

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO
Centro de Ciências Humanas e Sociais - CCH
Programa de Pós-Graduação em Memória Social

Mariana Fernandez Furloni

UMA CASA TRANSFORMADA EM MUSEU
O caso do Museu Antônio Parreiras

Rio de Janeiro
2008

UMA CASA TRANSFORMADA EM MUSEU	Mariana Fernandez Furloni	UNIRIO Mestrado em Memória Social	2008 221
-----------------------------------	------------------------------	---	-------------

Mariana Fernandez Furloni

Uma Casa Transformada em Museu

O Caso do Museu Antônio Parreiras

Dissertação apresentada como parte do requisito necessário para obtenção do título de Mestre em Memória Social do Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Linha de Pesquisa: Memória e Patrimônio

Orientadora: Profa. Dra. Regina Abreu

Rio de Janeiro
2008

XXXX Furloni, Mariana Fernandez
Uma Casa Transformada em Museu: O Caso do Museu Antônio
Parreiras/ Regina Abreu. Rio de Janeiro, 2008.
xi, 112 f.:il.

Dissertação (Mestrado em Memória Social) –
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro,
Programa de Pós-graduação em Memória Social, 2008.

Orientador: Regina Abreu

1. Museu Antônio Parreiras. 2. Patrimônio
2. Memória Social – Teses.
 - I. Abreu, Regina (Orient.).
 - II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
Programa de Pós-graduação em Memória Social.
 - III. Título.

CDD: XXX.X

Mariana Fernandez Furloni

Uma Casa Transformada em Museu

O Caso do Museu Antônio Parreiras

Dissertação apresentada como parte do requisito necessário para obtenção do título de Mestre em Memória Social do Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Linha de Pesquisa: Memória e Patrimônio

Orientadora: Profa. Dra. Regina Abreu

Data de aprovação:

Banca Examinadora:

_____ - Orientadora

Profa. Dra. Regina Abreu

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Prof. Dr. Mário de Souza Chagas

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Profa. Dra. Ângela Maria de Castro Gomes

Fundação Getúlio Vargas – CPDOC

AGRADECIMENTOS

Os agradecimentos são muitos e peço, antes de qualquer coisa, desculpas àqueles que por cansaço, não por negligência ou esquecimento, não forem citados...

A minha orientadora, professora Regina Abreu, pela delicadeza e pertinência das críticas construtivas, e das indicações preciosas de outros caminhos possíveis.

A minha banca avaliadora, professores Ângela de Castro Gomes e Mário Chagas, pela atenção e tempo dispensados.

À secretaria da PPGMS – UNIRIO, pela competência e presteza.

Aos amigos do programa de mestrado: Cristie, Inês, Márcia Elisa, Mireile, Ananda, Marilane, Lena, Cíntia... pelas palavras de apoio e pelos momentos de descontração no “sujinho”.

A Diogo cujo companheirismo, amor e paciência pelas tardes de domingo “perdidas” foram de um valor inestimável.

A meus pais, pela compreensão no rareamento das visitas e pela relativização, com bom humor, dos problemas individuais...

A meus irmãos, pelas gostosas conversas.

Aos amigos Mariana, Francine, Joana, Elaine, Patrícia, Ligia, Bailey, Rodrigo, Lelê, Renato, Larissa, Pedro, Bruno, Marcele, Laura, John, Mary... cuja companhia (mesmo virtual) tornaram o caminho da escrita menos solitário.

RESUMO

FURLONI, Mariana Fernandez. **Uma casa transformada em museu: o caso do Museu Antônio Parreiras.** Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Programa de Pós-graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

O presente trabalho consiste em um estudo de caso sobre a transformação da residência do artista fluminense Antônio Parreiras em um museu público e homônimo. Busca analisar os atores sociais envolvidos no campo de disputas pela paternidade do museu à época de sua fundação, assim como as próprias estratégias do pintor nas tentativas de cristalização de uma determinada memória de si. Um dos focos da pesquisa se concentra no livro autobiográfico publicado por Parreiras ainda em vida, e nas ilustrações feitas especialmente para o mesmo, procurando identificar de que forma o pintor tenta “enquadrar” sua própria memória. Visando compreender o processo de criação do museu no contexto mais amplo do patrimônio cultural brasileiro das décadas de 30 e 40, investiga os meandros do processo de conversão da casa em museu, dando ênfase às justaposições e ambigüidades entre os âmbitos público e privado nesse caso específico.

Palavras-chave: Museu Antônio Parreiras. Patrimônio. Memória Social.

ABSTRACT

FURLONI, Mariana Fernandez. **A house changed into a museum:** a case study about the Museum Antônio Parreiras. Dissertation (Master's degree in Social Memory) – Graduate Program in Social Memory, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

The present work is a case study about the transformation of the painter Antônio Parreira's house into a public museum, bearing his name. It aims to investigate the social actors involved in the museum's foundation and the possible disputes within this *field* (BOURDIEU). One of its focus points concerns the painter's strategies, attempting to shape a certain social memory about himself. As an example, we analyze his autobiography, and the illustrations drawn by the artist especially for the book. Besides examining Parreiras' own efforts, this research tries to understand how the creation of the museum plays a role in the broader cultural heritage background of Brazil, during the 1930s and 40s. In order to do so, we investigate how the public and private spheres interrelate in this specific case.

Key words: Museum Antônio Parreiras. Cultural Heritage. Social Memory.

ACERVOS CONSULTADOS

Fundação Biblioteca Nacional

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Rio de Janeiro – IPHAN

Museu Antônio Parreiras

Fundação Getúlio Vargas – FGV - CPDOC

Biblioteca Pública da Cidade de Niterói, sala de História Fluminense

Centro de Memória Fluminense, Biblioteca Central do Gragoatá, Universidade Federal Fluminense – UFF

Acervo Arquivístico do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 - Fachada do Museu Antônio Parreiras. Fotografia da autora. p. 13
- Figura 2 - Mapa do bairro do Ingá, em Niterói. Disponível em www.maplink.uol.com.br p. 14
- Figura 3 - Busto de Antônio Parreiras. Fotografia da autora. p. 15
- Figura 4 - Jardim do Museu Antônio Parreiras com estátua. Fotografia da autora. p. 16
- Figura 5 - Mapa esquemático do parque que compõe o museu. Anais do Museu Antônio Parreiras 1952-53. p. 16
- Figura 6 - Sala de exibição, parte da frente, do MAP. Disponível em www.funarij.rj.gov.br p. 18
- Figura 7 - Abertura da exposição da Coleção Lamego. Disponível em www.funarij.rj.gov.br p. 18
- Figura 8 - Aula de pintura no jardim do MAP Fotografia da autora. p. 19
- Figura 9 - Mapa da região em torno do MAP. Disponível em www.maplink.uol.com.br p. 20
- Figura 10 - Ilha da Boa Viagem. Fotografia da autora. p. 21
- Figura 11 - Museu de Arte Contemporânea de Niterói p. 21
- Figura 12 - Retrato de Antônio Parreiras. PARREIRAS, Antônio. **História de um Pintor contada por ele mesmo**. Niterói: Tipografia Dias Vasconcelos, 1926. p. 28
- Figura 13 - Primeira ilustração em *fusain*. PARREIRAS, Antônio. **História de um Pintor contada por ele mesmo**. Niterói: Tipografia Dias Vasconcelos, 1926. p. 37
- Figura 14 - Segunda ilustração em *fusain*. PARREIRAS, Antônio. **História de um Pintor contada por ele mesmo**. Niterói: Tipografia Dias Vasconcelos, 1926. p. 39

- Figura 15 - Décima ilustração em *fusain*. p. 40
PARREIRAS, Antônio. **História de um Pintor contada por ele mesmo**. Niterói: Tipografia Dias Vasconcelos, 1926.
- Figura 16 - Décima primeira ilustração em *fusain*. p. 41
PARREIRAS, Antônio. **História de um Pintor contada por ele mesmo**. Niterói: Tipografia Dias Vasconcelos, 1926.
- Figura 17 - Décima sétima ilustração em *fusain*. p. 42
PARREIRAS, Antônio. **História de um Pintor contada por ele mesmo**. Niterói: Tipografia Dias Vasconcelos, 1926.
- Figura 18 - Sexta ilustração em *fusain*. p. 44
PARREIRAS, Antônio. **História de um Pintor contada por ele mesmo**. Niterói: Tipografia Dias Vasconcelos, 1926.
- Figura 19 - Décima sexta ilustração em *fusain*. p. 50
PARREIRAS, Antônio. **História de um Pintor contada por ele mesmo**. Niterói: Tipografia Dias Vasconcelos, 1926.
- Figura 20 - Idem figura 17. p. 51
- Figura 21 - Décima oitava ilustração em *fusain*. p. 52
PARREIRAS, Antônio. **História de um Pintor contada por ele mesmo**. Niterói: Tipografia Dias Vasconcelos, 1926.
- Figura 22 - Décima nona ilustração em *fusain*. p. 53
PARREIRAS, Antônio. **História de um Pintor contada por ele mesmo**. Niterói: Tipografia Dias Vasconcelos, 1926.
- Figura 23 - Vigésima ilustração em *fusain*. p. 54
PARREIRAS, Antônio. **História de um Pintor contada por ele mesmo**. Niterói: Tipografia Dias Vasconcelos, 1926.
- Figura 24 - Reprodução da tela *Dolorida*, de autoria de Antônio Parreiras, 1909. p. 74
Disponível www.funarij.rj.gov.br
- Figura 25 - Idem figura 5. p. 75
- Figura 26 - Idem figura 13. p. 78

- Figura 27 - Fotografia de Luciene Parreiras. p. 86
Anais do Museu Antônio Parreiras 1952-53.
- Figura 28 - Estátua de Araribóia, em Niterói. p. 99
Disponível em: www.anovademocracia.com.br
- Figura 29 - Logomarca atual da prefeitura de Niterói
Disponível em: www.niteroi.rj.gov.br p. 102

SUMÁRIO

Introdução	12
1 <i>História de um pintor contada por ele mesmo: o livro autobiográfico de Parreiras e sua preocupação em cristalizar uma memória de si</i>	26
2 O processo de fundação do MAP: os criadores do museu e as disputas por sua paternidade	
2.1 Contextualização e os debates acerca do patrimônio	60
2.2 Os atores sociais envolvidos na fundação do MAP	67
2.3 Relações entre o público e o privado: os meandros da “doação”	81
2.4 Ainda sobre o público e o privado no MAP: situações pós-fundação	91
3 Conclusão	98
4 Referências	104

Introdução

Nenhum país consentiria na dispersão de tantas obras primas que constituem um patrimônio inestimável.¹

Considerando que entre os nomes de seus maiores já desaparecidos conta o Estado do Rio de Janeiro com o de Antônio Parreiras, o pintor genial que ainda em vida, fora consagrado o mais eminente dos artistas entre os brasileiros (...)

Considerando que tem este [o Estado] por dever preservar o culto e a admiração dos porvindouros o patrimônio artístico do grande mestre da pintura nacional, erguendo-lhe, ao mesmo tempo, um monumento que evoque perenemente a sua memória.²

Os trechos citados acima referem-se ao Museu Antônio Parreiras (MAP), instituição monográfica de preservação e divulgação artística pioneira do gênero em todo o país. Minha relação com a casa tem início no ano de 2004, quando freqüentava diariamente o bairro do Ingá em Niterói, durante minhas breves caminhadas até a faculdade³. O antigo palacete de janelas amplas e coloração pastel amarelada, estranhamente incrustado entre prédios mais recentes, acendia minha curiosidade, que ao espiar pelo discreto portão de ferro, percebia a promessa de um verdejante jardim, com árvores esguias e um estreito caminho de pedras serpenteando colina acima. Pensava eu: Será residência de alguma família fluminense tradicional e abastada? Uma instituição pública? Particular? Por que sempre tão silencioso, como a esboçar um sorriso melancólico, uma tristeza saudosa de tempos idos?

¹ *Revista da Semana*. Rio de Janeiro, 2.4.1938.

² Trechos do Decreto-Lei nº. 219, de 24 de janeiro de 1941, criando o Museu Antônio Parreiras, em anexo.

³ Fiz meu bacharelado e licenciatura em História pela Universidade Federal Fluminense, em Niterói, Rio de Janeiro.



Figura 1 - Fachada do Museu Antônio Parreiras, em Niterói, estado do Rio de Janeiro.

Em poucos meses tive oportunidade de sanar algumas de minhas dúvidas: através de um estágio curricular oferecido pela Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro (FUNARJ), pude atuar no setor Educativo nesse que descobriria ser um museu de arte estadual dedicado quase exclusivamente à divulgação, preservação e estudo da vida e obra de um artista fluminense: Antônio Parreiras. Tanto o ecletismo da arquitetura⁴ quanto suas paisagens de pinceladas ágeis, quase impressionistas, passaram a integrar meu ambiente de trabalho, através do qual, não raro, ecoariam as vozes agudas e estridentes dos grupos de alunos que me acompanhavam nas visitas. Enquanto conversávamos junto à ampla mesa de alvenaria já bastante gasta pelas intempéries do tempo, aos fundos da casa, eu lembraria aos estudantes que ali era um dos recantos mais apreciados pelo outrora célebre pintor, reconhecido e admirado não apenas pelo público de sua terra natal,

⁴ O projeto do prédio foi concebido pelo arquiteto paulista Ramos de Azevedo, e o prédio finalizado em 1895.

como também pelo Brasil afora e mesmo na França, onde viveu e expôs por muitos anos. Teria essa aura de sucesso e prestígio se diluído completamente nas águas do implacável esquecimento? Talvez a nostalgia impressa em suas paredes descascadas e envelhecidas não seja apenas uma sensação passageira de um visitante desavisado...

Por que parece a casa “invisível” aos arredores e aos moradores vizinhos se tão agradável e tão impregnada de “memória”? Como se deu a transformação de sua residência em museu? Por esforços de quem? Com quais objetivos? Que questões perpassam a mudança de um bem privado em patrimônio cultural e público? O que as pessoas lembram e de que forma constroem suas memórias em torno dessa instituição?

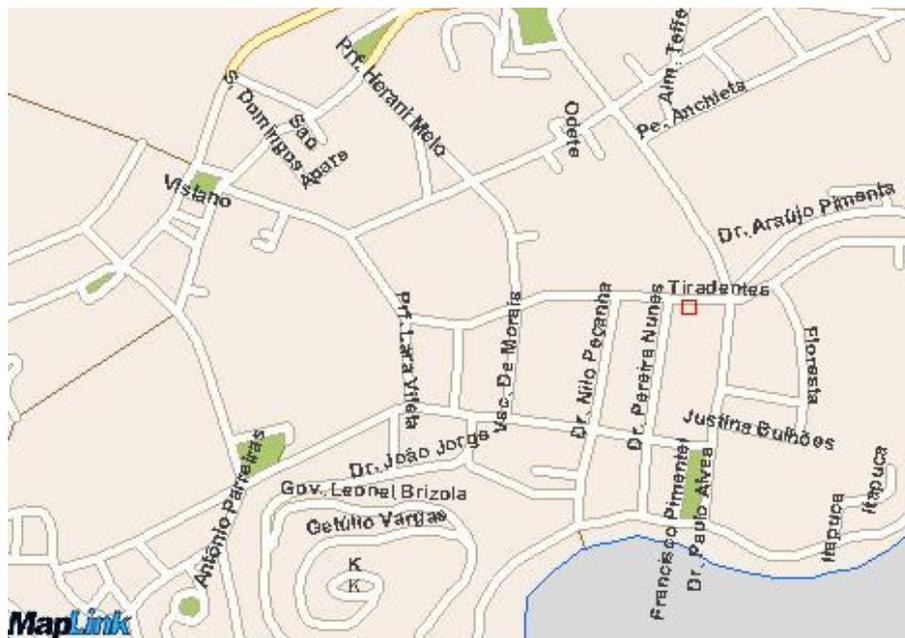


Figura 2 - Mapa do bairro do Ingá, em Niterói. O quadrado em vermelho demarca o MAP. Repare que também aparece a rua Antônio Parreiras no lado inferior esquerdo.

Situado no bairro do Ingá, em Niterói, o prédio principal da então residência do pintor seria concluído em 1895, e serviria esse propósito por mais de quarenta anos, quando finalmente se transforma em um museu estadual. Fundada em 1941 e aberta ao público no ano seguinte, a instituição foi pioneira do gênero no país, constituindo-se como o primeiro museu brasileiro dedicado

a um só artista. Creio oportuno indicar que a abertura da casa ao público não foi um evento isolado no processo laudatório de Parreiras: em 1927 já havia inaugurado, ainda em vida, um busto em sua homenagem na praça Getúlio Vargas, em Niterói; além de batizar com seu nome uma rua (indicada na parte inferior esquerda da figura 2) e uma escola da cidade.



Figura 3 - Busto de Antônio Parreiras na praça Getúlio Vargas, em julho de 2007. Ao fundo da imagem, vemos parte de uma das faixas estendidas pelos moradores em defesa da manutenção do espaço como uma praça aberta ao público.

Antes de darmos continuidade a nossas discussões, façamos, todavia, uma breve visita ao museu. O espaço que, para um observador externo, parece conter apenas um casarão do início do século, desvenda um amplo e verdejante jardim a quem se aventura no interior do portão de entrada. Jardim este planejado, ao longo dos anos, pelo próprio Antônio Parreiras. A vegetação se espraia pela colina atrás do prédio e uma escultura rústica, de feições femininas, recebe silenciosamente os recém-chegados.



Figura 4 - Jardim do MAP.

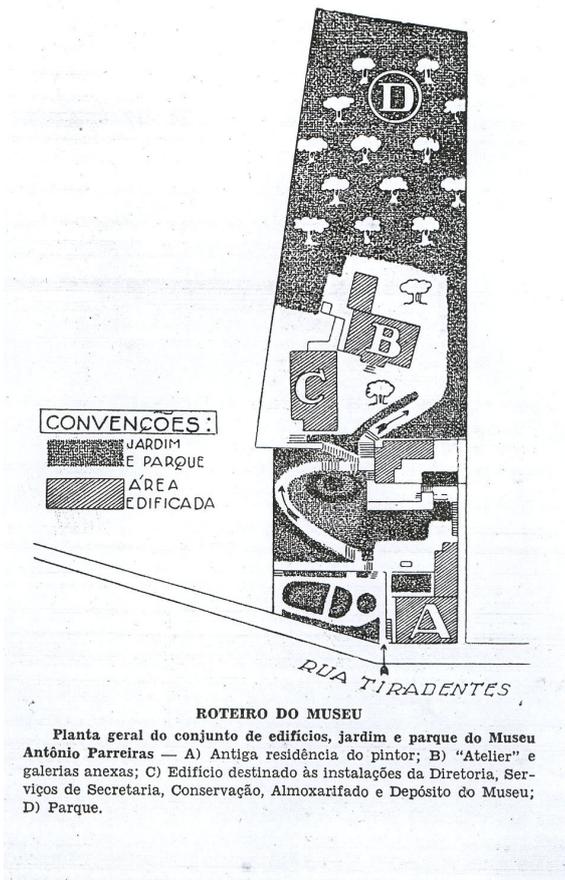


Figura 5 - Mapa esquemático do parque que compõe o MAP e seus prédios.

Quando foi projetado pelo arquiteto paulista Ramos de Azevedo, o parque arborizado de aproximadamente cinco mil metros quadrados abrigava apenas a casa do pintor (bloco A, no mapa acima). Aos poucos, entretanto, foram erguidos dois outros prédios em uma espécie de clareira no alto da montanha (Bloco B e C). O primeiro, construído em 1912, era originalmente usado pelo artista como atelier, além de servir de moradia para seu filho primogênito Dakir e sua família. Na outra construção (Bloco C), que funciona hoje como reserva técnica, viveria sua única filha, que emprestaria seu nome a mesma, ficando o prédio conhecido como “Vila Olga”.

Entremos, em primeiro lugar, na antiga residência. O porão quase subterrâneo fica geralmente reservado para a exposição de obras de paisagistas fluminenses contemporâneos, não raro participantes ou premiados da mostra anual “Livre Olhar sobre a Paisagem”, organizada pelo próprio museu. A parte superior que constituía efetivamente a moradia de Antônio Parreiras não guarda nenhum vestígio exterior de sua antiga função doméstica: não há quaisquer móveis, roupas ou objetos pessoais que denunciem seu passado residencial. Logo ao entrar, vemos duas salas de igual tamanho e uma terceira mais ampla, cujas janelas retangulares abrem-se diretamente para a rua. As primeiras nos apresentam uma biografia ilustrada e cronológica do “patrono”, assim como uma mostra variada dos diferentes gêneros de pintura adotados pelo artista (Fig. 6); a sala da frente, por outro lado, é raramente destinada a seus quadros, exibindo exposições temporárias (Fig. 7).



Figura 6 - Uma das salas de exibição do MAP.



Figura 7 - Abertura da exposição da “Coleção Lamego”, parte do acervo permanente do museu, em 15.5.2007.

À medida que deixamos o interior da casa e caminhamos pelo jardim em direção a já bastante gasta mesa de cimento, começamos a nos sentir em um verdadeiro refúgio urbano. As árvores compridas e longevas descobrem micos e passarinhos cujos antepassados podem sido alimentados pelo próprio pintor, uma vez que o mesmo utilizava a mencionada mesa exatamente com esse intuito. Talvez encontremos o grupo de alunos de pintura que se reúne no local sempre às tardes e que usa o rústico móvel como suporte para seu material.



Figura 8 - Aula de pintura no jardim do MAP.

Seguimos morro acima, acompanhando o caminho que serpenteia pela mata até o platô onde estão o atelier e a atual reserva técnica (antiga Vila Olga, onde morava a filha do pintor). É no primeiro deles, com seu “pé direito” altíssimo e telas de proporções grandiosas, que traçamos um contato mais íntimo, mais genuíno talvez, com a obra de Parreiras e com seu local de trabalho. Embora a limpeza e a organização lhe sejam estranhas, parece haver ainda resquícios do antigo atelier nos espaços que percorremos. No canto de uma das salas, vislumbramos alguns objetos característicos de uma oficina artística: uma escada móvel, pincéis de variados tipos e tamanhos, potes e panos. São eles os únicos objetos pessoais do artista expostos ao público. Saímos do museu com a sensação de que fizemos uma breve viagem aos fins do século XIX.

Desde sua fundação até os dias atuais, o MAP seria testemunha silenciosa de uma série de mudanças políticas e administrativas ao longo desses sessenta e seis anos de existência. Levar em conta tais transformações se faz crucial na compreensão de como a casa se insere no contexto da cidade, tanto do ponto de vista administrativo quanto do próprio campo dos museus. Dentre elas podemos destacar a extinção do estado da Guanabara (1974), com transferência da capital do estado do Rio de Janeiro para o outro lado da baía. Niterói perde, portanto, uma posição chave como sede administrativa da região. A partir desse primeiro evento, observamos, em 1977, a transformação do antigo Palacete Sande, que fora sede do governo estadual antes da fusão, em Museu de História e Artes do Estado do Rio de

Janeiro (vulgarmente conhecido como “Museu do Ingá”). Além disso, e já na década de 90, a cidade vivencia a construção do Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC), assinado pelo consagrado arquiteto Oscar Niemeyer, através de uma parceria estabelecida entre a prefeitura de Niterói e o colecionador de arte João Sattamini⁵.



Figura 9 - Mapa da região em torno do MAP, que poderia formar um possível “corredor cultural”: o quadrado vermelho é o Museu Antônio Parreiras; o quadrado azul, o Palacete Sande (ou Museu do Ingá), o retângulo lilás representa o casarão recentemente restaurado pela Prefeitura de Niterói e popularmente conhecido como Solar do Jambeiro; a elipse próxima à praia simboliza o Museu de Arte Contemporânea, projetado por Oscar Niemeyer; e, finalmente, a igreja da Nossa Senhora da Boa Viagem (triângulo), na ilha homônima.

Bem à frente do promontório, do qual parece lançar-se ao espaço o extraordinário prédio, encontramos a antiqüíssima igreja da Nossa Senhora da Boa Viagem⁶, localizada no topo de uma pequena e rochosa ilha. Do mirante

⁵ O MAC é um projeto de Oscar Niemeyer, inaugurado em 1996, através de uma parceria da prefeitura da cidade com o colecionador de arte João Sattamini, que cederá sua coleção à cidade, em forma de comodato, em troca da concepção de um espaço público para abrigá-la. Fica localizado na praia da Boa Viagem, sendo possível vê-lo claramente do outro lado da baía.

⁶ A igreja em questão foi construída no século XVII, pelo então provedor da Fazenda Real que teria colocado sua insígnia no portão de entrada da ilha. Era visitada com assiduidade no período colonial, havendo inclusive uma romaria em homenagem a sua santa padroeira.

onde se encontra o MAC, é possível chegar ao Palacete Sande ou mesmo ao Museu Antônio Parreiras em cerca de quinze ou vinte minutos de agradável caminhada.



Figura 10 - Ilha da Boa Viagem e sua igreja homônima.



Figura 11 - Vista para o Rio de Janeiro e Ilha da Boa Viagem, a partir do MAC.

Conseguiria a cidade, entretanto conciliar o antigo e o novo através de uma trama de políticas patrimoniais que abrangesse ambos? Como os

Durante esses três séculos de existência, no entanto, passou por inúmeras dificuldades, como saques e longos períodos de abandono. Hoje em dia, é gerenciada pela Associação de Amigos da Ilha da Boa Viagem e tem abrigado a sede do Grupo Escoteiro Gaviões do Mar desde 1937. No mesmo local, há também um fortim colonial, aproveitando a posição estratégica da ilha em relação à entrada da Baía de Guanabara. Para maiores informações sobre a ilha, ver http://meioambiente.niteroi.rj.gov.br/bairros/boa_viagem.html (acessado no dia 19 de agosto de 2007).

desencontros e querelas entre as esferas dos governos estatal e municipal interfeririam nesse processo?

No alpendre do atelier de Antônio Parreiras está gravada, por pedido seu, a seguinte máxima: “Trabalhar é viver”. Esclarecendo primeiramente que “trabalhar” aqui é sinônimo de “pintar”, podemos parafrasear o mote do artista por um viés mais acadêmico, iniciando nossas reflexões.

Procedimentos metodológicos

No intuito de enfrentar os desafios dos questionamentos acima, escolhemos alguns fios condutores que nortearão nossos estudos: o primeiro deles investigará mais detidamente a autobiografia do artista, *História de um pintor contada por ele mesmo*, cuja primeira versão foi publicada pelo próprio Parreiras, em 1926. Através da análise de seu livro, procuraremos questionar em que medida o artista realiza o que Michael Pollak caracteriza como “enquadramento da memória”, selecionando e construindo uma imagem e trajetória pessoais específicas que deseja relegar à posteridade. Em seu artigo “Memória, esquecimento, silêncio”, o pesquisador Michael Pollak faz uma releitura das idéias e reflexões de Maurice Halbwachs traçando uma crítica aos sugeridos poderes agregadores, positivos e identitários do que este chama de “memória coletiva” (HALBWACHS, 1990). Pollak aponta que, nas últimas décadas, com o advento da história oral, têm-se ressaltado um outro viés, quase oposto, qual seja o caráter conflitivo da construção desse tipo de memória. Segundo ele, “a memória entra em disputa”, e a garantia, mesmo que momentânea, de que uma determinada versão seria percebida socialmente como mais genuína ou confiável que outra(s), implicaria em um trabalho de enquadramento dessa memória.

