

## PINTURA HISTÓRICA: DO MUSEU À SALA DE AULA\*

*Marcos A. da Silva\*\**

*Eu não pinto a guerra porque não sou do tipo de pintor que, como um fotógrafo, vai à cata de um tema. Mas não há dúvida de que a guerra existe nos meus quadros,<sup>1</sup>  
Pablo Picasso<sup>1</sup>*

Essa fala de Picasso ajuda a pensar sobre a infinitude de historicidades presentes na produção pictórica, que ultrapassa largamente o nível temático explícito de qualquer obra. Segundo ele, uma experiência dolorosa como a guerra, vivida naquela data, pode aparecer na pintura, mesmo que não seja perceptível tematicamente ou de forma imediata. Cabe ao historiador, a partir dessa perspectiva, descobrir o manancial de possibilidades reflexivas que a pintura lhe oferece, articulando-o ao seu universo de problemáticas.<sup>2</sup>

É uma reflexão que também convida o profissional de história a levar em conta a historicidade de toda pintura (seus múltiplos vínculos com um universo de experiências sociais, incluindo a intervenção ativa da pintura nesse contexto como experiência es-

---

\* O autor agradece ao Museu Paulista e ao Museu de Arte Contemporânea da USP: ambos facilitaram o acesso a materiais para a preparação deste texto, e o primeiro autorizou a reprodução de imagens de seu acervo.

\*\* Departamento de História da FFLCH/USP, bolsista de pesquisa do CNPq.

1 Entrevista a Peter Whitney, em 3 de setembro de 1944. Catálogo da exposição *Picasso – Anos de Guerra (1937/1945)*. São Paulo, Masp, 1999.

2 Ao mesmo tempo, naquele fragmento, Picasso tendeu a desvalorizar artisticamente a fotografia, como se essa linguagem apenas procurasse temas, sem recursos próprios de significação.

pecífica), que não se confunde necessariamente com a pintura histórica como um gênero de produção plástica, sem a excluir, é evidente.

Nem sempre essa busca historiográfica acontece, todavia. Mais habitualmente educado no trato analítico da palavra e do cálculo matemático, o profissional de história, na pesquisa acadêmica e no trabalho didático, tende a privilegiar o documento escrito, mesmo quando supõe que tudo é documento histórico, lugar-comum no debate historiográfico do século XX, ao menos a partir da Escola dos *Annales*<sup>3</sup>. O apelo historiográfico à pintura e a outras formas de expressão visual ocorre predominantemente, na maior parte das vezes, num universo estritamente temático (pintura sobre determinado assunto) ou de gênero historiográfico (História da Arte), confundindo-as em muitas ocasiões com um significado de mera *ilustração* de um assunto tratado a partir de outras fontes de época ou da bibliografia disponível. Nesse sentido, é comum a presença, em livros didáticos ou obras com pretensões mais eruditas, de reproduções de quadros de época ou de exemplos de pintura histórica, usados como evidências sobre personagens ou acontecimentos – as cidades da Renascença italiana eram assim, a paisagem do Rio de Janeiro em meados do século XIX era assim, o *Grito do Ipiranga* foi assim, etc.<sup>4</sup>

A ausência de efetiva reflexão do profissional de história sobre esses materiais costuma ser agravada pelo descuido em relação às condições de visibilidade dos mesmos em muitas publicações, manifesto, por exemplo, em minúsculas dimensões de fotografias impressas em diferentes livros de quadros freqüentemente monumentais – personagens e recursos de visualização tendem a desaparecer! – e na habitual eliminação das cores, perdendo-se razoável nível de significação pictórica. Junto com isso, os critérios de seleção de tais imagens tendem a ser reduzidos à amostragem da produção contemporânea a um assunto (a pintura holandesa sobre o Pernambuco colonial, a pintura de

---

3 Dois livros dos fundadores dessa tradição historiográfica tematizam tal universalidade do documento histórico: Bloch, Marc, *Introdução à História*. Tradução de Maria Manuel Miguel e Rui Grácio (Lisboa, Europa/América, 1965); Febvre, Lucien, *Combates pela História*. Tradução de Leonor Martinho Simões (Lisboa, Presença, 1977, 2 volumes).

