discorrendo sobre as relações contextuais da produção das pinturas românticas intuiu que elas representaram.

“un regard inédit sur l’histoire et um renversement de valeurs significatif: l’axe de ces nouveaux tableaux d’histoire n’y est plus le maitre et ses vertus,

mais l'humanité et ses souffrances, la société et ses aspirations. L'héroïsme n'est pas disqualifié comme le répète notre époque incrédule, il s'humanise et transforme l'individu, en serait-il aussi la victime, en sujet de l'histoire"(Juegan, 1997, p. 84).

Em Parreiras o corpo - portador do personagem - recorda a reflexão de Barthes sobre os lutadores de *catch*, para quem a função que lhes compete nesta modalidade de luta não é a de vencer o adversário, “mas executar exatamente os gestos que se esperam dele”(Barthes, 1992, p12). Desenvolveu inúmeras telas onde despontam motivos que retratam o que se acreditava ser o percurso natural da escatologia da liberdade vivida sob a República Velha.(1889 –1930) Retratou episódios dramáticos onde heróis prometícios desafiaram os fados, o arbítrio dos tiranos, dando suas vidas em martírio no altar da pátria. Seus personagens no quadro histórico tornavam-se “objetos nacionais”, metabolizando seus corpos, tematizados por gestos dramáticos, superlativos e fabricados. Ao pintar a fundação da cidade de Niterói, por exemplo, retratou um cacique indígena, aliado de Portugal. Afirmar Parreiras que, como não havia um “documento algum relativo ao físico de Araribóia, entendi, para melhor me aproximar da verdade, representá-lo por uma figura onde bem eu pudesse deixar positivados, os característicos de sua raça”. O índio retratado está longe da representação feita por Jean de Lery, tão magistralmente debatida por Michel de Certeau (Certeau, 1982, p.226). A poética do corpo acadêmico, presente na prática pictórica de Parreiras determinou que seu índio não fosse “um corpo de prazer”, mas tão somente um corpo cívico. A representação do ameríndio como paradigma retórico, parece indicar que a elite se reflete no homem livre recusando emprestar heroicidade ao negro. Parreiras, como agente, deu forma a um desejo, a um anseio, a um pensamento. Pensou numa manifestação visível durável – quadros - transformados na estrutura do mundo social do Brasil daquele recorte(Christin, 2004, p.9).

V. CONCLUSÃO

Se o romantismo histórico teve sua origem nos tormentos do mundo, o romantismo tardio em Antonio Parreiras expressou a procura do lugar no mundo, a captura antropofágica de uma identidade nacional moderna, inserida num arco de sentido internacional. Considerava-se como um indivíduo autônomo, manifestando um forte desejo de mudança contra a sociedade fortemente hierarquizada e injusta, que o impedia de ascender e de ser reconhecido como sujeito criador. Elites que se interpunham entre ele e a busca da felicidade. Sua pintura, corpo e paisagem, - parece-nos uma matriz de hibridação, porque se ainda mostra-se sensível à produção do sentido romântico, apesar de tardio, seu pragmatismo diante do mercado de arte preconizou sua inserção no *statu quo* político. Sua obra e vida atingiram um resultado intelectual, cognitivo e artístico que se tornou uma retórica imagética capaz significar uma narrativa da nação. Inserido-se nos quadros da modernidade, reescreveu com sua arte – corpo e paisagem – um compromisso com a civilização européia nos trópicos, gerando o que Bhabha definiu como “other sites of meaning”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCASTRO, Luís Felipe de, *Modelos da História e da historiografia imperial, História da vida privada no Brasil*, São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio: Difusão européia do Livro, 1972.
- BALZAC, Honoré du *Eugénie Grandet*, Paris: Gallimard, 1972.
- BOSI, Alfredo, *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BRION, Marcel. *Art of the romantic era. Romanticism. Classicism. Realism*. London, Thames and Hudson, 1966), *passim*.
- CLAY, Jean, *Le Romantisme*. Paris: Hachette realités, 1980.
- COSTA, Emília Viotti da, *Da Monarquia a república. Momentos decisivos* São Paulo: Brasiliense, s.d., 5ª Ed.
- CORBIN, Alain et alii. *Histoire du Corps*. 2. De la Révolution à la Grande Guerre. Paris, Éditions du Seuil, 2005.
- CERTEAU, Michel de, *A Escrita da História*. São Paulo: Forense, 1982.
- COSTA, João Cruz, *História das Idéias no Brasil*, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.
- CHRISTIN, Olivier, *Comment se représente-t-on le monde social?* Paris, Actas, 154, Septembre 2004.
- GUÉGUAN, Stephane, *Quelle peinture pour quelle histoire*. Le Panorama, Paris, 1997, numero 75.
- HAUSER, Arnold. *História Social de la Literatura y del Arte Vol. III*, Madrid: Ed. Guadarrama, 1969.
- SCHWARZ, Roberto, apud Mary Louise Pratt, *Reflections on modernity and globality, in Representações do Real na modernidade*, Helena Carvalhão Buescu e João Ferreira Duarte (org.), ACT7 Faculdade de letras da Universidade de Lisboa, Lisboa: Edições Colibri, 2003.
- MATTA, Roberto da *Carnaval, malandros e heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997, 6ª Ed.
- PORTER, Roy. *História do Corpo*, in BURKE, Peter. *A escrita da história. Novas perspectivas*. São Paulo: Ed. Da Unesp, 1992.
- PRAZ, Mario. *The romantic agony*, New York, Oxford University Press, 1951.
- RENAN, Ernest. in Homi Bhabha org. and publ.. *Nation and narration*. London and New York: Routledge, 2002.
- SALGUEIRO, Valéria. Antônio Parreiras. Notas e críticas, discursos e contos: coletânea de textos de um pintor paisagista. Niterói, Eduff, 2000.
- SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- SOMMER, Doris, *Irresistible romance: the foundational fictions of Latin América*. In Bhabha, Homi, org. *Nation and narration*. London and New York: Routledge 2002.
- TOURAINÉ, Alain. *Crítica da modernidade*. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.