Além do *História de um pintor*, utilizaremos também uma biografia do artista escrita pelo crítico de arte e ex-diretor do museu, Carlos Roberto Maciel Levy: *Antônio Parreiras 1860-1937: Pintor de Paisagem, Gênero e História*. Adicionalmente, e dentro das discussões sobre as diferentes biografias do artista, faremos referência à idéia de “ilusão biográfica” cunhada pelo sociólogo Pierre Bourdieu a fim de melhor entendermos a própria categoria e suas implicações.

O próximo fio de nossa trama investigativa buscará refletir sobre a transformação dessa residência particular em patrimônio cultural e público. De que forma teria ocorrido esse processo? Creio que seja pertinente esclarecer a metodologia adotada por nós: procuramos mesclar, de forma equilibrada, testemunhos orais e *clippings* de periódicos. Esse último compreende essencialmente recortes de jornais ou revistas que progridem no tempo, mas que focalizam um tema central, nesse caso o próprio museu. Foi preciso, entretanto, determinar alguns períodos específicos, já que os *clippings* somam mais de setenta anos de história, antes mesmo da casa se transformar em órgão do governo estatal. Nos concentraremos, portanto, nos anos entre a morte do artista e a fundação do museu (1937 - 1942) e em alguns momentos pontuais da década de 70.

Faz-se importante ressaltar a origem de nosso acervo de pesquisa. O conjunto de *clippings* sobre o qual voltaremos nossa atenção faz parte do arquivo da biblioteca do Museu Antônio Parreiras, cuja seleção inicial foi realizada pelo próprio artista⁷. Por conseguinte, ao menos em seu estágio incipiente, esse conjunto de recortes não representa de modo algum, uma coleção imparcial realizada por agente meramente “burocrático” e objetivo. De acordo com as informações fornecidas pelos funcionários do museu, esse hábito do pintor ganha continuidade, em grande parte, pela atuação da viúva do artista, Luciene⁸, que, como veremos ao longo do trabalho, estava diretamente envolvida nos processos de fundação e funcionamento do MAP. Diversos recortes, principalmente aqueles incluindo conflitos e questões controversas envolvendo, em grande parte, a Senhora Parreiras de um lado e a direção do museu do outro, apresentam trechos sublinhados e anotações de punho, que foram, provavelmente, realizados pela “Madame”.

Procuraremos, portanto, compreender de que modo a fundação do museu se insere no contexto de configuração de um patrimônio histórico e

⁷ Utilizaremos também a coleção com todas as publicações da revista *Bellas Artes* (de 1935 a 1940), encontrada nos arquivos de periódicos da Biblioteca Nacional, que não se enquadra na categoria de *clipping*.

⁸ Por vezes, faremos referência a viúva Parreiras como “Luciene” (nome adotado pelo próprio pintor) ou “Madame” (utilizado pelos funcionários do museu e pela imprensa desde sua fundação na década de 1940). Seu nome oficial era, entretanto, Laurence Palmir Martignet Parreiras.

artístico nacional, com o campo⁹ de disputas e conflitos engendrado pelo mesmo. Embora inserido num momento decisivo de definição das políticas públicas sobre patrimônio nacional (a década de 30 foi crucial nesse processo), o MAP apresenta impasses e experiências particulares. Que sujeitos sociais estariam envolvidos nas disputas pela paternidade (ou maternidade) desse “lugar de memória”¹⁰? De que formas esses conflitos aparecem nos jornais e revistas da época? Como a preocupação de Antônio Parreiras em cristalizar uma memória de si o transformam em mais um ator desse processo?

Finalmente, e a título de conclusão, tentaremos esboçar elementos para um estudo futuro da trajetória do museu. Além disso, faremos alguns apontamentos a cerca da situação do MAP nos dias atuais, tentando perceber como o mesmo se insere no contexto do patrimônio cultural fluminense contemporâneo. Nesse ponto, creio necessária uma breve explicação conceitual, a fim de compreendermos melhor o que seria o “patrimônio cultural fluminense” no contexto histórico atual caracterizado pelo que muitos teóricos¹¹ determinam como processo de globalização. Para os propósitos dessa pesquisa, podemos afirmar que uma “sociedade global” teria se viabilizado a partir do desenvolvimento das tecnologias da informação, com destaque para a internet, criando novas formas de socialização e criação de identidades:

A partir do seu uso em massa, foram criadas novas identidades sociais que contrariam os modelos nacionais que, até então, nortearam a construção dos valores e sentimentos de pertencimento das sociedades. Hoje os valores globais predominam sobre os nacionais, processo que vem sendo chamado de *desterritorialização*. (CAMARGO, 2006, p. 6)

⁹ A título de esclarecimento, utilizo o conceito “campo” de Pierre Bourdieu, ou seja, “o local de atuação dos atores sociais em busca de capital simbólico, dados pelos procedimentos e instituições que agem de acordo com o *habitus* social estruturado, possibilitando o acesso a posição dominante no campo”. (ORTIZ, 1994).

¹⁰ Em seu artigo “Entre memória e história: a problemática dos lugares”, Pierre Nora discute as peculiaridades e interseções entre os âmbitos da história e da memória, assim como os chamados “lugar de memória”, vistos como “lugares onde a memória se cristaliza e se refugia”, em oposição aos “meios” de uma memória ainda viva e pulsante: “Se habitássemos ainda nossa memória, não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares” (NORA, 1993, p.4).

¹¹ Cabe aqui lembrar que o debate acadêmico em torno do tema é bastante controverso e sujeito à perspectivas conflitantes. Dentre os muitos autores que discorrem sobre o fenômeno da globalização podemos citar Renato Ortiz, Stuart Hall, Milton Santos, Antony Giddens, David Harvey, dentre outros.

Haveria, portanto, uma nova configuração de conceitos geográficos e culturais previamente calcados na modernidade clássica, tais como “territorialidade”, “local”, “nacional” e “mundial”. Segundo Renato Ortiz (1994b), a nação, por exemplo, vai gradualmente deixando de se constituir como espaço privilegiado de “coesão social” e catalisador de identidades. No mundo em que vivemos, mesmo as expressões culturais mais específicas estariam constantemente perpassadas por informações, argumentos, padrões simbólicos e relações capitalistas mundializados. O contraponto do “mundial” estaria no “local” e não nas representações nacionais como poderíamos precipitadamente concluir. É sob esse viés que alguns pesquisadores salientam a valorização de práticas e saberes locais como uma reação, o refluxo de um movimento homogeneizador, de massificação cultural decorrente da globalização.

Ao mesmo tempo, vem ocorrendo nas últimas décadas uma progressiva mudança na própria concepção dos museus e de suas relações com a sociedade, caracterizada por uma relativa perda de seu caráter aurático (LUMLEY, 1988) e mesmo elitista, substituído por maior ênfase na relação/comunicação com o visitante. O foco dos debates museológicos parece estar mais concentrado nas relações com a comunidade do que com os objetos materiais *per se*.

Apesar da complexidade de ambos os campos de discussão ir muito além da brevíssima abordagem exposta acima, acredito de fundamental importância que essa reflexão permeie nosso capítulo de conclusão, já que o próprio “patrimônio cultural fluminense” não está imune a essas transformações conjunturais.

1 *História de um pintor contada por ele mesmo: o livro autobiográfico de Parreiras e sua preocupação em cristalizar uma memória de si*

... ao meu querido amigo e afilhado Athayde Parreiras deixo o encargo de fazer publicar a segunda edição do meu livro *História de um pintor contada por ele mesmo*. Para pagar as despesas desta publicação serão vendidas as minhas medalhas de ouro e alguns quadros se ainda for necessário.

Esses livros serão distribuídos em primeiro lugar por todas as bibliotecas, arquivos e institutos públicos, o que restar vendido e o produto desta venda será entregue à Sociedade dos Cegos de Niterói, da qual sou sócio.¹²

Embora o pintor nunca tenha expressado formalmente o desejo de ver sua casa transformada em museu, podemos perceber no trecho acima, extraído de seu testamento, uma preocupação confessa em consolidar uma determinada memória de si.

A primeira edição de sua autobiografia, *História de um pintor contada por ele mesmo*, é publicada em 1926, financiada pelo próprio Parreiras. A segunda, levada a cabo após a morte do artista, acabou sendo patrocinada não pela venda de suas medalhas e obras como sugerem suas últimas palavras; mas pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro, no ano de 1943. Nesta última, há também um conjunto de textos adicionais, intitulado “De 1926 a 1936”, no qual o pintor inclui referências a exposições em sua homenagem¹³, a mudança de nome da rua Boa Viagem (onde o artista havia morado juntamente com outros colegas do grupo Grimm¹⁴) para rua Antônio Parreiras por sugestão do que ele chama de “mocidade acadêmica”¹⁵; além de um capítulo destinado a

¹² Trecho extraído do testamento de Antônio Parreiras, publicado na segunda edição do livro *História de um pintor contada por ele mesmo*, em 1943.

¹³ Tal como a exposição de comemoração dos 50 anos de sua entrada na Academia Imperial de Belas Artes, em Niterói: “Cerca de dez mil pessoas visitaram. Foi inaugurada por uma comissão eleita pela Sociedade Brasileira de Belas Artes que me fez a entrega de uma mensagem admiravelmente aquarelada pelo meu colega Armando Viana e assinada por diversos artistas” (p. 144).

¹⁴ Formado a partir da saída do professor Georg Grimm da Academia Imperial de Belas Artes e atuante entre os anos de 1884 e 1886, o grupo contava com a participação dos seguintes artistas: Antônio Parreiras (1860 - 1937), Garcia y Vasquez (ca.1859 - 1912), França Júnior (1838 - 1890), Francisco Ribeiro (ca.1855 - ca.1900), Castagneto (1851 - 1900), Caron (1862 - 1892), o alemão Thomas Driendl (1849 - 1916) e o próprio Georg Grimm. Primeiro grupo de pintura de paisagem ao ar livre do Brasil, o Grupo Grimm se reunia principalmente nas praias e arredores da cidade de Niterói, estado do Rio de Janeiro.

¹⁵ Na perspectiva de Parreiras, “mocidade acadêmica” significa os membros do Centro Acadêmico Evaristo da Veiga que teriam feito a proposta de mudança do nome da rua à prefeitura de Niterói.

um de seus amigos artistas, Pedro Peres que não aparece na primeira versão. No prefácio desta mesma obra, seu sobrinho Athayde, a quem o pedido do pintor se destina originalmente, explicita que teria sugerido às autoridades competentes que publicassem o livro, “arcando com os gastos e poupando as medalhas que seriam adicionadas ao acervo do recém criado museu, integrando assim o patrimônio do Estado” (PARREIRAS, Athayde, 1943).

Olhemos com mais cuidado um exemplar da primeira edição, de 1926, encontrado na biblioteca do próprio museu. Contando com uma encadernação cuidadosa, mas sem chegar ao luxo, possui capa de papel firme em tom azulado e efeito “mármore”, sem nenhuma inscrição que identifique a obra ou o autor. Ao abrimos o volume, encontramos então o primeiro e último nome de Parreiras ao alto, seguido do título do livro e, na base, ocupando cerca de um terço da folha, a reprodução em preto e branco de uma de suas pinturas de nu, acompanhada da legenda: “Modelo em repouso – *Salon* – Paris – 1922”. Viramos mais uma página e nos deparamos com o próprio pintor, ou melhor, com uma fotografia sua, sem indicações de data ou local, aparentando algo em torno de trinta anos de idade (figura 12). Quase ao fim da narrativa, encontraremos outro retrato do artista, dessa vez no entardecer de seus dias, quando Antônio já tinha sessenta e quatro anos. Na publicação da editora fluminense Tipografia Dias, Vasconcellos e C., constam cento e trinta e uma páginas de texto escrito, vinte e uma ilustrações em *fusain*¹⁶, uma fotografia da fachada de sua residência e outra do atelier, no alto da colina da propriedade. Parreiras incluía também, no final da narrativa, reproduções de um sem número de suas obras, algumas incluindo textos explicativos e outras sem nenhuma indicação específica; dentre elas: oito paisagens, nove nus, quatorze telas de caráter histórico, seis pinturas de gênero, além de alguns estudos e fragmentos decorativos.

¹⁶ Há controvérsias sobre o número exato de ilustrações feitas especialmente para a autobiografia. Embora seja vinte e um o total de desenhos a *fusain*, segundo a pesquisadora Valéria Salgueiro, apenas dezesseis deles teriam sido elaborados especificamente para inclusão no livro.

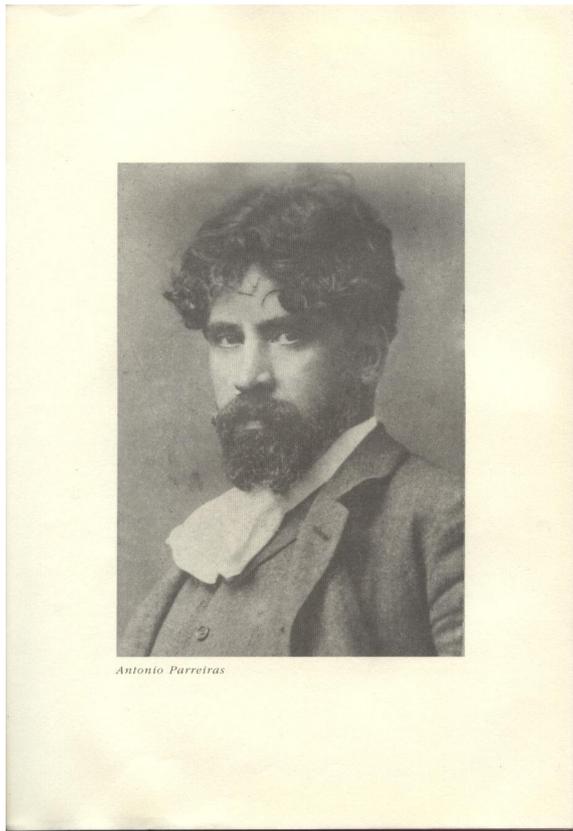


Figura 12 - Retrato de Antônio Parreiras na década de 1890.

De modo geral, podemos afirmar que as críticas sobre o livro foram bastante positivas, embora poucas tenham sido publicadas no mesmo ano de lançamento da obra. A primeira delas aparece no *Jornal do Brasil*, a 27 de novembro de 1926, recomendando a leitura da autobiografia não apenas pela peculiaridade do tema, mas por seu estilo fluído, quase anedótico. Adicionalmente, ressalta o caráter supostamente patriótico do empreendimento, elogiando a postura de Parreiras para com sua terra natal. Esta é uma visão recorrente em outros artigos. Um texto escrito por Mario Sette para o *Diário de Pernambuco*, por exemplo, destaca, entre outros aspectos, a percepção do pintor como um artista que, embora dado a viagens ao exterior, não se tornara distanciado no que concerne seu lugar de origem:

Não se tornou um pedante, nem um derrotista. Ao contrário, aprendeu ainda mais a amar a sua pátria, reconhecendo-lhe os méritos em confronto com os alheios.¹⁷

¹⁷ *Diário de Pernambuco*, 5.7.1931.

Alguns críticos buscam traçar também uma certa analogia entre o ato de pintar e o de escrever, enaltecendo as habilidades do artista em ambos os campos, principalmente em seu viés paisagista; adotando uma interpretação da natureza que iria além da realidade visível, da simples descrição mecânica:

Com este seu livro o grande artista da tela, Antônio Parreiras se nos apresenta como escritor de largos recursos de estilística, manobrando a pena com a mesma elegância, a mesma precisão de tintas e de coloridos com que maneja o genial pincel, tirando de sua paleta mágicos efeitos pitorescos e elegantes descrições de paisagens.¹⁸

Poucas vezes temos lido com maior encanto uma autobiografia. Talvez por que o escritor não passa do mesmo pintor, apenas trocado de instrumento de expressão. Usa da pena como do pincel e, em tela de 130 páginas, pinta com os olhos da imaginação.¹⁹

Este último artigo, escrito por Monteiro Lobato, parece-me especialmente interessante, pois ultrapassa a análise do livro delineando um verdadeiro encômio à escrita autobiográfica. Permeado por uma perspectiva positivista e evolutiva da história, o escritor defende um papel civilizador, pedagógico das “memórias” individuais. Para ele, aqueles que se calam quanto a suas experiências passadas estariam fugindo a uma espécie de dever cívico, já que o profundo conhecimento dos testemunhos pessoais que, por sua vez, perpassam o “processo contínuo” da história, seria um dos instrumentos de aprendizado humano e progresso:

Só o que se fez ensina o que se deverá fazer para adiante. Memórias são depoimentos pessoais no intérmino processo e valem por más testemunhas os que silenciaram egoisticamente sobre o que fizeram ou viram fazer. O silêncio em tal caso corresponde a fugir ao cumprimento de um dever iniludível – contribuir cada um com o que possa para que o amanhã seja, senão melhor, pelo menos mais esclarecido que o ontem e o hoje.²⁰

Destaca, inclusive, a iniciativa memorialista de Parreiras em um contexto brasileiro que, segundo Lobato, daria pouca importância ao gênero, possuindo limitados exemplos de autobiografias. O inventor do Sítio do Pica-Pau Amarelo finaliza seu texto com um explícito convite aos demais pintores, “assim o

¹⁸ *O Brasil*, 20.2.1927.

¹⁹ *A Manhã*, 12.12.1927.

²⁰ *Idem*.

imitassem outros, para que dos nossos artistas não ficassem apenas como rastro da sua passagem pelo mundo, os palmos de tela dispersos por paredes das casas ricas ou dos museus”.

Mas, afinal, o que teria levado um artista plástico a registrar por escrito sua trajetória de vida pessoal e profissional?

Ângela de Castro Gomes, no prólogo da obra *Escrita de si, escrita da história*, nos aponta alguns caminhos possíveis. De acordo com a pesquisadora, embora “o ato de escrever sobre a própria vida” (GOMES, 2004, p. 10) seja um hábito milenar, ele ganha contornos e significados distintos a partir da era moderna, no século XVIII. Se a documentação de vidas individuais expressa uma prática bastante antiga, a idéia de que a vivência de cada indivíduo constitui, ou pode ser assim representada, como uma história, como uma trajetória coerente, é típica do mundo moderno ocidental. Tal conceito viria no bojo da constituição do individualismo, “do reconhecimento da radical singularidade de cada um” (Idem, p.12) e, portanto, do reconhecimento valorativo de diferentes escritas de si. Por ser esta individualidade perpassada por fragmentos, por uma multiplicidade de percepções únicas do tempo e da experiência de cada um; as narrativas autobiográficas serviriam como uma espécie de amálgama, incutindo coerência e sentido a um caleidoscópio de memórias e percepções pessoais (BOURDIEU, 1996). Faz-se importante ressaltar que as conexões entre nossa miríade de lembranças não é algo natural ou objetivo, mas sim um trabalho laborioso da memória em incutir propósito e identidade à vida desse indivíduo.

Gomes nos alerta para os critérios e cuidados metodológicos a serem tomados ao analisarmos documentos dessa natureza:

A escrita de si assume a subjetividade de seu autor como dimensão integrante de sua linguagem, construindo sobre ela *sua* verdade.

Um tipo de texto em que a narrativa se faz de forma introspectiva, de maneira que nessa subjetividade se possa assentar sua autoridade, sua legitimidade como *prova*.
(GOMES, 2004, pp. 14-15).

Segundo a autora, um pesquisador desatento pode correr o temeroso risco de buscar nessa fonte tão singular, uma “verdade dos fatos” impossível de ser encontrada, já que a própria visão parcial e subjetiva dos acontecimentos é o

que realmente fornece autenticidade ao relato de si. Partindo do pressuposto que toda escrita biográfica é uma construção, não devemos perder de vista a assertiva de Alessandro Portelli ao escolher a “certeza do texto” ao invés da “certeza do fato”. É a partir do momento que desistimos dessa insaciável busca por “toda a verdade”, que percebemos a autoridade narrativa como proveniente do caráter restritivo do ponto de vista. Eliminando esse personagem onipresente e fictício que tudo sabe e tudo vê, esvaziamos também a possibilidade futura de uma única e genuína versão dos fatos. Se as situações passadas são irremediavelmente intangíveis, a narrativa em si, o texto é algo concreto, palpável, passível de análise. Nosso desafio seria, portanto, desvendar os meandros desse código lingüístico, literário, cognitivo, e imagético ao invés de tentarmos escamotear a subjetividade que lhe é inerente. Faz-se propícia a evocação de um dos exemplos desse mesmo artigo. Ao criticar a crença em um narrador neutro e onisciente que “observa” a realidade passada de modo imparcial e distante, o autor nos remete à fala do índio canadense Cree, que prestando depoimento perante um tribunal e tendo sido requisitado previamente a dizer toda a verdade, assim respondeu: “Não sei se posso dizer toda a verdade... posso apenas dizer o que sei” (PORTELLI, 1996, p. 63).

No caso específico de Parreiras, creio que não haja dúvidas de que ele escreve sobre sua vida e obra durante um momento de consagração. Podemos até mesmo afirmar que a divulgação de sua autobiografia já era, de certo modo, esperada pelo público fluminense. Em *A inquietação das abelhas*, conjunto de entrevistas com alguns dos mais destacados nomes do meio artístico fluminense da Primeira República, publicado em 1927, o jornalista Angyone Costa, ao visitar o atelier do pintor, comenta sobre a finalização da obra:

Sim, por que é preciso dizer que se Parreiras não fosse um grande pintor seria um belo escritor. Sua conversa é encantadora e seus originais revelam o grande prosador, cheio de observações pessoais, que ele é. Parreiras agora mesmo dá os últimos retoques a um livro sobre sua vida, que vai ser, em nosso bisonho meio artístico, uma revelação para os que ainda não conhecem essa faceta de sua fisionomia mental. (COSTA, 1927, p. 70)

Entretanto, esse mesmo sucesso é algo que se constrói diariamente, a cada nova pintura exposta, a cada novo prêmio ganho, a cada recorte de jornal

guardado por discorrer sobre si mesmo. O artista narra e ilustra com imagens suas memórias, mas ainda está vivo e ciente de que, pelo menos nesse momento inicial, elas se destinam a um público de leitores e não à posteridade. Como nos apontaria Humberto Eco:

Um texto é produzido não para um único destinatário, mas para uma comunidade de leitores, o/a autor/a sabe que será interpretado não segundo suas intenções, mas de acordo com uma complexa estratégia de interações que também envolve os leitores, ao lado de sua competência na linguagem enquanto tesouro social. (ECO, 1993)

Vejamos então, como o pintor se insere no contexto da comunidade intelectual e artística, tanto no âmbito local como nacional: em meados da década de vinte, Antônio Parreiras já havia alcançado considerável grau de aclamação não apenas como paisagista, mas como criador de quadros históricos, nus e de gênero. Como um dos primórdios da consolidação desse *status* podemos citar a aquisição de seu quadro *Sertanejas* pelo Governo Federal ainda no ano de 1897, para decoração do então Palácio da Presidência da República, atual Museu da República, no Rio de Janeiro. Destacou-se também nesse contexto, a criação de painéis decorativos para o prédio do Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio, na Praia Vermelha, em 1910 e a escolha de sua pintura *A Conquista do Amazonas* para ilustrar a nota de cinco cruzeiros, ficando a mesma em circulação até os fins da década de 60. O reconhecimento como pintor de nus, por outro lado, veio pouco mais tarde e principalmente através de seu trabalho na Europa: em 1909, expõe pela primeira vez no *Salon de la Société National de Beaux-Arts*, em Paris, com o nu *Fantasia*. A partir daí, começa a atrair a atenção de editores de cartões postais com imagens do gênero, muito populares e apreciadas na época. O pintor voltaria a participar do referido salão em 1913 e 1914, recebendo deferência especial da crítica de arte francesa nesse último ano. Em 1922, e já de volta ao Brasil, o artista recebe duas premiações: a Medalha de Honra no Salão Nacional no Rio de Janeiro, assim como a Grande Medalha da Exposição do Centenário da Independência.

Três anos mais tarde, e assumindo a homenagem um tom menos oficial, é eleito o mais célebre pintor brasileiro vivo, através de um concurso promovido pela Revista *Fon Fon*, abarcando o total de vinte mil votos a seu favor. De acordo com seu biógrafo Carlos Levy, tal premiação estaria em consonância

com a recorrente postura da revista em requisitar a opinião de seus leitores. Abaixo dele, teriam sido escolhidos os seguintes artistas, em ordem decrescente de votação: Rodolpho Bernardelli, João Batista da Costa, Rodolpho Amoedo, Correia Lima e Eliseu Visconti.

Bernardelli, escultor de renome, havia sido diretor da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) por mais de quinze anos, inclusive durante o brevíssimo período em que o pintor fluminense lecionara na instituição, logo após a Proclamação da República²¹. Nomeado pelo Governo Provisório, lideraria uma comissão, juntamente com Rodolpho Amoedo, incumbida de reformular os estatutos da Academia Imperial de Belas Artes, transformando-a em ENBA e empreendendo uma série de mudanças na instituição²². Em seu livro autobiográfico, Parreiras define de forma bastante clara sua opinião sobre o período, posicionando-se contrariamente às reformas empreendidas, assim como à exoneração de antigos professores (dentre eles Victor Meirelles e Pedro Américo) e a extinção da disciplina Pintura de Paisagem, substituída pela de Mitologia.

Quanto a Eliseu Visconti, embora seja difícil afirmar que tipo de relação Parreiras teria estabelecido com o artista, podemos afirmar que o nome daquele consta no livro de visitação de uma das primeiras exposições do paisagista, ainda no longínquo ano de 1892; assim como o do irmão de Rodolpho, Henrique Bernardelli, também no ramo das artes. Visconti era, sem dúvida, um artista proeminente, tendo exposto inúmeras vezes nos salões da ENBA, na França e sido responsável pelos elementos decorativos do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Esse teria sido um projeto monumental, contando com a participação de outros artistas renomados como Rodolpho Amoedo e o próprio Henrique. Em 1922, quando Parreiras é agraciado com a Grande Medalha da Exposição do Centenário da Independência, Visconti ganha a Medalha de Honra no mesmo evento.

Diferentemente do irmão, H. Bernardelli, apesar de atuar como docente na Academia nessa mesma época, não parece ter participado de forma tão

²¹ Parreiras lecionara na ENBA por alguns meses, no ano de 1890.

²² Ver Acervo Arquivístico do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Notação: 3518. Ofício da Secretaria Nacional do Interior, datado de 30 de Novembro de 1889, comunicando a nomeação dos professores da Academia das Belas Artes, Leopoldo Miquez, Rodolpho Bernardelli, Rodolpho Amoedo, José Rodrigues Barbosa e Bevilacqua, para elaborarem um projeto de reforma da mesma instituição e do Conservatório de Música.

acirrada dos debates em torno das reformas a serem implementadas. Sabemos apenas que além de ter visitado uma das exposições de Parreiras e seus alunos no início da década de 1890, Henrique prestigiou ainda o pintor fluminense através de uma homenagem coletiva, na qual vários artistas assinaram uma mensagem em aquarela feita por Armando Viana em comemoração aos cinquenta anos de sua entrada oficial no meio artístico, em 1933.

Finalmente, em janeiro de 1927, apenas alguns meses após a publicação de seu livro, Parreiras participa da inauguração de seu próprio busto, esculpido em bronze pelo francês Marc Robert, no Jardim Icaraí, atual praça Getúlio Vargas. É interessante observar que essa mesma praça, assim como o monumento em homenagem ao paisagista, encontra-se atualmente sob o risco de ser destruída e transformada em estacionamento pela prefeitura de Niterói.