4 Francastel adverte sobre os riscos desse procedimento ao lembrar que muitas paisagens na pintura italiana da Renascença eram *projetos* de edificações e não repetição de cenários urbanos preexistentes. Ver Francastel, Pierre, *A Realidade Figurativa*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros (São Paulo, Perspectiva, 1973, Estudos – 21). Numa linha de debate diferente, ver também as críticas de Benjamin ao pressuposto historicista de apresentar a história tal qual se deu: Benjamin, Walter, “Sobre o Conceito de História”, in: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet (São Paulo, Brasiliense, 1985, pp. 222-32, Obras Escolhidas – 1).

corde no Antigo Regime, a pintura neoclássica francesa sobre a Revolução de 1789 e seus desdobramentos, etc.) e sobre determinados acontecimentos (a pintura acadêmica sobre o início da colonização do Brasil, a pintura moderna sobre temas como Guerra Civil Espanhola – a *Guernica*, de Picasso, os cartazes de Miró para a causa republicana – ou a retomada de temas históricos acadêmicos por Portinari: primeira missa no Brasil, chegada de João VI, etc.).

Tais possibilidades são legítimas, mas insuficientes enquanto permanecerem aquém de uma efetiva reflexão histórica sobre as visualidades em jogo, que abranja o debate sobre poéticas pictóricas e as interpretações de história nelas presentes.

Discutirei mais especificamente a pintura histórica como universo de debate do profissional de história, que abrange questões como a particularidade dos códigos visuais e as concepções de história presentes naquele gênero pictórico peculiar, incluindo os vínculos entre passado e presente que sua produção original e sua retomada atual ensejam. É necessário reforçar a importância do tema tanto para a pesquisa acadêmica, levando em conta a tradicional cegueira historiográfica para as fontes visuais, apesar de esforços visando à sua maior incorporação<sup>5</sup>, quanto para o ensino, que tende a repetir aqueles limites da academia. A contrapartida dessas dificuldades da produção de conhecimento histórico é a possibilidade de sua superação em diferentes espaços de pensamento, dos programas de pós-graduação ao cotidiano de sala de aula, efetivando o diálogo entre pesquisa e ensino.

O trabalho do profissional de história com a documentação de artes visuais enfrenta algumas dificuldades preliminares.

A primeira delas é o próprio acesso a seus materiais: certamente, tem-se tornado mais fácil o contato com reproduções de pinturas, desenhos, gravuras, esculturas e outros materiais desse campo artístico através da profusão de livros, fascículos, *slides* e vídeos. Em alguns casos, o apelo a esses recursos é inevitável, tendo em vista a existência de determinadas obras apenas em museus e coleções privadas inacessíveis devido à distância ou à proibição de contato com os mesmos – trabalhos em condições inadequadas para exibição pública, idiossincrasias de colecionadores, etc. Noutros, eles se revelam absurdos, quando o debate pode ser feito a partir de originais absolutamente próximos dos interessados – discutir arquitetura colonial morando em cidades que possuem exem-

---

5 Comentei alguns desses esforços no artigo: Silva, Marcos A. da, "A Construção do Saber Histórico – Historiadores e Imagens", *Revista de História*, São Paulo, USP, 125/26, pp. 117-34, ago. 1991/jul. 1992.

plos significativos em seus limites ou arte moderna europeia em lugares dotados de museus com boas coleções desse período.

A grande vantagem de se ter acesso aos originais das obras de artes visuais é garantir o contato com sua escala original, ela mesma muito significativa visualmente, e com a materialidade do trabalho, suas tintas e outras matérias-primas (telas, papéis, pedras, metais, etc.) e as operações desenvolvidas pelo artista sobre esses recursos. A melhor reprodução fotográfica ou videográfica de uma escultura jamais dará conta das relações diretas entre o olhar do espectador e o original, incluindo sua visão a partir de diferentes ângulos. O mesmo raciocínio se aplica a pinturas de grande dimensão, inevitavelmente reduzidas, numa fotografia, a medidas muito inferiores; colagens de alguns dadaístas, como Kurt Schwitters, feitas a partir de material recolhido no lixo, perdem muito de seu impacto quando reproduzidas fotograficamente em luxuosos livros, impressos em papel de excelente qualidade...