Vejamos finalmente como o pintor constrói suas memórias. Desde o início do livro, ainda nos preâmbulos de sua infância, ele já busca explicar os motivos e significados de sua carreira como artista plástico e sua especial fascinação pela pintura de paisagem:

Não parava em casa. Tinha horror aos livros e só me interessavam aqueles em que havia gravuras.

[...] Devia ter meus doze anos quando, aproveitando a grande sombra das duas árvores, um pintor veio armar a sua tenda de trabalho e começou a pintar.

Em poucos dias a brancura da tela havia desaparecido e nela se via toda a cidade do Rio de Janeiro, desde a serra da Estrela até o morro do Pico. O mar parecia de prata, cintilava, e naquele chamalotado brilhante, tremulo, destacavam-se barcos de velas cheias que fugiam em direção a barra.

Imóvel, absorto, ficava fascinado horas e horas a ver trabalhar o artista. (PARREIRAS, 1926, p. 11)

Faz-se necessário lembrar o caráter artificial de toda biografia, apontado por Pierre Bourdieu em *A ilusão biográfica*, e como a mesma consiste em uma tentativa do narrador-protagonista de impregnar de coerência e sentido, memórias e experiências fragmentadas. Dentre inúmeras lembranças de seus primeiros anos, Parreiras escolhe narrar minuciosamente o encontro com um pintor trabalhando ao ar livre. Logo a seguir continua o primeiro capítulo,

indicando dessa vez a importância de um segundo acontecimento: o contato com um poeta, Alberto de Oliveira que viera trabalhar próximo a sua casa:

Eis aí que conheci o primeiro pintor e o primeiro poeta. Eis como em minha alma, pela primeira vez, penetrou um raio de luz... a primeira emoção de Arte. Foi vendo um pintar, ouvindo outro ler poesias, que deparei com a estrada ainda não vislumbrada, porém que devia trilhar em toda a minha longa existência. Abençoados sejam! (Idem, p. 12)

O autor seleciona cuidadosamente que memória deseja registrar como significativa e digna de ser lembrada. A narrativa é construída de tal forma que todas as vivências relatadas parecem conspirar para a elaboração de um futuro específico, ao qual nosso personagem estaria destinado desde os primórdios de sua trajetória.

Nesse “teatro da memória”, para usarmos um termo de Castro Gomes (2004), o pintor seria ao mesmo tempo protagonista e narrador dessa trama para a qual não cria somente o enredo e o roteiro, mas até mesmo a aparência física dos personagens e cenários, através das vinte ilustrações elaboradas especialmente para o livro.

Ana Mauad, ao falar sobre a fotografia como fonte histórica, nos lembra que mesmo nesse tipo de imagem tão facilmente associado ao “real”, a uma reprodução mecânica da realidade, há uma escolha dentre muitas possíveis: “guardando essa atitude uma relação estreita entre a visão de mundo daquele que aperta o botão e faz *click*” (MAUAD, 1996, p. 75). Da mesma forma, as ilustrações elaboradas por Antônio especialmente para o *História de um pintor* devem ser analisadas em sua dimensão subjetiva, não como tentativa de copiar fielmente a realidade, mas de projetar nos desenhos uma imagem desejada de si mesmo.

No artigo “A trajetória artística do pintor Antônio Parreiras vista por sua coleção no Museu Antônio Parreiras”, a pesquisadora Valéria Salgueiro aborda essa questão de forma interessante, apontando a dupla tentativa autobiográfica (escrita e pictórica) como uma forma de “enquadramento da memória”²³, de controle da cristalização de uma determinada biografia de si, tanto pelo texto como pela imagem: “Arte-documento de sua própria história, nesses desenhos

²³ Ver Michael Pollak.

o pintor se adianta a seus biógrafos e coloca, ainda em vida, os termos em que deseja ser lembrado para a posteridade” (SALGUEIRO, 2001, p. 93).

No capítulo “Memória política e política de memória”, do livro *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*, Mário Chagas analisa o quadro *Compromisso Institucional*, do artista Aurélio de Figueiredo, investigando seu papel e importância na constituição de uma identidade republicana:

Obra pintada para ser lida. Esse parece ser o caso de *Compromisso Institucional*, obra que lê o acontecimento e quer ser lida, não apenas do ponto de vista estético, mas também do ponto de vista histórico e político. (CHAGAS, 2003, p. 145)

A partir desse mesmo viés de pensamento, creio que os desenhos autobiográficos criados por Antônio Parreiras devam ser observados não apenas por seu valor artístico, mas principalmente como um conjunto de documentos que, se por um lado e diferentemente da pintura citada acima, não teve impacto para a legitimação de uma determinada versão dos acontecimentos políticos; certamente contribuíram para a cristalização de uma, das muitas possíveis, memórias do então reconhecido pintor. Parreiras deseja, mesmo que de forma implícita, que lembremos de sua vida como ele mesmo a retrata, e para isso faz uso de uma dupla linguagem, visual e lingüística.

Observemos, portanto, algumas dessas imagens mais atentamente:



Nascestes, creccestes e homem te fizestes no meu "atelier"....

Figura 13 – Primeira ilustração em *fusain* do livro.

A primeira ilustração do livro encontra-se ainda em sua dedicatória, endereçada a seu filho Dakir (Figura 13). É interessante observar que, embora sua narrativa seja intimista, pessoal, muitas vezes ignorando uma seqüência cronológica, o autor não faz qualquer menção específica a outros membros de sua família, além, é claro, da breve passagem inicial sobre sua própria infância. Sua relação com a arte, e, portanto sua vida profissional, constitui o eixo da

narrativa. Não por acaso, a imagem que inaugura a publicação apresenta o protagonista e seu filho, retratados em meio a pincéis, paletas e telas ainda por serem finalizadas. Coincidência também não seria o fato de seu filho vir a se tornar pintor, como o pai, tendo acompanhado-o em viagens a Europa e dividido o mesmo atelier com Parreiras.

Embora essa seja uma qualidade praticamente inerente a qualquer narrativa autobiográfica, vale destacar o aspecto introspectivo e pessoal do texto analisado. Não há datas definidas em seus relatos, por exemplo. Da mesma forma, o autor não segue necessariamente uma ordem temporal ao narrar suas lembranças: é como se ele fosse escrevendo à medida que lhe chega a memória, de modo quase espontâneo: primeiramente tendo como eixo norteador os artistas com quem teve contato e depois em uma seqüência que ora faz digressões por casos e histórias quase impossíveis de serem identificados no tempo, ora parece seguir o fluxo dos acontecimentos cronologicamente.

Essa construção aparentemente despretensiosa deixa transparecer gradualmente, ao olhar mais atento, uma intenção bastante clara de cristalizar uma determinada imagem de si. Vamos observando gradualmente um certo perfil psicológico e ético do “eu” forjado pelo narrador-protagonista. Não é apenas a memória dos acontecimentos, mas também de uma imagem, nesse caso tanto visual quanto interior, que o pintor procura delinear. Ele nos apresenta uma versão, a sua, sobre quem seria esse homem e artista chamado Antônio Parreiras. A importância do contato com a natureza, por exemplo, vinculada ao mesmo tempo com uma representação de despojamento e desapego material por parte do artista. Vejamos, então, como descreve os primeiros representantes dessa categoria com os quais teve algum contato:

Via-os inteiramente despidos de todo interesse material. Ambicionavam mais um nome do que a opulência, animados apenas pelo vislumbre de uma recompensa problemática, toda moral, que só lhes viria talvez depois da morte. Eram felizes como são os verdadeiros artistas [...]

Esse mundo eles me descreveram quando era ainda uma criança; e hoje, já no fim da existência, dentro dele vivo...
(PARREIRAS, 1926, p. 13)

Esse imaginário descrito em palavras se torna ainda mais enfático quando acompanhado de ilustrações. As figuras 14, 15, 16 e 17 retratam cenas muito semelhantes: um artista pintando ao ar livre, ou no caso da número 15, dirigindo-se ao local de trabalho em meio à natureza.

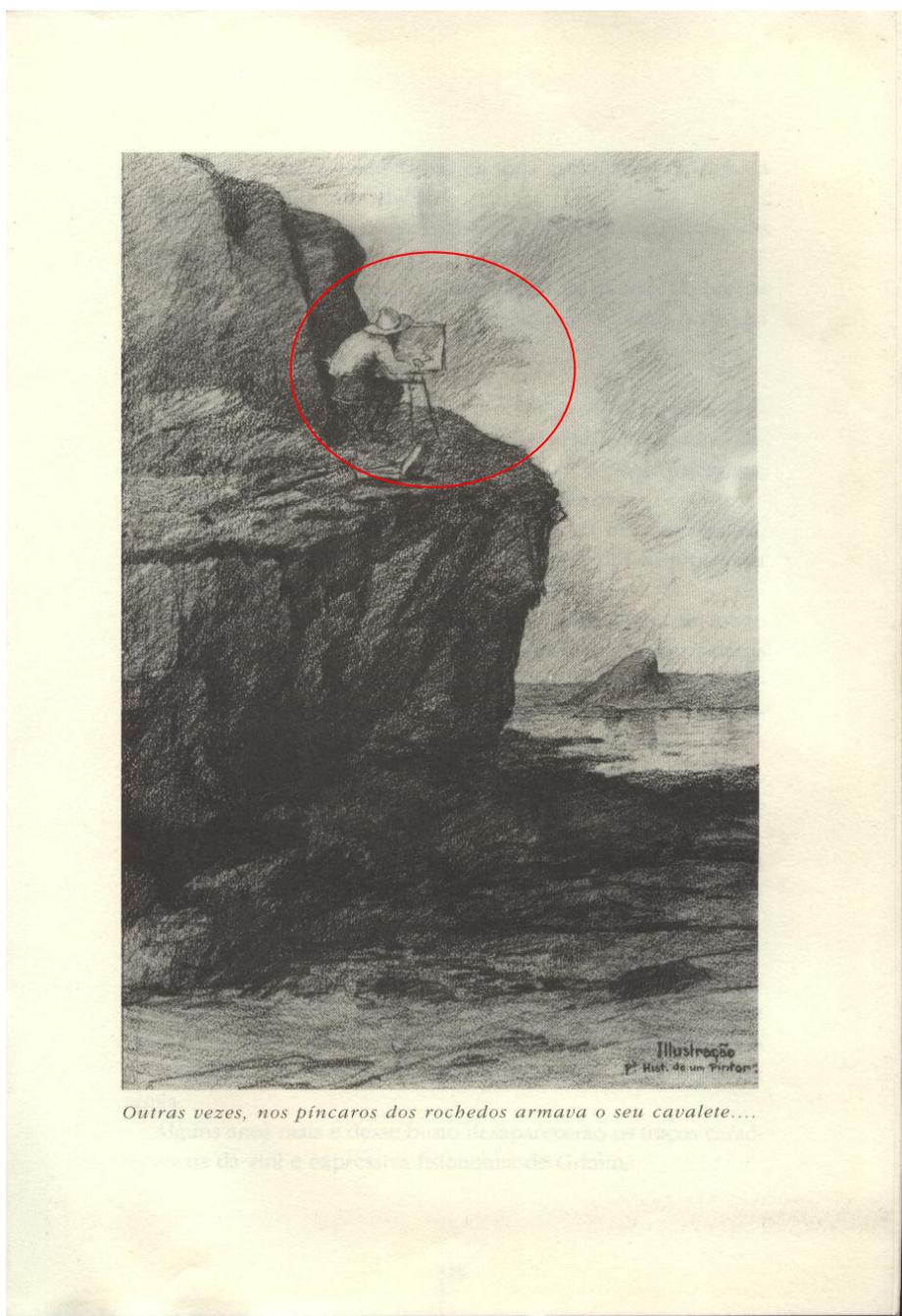
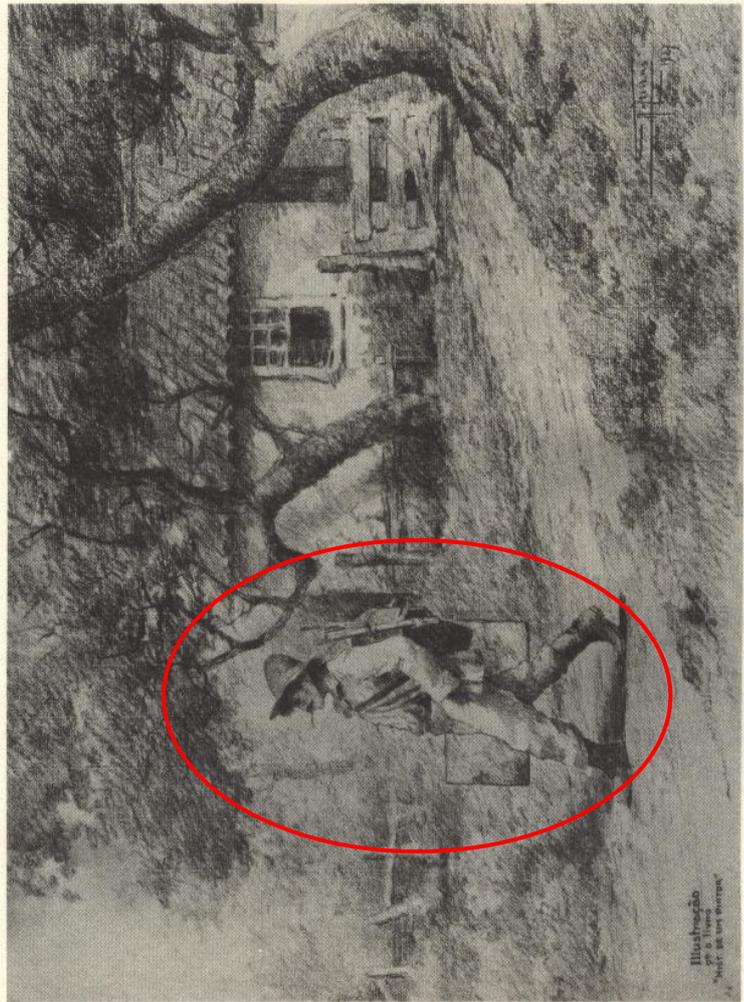


Figura 14 – Segunda ilustração em *fusain* do livro.



Era dela que ao romper da aurora eu saía, mochila às costas, tela à mão, cigarro à boca, êbrio de entusiasmo juvenil....

Figura 15 – Décima ilustração em *fusain* do livro.



Ilustração
de
MIST DE UBI PAINTOR

Contentava-me naqueles tempos com os pequenos quadros; um barco velho
à sombra de um curvado ingazeiro....

Figura 16 – Décima primeira ilustração em *fusain* do livro.



Ilustração de
HISTÓRIA DE UM PINTOR

Foi naquele ambiente fantástico, extraordinário, belo, calmo, selvagem, alpestre, que me fiz pintor....

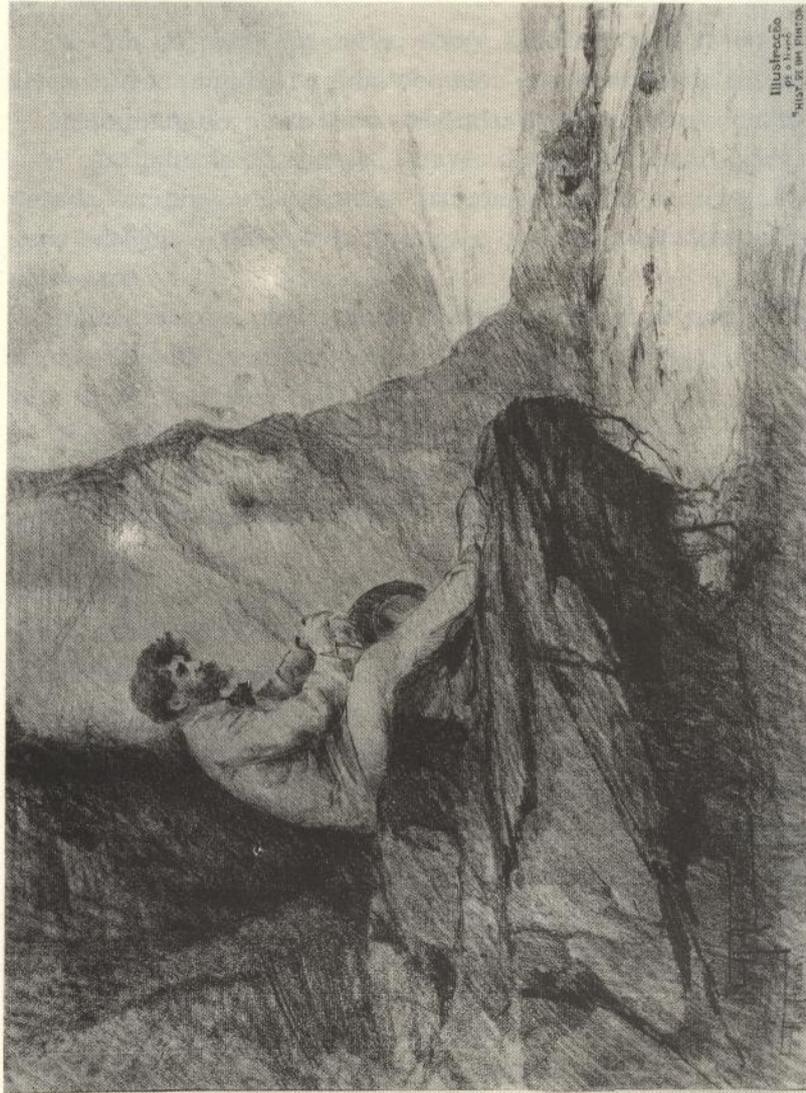
Figura 17 – Décima sétima ilustração em *fusain* do livro.

Na primeira, encontramos uma figura no topo de um rochedo, absorto na captura de uma paisagem que se esvaece ao fundo, mas que parece delinear o lado carioca da Baía da Guanabara. Representa, na verdade, o primeiro professor de pintura paisagística do então jovem Antônio, o austríaco Johann Georg Grimm, cujas mal fadadas experiências como docente da Academia Imperial de Belas Artes levariam-no a iniciar, juntamente com alguns alunos, um dos primeiros grupos de pintura ao ar livre brasileiros, conhecido como Grupo Grimm. Repare como o elemento humano se integra à paisagem, assim como as rústicas e simples indumentárias do artista em questão. Coloquemos lado a lado a representação pictórica e a verbal:

[...] a barba, também ampla, crescia-lhe em liberdade, espargindo-se no peito sobre a grosseira camisa de algodão. Vestia-se com excessiva negligência, alimentava-se como um pastor e nunca bebera água... (PARREIRAS, 1926, p. 19).

Parecem manifestar mensagens que se ratificam mutuamente. As duas outras ilustrações retratam o artista-narrador, mas ainda assim, podemos observar elementos que se repetem (o chapéu de abas largas, as botas gastas, o ar despojado ainda que compenetrado), como a indicar aquilo que seria essencial a qualquer pintor de paisagem: o sentir-se à vontade em meio natural, as vestimentas simples e apropriadas a longas excursões por florestas, praias, montanhas... o trabalho árduo e contínuo.

Ao mesmo tempo, a natureza não aparece apenas como cenário e elemento inspirador da criação artística, mas também como refúgio, em momentos de dor ou de frustração: “Lá, sobre os rochedos, deixo-me ficar horas inteiras completamente absorto...” (PARREIRAS, 1926, p. 37). Na página anterior ao trecho (figura 18) vemos o pintor sentado em uma pedra à beira mar, olhos fixos no horizonte, semblante meditativo, como a enfatizar seu estado de espírito e sua comunhão com o elemento natural.



Então uma saudade imensa me invade a alma. É a lembrança do passado que volta...

Figura 18 – Sexta ilustração em fusain do livro.

Nesse ponto, parece-me que o paralelo com a influência do ideário *rousseauiano* e romântico se torna inevitável. Estou ciente da profundidade das discussões em torno dos temas e do peso teórico das duas vertentes supracitadas; por isso, cabe aqui esclarecer que norteearei minhas reflexões sobre os encontros entre o pensamento *rousseauiano* e o romantismo sob o seguinte prisma:

O culto de uma Natureza pura e originária, a rejeição do artificialismo e das convenções, a primazia da experiência subjetiva, o valor da expressão autêntica e espontânea, a busca das raízes da vida pessoal e social, e o desconforto diante do progresso técnico alienante e desumanizador. (MARQUES, 2004, p. 1)

Tanto em seus relatos escritos quanto nas ilustrações, é fácil perceber a forte ênfase dada ao elemento natural, ao isolamento do artista e sua especificidade enquanto ser social, à valorização do trabalho árduo e solitário. Observemos mais atentamente, como o pintor se refere a seu primeiro professor e também a alguns colegas do grupo de pintura ao ar livre do qual começou a participar a partir de 1884. Através da forma como descreve Grimm, o pintor parece enaltecer a postura humana do mestre, qual seja: a proximidade com a natureza, a exacerbada honestidade, a transparência, e a rusticidade de “um pastor”. Ao mesmo tempo, faz algumas ressalvas a sua perspectiva artística. Segundo Parreiras, Georg Grimm, embora talentoso, não teria sido um “verdadeiro artista”:

Dominava-o a preocupação única de copiar com extrema fidelidade a natureza, sem alterar uma linha, sem modificar um tom. Daí a falta freqüente de emotividade, notável em suas telas. (PARREIRAS, 1926, p. 20)

Como vimos anteriormente, tanto a subjetividade quanto a “expressão autêntica e espontânea” (MARQUES, 2004, p. 1) seriam bastante valorizadas na estética e no ideário românticos. Para o paisagista, era fundamental que a natureza não fosse apenas sacralizada através da mera cópia, mas traduzida, interpretada de modo único e emotivo pela sensibilidade do suposto artista genuíno. Em outro trecho da autobiografia, percebemos nitidamente a cisão que o pintor procura traçar entre o antigo mestre e sua própria perspectiva artística:

Tudo em redor de mim se apagava dentro de um ambiente vaporoso... **Tudo sem contornos, apenas “massas”**... Então vi na minha tela a visão daquela natureza. Desde este dia, deixei de copiar para interpretar; e, para sempre, me separei de Grimm...²⁴
(PARREIRAS, 1926, p. 76).

Crítica semelhante transparece em outros trechos de sua autobiografia, ao referir-se ao colega Vasquez, por exemplo. Segundo ele, haveria “em seus quadros pouca subjetividade” (Idem, p.23) e “em tudo encontrava-se a preocupação de copiar a Natureza mecânica e servilmente” (Ibidem, p.24). Parreiras é ainda mais incisivo ao descrever outro pintor contemporâneo: França Júnior, ressaltando agora a artificialidade excessiva do mesmo. Aponta que este supostamente teria um caráter superficial e frívolo, tratando a “Arte” como mera distração, fonte de envaidecimento pessoal e elogios externos. A simplicidade e a rejeição dos artificialismos seriam mais uma vez atributos essenciais do que o pintor considera um “artista verdadeiro”. A representação que faz de França Jr. é como uma antítese da imagem que Parreiras deseja cristalizar de si mesmo:

Vaidoso, irônico, cruelmente irônico, e chegando mesmo, algumas vezes à perversidade, era entre nós uma planta exótica.
(PARREIRAS, 1926, p. 27).

Fugira arrepiado de uma aldeia de tamanqueiros deixando pedaços belíssimos de natureza, e ali estava a pintar a coisa mais antiestética que se podia imaginar. Satisfeito, porém exibia-se a uma multidão que olhava sem ver e felicitava-o sem compreender.
(Idem, p. 29)

Segundo Valéria Salgueiro e Lucas Telles, visão muito semelhante apareceria também nos discursos e críticas de arte de Antônio Parreiras, principalmente naqueles publicados depois de sua inserção na Academia Fluminense de Letras, no início da década de 1930. Cabe aqui um parêntese elucidativo: embora não seja possível precisar as motivações exatas para a entrada do mesmo na instituição (fundada em 1917), podemos concluir que a publicação de seu livro, poucos anos antes (1926) assim como sua recepção positiva, pelo menos, pelos grupos intelectuais mais atuantes da Academia tenha exercido alguma influência no ingresso do pintor. A questão da cópia e do artificialismo

²⁴ Negrito do próprio Parreiras.

nas artes plásticas, por exemplo, foi muitas vezes alvo de seus textos e discursos, principalmente quando o assunto era a produção da Escola Nacional de Belas Artes, antiga Academia Imperial:

O mais importante na arte, acreditava, era a característica individual transmitida por cada artista a sua obra, o que aconteceria através da interpretação pessoal da realidade.
(SALGUEIRO; TELLES, 2003, p. 14)

Faz-se importante destacar que essa crítica ao excessivo academicismo e ao ensino das artes através da reprodução objetiva e mecânica não era algo novo. Sem nos determos longamente nessa discussão, vale ressaltar que teve início na Europa no final do século XVIII, principalmente nas reflexões de Joshua Reynolds e Quatremère de Quincy (EITNER, pp. 115-116). No Brasil, o debate ganha peso apenas no início do século XX, com a eventual ruptura com a figuração característica dos modernistas. Embora os trechos de sua autobiografia citados acima, assim como vários de seus textos, reflitam uma perspectiva essencialmente romântica de viés *rousseauniano* sobre o que Parreiras considera o “artista genuíno” (crítica aos artificialismos e valorização da individualidade, espontaneidade e sensibilidade do artista), podemos afirmar que, numa aparente contradição, seu maior elo com a Academia Fluminense é o apego à tradição e a valores do passado. Seu repúdio aos modernistas, por exemplo, é contundente. Ao contrário destes, as discordâncias de Parreiras em relação ao modelo de artes plásticas defendido pela ENBA não passavam em nenhum momento pela ruptura com a produção figurativa.

A supervalorização de artistas com Victor Meirelles e Pedro Américo demonstra bem essa vertente tradicional, e a tensão entre elementos inconciliáveis (SALGUEIRO; TELLES, 2003) presente na percepção de arte de Antônio. O pintor considera os dois artistas mencionados como os responsáveis pelo início de uma arte genuinamente brasileira, livre de mimetismos europeizados. Tanto a exaltação dos aspectos nacionais quanto a interpretação subjetiva da realidade seriam ressaltadas nas referências do pintor:

... se tivéssemos seguido os preceitos de arte que se encontravam na imensa paisagem dos “Guararapes” [de Victor Meirelles], já hoje teríamos uma escola de paisagem brasileira.²⁵

Aí tudo o que é nosso é interpretado por um temperamento excepcional. Notem, meus Senhores, que eu disse interpretado, e não copiado. Copiar não é missão de artista, é missão de máquina fotográfica.²⁶

A visão do pintor sobre Victor Meirelles, principalmente no que concerne um certo viés romântico-rousseauniano (“rejeição do artificialismo” e “primazia da experiência subjetiva”, além do valor da “expressão autêntica e espontânea”) é bastante peculiar, uma vez que tal artista tem sido descrito não raro como um personagem de características fortemente acadêmicas. Como bem nos alerta Salgueiro, a perspectiva de Parreiras sobre o suposto artista genuíno e a arte de uma forma geral passa por uma tensão entre forças inconciliáveis, quais sejam, uma fidelidade à figuração e à natureza e, ao mesmo tempo, o destaque de valores fortemente modernos, como “o individualismo e a expressão individual” (SALGUEIRO; TELLES, 2003, p. 17).

Faz-se crucial perceber também que, embora Parreiras tenha passado apenas brevemente pela Academia durante sua própria formação profissional²⁷, considera como artistas exemplares, pintores cujas trajetórias estavam fortemente ligadas à instituição. Tanto Pedro Américo (1843-1905) quanto Victor Meirelles (1832-1903) cursaram a Academia Imperial e viajaram para a Europa a estudo utilizando financiamento do Estado²⁸. Ambos foram também professores nessa mesma escola, especialmente o segundo que lá trabalhou por quase trinta anos, até pouco depois da proclamação da

²⁵ Trecho do discurso de Parreiras em homenagem a Nogueira da Silva. Publicado recentemente no seguinte livro: SALGUEIRO, Valéria. **Antônio Parreiras, notas e críticas, discursos e contos: coletâneas de textos de um pintor paisagista**. Niterói: EdUFF, 2003. p. 128.

²⁶ Trecho do discurso de Parreiras intitulado “Victor Meirelles”, lido na AFL, sessão de 20 de outubro de 1932. Publicado na *Revista da Academia Fluminense de Letras*, Rio de Janeiro, Jornal do Comércio – Rodrigues & C., 1950. pp. 25-36.

²⁷ Antônio Parreiras ingressa na Academia Imperial de Belas Artes como aluno efetivo em 1884, permanecendo na instituição por apenas alguns meses, quando retira-se da mesma juntamente com seu professor de Paisagem, Georg Grimm e outros de seus alunos, para formarem o Grupo Grimm de pintura ao ar livre, em Niterói. Em 1890, é nomeado professor interino da já então Escola Nacional de Belas Artes, seguindo o método de pintura ao ar livre de seu antigo professor. Retira-se da Academia no mesmo ano.

²⁸ Pedro Américo recebeu uma bolsa particular oferecida pelo próprio Dom Pedro II, e Victor Meirelles foi agraciado com o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, promovido pela Academia Imperial.

República (1890). Antônio Parreiras havia sido aluno do reconhecido pintor de quadros históricos, paisagens e retratos; assim como Rodolpho Amoedo, Eliseu Visconti e Estevão da Silva.

Além disso, a explícita admiração por Meirelles não se limitava à obra do mesmo, uma vez que há algumas referências no *História de um pintor* sobre a amizade dos dois e as regulares visitas do primeiro ao atelier da rua Tiradentes, em Niterói. Como já mencionado nesse capítulo, durante sua breve docência na ENBA, em 1890, o pintor critica alguns colegas que teriam supostamente preterido artistas “genuinamente nacionais” como Meirelles e Américo, em prol de uma reforma e modernização da escola, possibilitada com o advento da República e reestruturação da conjuntura política do país. Não entraremos em maiores detalhes a respeito dessas transformações e do “campo de disputa” que perpassa as mesmas, basta lembrarmos que no *História de um pintor*, Parreiras posiciona-se claramente ao lado dos “velhos”, ou seja, de uma determinada tradição acadêmica:

Eu, porém, que era professor de Paisagem, embora um “novo” preferi ficar com os velhos entre os quais se achavam os imortais Pedro Américo e Victor Meirelles. Revoltei-me contra essas exonerações injustas, inqualificáveis e antipatrióticas (...)
Fui o único artista que se revoltou contra a preterição de artistas brasileiros do valor de Victor Meirelles e Pedro Américo.
(PARREIRAS, 1926, p.79)

Ainda empenhados em identificar que determinada imagem de si o pintor buscava representar para a posteridade através de suas memórias, voltemos mais uma vez nosso olhar para mais uma série de ilustrações (da décima sexta a vigésima) de seu livro autobiográfico:



Lá no mais espesso da floresta, erguíamos o rancho de auricana....

Figura 19 – Décima sexta ilustração em *fusain* do livro.



Foi naquele ambiente fantástico, extraordinário, belo, calmo, selvagem, alpestre, que me fiz pintor....

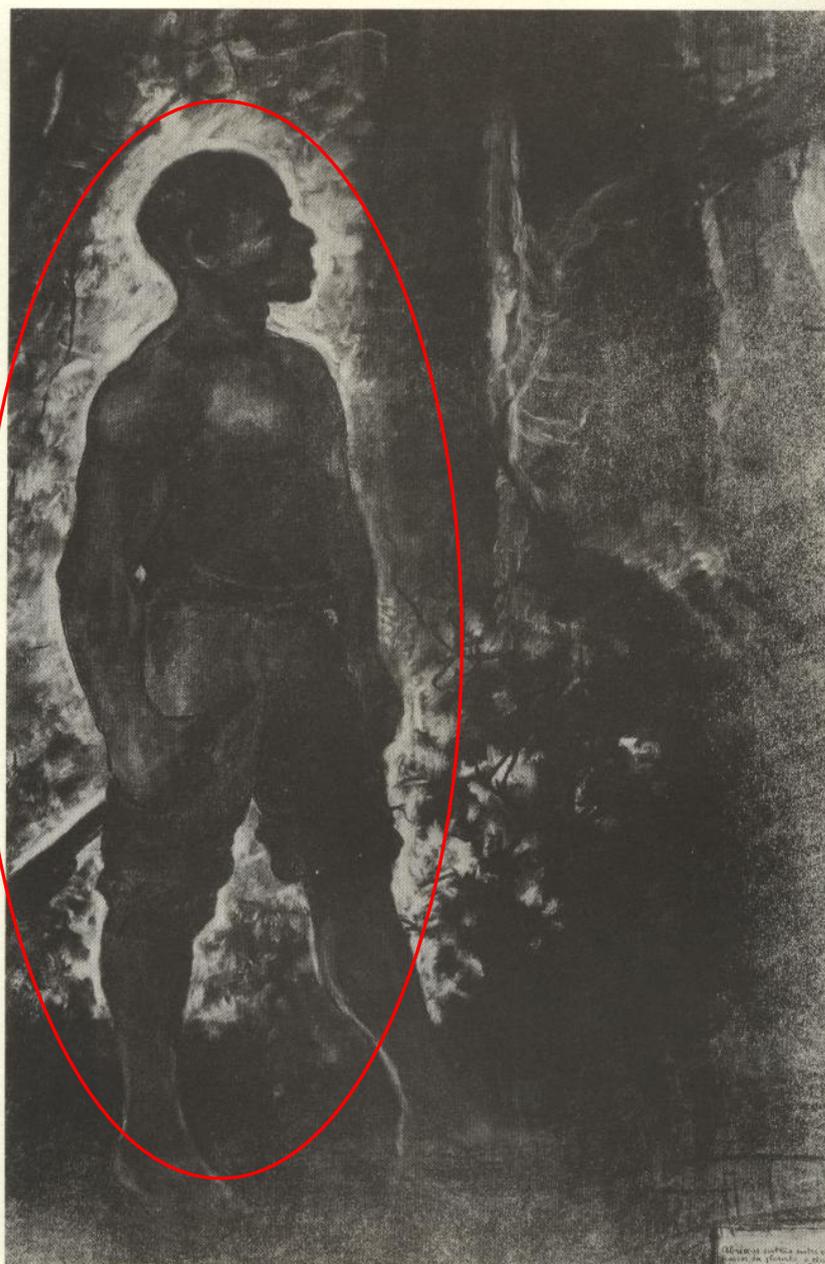
Figura 20 – Décima sétima ilustração em *fusain* do livro.

Festa em uma gente Brava horas e horas, no entanto das coisas
de fazenda e de muito carnos



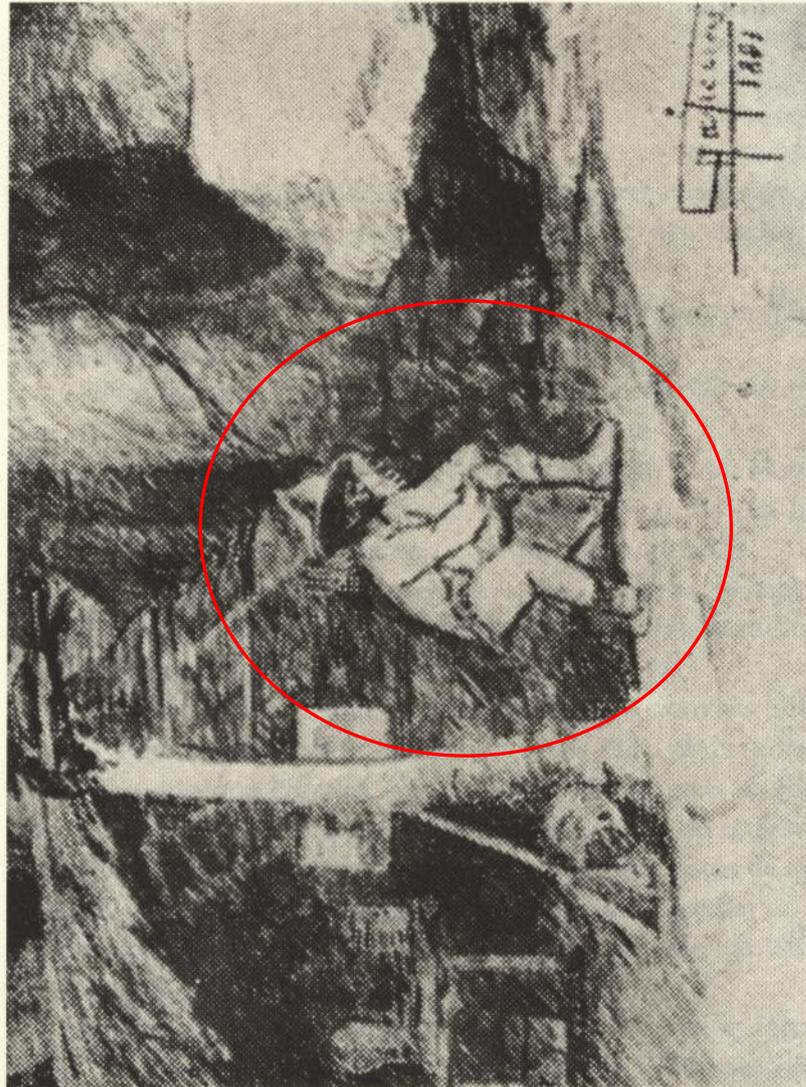
Atirava-me à água espumante das cascatas, enquanto o negro preparava o café e assava o
palmito, pão do deserto....

Figura 21 – Décima oitava ilustração em *fusain* do livro.



Abria-se, então, na floresta, o grande clarão da fogueira e nele se destacava, como em fundo d'ouro, a enorme figura do negro....

Figura 22 – Décima nona ilustração em *fusain* do livro.



Às vezes, sentado à beira do rancho ouvia conversar....

...em outro lugar não frequentava. Ao morrer entregou-me todos os seus papéis. Havia entre eles poesias que o colocariam na primeira fila, entre os nossos maiores poetas.

Figura 23 – Vigésima ilustração em fusain do livro.

A seqüência de imagens ressalta o contato íntimo do artista com o meio natural, que serve dessa vez não apenas como inspiração, mas como ambiente acolhedor para a necessária solidão do artista. Ilustra um período de reclusão de Parreiras, logo após ser dispensado do cargo de professor da Escola de Belas Artes, na mesma época da implementação das reformas explanadas anteriormente. A partir daí, empreende inúmeras excursões para o interior do estado do Rio, e seu sentimento de frustração fica claro não apenas nos desenhos, mas no texto escrito do capítulo *Vida Primitiva* e mesmo em algumas de suas correspondências a amigos.

[...] longe da mentirosa sociedade, longe dos homens – rodeado de todo esse silêncio, que para mim tem vozes, de todo esse desconhecido que não me é estranho, eu me sinto em um ambiente em tudo adequado a minha alma.²⁹

Vejamos como o pintor descreve em palavras esse período de afastamento da família e do meio artístico de uma forma geral:

Isolei-me e voltei à vida de errante paisagista da qual jamais devera ter saído. [...] De novo fui habitar as matas. Lá em cima, nos últimos contrafortes da cordilheira, fiz morada à Robinson Crusoe...
[...] Foi naquele ambiente fantástico, extraordinário, belo, calmo, selvagem, alpestre, que me fiz pintor. (PARREIRAS, 1926, p. 81)

Atirava-me à água espumante das cascatas, enquanto o negro preparava o café e assava o palmito, pão do deserto. [...] Abria-se, então, na floresta, o grande clarão da fogueira e nele se destacava, como em fundo d'ouro, a enorme figura do negro. (Idem, p. 82)

Anos durou essa existência feliz. (Ibidem, p. 83)

É interessante notar que, se ao lermos seus relatos, temos a impressão que tal convívio teria durado inúmeros meses, quiçá anos como fica explícito na última citação acima, o cotejamento com outros documentos sobre sua vida contradizem tal pensamento. Tanto a biografia de Carlos Levy quanto sua ficha biográfica elaborada pela equipe técnica do Museu Antônio Parreiras defendem que ele teria sim excursionado pelo interior, mas não por um período tão longo. O pintor parece adotar um tempo psicológico, das sensações, da vontade “do que deveria ter sido” e da memória.

²⁹ Trecho de uma carta escrita por Parreiras, enviada de Teresópolis. Citado por Carlos Levy em sua biografia sobre o artista, p. 35. Não foi possível identificar o destinatário.

Ao observarmos as ilustrações 19, 20, 21, 22 e 23 nessa ordem, percebemos que elas recontam a mesma história, agora através do artifício visual: o acampamento improvisado no seio da mais densa e impenetrável floresta (nº. 19), o trabalho de pintura ao ar livre nesse ambiente extremamente isolado (nº.20), os afazeres cotidianos e a rusticidade representados pela figura do “negro” que o acompanha e auxilia (nº. 21), esse mesmo “negro” vinculado à força e potência da natureza (nº. 22), os momentos solitários de reflexão ou de longas conversas ao redor da fogueira (nº. 23). Aqui, a representação pictórica da natureza ratifica o texto escrito, provendo-o de mais emoção e sentimento. Não é a primeira vez, ao longo da narrativa, que Parreiras se utiliza de elementos naturais para expressar determinadas sensações. A título de exemplo, vejamos como ele usa esse artifício para falar de um pintor contemporâneo (Thomas Driendl) com o qual não se relacionava bem: “A viração tinha cessado. O mar sem uma ruga dava a impressão de uma placa de ferro em brasa, refletindo o céu que parecia um vulcão” (PARREIRAS, 1926, p. 47).

Essa exaltação da natureza e sua importância na criação de um determinado auto-retrato artístico vai ao encontro da própria trajetória da pintura de paisagem. A professora Valéria Salgueiro nos lembra que, se hoje em dia o senso comum tende a vislumbrar o gênero paisagístico como tradicional e “desprovido de significação transcendente” (SALGUEIRO, 2000, p. 25), nem sempre ele foi visto desse modo. No alvorecer da Europa oitocentista, a pintura de paisagem vinha geralmente marcada por um romantismo típico da época, por um ideário *rousseauniano* de valorização da natureza perpassada por intensa idealização e simbolismo. Nas telas do inglês William Turner (1775-1851), por exemplo, o modo como o pintor retrata elementos naturais, principalmente a água em espirais e movimentos aparentemente caóticos, parece se afastar de qualquer realismo, transferindo para a natureza sentimentos e emoções propriamente humanos: “As pinceladas soltas e difusas dão forma a um torvelinho de nuvens e ondas, a uma desesperança interior que se transmite à natureza, uma das características básicas do romantismo”³⁰. Ainda em solo europeu, em meados

³⁰ Ver artigo sobre William Turner na Wikipedia: http://pt.wikipedia.org/wiki/William_Turner, acessado a 10 de janeiro de 2007.

do século XIX, o estilo paisagístico vai perdendo seu caráter idealizado, psicológico e emotivo. A prática artística volta suas preocupações para a tentativa de expressar a própria percepção do visível e não a sublimação de idéias ou sentimentos. Essa mudança de foco é decorrente de inúmeros fatores sociais e históricos, principalmente de um maior desenvolvimento da ciência moderna e da verificação empírica dos fatos e fenômenos. Valoriza-se, mais do que nunca, a observação em loco e a expressão do “real”. Essa nova postura epistemológica coincide, não por acaso, com o progressivo amadurecimento do capitalismo e reverbera nos meios artísticos e na pintura de paisagem, tendo seu ponto máximo na produção impressionista:

O culto à natureza torna-se, assim, menos contemplativo, conforme avançava a complexidade material e progredia a acumulação de riquezas nas sociedades européias. Esse culto, praticado por paisagistas da vanguarda européia, tornava-se agora mais ativo e era acompanhado por uma simpatia pelas coisas simples, pelo caminhar a pé, pelos oprimidos: o fervor religioso pela natureza tornava-se assim anti-hierárquico e propunha uma nova escala de valores especificamente artísticos. (CLARK, 1981, pp. 298-299)

É pertinente notar que, se por um lado, o Brasil adotou, na maioria dos casos, o tom grandioso e eloqüente das pinturas históricas ou de cunho mitológico na criação de uma identidade nacional, característica tanto da Monarquia quanto da Primeira República; os Estados Unidos, mesmo sendo também uma “nação jovem”, buscou muito freqüentemente aliar o gênero paisagístico, através do desenvolvimento da Escola do Rio Hudson, com uma idéia de consciência e identidade nacionais. Podemos até mesmo afirmar, no caso da pintura brasileira acadêmica do século XIX e início do XX, que havia uma hierarquia entre os gêneros, e que a pintura histórica seria considerada por muitos como superior à paisagística. Não é difícil explicar, portanto, um possível campo de disputa entre os artistas amantes e ativos produtores de paisagens e os representantes ou defensores dos métodos e procedimentos mais acadêmicos.

Em relação a Georg Grimm, professor de Parreiras, não há dúvidas que esse tenha sido o pano de fundo de seus desentendimentos e posterior saída da Academia Imperial. Por incrível que pareça ao nosso olhar contemporâneo, acompanhar seu mestre e participar na formação do grupo de paisagem ao ar

livre foi um passo fundamental não apenas na formação do pintor, mas também no desenvolvimento do gênero em todo o país, uma vez que esse tipo de execução e postura artísticas não encontravam apoio nos cânones oficiais. Como nos aponta Ítalo Campofiorito³¹ durante entrevista cedida a essa pesquisa, as décadas iniciais teriam sido as mais significativas na produção de Parreiras:

[...] as paisagens dele são muito boas, acho que ninguém vai achar que elas são ruins, só tem que, o curioso é que ele abriu o caminho, né? Não se discute, saiu do Belas Artes... pintar paisagem hoje numa sala fechada é absolutamente ridículo, mas é assim que se ensinava...ir ver a luz, ver o sol, o mar, florestas... nesse momento ele é um pintor de, digamos, relativa vanguarda, embora não esteja na vanguarda mundial.³²

No entanto, é preciso ter cuidado para não rotular Antônio Parreiras como um “marginalizado” ou “insurgente” em relação à Academia ou aos veículos oficiais de formação/divulgação artística. Nas páginas anteriores, percebemos que não apenas sua trajetória profissional, assim como seu livro autobiográfico, críticas de arte e discursos impressos; refletem não uma ruptura acadêmica, mas, como defende Valéria Salgueiro, uma tensão entre forças inconciliáveis. A escolha por ampliar seu leque de gêneros de pintura, ao investir sua produção também nos quadros históricos, feitos principalmente por encomenda de órgãos oficiais³³, além do posterior ingresso na Academia Fluminense de Letras (na qual já figuravam destacados nomes da pintura nacional, como Georgina e Lucílio de Albuquerque, ambos colegas do artista e freqüentadores do atelier/residência Parreiras) refletem as tentativas de inserção e aceitação no meio artístico por parte do pintor. Podemos especular sobre os motivos pessoais e profissionais que teriam levado Antônio Parreiras a aceitar o cargo, entretanto, não nos resta dúvida que tal contexto facilitava a

³¹ Ítalo Campofiorito é arquiteto e professor. Trabalhou no Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Novacap, chefiou o Serviço de Urbanismo de Brasília de 1961 a 1963, foi diretor do Instituto Estadual do Patrimônio Cultural - Inepac - e é diretor do Departamento de Cultura da Secretaria de Ciência e Cultura do Rio de Janeiro. Foi entrevistado durante essa pesquisa por atuar no campo da cultura e patrimônio, além de ser neto do primeiro diretor do MAP, Pedro Campofiorito e filho de Quirino Campofiorito envolvido no processo de fundação do museu, como veremos no capítulo 3.

³² Trecho de entrevista cedida a essa pesquisa.

³³ Vale lembrar que Parreiras realizou inúmeras pinturas desse tipo, poderíamos citar alguns exemplos, como: *Conquista do Amazonas*, concluída em 1907 para o Estado do Pará; *Fundação da cidade de Niterói*, em 1909; *A morte de Estácio de Sá*, em 1911, por encomenda do prefeito do Rio de Janeiro, Serzedo Correia; *Prisão de Tiradentes* e *Proclamação da república de Piratini*, dentre outras.

articulação do artista com os órgãos oficiais (e possíveis encomendas de pinturas por parte dos mesmos), assim como o reconhecimento e valorização no meio intelectual e artístico vinculado a Academia. De certa forma, participar ativamente da AFL no alvorecer de seus anos foi mais um modo de perenizar sua vida e sua obra.

Concluo finalmente o capítulo com algumas palavras do próprio paisagista nas quais parece dirigir-se diretamente à natureza:

Foi no cercado das tuas matas, nos teus despenhadeiros, nos teus grotões, nas tuas praias banhadas de luz, que me fiz artista. Foi na última convivência contigo, ainda não profanada pelo homem, que aprendi a sintetizar-te com teu caráter selvagem, o misterioso de tuas sombras cheias de cor...

[...] Mas tive que te deixar, num desvairamento de ambições e de glórias. (PARREIRAS, 1926, p.127)

O pintor, nas últimas páginas de seu livro, se despede do leitor reiterando mais uma vez a crucial importância do meio natural em seu aprendizado e trajetória artísticos, através de um estilo claramente *rousseauiano*, na medida em que valoriza uma suposta natureza pura e intocada, com a qual se relaciona de modo autêntico, subjetivo e sensível. A frase que fecha a citação, entretanto, deixa entrever o desejo de algo mais, além de tornar-se o que considera um artista genuíno. Não seriam as “ambições e glórias” as quais se refere Parreiras sua própria imortalidade enquanto artista e a cristalização de uma certa memória de si mesmo?

2 O processo de fundação do MAP: os criadores do museu e as disputas por sua paternidade

Apropriar-se é sinônimo de preservação e definição de uma identidade, o que significa dizer, no plano das narrativas nacionais, que uma nação torna-se o que é na medida em que se apropria do seu patrimônio. (GONÇALVES, 1996, p. 24)

2.1 Contextualização e os debates acerca do patrimônio

Tanto no que tange os quatro anos de polêmica em torno de sua fundação (de 1938 a 1942, aproximadamente) quanto seus primeiros passos concretos, o Museu Antônio Parreiras inicia sua caminhada em meio a um arrebatado debate sobre preservação patrimonial e busca de uma identidade enquanto nação, principalmente nos meios intelectuais. Embora não seja nossa intenção aqui aprofundar os debates em torno da questão identitária e do patrimônio nacional, se faz necessário lembrar o momento político e cultural do Brasil de então, para melhor analisarmos o debate sobre esse caso específico que transparece nos periódicos da época.

O museu abre as portas para o público no primeiro mês de 1942, como pioneiro em sua categoria no Brasil, ou seja, uma instituição monográfica, dedicada à divulgação, preservação e estudo da vida e obra de um único artista. Outras “casas” de caráter semelhante seriam fundadas posteriormente, como a transformação da residência do pintor Victor Meirelles em museu, no ano de 1951, no município de Florianópolis; e a de Pedro Américo, em sua cidade natal Areia, na Paraíba. Vale lembrar que, apesar das décadas anteriores terem assistido a criação de alguns museus de variadas abrangências e temáticas, tais como o Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, 1922 e o Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, 1921; é no final dos anos 30 e no decorrer dos 40 que o campo museológico mostra-se especialmente fértil. Dentre os expoentes nas artes plásticas, podemos destacar a criação do MASP em 1947 e do Museu de Arte Moderna, em São Paulo, 1948, ambos através da iniciativa privada. No âmbito federal e público, são fundados o Museu da Inconfidência (1938), o Museu das Missões (1940) e o Museu do Ouro (1945), integrando uma política mais ampla do IPHAN de

criar “museus temáticos”, no intuito de valorizar histórias e culturas regionais com “grande significado nacional”³⁴ .

O Decreto-Lei nº. 219, que cria o Museu Antônio Parreiras em janeiro de 1941, é expedido somente quatro anos após o surgimento das primeiras propostas oficiais de criação de uma agência federal de proteção ao patrimônio artístico e cultural. As propostas a que nos referimos estão, por sua vez, no bojo das mudanças modernizadoras, mas não menos impositivas e arbitrárias, do chamado Estado Novo (1937 – 1945); projeto este liderado por alguns setores de uma nova burguesia urbana, em oposição às velhas elites agrárias, e que governaria o país sob o recorrente tripé: sistema autoritário, modernização e nacionalismo. É sempre bom lembrar que nesse período foram fechados o Congresso Nacional e os partidos políticos, suspensas as eleições, instituída a censura à imprensa de uma forma geral, e praticada a perseguição, sob a égide do Estado, de indivíduos e organizações políticas consideradas “ameaçadoras”.

No que tange as questões do patrimônio cultural, podemos afirmar que, antes do Governo Provisório de 1930, ainda não havia nenhuma lei efetiva que abordasse o problema de sua organização e preservação. Embora os anos 20 tenham sido férteis na gestão de uma consciência intelectual brasileira, trazendo em seu cerne inclusive alguns projetos de implementação de ações de preservação patrimonial³⁵ que acabaram sendo eventualmente abandonados, é na década seguinte que o Estado tratará o tema de forma mais consistente e sistemática.

Nomeado pelo presidente para o Ministério da Educação e Saúde ainda em 1934, Gustavo Capanema levaria a frente uma série de mudanças de cunho essencialmente nacionalista e centralizador. Dentre elas, podemos citar a nacionalização de cerca de duas mil escolas nos núcleos de colonização nas regiões sul do país, desenvolvimento do ensino técnico e profissionalizante com a criação do SENAI (Serviço Nacional de Aprendizado Industrial) e a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan). O

³⁴ Ver “Cadastro Nacional de Museus”, disponível no site do *Sistema Brasileiro de Museus*, http://www.museus.gov.br/cnm_apresentacao.htm. Acessado a 2 de janeiro de 2008.