O contato com essas obras, todavia, enfrenta múltiplas dificuldades. É importante lembrar que, no mundo capitalista, as obras de arte são objetos preciosos como mercadorias, com alto valor de troca – leilões nessa área costumam ser noticiados com certo alarde pela imprensa –, alvos da cobiça de colecionadores/investidores. Uma lastimável consequência disso é a subtração de muitas obras de arte de espaços públicos, guardadas, muitas vezes, em cofres, fora da realização de sua visibilidade, suposto destino original de sua existência. Nas coleções particulares, acessíveis apenas a quem seus proprietários permitirem, isso é uma regra habitual. O caso recente de um colecionador japonês, proprietário de um quadro de Van Gogh que lhe custou dezenas de milhões de dólares, é ilustrativo dessa situação: ele deixou registrado em testamento que desejava ser cremado junto com o quadro – a empresa a que ele era ligado não informou se seu desejo fora cumprido. O valor de troca das obras de artes visuais tem significado, portanto, o seqüestro do visível<sup>6</sup>.

Diante dessa situação, os museus possuem a grande vantagem de serem instituições públicas, apesar de enfrentarem dificuldades e deficiências para manutenção, ampliação e mesmo exposição de seus acervos, tendo em vista carências de recursos. Em São Paulo, uma das cidades brasileiras com maior número de bons museus de artes visuais, instituições tão importantes quanto o Museu de Arte de São Paulo (Masp) e o Museu

---

6 Argan discutiu os riscos que o mercado tem representado para as artes visuais como ameaça de seu fim: Argan, Giulio Carlo. *Arte e Crítica de Arte*. Tradução de Helena Gubernatis. Lisboa, Estampa, 1988.

de Arte Contemporânea (MAC/USP) sofrem graves problemas em seus prédios – infiltrações, desgaste estrutural – que ameaçam seus ricos acervos com goteiras e verdadeiras inundações, como ocorreu na subsede do MAC/USP do Ibirapuera em 1998, embora ela esteja instalada num prédio projetado por Oscar Niemeyer – a sede da Fundação Bienal de São Paulo.

Cabe lembrar que os museus de artes visuais, além de sua face mais palpável – exposição de um acervo –, também desenvolvem atividades de pesquisa e preservação sobre os materiais que detêm, com bibliotecas especializadas e equipes técnicas de grande importância para os profissionais de história.

Resolvido o problema do acesso ao *corpus* visual, resta pensar sobre especificidades da linguagem com que se trabalha: os artistas plásticos utilizam recursos expressivos como a cor, o traço, a mancha de tinta, os efeitos de luz e sombra, a transparência e a veladura. Avaliar criteriosamente o peso de cada um desses elementos na construção de um determinado conjunto de significações é um dos maiores motivos para que se dê preferência à apreciação de obras originais, como garantia de que o trabalho do autor não se perca em múltiplas diminuições de seus elementos – dimensões, cores, etc. No caso da pintura histórica, tais recursos serviram para colocar em evidência determinadas concepções de história e de pintura, salientando personagens, realçando adereços e gestos, realçando atos.

É necessário distinguir a historicidade que marca qualquer produção em artes visuais da pintura histórica como gênero definido, atuante especialmente entre fins do século XVIII e começo do século XX. No primeiro caso, toda pintura possui historicidade, uma data, uma rede de articulações com outras práticas sociais que lhe foram contemporâneas, uma capacidade de intervir no universo de sensibilidades e valores próprios àquela sociedade. Mesmo o tema dito histórico (cenas de batalhas, imagens de governantes, atos considerados de especial importância), por si, não se confunde com a pintura histórica como gênero definido no contexto do período indicado.