³⁵ “Entre estes projetos destacam-se os de Alberto Childe (1920), Luiz Cedro (1923), Augusto Lima (1924), Jair Lins (1925) e Wanderley Pinho (1930) (...) fracassaram, pelos mais diferentes motivos. No entanto, não se pode negar a colaboração que prestaram para a consolidação da consciência preservacionista no Brasil”. (CHAGAS, 1991, p. 101)

Estado teria estabelecido, nos últimos anos da década de 30, meios de diálogo com diferentes grupos intelectuais, desde os “escolanovistas”³⁶, na educação, até os modernistas, nas discussões culturais mais amplas; tentando apropriar-se desses discursos na criação de um projeto de integração e identidade nacional. Tendo o poeta Carlos Drummond de Andrade como seu chefe de gabinete, o ministro convidaria o escritor e então diretor do Departamento de Cultura do Município de São Paulo, Mário de Andrade, a elaborar, em 1936, um anteprojeto para organização da agência; que seria criada por decreto presidencial somente após a manobra política que iniciaria o período conhecido como Estado Novo. Cabe frisar, entretanto, que embora a fundação do órgão seja um dos pontos altos do processo de reconhecimento e preservação patrimonial; ela representou a legitimação do projeto intelectual de um determinado grupo, com forte tonalidade modernista, e não a iniciativa isolada de um indivíduo. Como bem nos lembra Helena Bomeny em seu artigo “Patrimônios da Memória”:

Os modernistas do patrimônio podem uma vez mais voltar à cena. Eles foram protagonistas, cada um a seu estilo, de uma política fundamentada no sentido filosófico e pedagógico na construção da nacionalidade (...) O fato de a institucionalização política dos pós-30 ter se distanciado cada vez mais do sentido original nos deixa um desafio a ser enfrentado por todos. (BOMENY, 1991, p. 10)

A autora não apenas reconhece a crucial participação de um determinado grupo de intelectuais modernistas, dentre eles podemos destacar o próprio Mário de Andrade, como indica a implementação seletiva desse projeto por parte do Estado. Segundo Bomeny, haveria um gradual afastamento da “paixão do descobrimento”, “do sentido carismático, apaixonado e plural de que o sistema de Mário se alimentava” (Idem, p. 9), característicos da perspectiva modernista. A visão rica e dinâmica de patrimônio cultural apresentada em seu anteprojeto teria sido progressivamente deixada de lado, em prol de uma crescente burocratização e desprendimento do meio social com o qual deveria dialogar. O pesquisador Mário Chagas

³⁶ O movimento conhecido como Escola Nova teve início na década de 1920 no bojo das discussões sobre a sistematização de um ensino público e laico no Brasil. Calcado na idéia de uma educação gratuita e universal, que proporcionasse a todos acesso às oportunidades de formação e atendesse às novas demandas de uma sociedade em processo de industrialização e urbanização; o movimento contou com o engajamento de intelectuais de renome, tais como Anísio Teixeira, Fernando de Azevedo e Manuel Lourenço Filho.

também ratifica esse deslocamento entre a visão de patrimônio e cultura delineada pelo inventor de *Macunaíma* no anteprojeto encomendado por Capanema e a efetivação das ações de preservação do governo (CHAGAS, 1991).

Por outro lado, se o patrimônio aparece como questão relativamente recente no meio intelectual, a definição do Brasil enquanto nação se impunha à intelectualidade brasileira praticamente desde sua independência de Portugal, em 1822. Na primeira metade do século XX, diversas foram as soluções apresentadas pelos pensadores da época, que não formavam, de modo algum, um grupo homogêneo. Aquele integrado por Mário de Andrade, por exemplo, associado de forma mais ou menos orgânica ao Modernismo e ao Estado Novo, concebia a si mesmo como uma elite cultural e intelectual capaz de civilizar/modernizar o país. O problema central era, no entanto, assumir as singularidades, as características que definiriam a essência de uma imagem nacional a ser configurada, mesmo que sob os padrões das civilizações tradicionais européias. Como bem indicaria José Reginaldo Gonçalves, tanto as expressões artísticas quanto as literárias seriam vislumbradas como “instrumentos privilegiados para a definição de *brasilidade*” (1996). O reconhecimento e preservação daquilo que fosse considerado digno de ser denominado “patrimônio cultural” seria uma forma de forjar uma máscara identificadora, um rosto com feições distintas, para a nação.

Vejamos então, de forma breve, como se deu a trajetória do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), criado a partir da Lei nº 378, a 13 de janeiro de 1937, e quais teriam sido as perspectivas hegemônicas no que tange a preservação patrimonial. A primeira direção teria sido encaminhada para o advogado, mas também combativo crítico de arte e pesquisador histórico, Rodrigo Melo Franco de Andrade, que administraria o órgão até os fins da década de 60.

Em seu livro, *A retórica da perda*, J. R. Gonçalves investiga o discurso da instituição desde seu nascedouro, centrado inicialmente na narrativa forjada por Rodrigo, seguindo até os anos 70-80, durante os quais teria havido uma mudança de enfoque (representada na figura do terceiro diretor do órgão, Aloísio Magalhães), pelo menos teórica, no que concerne a preservação do patrimônio nacional.

Sob a perspectiva de Melo Franco, a “apropriação do passado”, através dos vestígios materiais de uma determinada veia tradicional, seria instrumento mesmo de um processo civilizador, de cristalização da identidade brasileira. Caberia a uma elite privilegiada e intelectual nortear os rumos desse projeto modernizador. Desse modo, termos como “passado áureo” e “tradição” são recorrentes em suas falas. A nação, por sua vez, é interpretada sob a metáfora do monumento, como algo transcendente, homogêneo e integrado; representada por um patrimônio cultural, originalmente contínuo em um passado longínquo e idealizado, mas que, no presente, se encontra em processo de dispersão e esfacelamento, sendo urgente, portanto, sua preservação.

Segundo Gonçalves (1996), as narrativas teriam como cerne a ameaça da perda, o perigo iminente de desaparecimento, dispersão ou modificação desintegradora desses bens. Aqui cabe um breve esclarecimento sobre as diferenças e aproximações semânticas entre os termos “perda” e “dispersão”. Embora o primeiro esteja relacionado ao progressivo desaparecimento e eventual ausência de algo considerado digno de representar a nação, enquanto o outro está mais próximo da sua pulverização e desbarato; podemos afirmar que o autor inclui as duas idéias em uma mesma categoria mais abrangente. Observemos, a título de exemplo, uma de suas referências ao discurso do primeiro diretor do Iphan (na época Sphan):

As palavras destruição, evasão, ruína, **dispersão**, desaparecimento, deformação e substituição são usadas em seu discurso para descrever a **perda** de objetos e monumentos históricos e artísticos. A palavra evasão, **dispersão**, desaparecimento e substituição são usadas para referir-se a relíquias históricas e **obras de arte**.³⁷
(GONÇALVES, 2002, p. 90)

Sob esse ponto de vista específico, mesmo a pulverização de certos bens considerados como patrimônio cultural poderia ser percebida como uma espécie de perda. Se a coleção de um artista proeminente, em nosso caso Antônio Parreiras, é dispersada pela venda dos quadros a diferentes indivíduos ou instituições particulares, perde-se, de certo modo, os laços de coesão dessa obra como conjunto e a possibilidade de preservação da mesma. O

³⁷ Grifos meus.

pesquisador indica inclusive que, esses discursos buscam, de uma forma geral, objetivar a perda, localizando-a como algo externo, o alvo mesmo de seu discurso. No entanto, e através da argumentação do autor, vamos percebendo que, na verdade, a temerosa possibilidade da perda é condição *sine qua non* para a existência dos próprios argumentos. Em outras palavras, sem a ameaça da dispersão, da fragmentação dos bens considerados dignos de representar uma identidade nacional, a iniciativa preservacionista não se justificaria.

A partir de 1979, com a posse do terceiro diretor do IPHAN, Aloísio Magalhães, ocorre uma relativa ampliação da categoria “patrimônio cultural”, com menos ênfase nos bens materiais, tradicionais e relacionados a uma herança européia e uma progressiva valorização do que reconhece como cultura popular, percebida agora como um grupo diversificado e complexo de expressões “autênticas” da cultura nacional. Sob seu ponto de vista, salvar essas formas de expressão do esquecimento e da homogeneização cultural seria também um modo de preservar um rosto identificável e reconhecível para o Brasil. Para Gonçalves, apesar dessa mudança de enfoque, caracterizada também por uma crescente preocupação com as condições sociais da população e em evitar uma postura elitista e distanciada; uma determinada “retórica da perda” (GONÇALVES, 1996), da diluição, da ausência – seja ela física ou pelo esquecimento - continuaria permeando as iniciativas de preservação do órgão.

Voltando agora nossa atenção novamente ao MAP, percebi, durante a leitura dos recortes de jornal sobre a transformação da casa de Antônio Parreiras em museu homônimo, a recorrência de uma terminologia muito semelhante. No exemplo a seguir, ela transparece nas palavras da viúva do próprio pintor, Luciene Parreiras, em entrevista cedida ao periódico *O Jornal*, a 6 de março de 1938:

- Em tudo isso, o que mais lamento sinceramente é a **dispersão** da obra do maior pintor do Brasil. Nesta casa existem uns 100 quadros e no atelier, que está em poder de seu filho, mais de 200. **Eu desejaria transformar o nosso lar em museu [...].**³⁸

³⁸ Grifo meu.

Antes mesmo de averiguarmos quem seriam os diferentes atores das disputas pela criação da casa e sua paternidade, é interessante perceber que, independentemente de qual seja sua fonte, os discursos são recorrentes ao argumentar sobre a importância da criação do museu: Evitar a dispersão das obras, a dissolução da memória do aclamado pintor, enfim, a perda de inestimável peça do que podemos considerar um complexo e incompleto quebra-cabeça patrimonial.

Em outro relato, publicado dessa vez na *Gazeta de Notícias*, de 21 de janeiro de 1939, o autor defende a fundação do museu fazendo referência às malfadadas tentativas de criação de outras instituições similares, que homenageariam os artistas Rodolpho Bernardelli e Baptista da Costa, concluindo que as mesmas decorrências deveriam ser evitadas a todo custo no caso do MAP:

E que aconteceu? Apenas isso: os herdeiros de sua obra artística, nativistas [?], criadores de páginas imortais de beleza e verdades eternas, tiveram que vender não só os prédios, como lançaram [o acervo de obras] aos azares do martelo do leilão (...) Temos a certeza que dia virá em que a posteridade responsabilizará os governos passados pelo **desbarato** da obra de um Bernardelli, de um Baptista da Costa e de outros notáveis artistas **desaparecidos** e que deixaram um patrimônio artístico de enorme valor.³⁹

Ou ainda, em outras passagens de caráter talvez mais incisivo, em uma espécie de apelo patriótico, no que concerne às responsabilidades do Estado em garantir a unidade de um determinado patrimônio cultural, nesse caso, através da fundação do museu:

Nenhum país consentiria na **dispersão** de tantas obras primas que constituem um **patrimônio inestimável**.⁴⁰

Bem fadada a pátria que, tendo a glória de ser berço de tão grande gênio, **não consentir em que a catedral se pulverize**, se **desagregue**, por que se tal se desse, fora-se da Pátria, uma parte, uma grande parte de si mesma. E, pela teoria do Estado Novo, da concepção do eminente Sr. Dr. Getulio Vargas, a Pátria e o Estado fazem um só corpo.⁴¹

³⁹ *Gazeta de Notícias*, 21.1.1939. Grifos meus.

⁴⁰ *Revista da Semana*, 2.4.1938. Grifos meus.

⁴¹ *Jornal do Comércio*, seção "Notas de Arte", 22.1.1939. Grifos meus.

Essa última transcrição nos reporta à epígrafe do capítulo, em que citamos um pequeno trecho do livro de Gonçalves: “uma nação torna-se o que é, na medida em que se apropria de seu patrimônio”. Ou seja, mesmo considerados os entretens desse prisma narrativo, os diferentes discursos (dos órgãos oficiais, da intelectualidade, da família...) vislumbram o patrimônio cultural brasileiro como representação material do que caracterizaria a essência da Nação, sendo a perda dele sinônimo de ausência de um “rosto” para o Brasil, falta de uma parte insubstituível para o reconhecimento de si mesmo no mundo civilizado.

Creio que a trajetória do MAP se enquadre nesse cenário de apropriação/preservação do patrimônio na busca de uma representação da identidade, da essência do nacional. Se a retórica em torno da criação do museu procura transpor a comunidade local fluminense, projetando a importância de sua fundação para o país como um todo; cabe a nós perguntar de que forma teria ocorrido a concretização desse projeto inicial e como esses dilemas passados dialogam com o contexto atual do museu e do que poderíamos chamar de patrimônio local de Niterói. Investiguemos, portanto, mais a fundo como se manifestam os autores desse projeto patrimonial na imprensa de fins dos anos 30 e início dos 40.

2.2 Os atores sociais envolvidos na fundação do MAP

A observação mais atenta dos *clippings* de jornal desse período permite-nos perceber alguns movimentos que se conjugam ou repudiam: a) um deles aponta para as ações, muitas vezes anônimas, do meio intelectual fluminense na tentativa de mobilizar forças para a criação do museu; b) outro defende a viúva como baluarte quase solitário de tão “altruísta e desinteressado” empreendimento, não raro em oposição direta aos supostos impedimentos criados pelo filho do pintor, Dakir Parreiras; c) além de um terceiro que procuraria acentuar a atuação do Estado no processo, através da proeminente figura do interventor federal Ernani do Amaral Peixoto. Como avaliamos anteriormente, o próprio Antônio Parreiras poderia ser considerado um quarto “personagem” nesse campo de disputas, tendo em conta suas estratégias de

cristalização de uma determinada memória de si, desde a publicação do *História de um pintor* até o ato de colecionar telas de sua autoria.

O primeiro lado da disputa que concerne o que chamaremos de “meio intelectual fluminense” aparece de forma dispersa e muitas vezes não individual. A fim de melhor compreendermos os argumentos desse grupo, precisamos investigar, mesmo que de forma breve, a participação ativa do artista nesse meio social. No segundo capítulo, fizemos um rápido esboço dessa atuação, ressaltando sua entrada na Academia Fluminense de Letras. De acordo com a professora Valéria Salgueiro, embora tenha publicado apenas um livro, sua autobiografia *História de um pintor contada por ele mesmo*, Parreiras escrevera alguns contos de ficção, além de colaborar como crítico de arte do jornal *O Estado de São Paulo* e palestrar constantemente em público⁴². Três destes discursos teriam sido pronunciados na Academia Fluminense de Letras, quando o pintor já havia se tornado membro efetivo: o primeiro agradecendo a uma homenagem pela passagem de jubileu artístico, outro saudando um recém ingresso na instituição, Nogueira da Silva; e o último, já no ano de 1932, em memória ao centenário do pintor Victor Meirelles.

Algumas passagens podem nos fornecer pistas sobre a inserção de Parreiras no meio intelectual de Niterói: em sua primeira palestra, o pintor afirma já ter “muitas vezes ocupado esta tribuna indicado pela benevolência desta douta agremiação de homens iminentes”. Mais adiante em seu discurso de agradecimento pelo jubileu artístico, percebe a influência do meio em seu próprio sucesso e reconhecimento público:

Por vós eu fui sempre auxiliado nos meus patrióticos propósitos. Isolado, em meio indiferente nada teria produzido. Todos somos produto do ambiente em que vivemos. Animaram sempre com aplausos incondicionais.⁴³

Segue enumerando as vezes que fora citado e aplaudido pelos críticos da imprensa local (dentre os expoentes da mesma, o jornal *O Fluminense* e *A Província do Rio*), anunciando claramente sua importância para o meio artístico

⁴² Ver *Antônio Parreiras: notas, críticas, discursos e contos: coletânea de textos de um pintor paisagista*, de Valéria Salgueiro.

⁴³ Trecho do discurso de Antônio Parreiras na AFL agradecendo a homenagem pela passagem de jubileu artístico. Ver: SALGUEIRO, Valéria. **Antônio Parreiras: notas, críticas, discursos e contos: coletânea de textos de um pintor paisagista**. Niterói: Eduff, 2000, p. 116.

e intelectual da cidade: “*O Fluminense*, este jornal de tradicional civismo, patriotismo e honestidade, *A Província do Rio*, não me regatearam aplausos.” (Idem).

Além disso, outros artistas de prestígio no âmbito carioca e nacional, como Lucílio e Georgina de Albuquerque, eram também membros da AFL na “classe” de Belas Artes. Ambos os pintores apresentaram trajetórias profissionais fortemente ligadas à produção artística oficial e acadêmica, ou seja, à Escola Nacional de Belas Artes. Georgina, por exemplo, fora aluna da ENBA no início de sua carreira⁴⁴, chegando, mais tarde, a atuar como professora e diretora da mesma. Seu esposo, por sua vez, dirigiria a instituição nos últimos anos da década de 30. Quanto a possível proximidade do casal com o paisagista fluminense, evitaremos especulações, mas podemos afirmar que, em 1906, após Lucílio ser premiado com uma viagem a Europa, os dois freqüentariam o atelier de Antônio Parreiras, que já fixara segunda residência em Paris, à rua *Boissonade*, local que se converteria em ponto de encontro de diversos artistas brasileiros no exterior. Tivemos também a oportunidade de constatar a existência de um retrato da segunda esposa de Parreiras, Lucienne, assinado por Georgina de Albuquerque, na coleção particular que formaria o acervo inicial do museu. E, finalmente, nos deparamos com um discurso de homenagem póstuma ao pintor realizado por Lucílio durante uma sessão especial do *Rotary Club* do Rio de Janeiro⁴⁵, em março de 1938. Podemos concluir, portanto, que Parreiras exercia uma atuação dinâmica e ativa no meio intelectual e artístico da então capital do estado.

De volta a nosso foco central, a “paternidade” da criação do MAP, percebemos que as vozes dos “intelectuais fluminenses” aparecem quase como sussurros e que prevalecem os artigos que ressaltam a intervenção estatal por sugestão da viúva. Transparecem, entretanto, em relatos de caráter mais poético, como na crônica de Maria Camargo, “Os pássaros de Antônio Parreiras”, publicada em 13/07/1938, na qual relata uma de suas visitas ao atelier do artista:

A casa de Antônio Parreiras precisa permanecer. Que ela seja eternamente – a casa de Antônio Parreiras.

⁴⁴ Georgina de Albuquerque ingressou na Escola Nacional de Belas Artes em 1904.

⁴⁵ Ver revista *Bellas Artes*, edição de março de 1938, artigo intitulado “Antônio Parreiras”.

Atente nisto, o próprio Estado e promova meios para que a casa que foi habitada por um dos mais ilustres filhos e que tantas glórias lhe deu não seja ocupada por estranhos [...]

Que os poderes públicos numa prova de amor e carinho pelo artista que tanto amou e honrou sua terra, transformem sua casa e atelier em um magnífico museu, onde o povo brasileiro e os artistas brasileiros, do presente e do futuro, possam admirar cada vez que isso lhes aprouver.⁴⁶

Ou ainda no artigo de Quirino Campofiorito, no periódico mensal *Bellas Artes*, no qual menciona diretamente quem seriam os responsáveis pela iniciativa:

Lançada por nós, a iniciativa da criação do Museu Antônio Parreiras, teve a mesma grande repercussão. De personalidades em evidência nas artes, recebemos palavras de apoio que nos encorajaram a prosseguir na campanha com otimismo.⁴⁷

No primeiro trecho, embora haja um apelo direto à intervenção pública, o tom predominante é de que a demanda pela criação do museu viria da própria sociedade. O “nós”, do segundo fragmento, salienta o caráter de coro coletivo, assim como a menção das “palavras de apoio de personalidades em evidência nas artes”, sublinhando o fato de que não se caminha solitário por essas veredas.

Nem sempre é possível delinear claramente quem compõe esse “coro coletivo”, mas podemos afirmar que a revista supracitada teve crucial importância na veiculação dessa espécie de “campanha”, ou ao menos, iniciativa, de um grupo de intelectuais admiradores da obra de Parreiras. A *Bellas Artes* foi criada no Rio de Janeiro, em 1935, por Quirino Campofiorito, que nesse período, lecionaria na Escola Nacional de Belas Artes, atuando também como vice-diretor. Ex-aluno da mesma academia, o renomado artista plástico, cuja formação incluiu algumas estadias na Europa, já trabalhara como ilustrador e crítico em revistas de porte como a *Tico-Tico* e a *Revista Infantil*. O periódico, embora inovador por constituir-se no primeiro jornal dedicado exclusivamente à arte, seria extinto apenas cinco anos mais tarde, por pressões do Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo. Não

⁴⁶ *Diário da Manhã*, 13.7.1938.

⁴⁷ *Bellas Artes*, s/d, provavelmente entre 1938 e 1940, ano em que o jornal é fechado pelo governo.

obstante sua breve atividade, a preocupação com o patrimônio artístico e cultural aparece como um assunto recorrente nessas publicações. Ainda em seu terceiro mês de funcionamento, imprime um artigo de denúncia aos órgãos competentes, evidenciando as precárias condições em que se encontravam as coleções da ENBA:

O abandono em que vive a nossa pinacoteca chegou a um ponto tal que aqueles que reconhecem o valor das nossas coleções naquela galeria começam a se unir, num movimento simpático, a favor do nosso patrimônio artístico.

[...] os artistas nacionais preparam um apelo ao Dr. Getúlio Vargas, assinado pelos artistas que compõem a Associação dos Artistas Brasileiros e a Sociedade Brasileira de Belas Artes.⁴⁸

A utilização do periódico como veículo de divulgação de um empreendimento comum fica evidente nos trechos acima. Da mesma forma, menos de um ano após a morte do pintor fluminense, o jornal publicaria a seguinte chamada em letras garrafais, já indicando o eixo norteador de uma possível campanha por vir:

Transformar sua casa em museu era o grande desejo de Antônio Parreiras. Porventura decidiram sobre isso os herdeiros? Não se realizará a vontade do grande mestre? Revelaremos, no próximo número, o que nos permitiu constatar nossa intimidade com um dos maiores pintores nacionais.⁴⁹

Cumprindo sua “promessa”, Campofiorito discorre sobre visitas passadas ao pintor de *Sertanejas*, afirmando que tivera inúmeras evidências da vontade do falecido artista em ver sua obra e ambiente de trabalho resguardados para as futuras gerações. Segundo ele, Parreiras teria defendido mais de uma vez a perspectiva preservacionista de países europeus como Itália, França e Espanha, destacando a transformação de antigas residências de artistas em museus:

E nós lhe repetíamos: a sua residência, Mestre, será um dia a galeria que reunirá a sua obra. Ela não se dispersará. Ela aqui ficará reunida, como documentação preciosa de um grande exemplo para nós, de hoje, e os outros, de amanhã.⁵⁰

O diretor da revista finaliza seu artigo fazendo um pedido direto aos governos federal e fluminense, declarando que “a criação do Museu Antônio

⁴⁸ *Bellas Artes*, março de 1935.

⁴⁹ *Idem*, maio-junho de 1938.

⁵⁰ *Ibidem*, julho-agosto de 1938.

Parreiras se impõe como uma das realizações mais nobres dos nossos atuais poderes públicos” e reiterando a proveniência desse apelo: os organizadores do *Bellas Artes*⁵¹ e a comunidade artística de uma forma geral.

Considerando agora o segundo personagem desse campo de disputa pela paternidade (ou, nesse caso, maternidade) do museu, não é difícil entrever o contraste em relação ao seguinte trecho, publicado em *A Notícia*, a 30 de março de 1940.

[...] Isso foi *in illo tempore*... hoje a mentalidade dos nossos governantes está positivamente mudada. Pois não é que, sem apelo da imprensa, sem lembrete dos críticos de arte, sem indicação dos homens de letras, apenas atendendo a felicíssima idéia da viúva Antônio Parreiras, vai, ao que se diz, o governo do Estado do Rio criar o MAP? [...] sou dos que mais se encantaram com a idéia e não tenho regateado encômios ao gesto inteligente e patriótico do comandante Amarel Peixoto, **atendendo ao pedido que em tão boa hora fez Madame Parreiras**, zeladora extremada e carinhosa da glória imortal do grande mestre das *Sertanejas* e da *Nonchalance*.⁵²

Aqui a salutar idéia não provém do apelo de um grupo social, mas apresenta um único progenitor, a viúva, que serve como desencadeadora de um processo de preservação patrimonial a ser desenvolvido pelo Estado: “sem apelo da imprensa, sem lembrete dos críticos de arte, sem indicação dos homens de letras...”. Ou seja, haveria uma interlocução entre a suposta iniciativa de Luciene e um expoente do poder público interessado em viabilizar a idéia. É interessante perceber que, nesse mesmo texto, o articulista constrói uma narrativa na qual relata outros momentos passados, contrastando-os com o processo de criação do MAP. Segundo ele (ou ela, já que não foi possível identificar a autoria), tentativas semelhantes, porém frustradas, teriam ocorrido após a morte do escultor Rodolpho Bernardelli, no intuito de transformar sua casa e atelier em museu que preservasse e divulgasse a obras dos três irmãos artistas (Rodolpho, Henrique e Felix):

⁵¹ A redação da revista incluía os seguintes nomes: Alfredo Galvão (artista plástico e professor, estudara na ENBA e na Europa, dedicando-se mais tarde ao magistério tanto no ensino médio como na própria academia), Manoel Santiago (natural do Amazonas, formara-se em Direito e Artes Plásticas pela ENBA, tornando-se, na década de 30, professor do Instituto de Belas Artes do Rio de Janeiro), Castro Filho, Orlando Campofiorito (arquiteto e autor do projeto do *Rotary Club* do Rio de Janeiro), Edson Lins, Pedro Campofiorito (pintor, arquiteto, pai de Quirino Campofiorito, diretor da revista. Ele se tornaria o primeiro diretor do MAP, logo após sua inauguração, em 1942) e Eduardo Saldanha da Gama (gerente da revista).

⁵² Infelizmente não foi possível identificar o articulista desse trecho, uma vez que estava faltando a última parte do texto no *clipping* de jornal analisado. Grifo meu.

Não seria interessante o ‘Museu dos irmãos Bernardelli’? Foi o que eu propus que se fizesse. E não era uma coisa impossível. A casa e o atelier de Rodolpho Bernardelli ali estavam (...) Tanta coisa interessante, tanta coisa histórica, tanta coisa artística... disto tudo que era um mundo de recordações valiosas, não resta mais nada... Um terreno baldio, boca escancarada, a bradar contra o atentado sofrido... E nada mais!⁵³

O sucesso do empreendimento, no caso de Antônio Parreiras, assume, portanto, um caráter inaugural, que abre precedente para outras iniciativas futuras.

Antes de seguirmos adiante na análise dos *clippings*, investiguemos com mais detalhes quem seria esse personagem, que acaba assumindo o papel de “guardiã da memória” do pintor. Como mencionado anteriormente, Laurence não fora a única esposa de Antônio Parreiras. Na verdade, ele casa-se pela primeira vez ainda muito jovem, com apenas vinte e um anos de idade, antes mesmo de iniciar oficialmente sua carreira como artista plástico. Embora tenha vivido com Quirina de Souza Ramalho por quase quatro décadas, durante os quais o casal teve dois filhos (Olga em 1885 e Dakir em 1897), há raríssimas menções a ela em seu livro autobiográfico e em seus demais escritos⁵⁴; sendo, portanto, bastante difícil conjecturar como seria sua vida em comum.

Em 1922, Parreiras contrai novo matrimônio, dessa vez em Paris, dois anos após a morte de sua primeira mulher. Embora descrito inúmeras vezes como um homem robusto e dinâmico, o paisagista já era então um sexagenário e conheceu a francesa Laurence Martignet muito antes, quando a mesma havia posado como modelo vivo para o nu que o pintor finalizaria ainda em 1909, *Dolorida*⁵⁵.

⁵³ *A Notícia*, 30.3.1940.

⁵⁴ Segundo Carlos Roberto Levy, biógrafo de Antônio Parreiras, nos documentos analisados por ele, haveria apenas uma breve e formal referência a Quirina, expressada pelo próprio pintor na dedicatória de um de seus quadros.

⁵⁵ Ver o livro *Antônio Parreiras (1860-1937): pintor de paisagem, gênero e história*, de Carlos Roberto Levy.



Figura 24 - *Dolorida*, óleo sobre tela, 1909, 58,4 x 35,5 cm.

As informações disponíveis sobre Laurence antes de sua vinda para o Brasil, já casada com o pintor, são praticamente inexistentes. Podemos inferir que posava frequentemente como modelo vivo, uma vez que fora nessas circunstâncias que travara seus primeiros contatos com Parreiras; apesar de não haver provas que confirmem tal conclusão. De volta a Niterói, o artista permaneceria residindo na mesma casa da rua Tiradentes com a nova esposa, compartilhando o espaço da propriedade tanto com a família de sua primogênita, Olga (na atual reserva técnica, “bloco C” no mapa), quanto com a de seu filho Dakir, que ocupava a parte superior do prédio “B” e dividia o atelier com o próprio pai, uma vez que também trabalhava como pintor⁵⁶.

⁵⁶ Para maiores detalhes, ver entrevista de Antônio Parreiras em *A inquietação das abelhas - O que dizem nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927. Disponível em: www.dezenovevinte.net.

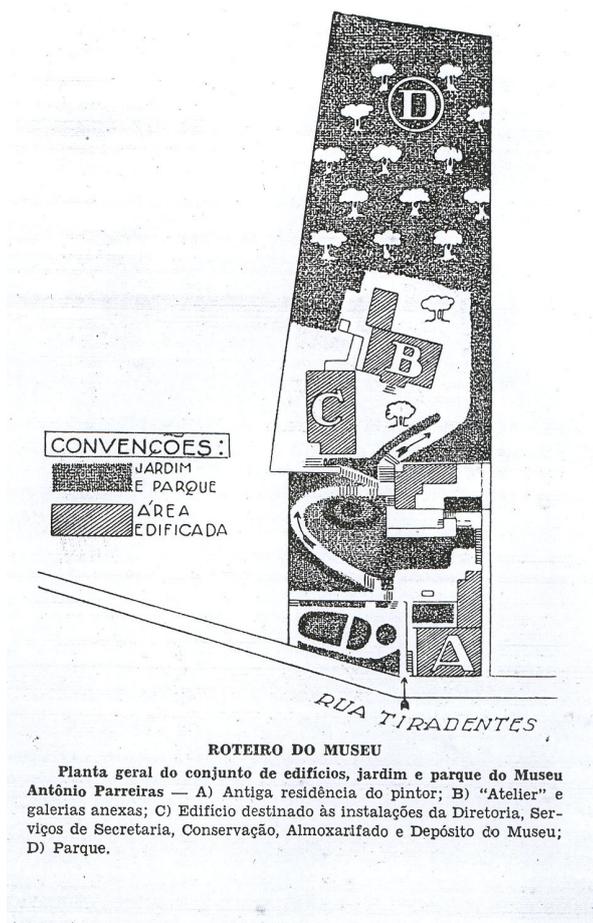


Figura 25 – Planta geral do MAP.

Dado o contexto esboçado acima, não causaria estranhamento o fato do segundo casamento de Parreiras ter causado relativa reação hostil ou, ao menos distanciada, de seus descendentes diretos e familiares mais próximos. Com a morte de Antônio em 1937, as decisões em torno de como deveria ser tratado o patrimônio artístico e pessoal do pintor passam a gerar divergências e tensões principalmente entre a Madame e Dakir, o que transparece em diversos momentos na imprensa. A partir do cotejamento dos recortes de jornal percebemos uma evolução dos artigos que vai gradualmente favorecendo a primeira, além de esboçar uma imagem negativa do filho do pintor tido como responsável pela "criação de uma série de empecilhos e dificuldades à divulgação do caso" (*Diário da Manhã*, 20/11/1938). Em outro artigo essa mesma postura se repete:

Será dispersa a obra de Parreiras? Egoísmo de seu filho e os embargos criados pelo mesmo: 400 contos a mais de 500 e proibição das visitas.⁵⁷

Madame Parreiras pára um pouco em suas narrativas. Dizemos então o nosso desejo de vermos o atelier. Talvez seja difícil. Seu filho Dakir fechou a porta com sete chaves.⁵⁸

Por outro lado e, retrocedendo um pouco no tempo, mas ainda no ano de 1938, é publicado um texto extenso sobre uma visita à antiga residência do artista, durante a qual o repórter teria sido bem recebido por Dakir, sem menção alguma a desavenças tão apetitosas aos comunicadores de massa:

Recebeu-nos Dakir, pintor como o pai, cuja memória cultua com unção. Entramos e estávamos como num recinto sagrado de um templo, onde só as forças lúcidas do espírito dominam. As forças da arte. Víamos a oficina que o governo deveria tornar lugar de romaria, o atelier de onde saíram para admiração do mundo, durante mais de cinqüenta anos, as telas mais surpreendentes, fixando a natureza e a história do Brasil. Nenhum país consentiria na dispersão de tantas obras primas que constituem um patrimônio inestimável.⁵⁹

Podemos constatar que atritos dessa natureza se prolongam ao longo dos meses, pois, a 24 de março de 1939, o *Diário da Manhã* publica uma espécie de réplica do jovem artista, se defendendo das acusações prévias de Laurence Parreiras:

Em palestra com *Diário da Manhã*, Telles Barbosa, advogado dos filhos de Parreiras contesta as afirmações de Lucienne: “Adverso por índole e por educação às polêmicas e às retaliações pessoais, Dakir Parreiras preferiria sofrer em silêncio as duras e amargas encrespações que lhe fez aquela senhora na entrevista que concedeu a este jornal [...]”.

Alude ainda mme. Laurence, naquela entrevista, à criação do museu, insinuando maliciosamente ter Dakir oposto fortes embaraços à concretização dessa idéia [...] Dakir tem batalhado tenaz e persistentemente na consecução desse objetivo, sendo disso testemunhas o próprio comte. Amaral Peixoto, o secretário das Finanças e o diretor do Departamento de Turismo. Apenas o seu trabalho nesse sentido é silencioso e discreto.

⁵⁷ Manchete do artigo intitulado: “Viúva de Parreiras paga aluguel na casa pertencente aos herdeiros do grande pintor”. Não há referência direta ao periódico ou data, mas há uma citação de Maria Camargo que já escrevera um artigo sobre a questão no *Diário da Manhã*.

⁵⁸ Outro trecho do artigo citado acima.

⁵⁹ *Revista da Semana*, 2.4.1938.

Não cabe a nós, e isso seria mesmo inadequado, especular sobre as razões privadas desses conflitos. Independente das questões pessoais que, sem dúvida, perpassam as desavenças, é interessante observar que o apoio (ou não) à criação do museu se torna o eixo central das acusações mútuas. Haveria, de certa forma, um consenso em relação à importância de seu surgimento na preservação do patrimônio artístico do pintor e, portanto, de sua memória, entrando em debate bilioso os “meios” pelos quais esse processo seria levado a cabo. Utilizando um conceito cunhado por Pierre Bourdieu, parece que a liderança das ações preservacionistas torna-se um “capital simbólico”⁶⁰ em disputa pelos agentes sociais envolvidos. Voltemos mais uma vez aos perfis desses personagens para melhor entender o que estava em jogo: Dakir inicia seu aprendizado de pintura com o próprio pai, ainda bem jovem, acompanhando-o em sua primeira viagem a França quando tinha apenas onze anos de idade (1908). Completa seus estudos também no exterior, na Academia Julian, em Paris. À época da morte de Parreiras, já havia realizado exposições individuais no Rio de Janeiro e participado algumas vezes dos Salões Nacional e Paulista de Belas Artes, recebendo premiações em ambos.

Não devemos esquecer que o paisagista fluminense abre seu livro de memórias com uma dedicatória endereçada especialmente ao filho, na qual ressalta seu companheirismo e parceria no meio artístico:

Pude pôr-te nas mãos os pincéis, indiquei-te o caminho, formei a tua alma, moldando-a como o escultor modela a cera, e com a alegria imensa de **pai e irmão em arte**, pude acompanhar-te no início da tua vida artística e assistir a teus primeiros sucessos.
(PARREIRAS, 1926)

⁶⁰ De forma aqui bastante simplificada, podemos dizer que “capital simbólico” seria uma espécie de carisma, prestígio ou reconhecimento por seus pares dentro de um determinado campo social. Ver *O poder simbólico*, de Pierre Bourdieu.

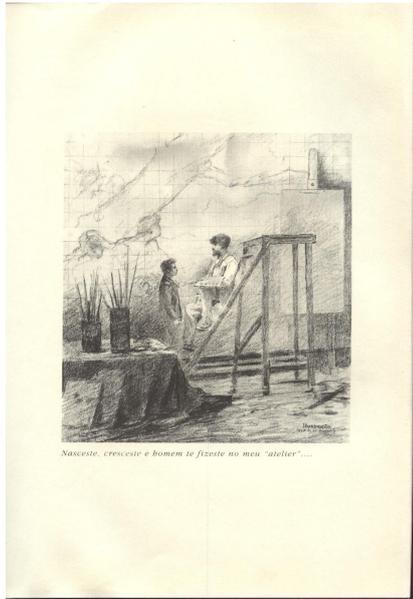


Figura 26 - Ilustração da dedicatória, desenhada por Parreiras.

Seria ao menos previsível que um filho aparentemente tão próximo, além de atuante no mesmo campo profissional que o pai, viesse a exercer o papel de perpetuador ou guardião de sua obra.

Laurence Martignet, por sua vez, “perdera” a função de esposa, em uma sociedade que ainda vislumbrava as mulheres de forma bastante conservadora, atribuindo ao universo feminino funções circunscritas ao âmbito doméstico, cujos limites não ultrapassavam muito os papéis de mãe e/ou cônjuge⁶¹. Pelo que sabemos Luciene não teve filhos com Parreiras e, possivelmente, não desejava mais posar como modelo vivo tal qual fizera em Paris. Um indício dessa postura pode ser o fato de não ter cultivado vínculos fortes com seu país de origem, visto que passa pelo processo de naturalização em terras brasileiras⁶², não voltando a residir na Europa após a morte do pintor. Sob a perspectiva da viúva, tornar-se guardiã da memória e obra do então célebre artista delineava-se como a possibilidade de assumir um papel reconhecido socialmente, gozando inclusive de relativo prestígio na elite intelectual e artística fluminense.

⁶¹ Ver o artigo “Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil”, de Ana Paula Cavalcanti Simioni.

⁶² Informação confirmada pela entrevista de Vera Sanches, que trabalhara como educadora e museóloga do MAP da década de 60 a de 90.

No que concerne o discurso dos jornais e tal qual esboçado previamente, ocorre um fenômeno intrigante a respeito desses conflitos pela gestão do museu. Se por um lado, Dakir vai “desaparecendo” da “narrativa”, tornando-se uma figura afastada do centro das discussões; do outro, a viúva parece adotar, cada vez mais, a imprensa como sua porta-voz. Diversos são os trechos relatando “notas de agradecimento” de sua autoria (como em *O Fluminense*, 13/11/1938 e 15/02/1939) além de entrevistas cedidas por ela (em *Diário da Manhã*, 03/05/1939; *A Notícia*, 21/01/1942 e *O Globo*, 22/01/1943). Mesmo fazendo referência a um período posterior (fins da década de 70), uma proximidade semelhante com a imprensa também é confirmada pelas falas de alguns ex-funcionários do museu que entrevistei para essa pesquisa. Vera Sanches, que trabalhara no MAP por mais de três décadas, frisa bem esse comportamento da viúva Parreiras em sua entrevista:

Por que ela não pagava luz também, então tinha essa promessa de fazer isso [transferir a viúva para outra casa], então ela disse que não saía de lá de jeito nenhum... só morta, e foi isso que aconteceu. **Aí ela começou a fazer aquela campanha nos jornais...** só que ninguém veio aqui pra ver o que se passava aqui dentro, ninguém fazia maldade com ela, só não podia ela querer continuar dando ordem, isso realmente não há diretor que agüente, não é?⁶³

Por outro lado, Carlos Roberto Maciel Levy, crítico de arte e ex-diretor do museu (1973-1975), também comenta o processo de fundação da casa, dando ênfase ao longo de nossa conversa, a outros atores no processo de criação do MAP. Em entrevista cedida a essa pesquisa, o biógrafo e estudioso da obra de Parreiras nega contundentemente a suposta iniciativa de Lucienne, ressaltando a atuação do chamado “meio intelectual e artístico” fluminense, do qual parece ter sido integrante ativo durante sua gestão:

Levy: [...] quando chega 40, 41, 42, o governo brasileiro, que ainda era Vargas, começa a criar uma série de museus que não existiam, todos

⁶³ Depoimento de Vera Sanches, ex-museóloga e ex-educadora do museu, sobre os artigos de jornais defendendo a permanência da viúva no MAP, quando houve, por parte do Estado, em fins da década de 70, uma tentativa de transferi-la para outro prédio, na parte posterior da propriedade, mais isolada da residência principal. Página 6 da transcrição da entrevista.

Vera Sanches trabalhou no Museu Antônio Parreiras desde janeiro de 1963, portanto, durante a gestão do diretor Jefferson D'Ávilla Junior, na qual atuaria com educadora, realizando também serviços de secretaria, segundo seus próprios relatos. Aposentou-se no ano de 1996, já no cargo de museóloga desde o início da década de 80. Grifo meu.

os grandes museus brasileiros são dessa época... é nessa onda que Quirino Campofiorito, que tinha conhecido o Parreiras e admirava muito ele, e era jornalista além de crítico de arte, faz várias campanhas em jornal sugerindo a criação do museu Antônio Parreiras.

Entrevistador: E a 'lenda' de que, na verdade, teria sido uma idéia dela [viúva Parreiras] a fundação do museu?

Levy: Isso aí nem pensar, você vê nas matérias, né? Todas as matérias. No meu livro deve ter bibliografia sobre isso [...].⁶⁴

Note, caro leitor, que não procuro desvendar “a verdade” sobre quem teria sido o “real responsável” pela mobilização e convencimento do Estado sobre a importância da preservação da obra de Antônio Parreiras através da transformação de sua casa em museu. O que busco perceber é a polifonia, muitas vezes dissonante e tensa, que compõe essa trama histórica.

Se olharmos atentamente, nesse caso, há duas memórias entrelaçadas. Uma se refere à vida e obra de Antônio Parreiras, iniciada por ele mesmo através da publicação de seu livro autobiográfico e da preservação de sua própria coleção artística; e que é levada a diante, após sua morte, no processo de “invenção” do museu homônimo – discutido nas páginas anteriores - e das “disputas” em torno de quem continuaria a “contar essa história”, ou seja, os embates em torno da “paternidade” dessa instituição cultural. A outra trata do tempo presente que vislumbra o passado não como resgate, mas como reconstrução a cada mirada: Quais pessoas, que grupos sociais devem ser lembrados como autores dessa trajetória? O que deve ser esquecido ou desconsiderado? Por que razões?

Em seu conto, “Funes el memorioso”, o escritor argentino Jorge Luis Borges narra as desventuras desse incrível protagonista, um homem imbuído do extraordinário dom da incapacidade de esquecer qualquer coisa, de gravar em sua mente todos os momentos, aromas, cores, situações, palavras, gestos uma vez vividos. Esse inverossímil “passado absoluto” não apenas matou Funes como o tornou amargamente infeliz. Lembrar, embora pareça algo natural e quase involuntário, é, primordialmente, um processo seletivo, no qual somos compelidos a escolher, ainda que de modo menos consciente que o desejado. Logo, a elaboração de qualquer narrativa sobre um evento que recorra à memória pressupõe tanto uma seleção coerente e subjetiva por

⁶⁴ Trechos da entrevista de Carlos Levy, ex-diretor do MAP.

aquele que conta quanto a percepção de que este nos fala de “algum lugar”. Um “lugar” que é, ao mesmo tempo, ideológico, político e cultural. Em outras palavras, o entrevistado não “cospe” lembranças como uma torneira libera água ao ser acionada. Há opinião, juízo, e, mais uma vez, seleção, em cada canto dessa narrativa construída. Assim como nas falas dos indivíduos entrevistados para esse estudo, ou nas transcrições de vozes de um passado mais distante, inscritas nos recortes de jornais.

2.3 Relações entre o público e o privado: os meandros da “doação”

Haveria ainda um terceiro “movimento” nesse campo de disputa, indicado no início do capítulo, que destacaria, na imprensa, a atuação do próprio Estado no processo de criação do MAP, principalmente através da figura do interventor federal Ernani do Amaral Peixoto. Político e militar com carreira estreitamente ligada à ascensão do Estado Novo, Ernani fora nomeado para o cargo em 1937, alguns dias antes da implantação do governo chefiado por Vargas. Casa-se com a filha do presidente da República, Alzira, em 1939, atuando, através do estabelecimento de residência nos Estados Unidos, como elo de comunicação informal entre o presidente norte americano, Franklin Roosevelt e Getúlio Vargas.

Cabe aqui reavivar nossa memória quanto à forma como as intenções e atitudes do Estado, no que concerne a criação do museu, aparecem nos jornais: está frequentemente atrelada à iniciativa da viúva Parreiras. Essa espécie de duo entre a sugestão particular, supostamente vinda de Lucienne e a atuação pública, representada na figura do interventor federal; transparece repetidas vezes, nos jornais e revistas acerca da fundação do museu. Em um deles, por exemplo, aparecem transcrições diretas de uma entrevista com a “Madame”, nas quais confirma ser progenitora da idéia, viabilizada pela complacência do Estado:

Madame, então explica: “**Tive um entendimento com o comandante Amaral Peixoto**, era meu desejo vender todos os quadros do Parreiras ao governo. Este então os conservaria e abriria as portas para o público. O preço seria o mais razoável possível, pois meu marido nunca fez questão de dinheiro (...) Dakir pediu uma quantia exorbitante, isto é, para o governo pagar (...) Têm-se, entretanto, que

olhar o lado moral do caso. A conservação pelo Estado e, todavia, a criação do museu.⁶⁵

Luciene parece ter estabelecido um certo pacto, um acordo de interesses mútuos com o interventor federal. Embora sejam duas situações bastante distintas, creio que seja pertinente lembrar o caso da Coleção Miguel Calmon, estudado por Regina Abreu. O mencionado acervo - composto por jóias, móveis, retratos, livros e fotos pertencentes ao engenheiro e homem público falecido na década de 1930 - foi doado ao Museu Histórico Nacional, logo após a morte do mesmo, por Alice da Porciúncula, sua esposa. O processo de immortalização desse “personagem” através do ato inicial da viúva Calmon e posterior exigência do cumprimento de “condições precisas da exposição dos objetos num museu público e nacional” é investigado em detalhes no livro *A Fabricação do Imortal*. Nas palavras da própria pesquisadora:

De um ponto de vista eminentemente sociológico, descobrimos as múltiplas implicações de um gesto nobre e aparentemente desinteressado, como a doação de uma coleção privada [no nosso caso, venda] a um museu público [no MAP, houve a invenção de um museu, o lugar privado que se transforma em espaço público].

O gesto denuncia um complexo jogo de composição das elites e também permite visualizar como o Museu Histórico Nacional, na primeira metade do século XX, foi o canal de construção de uma versão específica de História do Brasil (...) era a chamada história dos grandes personagens. (ABREU, 1996)

Se, no caso da Sala Miguel Calmon do Museu Histórico Nacional, a doação do acervo acarretou a realização de determinadas cláusulas por parte do receptor, caracterizando um fenômeno de “troca de presentes”, como diria Regina Abreu; no Museu Antônio Parreiras a idéia de “doação” era muito mais distante de seu significado literal, expressando, na verdade, a iniciativa de colocar esses bens a disposição do Estado para que este adquirisse, por meio de compra, o acervo e residência do pintor. Esse não era, todavia, um processo mercantil como outro qualquer. Como vimos anteriormente, múltiplas implicações morais perpassaram o processo, deflagrando tensões e discordâncias entre as partes envolvidas. Isso fica ainda mais evidenciado com a fala de Carlos Levy, logo no início de sua entrevista:

⁶⁵ *Diário da Manhã*, 20.11.1938. Grifo meu.

A partir daí o Estado adquire aquilo tudo e começam as confusões. Clássicas mentiras da viúva do segundo casamento de Parreiras é que ela tinha doado aquilo pro Estado e ela não tinha doado coisa nenhuma, foi tudo vendido. Aliás para dizer que não foi doado, a única doação grande foram os desenhos que tem no museu que foram todos eles doados pelo Dakir. E isso foi uma coisa que a viúva tratou de ocultar o tempo todo depois(...)⁶⁶

Percebemos que o ex-diretor procura simultaneamente invalidar a participação de Laurence Parreiras no processo de abertura do museu e aquisição das obras pelo Estado, ressaltando o valor de troca monetária imbuído na transação; assim como salientar as contribuições de um dos descendentes do artista, Dakir, sublinhando sua doação de desenhos como a única realmente genuína.

Mesmo que não se caracterize como uma doação *stricto sensu*, observamos também aqui uma relação de reciprocidade, de troca mútua: por um lado, os herdeiros (apesar dos conflitos internos e contando ou não com uma campanha da intelectualidade circundante) colocam o acervo e propriedade a serviço das autoridades, dos agentes do poder; e o Estado, por sua vez, promove sua conservação, impede a dispersão do patrimônio artístico e garante a perenidade desses suportes de memória através do aparato público. Do conjunto de objetos adquiridos pelo Estado que formariam o acervo inicial do MAP, a maior parte compunha a coleção particular de Parreiras. Segundo a primeira edição dos *Anais* do museu, de 1952-53, duzentas e vinte e duas peças seriam de autoria do próprio pintor (dentre elas, quadros a óleo, guaches, aquarelas e desenhos em *fusain*, de gêneros diversos); além de cinquenta e oito obras de outros artistas, tanto nacionais quanto estrangeiros. Adicionalmente, encontramos instrumentos de trabalho de Antônio, objetos pessoais e documentos escritos. Como nos indica Salgueiro⁶⁷, o grupo de obras reunido pelo paisagista ao longo de sua vida incluiria exemplos produzidos em diversos períodos diferentes da trajetória do artista, servindo como uma espécie de narrativa visual de sua evolução como

⁶⁶ Trecho da entrevista de Carlos Levy.

⁶⁷ Ver o artigo “Uma memória em cores: a trajetória artística do pintor Antônio Parreiras vista por sua coleção no Museu Antônio Parreiras”, por Valéria Salgueiro.

pintor, além, é claro, de importante elemento cristizador de sua própria memória.

Embora na coleção Miguel Calmon, os meandros dessa parceria entre doador e receptor estejam mais esmiuçados, no MAP, a permanência de Laurence na antiga residência do pintor, no cargo de “conservadora”⁶⁸, mesmo após a criação do museu, é um dos indícios de que, não obstante o fato de ser troca comercial, essa é também uma relação simbólica, de “favores” recíprocos. Vejamos o que nos diz Abreu a respeito dos termos em que a coleção Miguel Calmon ingressa no Museu Histórico Nacional:

Em segundo lugar, a manutenção da coleção indivisa e destacada garantia a Alice da Porciúncula o poder de continuar a zelar pelos bens doados. A coleção, assim, ingressava num espaço público, mantendo ainda certas características de um bem privado. (ABREU, 1996, p. 35)

Ou seja, mesmo tendo sido entregue a uma instituição pública, a viúva Calmon mantém o vínculo com os objetos outrora particulares, sendo responsável por sua organização e disposição ao olhar do visitante. Sob esse aspecto, ela não atua apenas como “museóloga” da coleção que ajudou a construir, mas participa ativamente na “imortalização” da imagem de seu cônjuge, contribuindo para que se conte uma História do Brasil protagonizada pelos “grandes personagens”. A preocupação em “continuar a zelar pelos bens doados”, no caso de Antônio Parreiras, apresenta contornos distintos, sendo, entretanto, a presença diária de sua esposa certamente a mais incisiva.

Embora tenhamos buscado tenazmente algum indício material, em forma de documento, carta ou nota por escrito, do mencionado “acordo” entre Luciene e o interventor federal, não foi possível a identificação de nenhuma prova formal ou evidência específica. Apesar disso, creio pertinente ressaltar o caráter de outros registros, com os quais nos deparamos, durante a investigação dos “arquivos pessoais” de Amaral Peixoto⁶⁹. Havia, por exemplo, uma pasta contendo mais de dois mil documentos inteiramente dedicada a

⁶⁸ Os primeiros Anais do Museu Antônio Parreiras, datados do início da década de 1950, durante a longa gestão do segundo diretor da casa, Jefferson D’Ávila Jr., confirmam a existência do cargo de “conservadora do museu” ocupado por Laurence Palmir Martignet Parreiras. Jefferson trabalharia como diretor do museu por cerca de vinte e oito anos, a partir de 1945 com a morte do primeiro diretor, Pedro Campofiorito.

⁶⁹ Nossa busca efetuou-se nos arquivos pessoais de Ernani do Amaral Peixoto, na base de dados do CPDOC, Fundação Getúlio Vargas.

pedidos enviados ao político das mais diversas procedências. O perfil das solicitações variava desde nomeações para diferentes posições no governo e permanências em cargos comissionados, até pedidos de promoção para funcionários públicos trabalhando no exterior. Constatamos também a existência de outra pasta apenas para agradecimentos enviados a eminente figura, contando com mais de duzentos documentos diferentes. Tais fontes nos levam a crer que um possível “entendimento” entre Laurence e a personalidade pública no que tange a fundação do museu e a permanência da viúva na casa não se afigura de todo improvável, em um contexto no qual parecem corriqueiros os pedidos particulares de caráter bem mais individual. Por outro lado, nos periódicos contemporâneos à inauguração do museu, essa espécie de “acordo” entre o poder público e a viúva (representante aqui do âmbito “privado”) fica explícito:

Num apartamento mandado construir aos fundos do Museu, foi *A Notícia* recebida pela Sra. Luciene Parreiras, a viúva do grande artista, **que em princípio nos declarou que tem a promessa do Interventor Amaral Peixoto de ser nomeada conservadora** daquele edifício que guarda tantas preciosas relíquias, logo que se efetive a sua naturalização.⁷⁰

Assim como nos *Anais* do museu:

[...] **solicitada à direção do Museu Antônio Parreiras, a avaliação da Pinacoteca do Palácio do Ingá, foi designada a Sra. Laurence Palmira Martigné Parreiras, conservadora do museu**, para proceder a esse trabalho. Do relatório, apresentado pela referida funcionária, extraímos os dados constantes do quadro sinótico [...].⁷¹

E nas próprias falas dos entrevistados:

Por que quando ela foi, quando ela fez o primeiro contato, o que o Amaral Peixoto fez? Reservou uma parte da casa, deixou para que ela morasse, ali onde vocês estão fazendo a biblioteca era a casa dela. Quando vi ainda pensei assim: *Bom, tá tão diferente que agora não dá mais pra lembrar... por que foi ali que a gente viu que ela tava morta...*, **mas aí ele autorizou que ela morasse ali, não que pertencesse a ela, mas que ela morasse ali (...), até como guardiã do museu.**⁷²

⁷⁰ *A Notícia*, 21.1.1942. Grifo meu.

⁷¹ *Anais do Museu Antônio Parreiras*, 1952-53, p. 147. Grifo meu.

⁷² Trecho da entrevista com Vera Sanches, grifo meu.



Figura 27 - Fotografia de Luciene Parreiras na cotidiana tarefa de alimentar os pássaros no jardim do museu, sem data (provavelmente início da década de 50).

A imagem acima, por outro lado, pode nos fornecer alguns indícios de como teria ocorrido a permanência da viúva Parreiras na casa então transformada em museu. Segundo os primeiros *Anais* do MAP, datados de 1952-53, utilizar a velha mesa de cimento no quintal de sua residência para oferecer frutas e sementes às aves do entorno, era um costume diário do próprio artista enquanto vivo. Junto à foto, encontramos uma longa e detalhada explicação do que estaria sendo retratado pela imagem. Observemos esse texto na íntegra:

O COTIDIANO DO MUSEU ANTÔNIO PARREIRAS: Depois de ter levantado a casa de sua residência à beira do velho “caminho do mato”, que é hoje a Rua Tiradentes, cuidou Parreiras de aproveitar os terrenos ao lado e os fundos, para a construção de um parque, tipicamente tropical, que se foi alongando, morro acima, numa pitoresca e curiosa sucessão de *plateaux*. Ao primeiro desses *plateaux*, sob a proteção da umbrela imensa de um gigantesco *flamboyant*, colocou o artista a mesa rústica que se vê no clichê, em torno do qual, pelo verão, costumava reunir a família, os amigos e os colegas para os ágapes caseiros de fraternização tão do gosto de seu temperamento patriarcal. Diariamente, entretanto, a mesa era utilizada para servir, à passarada do parque, duas e mais vezes ao dia, nutrida ração de alpiste, milho e pão. E o curioso é que aquela era uma tarefa que Parreiras não cedia a ninguém. Ele próprio dela se desincumbia, pela manhã, quando subia, pela primeira vez, ao atelier e à tarde,

quando voltava ao trabalho, depois do almoço. Fundado o museu, isto é, transformada a casa do Mestre em repartição pública, a **tradição** não foi interrompida, sendo o encargo de alimentar a passarada transferido à viúva do artista, a Sra Lucienne Parreiras, que é quem se vê no clichê acima, entregue à cotidiana tarefa.⁷³

Segundo o fragmento acima e a própria imagem, Laurence teria continuado esse hábito do pintor, repetindo, no cotidiano, o gesto que compunha o dia-a-dia de Parreiras, revivendo a mesma “experiência”⁷⁴ sacralizada. Como apontaria Regina Abreu, em seu livro *O enigma dos Sertões*:

No tempo mítico, um fato é repetido milhares e milhares de vezes, por que ele não interessa como causador de outros, como mera informação, mas interessa o fato nele mesmo como ‘experiência’, no sentido atribuído por Walter Benjamin.
(ABREU, 1998, p. 368)

A realização cotidiana do “ritual” mantém viva não apenas a memória do pintor-personagem, como contribui para a construção desse “lugar de memória”⁷⁵, reafirmando que ali não seria apenas o abrigo das obras do pintor. Existiria uma relação intransferível entre as “coisas” (residência, atelier, mesa de alvenaria, parque arborizado, obras de arte) e o personagem ilustre, apesar de sua ausência física; como se um passasse a constituir parte intrínseca do outro. Já não seria possível separar a memória do pintor de sua “casa”. No caso dos bens culturais, como diria José Reginaldo Gonçalves, essa ligação “metonímica” entre os objetos e seu possuidor assumiria um caráter único, já que a propriedade ganha aí um significado peculiar, ultrapassando seu valor mercantil, de troca; e sendo capaz de trazer a tona o tempo passado, materializando um contexto que não existe mais objetivamente:

Estes bens constituem um tipo especial de propriedade: a eles se atribui a capacidade de evocar o passado e, desse modo, estabelecer uma ligação entre passado, presente e futuro. Em outras palavras, elas garantem a continuidade da nação no tempo. (GONÇALVES, 1988, p. 267)

Voltando nossa atenção à permanência da viúva no museu, esta era, como podemos imaginar, uma situação delicada. O belo prédio amarelo pálido,

⁷³ Anais do Museu Antônio Parreiras, 1952-53, p. 32. Grifo meu.

⁷⁴ A palavra “experiência” aqui tem o mesmo sentido adotado por Walter Benjamin.

⁷⁵ Ver Pierre Nora.

de arquitetura eclética, até então considerado sua residência particular, se torna um local público. Ao mesmo tempo, ainda, como sua “casa” uma vez que a viúva prossegue habitando cotidianamente o espaço anexo (e integrante da propriedade), não apenas como parte do corpo “técnico” do museu, em seu cargo de conservadora, mas também como “residente” do mesmo. Como discernir claramente entre as duas esferas? Ou ainda, seria possível, nesse caso, distinguir de modo definitivo os âmbitos público e privado?

Em seu livro *O declínio do homem público*, Richard Sennet traça um breve histórico das idéias de público e privado no mundo ocidental. Pelo menos na língua inglesa, o primeiro termo teria sido forjado nos primórdios da Era Moderna, referindo-se ao “bem comum da sociedade” ou aquilo que é “manifesto e está aberto à observação geral”. Contudo, é a partir do século XVII que a dicotomia entre as noções de público e privado se aproxima dos sentidos adotados na atualidade, sendo o desenvolvimento galopante do capitalismo industrial e a urbanização, decorrente do mesmo, fatores decisivos nessa evolução:

As linhas divisórias entre vida privada e vida pública constituíam essencialmente um terreno onde as exigências de civilidade – encarnadas pelo comportamento público, cosmopolita – eram confrontadas com as exigências da ‘natureza’ – encarnadas na família. (SENNET, 1988, p. 33)

Acompanhando seu raciocínio, coroáramos o século XIX como idade de ouro do âmbito privado, com progressivo encerramento do indivíduo no que chamamos de família nuclear (e burguesa) ou na consolidação do que o autor denomina ‘intimidade tirânica’, acarretando uma progressiva decadência das sociabilidades e portanto, da valorização do público. Norbert Elias (1994), por outro lado, vislumbra a “privatização” da vida como algo “consustancial à civilização ocidental”, na medida em que mudanças estruturais nas sociedades européias, principalmente a partir da formação dos Estados-Nacionais, estariam caracterizadas por uma progressiva internalização das limitações no comportamento e autocontrole dos impulsos, ou, em outras palavras, por uma progressiva pacificação não imposta por meios externos diretos ou violentos, mas de uma consciência individual que reprime certas ações consideradas inadequadas. As regras de postura e pudor em público se tornavam, portanto, mais restritas, disciplinadas. Se no Antigo Regime, a conduta dessa sociedade

de corte enevoa, até certo ponto, os limites entre público e privado, – lembremos, por exemplo, que a vida particular dos membros da corte era “assunto” de conhecimento geral – a Revolução Francesa vai representar um corte nesse contexto, um acirramento na separação entre as duas esferas⁷⁶. Bem de acordo com o pensamento rousseauiano, a vida pública deveria postular transparência, idealizada em uma sociedade na qual as atitudes dos indivíduos estariam sempre sujeitas à inspeção dos cidadãos de forma geral. Em contraposição, o âmbito privado era encarado de modo negativo, recanto dos interesses particulares e secretos. Observamos aí, uma forte tendência à politização da vida privada, que invade até mesmo o vestuário e objetos íntimos, a título de exemplo, as sóbrias e escuras jaquetas dos *sans culottes*⁷⁷ e algumas peças mobiliárias da época, conhecidas como portadoras do estilo “Revolução”.

Sob um outro viés de investigação, o alemão Jürgen Habermas⁷⁸, em sua obra seminal *Mudança estrutural da esfera pública*, indica que o conceito moderno de público se referia, originalmente, à autoridade e manifestação de poder do monarca absoluto; e não à representação popular ou o que é acessível ao conhecimento do “povo”, como esperamos que ocorra em uma democracia representativa. O advento do mercantilismo e renascimento comercial, a partir do século XVI, traria à tona novas demandas, acarretando mudanças caracterizadas principalmente pelo progressivo esvaziamento do papel da nobreza (tanto político como militar) e da configuração de uma nova categoria social, a burguesia. Para o autor, o que se denomina como “esfera pública”, fenômeno típico da modernidade européia, seria um grupo de pessoas privadas (excluídas do governo, mas inseridas nas relações de mercado) reunidas em um público. A ainda incipiente burguesia exerceria

⁷⁶ É interessante observar, como nos aponta o historiador Afonso Carlos Marques dos Santos, que a “Revolução Francesa também é berço da própria noção moderna sobre patrimônio, na qual se evidenciava uma preocupação moral e formadora”. Nessa conjuntura, tanto a preservação dos “monumentos” quanto a valorização da História, serviam como instrumentos pedagógicos e civilizadores na formação do cidadão e na “legitimação simbólica” dos Estados-Nacionais (SANTOS, 1997).

⁷⁷ *Sans-culottes* eram os trabalhadores pobres urbanos, fortemente engajados nos processos revolucionários mais radicais, na França nas duas últimas décadas do século XVIII.

⁷⁸ Jürgen Habermas escreve *Mudança estrutural da esfera pública* em 1962, lançando e discutindo a fundo uma das temáticas cruciais de sua carreira: o surgimento e declínio da esfera pública burguesa. Nesse intuito, o autor analisa as transformações sociais que se deram na Europa a partir do século XVIII, procurando compreender as conseqüências do surgimento de uma mentalidade tipicamente burguesa.

influência nas decisões e embates de relevância mais abrangente através dessa mesma esfera; constituindo um espaço de intermediação, de circulação de idéias, de “livre pensamento”. O contexto de urbanização e encontro de pessoas privadas para discutir assuntos “públicos”, possibilitou a crítica de valores e hierarquias considerados inquestionáveis até o momento. Ao sentar em um café e discutir um livro ou conversar sobre uma obra de arte, o burguês começa a dessagrar esses mesmos produtos culturais, a se apropriar dos mesmos. À medida que esses “bens simbólicos” (BOURDIEU, 1992) passam a ser acessíveis às camadas mais amplas da sociedade vão deixando de ser instrumento de representatividade exclusiva da aristocracia de corte.

Concluindo, Habermas investiga as conexões entre a formação da esfera pública e a experiência advinda do âmbito familiar, privado e tipicamente burguês. Segundo ele, essa idéia de privacidade, de intimidade da pequena família também seria um fenômeno característico da modernidade, diferenciando-se tanto do cotidiano ostentatório e pomposo da nobreza, quanto da família rural, geralmente extensa e agregadora. Tal mudança seria perceptível, por exemplo, nas escolhas arquitetônicas do período: diminuem os locais de sociabilidade comum enquanto os quartos individuais e privados se multiplicam, especialmente nas residências burguesas. Esse novo mundo familiar, então privatizado, se considera protegido do mundo externo a ele, separado das relações mercantis de produção e do trabalho. Para o pesquisador, a esfera pública teria surgido como um alargamento e complementação do meio familiar. É a partir da experiência no seio da pequena família burguesa que esse “novo homem” pode se sentir verdadeiramente humano e, mesmo que apenas aparentemente, livre das submissões e hierarquias das relações capitalistas.

Podemos inferir, portanto, que os sentidos atribuídos às noções de “público” e “privado” não são conceitos cristalizados, suspensos no tempo e alheios às transformações históricas. Justo o oposto, como nos sinaliza Michelle Perrot, “o equilíbrio entre o público e o privado é precário e incessantemente reformulado pela teoria política” (PERROT, 1991).

A partir das reflexões discutidas acima, gostaria de tecer algumas considerações sobre as relações entre público e privado em alguns momentos posteriores à fundação.

2.4 Ainda sobre o público e o privado no MAP: situações pós-fundação

É interessante perceber também que, no discurso dos próprios entrevistados, as situações conflituosas deflagradas pela presença de “Madame Lucienne” no museu, principalmente na década de 70, são vistas, ou de modo personalizado (ela era “muito geniosa”, “muito difícil”) ou naturalizadas como elemento intrínseco da sociedade brasileira, vista como essencialmente relacional. Por aquela ter sido sua moradia por tantos anos, era previsível a resistência em percebê-lo como lugar público, sujeito às intervenções das autoridades:

E aí começaram as brigas, teve brigas também... por que o que aconteceu, na verdade, **era natural, era a casa dela, ela morou aqui, então ela ainda se considerava dona.** E aí queria, ela queria mandar, e aí começou a dar conflitos [...].⁷⁹

Ponha você para morar no Palácio [analogia em relação a viúva], bom, quase queimei a língua, nós temos um belo exemplo disso... ponha você para morar no Palácio do Planalto e daqui a pouco você acha que o Palácio é seu [...].⁸⁰

Após o falecimento do primeiro diretor do museu, Pedro Campofiorito, em 1945, tem início uma administração que alcançou quase três décadas, norteadada pelo trabalho do então jornalista e caricaturista Jefferson D’Ávilla Júnior, que ali atuaria de forma vitalícia. Em alguns recortes desse período, podemos vislumbrar alguns nuances e tonalidades dessa fase tão duradoura da história do museu:

Morando há quase 60 anos no museu, Lucienne Parreiras percebe com tristeza que a própria memória do artista vem se esvaziando desde esse tempo: ‘Vou morrendo insatisfeita vendo tudo se esvaír diante de meus olhos. **Entre 1942 e 73 o quadro era diferente. Jefferson D’Ávilla Jr. foi um diretor exemplar. Reuníamos artistas, promovíamos festas e exposições. Nesse panelão que hoje carrego água, fazia feijoada**’.⁸¹

Repare que, na maior parte do texto, Laurence fala em primeira pessoa. Já no início dos anos 80, quando ocorreu esta entrevista, a viúva lembrava-se

⁷⁹ Trecho da entrevista com Vera Sanches. Grifo meu.

⁸⁰ Trecho da entrevista com Carlos Levy.

⁸¹ *O Fluminense*, 12.5.1980. Grifo meu.

com saudades do tempo em que Jefferson D'Ávilla Jr. era diretor do museu, quando teria participado de forma ativa e engajada do gerenciamento do MAP. Outros fragmentos do depoimento de Vera Sanches também deixam entrever um cenário bem parecido:

Tinha [Jefferson D'Ávilla] uma vida movimentada no Rio, conhecia, participava da vida cultural e, de certa maneira se internou aqui em Niterói e ficou esses vinte e oito anos como diretor, e não existia, não tinha museólogo, não tinha nada, **eles** [o diretor e a viúva Parreiras] **que resolviam tudo**, quer dizer, ele fez catálogo, isso tudo ele fez...

[...] eu acho, hoje em dia eu estou de longe, eu acho o seguinte, **o museu, de início, era aquele museu meio doméstico**, por que não tinha..., era a Madame, era a dona da casa (...) **foram feitas algumas obras, mas o espírito da coisa era assim, o endeusamento do, mais do homem do que do artista.**⁸²

Sob a perspectiva da museóloga, durante os vinte e oito anos da gestão de D'Ávilla, houve um relativo englobamento da lógica pública pela privada, com forte influência da viúva Parreiras na administração do museu e suas diretrizes. Ela compara a realidade da casa com um sistema fechado, “meio doméstico”, e, portanto, associado, comumente, às características do mundo privado, sujeito a decisões pessoais. Da mesma forma, em um artigo publicado pelo jornal *O Globo*, em 22 de março de 1972, podemos observar claramente essa tendência de associar o então “museu” público a sua condição prévia de “residência” particular do pintor, ressaltando nesse intuito o trabalho de Luciene como mantenedora e guardiã de sua memória:

[...] **o teto debaixo do qual viveu com a mulher que amou**, sua Luciene, que foi buscar em Paris, trouxe pra cá e aqui ficou até hoje, a **cultuar-lhe a memória**, a **brigar** para que continue aceso **o fogo sagrado** de sua arte, a **cuidar** dos seus quadros, do **museu que vive por causa dela e de outro apaixonado de Parreiras**, o diretor Jefferson D'Ávilla Jr. [...].⁸³

Na verdade, o texto deixa entrever ainda outras conexões. O “culto à memória do pintor”, por exemplo, torna-se possível não apenas pela preservação de suas obras, abrigadas no mesmo local onde o artista vivera tantos anos. As ações da viúva seriam, em grande parte, responsáveis pela atualização dessa memória, tanto através do cotidiano “ritual” de alimentação

⁸² Trechos da entrevista com Vera Sanches. Grifos meus.

⁸³ Grifos meus.

da passadeira dos arredores, quanto pelo simples fato de ter continuado a residir na casa onde compartilhara inúmeras situações com Parreiras. Recorrendo mais uma vez a J. R. Gonçalves, não creio excessiva a idéia de que, assim como a “casa-bosque-museu” mantém uma relação metonímica e de evocação do passado com seu antigo e célebre proprietário; a própria presença de Luciene seria também uma espécie de memento, de lembrança viva dos tempos em que o pintor ali habitava.

Com a morte de Jefferson D’Ávilla em 1972 e nomeação de um novo diretor, o crítico de arte Carlos Roberto Maciel Levy, que contava, na época, com apenas vinte e quatro anos de idade, parece insinuar-se uma nova configuração de discursos e agentes de poder, acarretando uma série de conflitos que transparecem, na imprensa, como retóricas bastante divergentes. Dissolve-se a aliança, ou mesmo parceria, entre o âmbito público (personificada na figura do antigo diretor, Jefferson D’Ávilla) e o privado (na de “Madame” Luciene) que perdurara por tantos invernos. O novo representante do poder público⁸⁴ não admite o suposto sombreamento do “profissionalismo”, e do “progresso”, pela nostálgica narrativa da “tradição” e da “pessoalidade”. Nos jornais, esse dualismo aparece, não somente nas entrelinhas, mas de forma, muitas vezes, evidente. Note o contraste entre os discursos dos periódicos a seguir:

Luciene Parreiras acusa o diretor do museu Carlos Levy de **perseguir-la e estar destruindo as obras sob sua guarda**. O motivo, a viúva “desconhece” mas acrescenta que nunca fez nada contra o diretor “**a não ser criticar o desmando que vem praticando**.”⁸⁵

e

Mas **o mundo é ingrato**. Lucienne Parreiras fez setenta anos de idade e compulsoriamente aposentada. **Pensou que tudo continuaria como antes**, mas qual nada... **os homens que vieram**, passaram a hostilizá-la, **na casa que foi dela e que num rasgo de desprendimento doou ao Estado**.⁸⁶

Em oposição a:

O assunto essa semana no campo das artes foi o recrudescimento de um antigo e permanente desentendimento que tem envolvido, no último ano, o atual diretor do MAP, Sr. Carlos Maciel Levy e a viúva do

⁸⁴ Aqui entenda-se o Estado *per se*.

⁸⁵ *O Fluminense*, 28.1.1975.

⁸⁶ *O Fluminense*, seção “Homem da Rua”, 24.1.1975. Grifos meus em ambos os trechos.

pintor Sra Lucienne Parreiras (...) como **monopolizadora das atividades do museu**, a senhora Parreiras **o mantinha totalmente sob sua vontade**, realizando uma administração que seus 72 anos não permitiam fosse sequer razoável e fazendo, **por conta própria e sem qualquer conhecimento técnico**, a restauração, ou melhor, os retoques dos quadros que já em via de destruição, necessitavam.⁸⁷

e

Conservadores, conservadores: uma esclarecida política de recuperar e conservar a única pinacoteca oficial do futuro Rio de Janeiro **é objeto de campanha dos que se empenham em conservar um estado de coisas incompatível com as modernas noções de museologia**. Segundo o testemunho de funcionários da casa, a Sra Parreiras, atualmente octogenária, **não se deu conta de que, a partir da incorporação do acervo e prédio ao patrimônio do Estado**, sua atuação, que até então se passara, desde a morte de seu marido, em termos de **intromissão arbitrária nos negócios do museu**, até a investidura da atual Diretoria, **deveria ceder lugar ao rigor técnico, à competência museológica, ao rigoroso profissionalismo** que vinham suceder ao **bem intencionado amadorismo** de uma diretoria que durou praticamente desde o falecimento do pintor até pouco tempo atrás.⁸⁸

Não é difícil observar a discrepância entre o vocabulário argumentativo de um e de outro. Os dois primeiros, que poderíamos considerar alinhados a uma lógica privada, valorizam o passado, uma determinada tradição, criticando as mudanças do presente. Convido meu interlocutor a retornar à página 86 desse trabalho, na qual aparece a viúva Parreiras alimentando os pássaros, e perceber a consonância entre a transcrição da legenda da fotografia e as duas primeiras passagens selecionadas acima. Embora o tom predominante de ambos busque atingir o lado afetivo, a identificação sentimental do leitor, os trechos dos periódicos se concentram na defesa de uma “vítima”, injustiçada por um representante do Estado opressor. No segundo fragmento, por exemplo, a respeito desses “homens que vieram”, não são identificados seus nomes ou funções, embora seja possível concluir que o artigo se refere ao diretor do MAP e sua equipe; ressaltando assim a impessoalidade e a estranheza causada pela entrada desses novos elementos no ambiente do museu.

Os dois últimos extratos, por outro lado, tentam assumir uma linguagem despida de qualidades pessoais ou afetivas, defendendo uma suposta “modernidade” e “profissionalismo”. Condenam “os que se empenham em

⁸⁷ *O Estado do Rio*, 2 a 8.2.1974.

⁸⁸ *A Crítica*, 3.3.1975.

conservar um estado de coisas incompatível com as modernas noções de museologia”, resistentes ao “rigoroso profissionalismo” que deveria substituir, para o bem comum, um louvável, porém ultrapassado, “amadorismo”. Vale aqui lembrar o contexto em que está inserido o discurso, e as prováveis motivações do uso dos termos “profissionalismo” e “modernidade” como estandartes de ataque à forma como o museu havia sido administrado até então. Durante as primeiras décadas de existência do MAP, o próprio campo da museologia⁸⁹ era ainda bastante incipiente no Brasil, ficando aquém das demandas engendradas pelo aparecimento de inúmeros museus periféricos. Essa realidade transparece inclusive nas palavras da entrevistada Vera Sanches:

Eu não era museóloga, nessa altura, eu era formada, mas o meu cargo era de professora. (...) eu tinha acabado de me formar em museologia, mas eu não tinha o cargo, por que nem existia, no estado do Rio nem existia o cargo, naquela época não chamava museólogo, era conservador de museu. E... a madame tinha um cargo de conservadora.⁹⁰

Em suma, percebemos que uma parte da imprensa adota um discurso de defesa da esfera privada, ou nesse caso específico, da viúva Parreiras, ressaltando seu papel de guardiã do acervo, da casa e da memória do artista; além do envolvimento afetivo e pessoal da personagem com a trajetória do lugar e do próprio pintor. Através de uma perspectiva bem diferenciada, outros periódicos assumem uma postura negativa no que se refere à gestão do MAP no período anterior à entrada de Carlos Levy, censurando o que consideram falta de profissionalismo e inadequada ingerência, apoiando o representante do âmbito público, ou seja, o novo diretor.

Embora pareçam bem discrepantes, nem sempre, é possível demarcar essas duas linhas discursivas de modo tão definitivo. Percebemos esse

⁸⁹ A primeira escola de museologia seria inaugurada em 1932, com sede no Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro. Por décadas, entretanto, foi o único curso existente, constituindo-se, entre os anos de 1942 e 1969, no centro irradiador do país, recebendo inclusive bolsistas patrocinados por governos de outros estados brasileiros. Em 1979, a escola é transferida para a Urca, com a inserção da FEFIERJ (Escolas Federais Isoladas do Rio de Janeiro) no âmbito universitário, sendo agora denominada UNIRIO (Universidade do Rio de Janeiro). A partir do final da década de 70, a escola passaria por uma série de implementações no intuito de modernizá-la, como a realização das Exposições Curriculares (1979) e criação do Núcleo de Preservação e Conservação de Bens Culturais (1987). Ver site da UNIRIO (<http://www.unirio.br/museologia/cursodemuseologia/apresentacao.html>, acessado em 13.1.2008).

⁹⁰ Trecho do depoimento de Vera Sanches.

fenômeno, por exemplo, quando há uma tentativa, por parte da extinta Fundação de Museus do Rio de Janeiro (FEMURJ)⁹¹ de transferir a viúva Parreiras para outro local (1976-77), a fim de realizar ali obras de restauração e reorganização da estrutura interna da casa. A senhora, de idade bem avançada, como podemos supor pelo transcorrer dos anos, não apenas se nega veementemente a deixar sua “residência-museu”, como busca o apoio de setores da imprensa, da comunidade em torno (através de uma lista de assinaturas defendendo sua permanência⁹²) e até de políticos da Comissão de Parlamentares, como o então deputado Silvio Lessa, líder do MDB:

DEFESA DO ESTADO – A diretora da FEMURJ, Neusa Fernandes, **que assinou a ordem mandando despejar - com autorização do governador – a viúva Parreiras** do Museu Antônio Parreiras, reunirá a imprensa, amanhã, às 16 horas, no Rio, para se **defender das acusações que levaram a Assembléia Legislativa a intervir oficialmente no caso** (...) Na primeira visita, eles [membros da Comissão Parlamentar] **declararam a Luciene Parreiras que não permitirão a ofensa de seus direitos de viver na casa** onde se instalou há mais de 40 anos, com o marido⁹³.

Observamos então, que a leve dança entre o que tentamos discernir como âmbitos público e privado não adota uma coreografia pré-estabelecida e previsível. Ora seu sincronismo parece perfeito, em harmonia de unísono; ora o par disputa a direção dos passos e, as dissonâncias se manifestam claramente, como ocorre no museu durante a maior parte da década de 70. Nesse último caso, expresso no trecho do artigo acima, os meandros são ainda mais sutis, já que parte dos representantes das autoridades públicas (nesse caso, a FEMURJ, com a permissão do Governador) se alia ao discurso da direção do museu, perpassado pelas idéias de profissionalismo, modernidade, progresso técnico. Sob um viés diferenciado, outros setores políticos partem em defesa da viúva, e seu direito de permanecer “na casa onde se instalou há mais de quarenta anos com o marido”; em uma narrativa permeada por

⁹¹ Criada a partir do Decreto-Lei nº. 60 de 9 de abril de 1975, a FEMURJ ficaria responsável pela gestão das seguintes instituições: Museu Antônio Parreiras, Casa de Oliveira Viana, Casa de Euclides da Cunha, Casa de Casimiro de Abreu, Museu Histórico da Cidade, Museu de Artes e Tradições Populares, Museu Carmem Miranda, Museu dos Teatros do Rio de Janeiro, Museu Escolar, Museu do Primeiro Reinado, Museu do Solar de D. João VI e Museu de Ciências e Tecnologia. Em 1979, entretanto, há uma fusão da FEMURJ com a FUNTERJ (Fundação Estadual de Teatros do Rio de Janeiro), oficializada através da Lei nº. 291, que cria a atual FUNARJ. Informações disponíveis no site *Intercâmaras* (www.alerjln1.alerj.rj.gov.br), acessado em 08/01/2008.

⁹² A mencionada lista encontra-se atualmente nos arquivos do Museu Antônio Parreiras.

⁹³ *A Tribuna*, 15.5.1977.

referências ao passado (“verdadeira guardiã”) e à tradição (a viúva é vista como “herança viva”), “monumentalizando” a senhora Parreiras como um elemento fundamental para a manutenção da memória do pintor.

– Se a obra de Antônio Parreiras, seus quadros, pincéis, seus manuscritos e suas roupas, são um patrimônio que a Nação deve resguardar e gastar milhões de cruzeiros para a manutenção de um Museu, numa casa que foi a sua propriedade, mais importante é preservar os direitos, a vida e a dignidade da **herança viva** que nos deixou, como a **verdadeira guardiã de sua obra** – observou o deputado Silvio Lessa.⁹⁴

Talvez seja mesmo pleonástico frisar que nossa preocupação não se detém nos méritos específicos de cada uma das partes, ou, de forma mais sucinta, em tomar partido dos discursos que parecem se alinhar ao que contemporaneamente consideramos característico da esfera pública ou da privada.

O que temos buscado é a percepção de que, embora preche de peculiaridades, de “atores” e situações singulares que a tornam única, a história do Museu Antônio Parreiras está inserida em um contexto mais vasto, tanto no que concerne os discursos de preservação do patrimônio artístico e cultural brasileiro quanto nos embates em torno da “imortalização”, das tentativas de manter sempre perene a memória de um determinado personagem: o próprio pintor Antônio Parreiras.

⁹⁴ *A Tribuna*, 13.5.1977.

4 Conclusão

Para o autor de *Clã do Jabuti* [Mário de Andrade] a questão fundamental não é fazer ou não fazer museus, e sim o que fazer com os museus já feitos e com aqueles que ainda irão se fazer.

(CHAGAS, 1991, p. 112)

O que fazer, ou melhor, o que foi e vem sendo feito com o Museu Antônio Parreiras após a sua fundação, em 1941? Tomando emprestado o questionamento central do criador de *Macunaíma*, ainda no final da década de 30, atualizado por sua vez, no artigo “A ótica museológica de Mário de Andrade”, de M. Chagas; nos perguntamos que caminhos teria trilhado esse “museu-casa”⁹⁵ que já integra o cenário patrimonial de Niterói há mais de meio século. Embora uma investigação mais minuciosa dessa trajetória será, provavelmente, objeto de estudos posteriores; tentarei aqui, a título de conclusão, traçar um breve balanço de sua inserção no contexto cultural fluminense.

Vejam, portanto, que elementos formariam esse panorama. Em texto do livro *Cidade Múltipla*, o arquiteto e ex-diretor de Bens Culturais de Niterói, Gustavo Rocha-Peixoto, faz uma provocante afirmação logo de início: “A melhor coisa para Niterói é a vista para o Rio” (1997, p. 217). Sob uma primeira impressão, a frase pode nos deixar um tanto perplexos e intrigados. Eu, pelo menos, me surpreendi ao encontrar tal expressão, “popular” entre os cariocas mais mordazes, em um artigo tratando exatamente do patrimônio do município em questão. Mas o autor se redime no decorrer de seu texto. De modo lírico, nos explica que, a estátua de Araribóia⁹⁶, ao se posicionar continente, vislumbrando a baía de Guanabara – mirando, portanto, o Rio de

⁹⁵ Embora a casa de Antônio Parreiras, ao ser transformada em museu público, não tenha mantido seu aspecto visível de residência, com disposição de móveis e objetos representando o “cenário” em que vivia o pintor (como foi o caso de outros museus-casa, como o de Rui Barbosa, por exemplo); podemos considerá-lo um museu-casa na medida que ali era sua residência, estando a identidade, história e memória do artista fortemente ligadas a ela: “A casa passa a ser um atributo físico de um sujeito central, objeto da consagração pública e para o qual serve de altar ou de pedestal. Ela é válida metonimicamente – quer dizer, uma parte, física, pelo todo; o caráter daquela figura por ela representada.” (ARAUJO, 1997, p. 110).

⁹⁶ Parte das terras que hoje formam o município de Niterói, então uma sesmaria, teria sido entregue ao líder dos índios Temiminós, conhecido como Araribóia, em 1568, “pelos muitos serviços prestados durante a expulsão dos franceses” (AZEVEDO, 1997, p. 20). O indígena torna-se mais tarde uma figura proeminente na história da formação da cidade.

Janeiro - procura resguardar as peculiaridades, as características identitárias de sua “tribo”, sua comunidade fluminense.



Figura 28 - Estátua de Araribóia, na saída da Estação das Barcas em Niterói.

Seguindo ainda seu raciocínio, o patrimônio que tornaria essa “comunidade” especial – representado tanto nos monumentos quanto na imaterialidade das expressões culturais - funcionaria como o fio de Ariadne que o grego Teseu teria usado para se encontrar no confuso labirinto e escapar das garras devoradoras do Minotauro. Assim, tomando posse, reconhecendo a cidade através de suas configurações patrimoniais, evitar-se-ia a “engolição” pela metrópole vizinha, e o risco de transformar-se em subúrbio do centro cosmopolita. Perceber e preservar seus traços culturais específicos (tangíveis e imateriais) significaria reconhecer-se como excepcional não apenas frente à capital que se acerca, mas ao mundo globalizado com o qual, queira ou não, interage cotidianamente. Creio que tal perspectiva esteja de acordo com os pressupostos abordados na introdução desse trabalho, em que apontamos uma recente valorização dos “saberes e práticas locais como uma reação, o refluxo de um movimento homogeneizador, de massificação cultural decorrente da globalização” (p. 22).

Rocha-Peixoto faz, em seguida, uma defesa do tombamento municipal (apesar de admitir suas limitações), uma vez que, caberia a própria cidade e seus atores sociais decidir as “feições” que definiriam um rosto reconhecível para a mesma:

Ele [o tombamento municipal] permite à cidade preservar, e mais que isso reconhecer como sua cultura própria a igreja de São Domingos, a Prefeitura Velha, o Cassino Icarahy, (...)

Há ainda bens intombáveis, impreserváveis que definem Niterói: o sabor (abominável) do Mineirinho, a curiosa Hidrovita, os camelôs de ervas da rua Visconde de Uruguai ou a própria vista da baía de Guanabara (...). (ROCHA-PEIXOTO, 1997, p. 220)

“Cheiros das ervas, pregões de camelôs, o gosto de peixe do Mercado São Pedro” (Idem, p. 221), o Palácio do Ingá, o Museu Antônio Parreiras. Se os primeiros fazem parte do panorama cotidiano desse labirinto urbano, os dois últimos não apenas demarcam uma identidade local; mas também inserem a cidade em um cenário mais amplo, dos bens artísticos e históricos reconhecidos nacionalmente⁹⁷.

No que concerne o caso do MAP e os possíveis afastamentos ou justaposições entre os âmbitos (e poderes) local, regional e nacional; vale lembrar aqui um trecho da entrevista de Carlos Levy, ex-diretor do museu:

Então era um museu pra ter uma tremenda visitação, por que quer ver um quadro de Antônio Parreiras, que é um dos maiores pintores brasileiros, vai ter que ir ao museu... **só que infelizmente o museu não é ajudado por que ele fica nessa fronteira entre ser uma coisa local, provinciana, um museu de Niterói, e uma coisa universal, nacional**, de ser o museu do maior paisagista da arte brasileira do século XIX...⁹⁸

Adquirido pelo Estado do Rio de Janeiro em um contexto muito anterior a sua fusão com o estado da Guanabara (1974), a casa constituía, à época de sua fundação, o único museu de artes da região⁹⁹ e o primeiro dedicado a um só artista. Sob a perspectiva de Levy, o museu estaria hoje em uma espécie

⁹⁷ O Museu Antônio Parreiras foi tombado pelo IPHAN em 1967, através do processo nº. 207-T, inscrição nº. 122, livro Histórico, folha 64.

⁹⁸ Trecho da entrevista de Carlos Levy.

⁹⁹ Entenda-se “região” como “estado do Rio de Janeiro”. O Museu Nacional de Belas Artes já existia desde 1937, mas fazia parte do estado da Guanabara, estando localizado na cidade do Rio de Janeiro.

de “limbo” das várias instâncias do poder público: sendo uma instituição estatal fica fora do âmbito administrativo da municipalidade; o governo do estado, por sua vez, concentraria seus maiores esforços nas instituições da capital¹⁰⁰, vitrine privilegiada do poder público, negligenciando recorrentemente os museus mais periféricos. Existe, em sua fala, uma certa tensão entre as raízes fluminenses (local/regional) do MAP e uma suposta capacidade de projeção nacional, principalmente no que tange a importância da obra de Parreiras, sendo a primeira vislumbrada como limitadora dos potenciais da instituição.

Questionada sobre os possíveis problemas advindos da condição de museu estatal em uma antiga capital de estado, tendo sido Antônio Parreiras, por sua vez, um fluminense com trajetória fortemente ligada a Niterói; a atual diretora do MAP, Lucienne Figueiredo, parece apontar outros caminhos:

Já me questionei se esse museu estaria melhor se fosse do município... Antes do MAC, talvez sim. Seria talvez a grande chance do museu se tornar um símbolo da cultura fluminense.¹⁰¹

A problemática do “limbo” entre as instâncias estatal e municipal perde aqui um pouco do sentido. Segundo ela, o museu poderia ter sido adotado pela cidade como patrimônio privilegiado antes da construção do Museu de Arte Contemporânea, tornando-se, potencialmente, o ícone cultural de Niterói. Como brevemente abordado na introdução, o arrojado prédio de Oscar Niemeyer torna-se possível, e se concretiza em 1996, através de uma parceria entre a prefeitura e o colecionador de arte João Sattamini, que cede sua coleção particular à cidade, em forma de comodato, em troca da concepção de um espaço público para abrigá-la. Fica localizado na praia da Boa Viagem, sendo possível vê-lo claramente do outro lado da baía. O MAC faz parte,

¹⁰⁰ Como mencionado anteriormente, a FUNARJ é, hoje em dia, o órgão estatal responsável pelo gerenciamento das casas de cultura (museus, teatros, escolas e salas de concertos musicais) pertencentes ao estado do Rio de Janeiro. No município de Niterói, além do Museu Antônio Parreiras, encontramos o Museu do Ingá (1977) que fica nos arredores do MAP e a Casa de Cultura Oliveira Viana (antiga residência do jurista, escritor e jornalista homônimo, passa a integrar a FUNARJ a partir de 1980). Na atual capital do estado, está a metade das instituições que compõem o órgão: Teatros Gláucio Gil, João Caetano e Villa-Lobos; museus Carmem Miranda, do Primeiro Reinado e dos Teatros; Casa de Cultura Laura Alvim, Escola de Música Villa-Lobos e Sala Cecília Meirelles.

¹⁰¹ Trecho da entrevista com Lucienne Figueiredo dos Santos, museóloga e diretora do Museu Antônio Parreiras desde 2003.

inclusive, de um projeto urbanístico ainda maior, o Caminho Niemeyer, instituído oficialmente um ano após a inauguração do museu (DIB-FERREIRA, 2004), englobando uma série de intervenções arquitetônicas que ligariam a área central de Niterói ao bairro da Boa Viagem. A partir daí, o museu ganha progressiva visibilidade, atraindo a atenção de turistas das mais diversas procedências, e tornando-se um importante símbolo identitário e cultural para a cidade¹⁰². A título de exemplo, o design arquitetônico do museu torna-se o símbolo utilizado pela própria prefeitura da cidade, como verificamos na imagem abaixo:



Figura 29 - Logomarca atual da Prefeitura de Niterói

Lucienne Figueiredo defende que, apesar do MAP ter, de certa forma, “perdido” a oportunidade de se configurar como instituição icônica do município, a entrada desse novo elemento na conjuntura cultural fluminense traria benefícios também para os museus já existentes e que possíveis parcerias, perpassando as esferas estadual e municipal, se afiguram no horizonte. Embora ainda não seja um projeto estruturado e aceito pelas instâncias envolvidas (prefeitura e governo do estado), uma das idéias (compartilhada com o atual diretor do MAC, Guilherme Vergara), é a de desenvolver uma espécie de “circuito cultural” englobando as instituições culturais das vizinhanças, tanto do MAP quanto do Museu de Arte Contemporânea, ou seja, o Solar do Jambeiro (que pertence à prefeitura) e o Museu do Ingá (da Funarj). O projeto incluiria, a princípio, um trajeto específico de ônibus circular urbano, além da instalação de “cafés” em cada museu, para maior comodidade dos visitantes.

Se Niterói, por um lado, inventa novas tradições com a construção do Museu de Arte Contemporânea, “que, como um pássaro, toca apenas a ponta

¹⁰² Podemos destacar que o próprio perfil arquitetônico do museu torna-se um ícone representativo da cidade de Niterói, utilizado por diversas instituições, desde a própria prefeitura (ver <http://www.niteroi.rj.gov.br/>) até empresas de ônibus.

do promontório agreste abrindo as asas para voar” (ROCHA-PEIXOTO,1997, p. 224), poderia, mesmo enquanto aproveita a brisa litorânea, olhar-se em espelho mais longevo, vislumbrando, em seu próprio rosto, antigas feições. Afinal como bem nos lembra Valéria Salgueiro:

(...) com a fundação do MAP, a residência e a obra de Antônio Parreiras passaram a integrar o patrimônio artístico e arquitetônico estadual, funcionando também como um poderoso ingrediente na construção da auto-estima de Niterói. (SALGUEIRO, 2001, p.87)

Seguindo os “fios de Ariadne” deixados por Salgueiro e Rocha-Peixoto, percebemos que a saída do labirinto e seu monstro devorador, ou seja, salvar-se do risco de perder sua própria identidade, sendo engolido indistintamente pela megalópole vizinha; não reside somente na postura vigilante da estátua de Araribóia, ou do Museu de Arte Contemporânea, prestes a se lançar do promontório da praia da Boa Viagem, como a mergulhar no futuro.

Conjugar moderno e antigo, regional e nacional, público e privado, eis alguns dos desafios que abandonam a retórica da “pena”, da palavra, e abarcam a vida.

5 Referências

5.1 Fontes impressas

5.1.1 Guias, Anais, Congressos e Catálogos do MAP:

GUIA do Museu Antônio Parreiras. Niterói: Secretaria de Educação e Cultura/ Serviço de Difusão Cultural, 1950.

GUIA da coleção Antônio Parreiras. Niterói: Secretaria de Educação e Cultura/ Serviço de Difusão Cultural, 1963.

GUIA da coleção Antônio Parreiras. Niterói: Secretaria de Educação e Cultura/ Serviço de Difusão Cultural, 1964.

D'AVILLA JUNIOR, Jefferson. Memória histórica do Museu Antônio Parreiras. In: I CONGRESSO NACIONAL DE MUSEUS. **Anais**. Ouro Preto, 1956.

_____. (org.). **Anais do Museu Antônio Parreiras**. Niterói: Secretaria de Educação e Cultura/ Serviço de Difusão Cultural, 1952-53.

MUSEU Antônio Parreiras: catálogo ilustrado. Niterói: Secretaria da Educação e Saúde/ Serviço de Difusão Cultural, 1942.

MUSEU Antônio Parreiras: relação completa das obras existentes. Niterói: Secretaria de Educação e Cultura/ Serviço de Difusão Cultural, 1954.

5. 1.2 Jornais e Periódicos (Fontes primárias impressas):

Biblioteca Nacional:

REVISTA BELLAS ARTES. Rio de Janeiro, 1935-1940.

Biblioteca do Museu Antônio Parreiras:

O Brasil, de 20.2.1927.

Correio da Manhã, de 10.12.1939.

Correio da Noite, de 3.2.1942.

A Crítica, 3.3.1975.

Diário da Manhã, de 13.7.1938.

Diário da Manhã, de 11.11.1938.

Diário da Manhã, de 20.11.1938.

Diário da Manhã, de 24.3.1939.

Diário da Manhã, de 3.5.1939.

Diário de Pernambuco, 5.7.1931.

O Estado do Rio, de 21.1.1938.

O Estado do Rio, de 25.6.1939.

O Estado do Rio, de 24.1.1942.

O Estado do Rio, de 8.2.1974.

O Fluminense, de 17.9.1938.

O Fluminense, de 13.11.1938.

O Fluminense, de 15.2.1939.

O Fluminense, de 26.2.1939.

O Fluminense, seção “Homem da Rua”, 24.1.1975.

O Fluminense, de 28.1.1975.

O Fluminense, de 30.1.1975.

O Fluminense, de 12.5.1980.

Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, de 21.1.1939 [o periódico foi fechado em 1942].

O Globo, 22.5.1972.

O Globo, 23.7.1974.

Jornal do Comércio, Notas de Arte, 22.1.1939.

Jornal do Brasil, 27.11.1926.

Jornal do Brasil, 18.5.1975.

Jornal do Brasil, Caderno B, [s/d].

O Malho, 23.11.1939.

A Manhã, 12.12.1927.

A Notícia, de 14.6.1939.

A Notícia, de 14.7.1939.

A Notícia, de 11.9.1939.

A Notícia, de 30.3.1940.

A Notícia, de 21.1.1942.

A Tribuna, de 28.1.1939.

A Tribuna, de 13.5.1977.

A Tribuna, de 15.5.1977.

Revista da Semana, de 2.4.1938.

5.1.3 Dissertações, livros e artigos (Fontes secundárias impressas):

ABREU, Regina. Emblemas da nacionalidade o culto a Euclides da Cunha. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. ANPOCS, 9, n. 24, 1994, pp. 67-84.

_____. **A fabricação do imortal**: memória, história e estratégias de consagração no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco/ Lapa, 1996.

_____. **O enigma de Os Sertões**. Rio de Janeiro: Funarte/Rocco, 1998.

ALBERTI, Verena. Narrativas na História Oral. In: SIMPOSIO NACIONAL DE HISTORIA, 22. **Anais**. João Pessoa: Anais Eletrônicos, João Pessoa, 2003.

ARAÚJO, Marcelo. Mesa-redonda: A museologia e o museu casa. In: **Anais do I Seminário de Museus Casa**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1997.

AZEVEDO, Marlice Nazareth Soares de. Niterói urbano: a construção do espaço da cidade. In: KNAUSS, Paulo; MARTINS, Ismênia. **Cidade múltipla**: temas de historia de Niterói. Niterói Livros, 1997, pp. 19-72.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre a literatura e história da cultura. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.197-221 (Obras Escolhidas, Volume 1).

BORGES, Jorge Luis. Funes el memorioso. In: **Ficciones**. Madrid: El Libro de bolsillo/Biblioteca de autor/Alianza Editorial, 1999.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

_____. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M. et al. (Ed.) **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas Ed., 1996.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. Introdução, organização e seleção de Sergio Miceli. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CAMARGO, Célia Reis. A construção da memória na sociedade global: Identidades sociais: Local x Global. In: **Patrimônio e Memória**. São Paulo, UNESP, FCLAs, CEDAP, v.2, n.2, 2006.

CAVALCANTI, Carlos, AYALA, Walmir (org.). **Dicionário brasileiro de artistas plásticos: M - P**. Apresentação de Maria Alice Barroso. Brasília: MEC:INL, v. 3, 1973.

CHAGAS, Mário. A ótica museológica de Mario de Andrade. In: **Ideólogos do Patrimônio Cultural, Cadernos de Debates**. Rio de Janeiro: IBPC, 1991, pp. 99-114.

_____. Memória política e política de memória. In: ABREU, Regina; _____ (orgs.). **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, pp. 141-174.

CLARK, Keneeth. **Civilização: uma visão pessoal**. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

DAMATTA, Roberto. **A casa e a rua**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan S.A., 1991.

DANTAS, Regina Maria Macedo Costa. **A casa do imperador: do Paço de São Cristóvão ao Museu Nacional**. Rio de Janeiro: 2007. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

DUNAWAY, David K.; BAUM, Willa K. (org.). **Oral History: An Interdisciplinary Reader**, 2nd ed. Thousand Oaks: Sage Publishers, 1996.

ECO, Humberto. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

EITNER, Lorenz. **Neoclassicism and Romanticism: 1750-1850: Source documents on Neoclassical and Romantic art**. New Jersey: Icon/Harpe, 1989.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Trad. Ruy Jungmann; ver. e apres. Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. v. 1.

FERREIRA, Marieta; AMADO, Janaína (org.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas Ed., 1996.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo**: trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

FREIRE, Laudelino. **Um século de pintura**: apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816-1916. Rio de Janeiro: Fontana, 1983.

GOMES, Ângela de Castro (org.). **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

GONÇALVES, José Reginaldo. Autenticidade, memórias e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais. In: **Estudos Históricos**. São Paulo: Edições Vértice, n. 2.

_____. O jogo da autenticidade: nação e patrimônio cultural no Brasil. In: **Ideólogos do Patrimônio Cultural, Cadernos de Debates**. Rio de Janeiro: IBPC, 1991, pp. 63-76.

_____. **A Retórica da Perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Ministério da Cultura/ IPHAN, 1996.

GONDAR, Jô e DODEBEI, Vera (org.) **O que é memória social?**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

HABERMAS, Jurgen. Mudança estrutural da esfera pública. 2.ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HOBSBAWAM, Eric; RANGER, Terence (eds.). **The invention of tradition**. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KERSTEN, Márcia Scholz de Andrade. **Os rituais de tombamento e a escrita da História**. Curitiba: Editora da UFPR, 2000.

KNAUSS, Paulo. O cavalete e a paleta: arte e prática de colecionar no Brasil. In: **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro, v. 33, 2001.

_____.; MARTINS, Ismênia (org.). **Cidade múltipla:** temas de história de Niterói. Niterói: Niterói Livros, 1997.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: _____. **História e Memória.** São Paulo: Ed. UNICAMP, 2003.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. **O Grupo Grimm:** Paisagismo Brasileiro no Século XIX, Edições Pinakotheke, Rio de Janeiro, 1980.

_____. **Antônio Parreiras 1860-1937:** pintor de paisagem, gênero e história. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1981.

_____. Anotações sobre a origem, história e presença do Museu Antônio Parreiras. In: **Revista Cultura.** Brasília: Ministério da Educação e Cultura, v. 4, n.15.

LUMLEY, R. **The museum time-machine.** London: Routledge, 1988.

MARQUES, J. O. Rousseau e a forma moderna da autobiografia. In: **Anais do IX Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada.** Porto Alegre: UFRS, 2004.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interfaces. In: **Tempo.** Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1996, p. 73-98.

_____. Fragmentos de memória: oralidade e visualidade na construção das trajetórias familiares. In: **Projeto História: Revista do Programa de Pós-Graduação em História e do Departamento de História da PUC/SP.** São Paulo: EDUC, v. 22, junho de 2001.

MAUSS, Marcel. O ensaio sobre a dádiva. In: **Sociologia e Antropologia.** São Paulo: EDUSP, 1974, pp. 37-129.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: **Projeto História** - Revista do programa de estudos pós-graduados em História e do Departamento de História. São Paulo, v. 10, 1993.

NUNES, Aparecida Maria. Uma história mal contada: a imagem da mulher nas publicações populares. In: **Anais do XXIV Congresso Brasileiro de Comunicação.** Campo Grande: INTERCOM, 2001.

O MUSEU Mariano Procópio. São Paulo: Banco Safra, 2006.

ORTIZ, Renato. À procura de uma sociologia prática. In: _____ (org.), **Bourdieu.** São Paulo: Ática, 1994. (Coleção "Grandes Cientistas Sociais", n. 39).

_____. **Mundialização e cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

PARREIRAS, Antonio. **História de um Pintor contada por ele mesmo**. Niterói: Tipografia Dias Vasconcelos, 1926.

_____. **História de um Pintor contada por ele mesmo**. Prefácio de Athayde Parreiras. 2.ed. Niterói: Imprensa Oficial do Estado do Rio de Janeiro, 1943.

_____. Victor Meirelles. In: **Revista da Academia Fluminense de Letras**. Rio de Janeiro: Jornal do Comércio – Rodrigues & C., 1950. pp. 25-36.

PELEGRINI, Sandra. O patrimônio cultural e a materialização das memórias individuais e coletivas. In: **Patrimônio e Memória**. São Paulo, UNESP, FCLAs, CEDAP, v.3, n. 1, 2007.

PERKS, Robert; THOMPSON, Alistair (Org.). **The Oral History Reader**. New York: Routledge, 1998.

PERROT, Michelle (org.) **História da vida privada volume 4: da Revolução Francesa a Primeira Guerra**. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, pp. 3-15.

_____. Memória e identidade social. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.

PORTELLI, Alessandro. A Filosofia e os Fatos. In: **Tempo**. Rio de Janeiro, v. 1, n.2, 1996.

REGATTIERI, Joana. **Do contar histórias: um mosaico contemporâneo**. Niterói: UFF/IACS, 2004. Monografia de final de curso para graduação em Produção Cultural, Universidade Federal Fluminense.

ROCHA-PEIXOTO. Niterói patrimônio: a melhor coisa para Niterói é a vista para o Rio. In: KNAUSS, Paulo; MARTINS, Ismênia. **Cidade múltipla: temas de história de Niterói**. Niterói Livros, 1997, pp. 217-228.

ROUSSEAU, Jean Jacques. **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens. Precedido de discurso sobre as Ciências e as Artes**. Introdução de Jacques Roger; tradução de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

SALGUEIRO, Valéria. **Antônio Parreiras: notas, críticas, discursos e contos: coletânea de textos de um pintor paisagista**. Niterói: Eduff, 2000.

_____. A trajetória artística do pintor Antônio Parreiras vista por sua coleção no Museu Antônio Parreiras. In: **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro, v. 33, 2001.

_____ ; TELLES, Lucas. Entre a tradição acadêmica e o modernismo: A crítica de arte de Antônio Parreiras na Academia Fluminense de Letras. In: **Tempo**. Niterói: UFF: v. 16, 2003.

SANTOS, Afonso Carlos Marques. Memória cidadã: História e patrimônio cultural. In: **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro, v. 29, 1997.

SEMINÁRIO DOCUMENTOS PRIVADOS DE TITULARES DE CARGOS PÚBLICOS. 2004. São Paulo. **Anais**. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso, 2005.

SENNET, Richard. **O declínio do homem público**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1988.

SILVEIRA, Jorge Roberto. **Vistas e paisagens da enseada de Niterói**. Niterói: Casa Jorge Editorial, 2002.

SIMIONI, Ana Paula. Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. ANPOCS, n. 50, v. 17, 2002, pp. 143-159.

TETART, Philippe. **Pequena história dos historiadores**. Bauru: Edusp, 2000.

WHITE, Hayden. **Metahistory: the historical imagination in nineteenth century Europe**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.

_____. History as a literary artifact. In: CANARY, Robert, KOSICKI, Henri (org.). **The writing of history: literary form and historical understanding**. Madison: University of Wisconsin Press, 1978.

5.2 Fontes digitalizadas:

CERDERA, Fábio. Imagem e Tradição: a retórica e a criação visuais na obra ilustrada *História de um Pintor contada por ele mesmo* de Antônio Parreiras. In: **19&20 - A revista eletrônica de DezenoveVinte**. V.2, n. 4, outubro de 2007. Disponível em: www.dezenovevinte.net. Acesso em 10 de dez. de 2007.

COSTA, Anygone. **A inquietação das abelhas**: O que dizem nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927. Disponível em: www.dezenovevinte.net. Acesso em 3 de dez. de 2007.

DIB-FERREIRA, Declev Renier. O desenvolvimento das cidades e a sustentabilidade: alguns aspectos em Niterói. In: **Anais eletrônicos do 1º Congresso Acadêmico de Meio Ambiente e Desenvolvimento no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: http://www.ebape.fgv.br/radma/htm/cadma_sma.htm, acessado em 20 de dez. de 2007.

PESQUISA Piloto Perfil: Onze museus e seus visitantes. Rio de Janeiro e Niterói: Observatório de museus e centros culturais, I Boletim, n.1, agosto de 2006. Disponível em: www.museus.gov.br/downloads/boletim_observatorio.pdf

Sites:

FUNARJ: www.funarj.rj.gov.br

Instituto Latinoamericano de Museos: www.ilam.org

Intercâmaras: <http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/>

IPHAN: <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaInicial.do>

Museologia – UNIRIO: www.unirio.br/museologia/cursodemuseologia/apresentacao

Sistema Brasileiro de Museus: www.museus.gov.br/observatorio

5.3 Fontes Orais:

Entrevista com Carlos Roberto Maciel Levy, a 21 de março de 2005, na residência do entrevistado, Rio de Janeiro. Gravada em fita cassete e transcrita por Mariana Furloni.

Entrevista com Vera Sanches, a 15 de fevereiro de 2005, no Museu Antônio Parreiras, Niterói. Gravada em fita cassete e transcrita por Mariana Furloni.

Entrevista com Lucienne Figueiredo dos Santos, a 10 de julho de 2007, no Museu Antônio Parreiras, Niterói. Gravada em arquivo digital por Mariana Furloni.