Um exemplo bem claro da escolha de um tema histórico que não se confunde com o cânon da pintura histórica é oferecido pelo próprio Picasso, através do painel *Guernica*. O artista construiu o tema a partir de episódio ocorrido durante a Guerra Civil Espanhola (o bombardeio da aldeia de Guernica pelos aviões nazistas, a serviço dos monarquistas espanhóis), contemporâneo de sua execução, amplamente noticiado pela imprensa que dava apoio aos republicanos. Picasso utilizou uma paleta intencionalmente grave, em tons de cinza (grisalha) e azul, realçando o universo sombrio com que trabalhava e também evocando a ligação representada pelas imagens do periodismo sobre

o assunto – fotografias em preto e branco. Essa opção foi articulada à fragmentação da cena, mesclada à composição que associou elementos diversos, quase como se fizesse uma colagem (tal procedimento técnico, todavia, não foi diretamente empregado), retomada de seu trabalho cubista de mais de duas décadas antes e também diálogo imediato com elementos visuais presentes naquele noticiário. O resultado dessas operações foi uma visão altamente crítica do assunto, reinventando plasticamente o horror produzido pelo bombardeio.

A pintura histórica propriamente dita, nascida ao redor da Revolução Francesa, apoiou-se em procedimentos distintos. Seu pai-fundador e mais importante representante nessa etapa inicial, Jacques-Louis David, pintou episódios da própria Revolução (a morte de Marat, por exemplo), cenas da História Antiga como alegorias cívicas do universo revolucionário e momentos da saga napoleônica. Nesse contexto, a pintura surgia como lição cívica, ensinando aos contemporâneos como se portar, num projeto de educação da sociedade<sup>7</sup>.

Uma característica muito freqüente desse gênero pictórico é a execução de obras em grandes dimensões, que podiam ser exibidas apenas em amplos espaços – edifícios públicos ou moradias suntuosas de pessoas muito ricas. O Estado, assim, aparecia como tema (seu nascimento, seus feitos) e comprador, fator de peso para a definição de uma face oficial para essa pintura (arte das cortes e repúblicas pós-revolucionárias), configurando um campo temático do civismo instituídos – heróis nacionais e personagens conexos, instituições e memória. Isso implicava uma certa carga de estudos históricos como parte da formação de todo artista visual, incluindo o contato com documentação de época e bibliografia pertinente aos temas que ele poderia abordar. As sessões de pose de modelos para pinturas históricas englobavam o uso de roupas imitando trajes de época, associadas a cenários e adereços adequados ao tema.

É evidente que tais regras acadêmicas, que ultrapassavam o gênero pintura histórica, não vigoraram sem uma carga de outras potencialidades e tensões, próprias à condição artística dessa produção, incluindo a irrupção do desejo<sup>8</sup>. Entre as regras e suas trans-

---

7 Um discípulo de David, Debret, veio para o Brasil com a Missão Artística de 1815 e desenvolveu larga produção sobre a colônia se transformando em estado nacional. Há reflexões sobre os impasses enfrentados por esse revolucionário no mundo escravista e monárquico que o acolheu no ensaio: Naves, Rodrigo, "Debret, o Neoclassicismo e a Escravidão", in: *A forma difícil* (São Paulo, Ática, 1996, pp. 41-129).

8 Esse foi o tema da exposição "O Desejo na Academia", apresentada na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 1991. *O Desejo na Academia, 1847/1916*. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1991.

gressões, a pintura histórica se oferece como um espaço privilegiado para o debate sobre múltiplas experiências de historicidade.

No caso brasileiro, já a partir dos franceses e dos nacionais que criaram a Real Academia de Belas Artes, no século XIX, é possível identificar um temário que privilegiou atos inaugurais e temas confirmadores de uma trajetória da nação, do Descobrimto e da Colonização à Independência e à Guerra do Paraguai, chegando a temas inaugurais ou legitimadores da República.

Diante disso, a compreensão da pintura histórica exige que se leve em conta o contexto histórico de sua produção, incluindo as concepções de historicidade com que trabalhavam os artistas e que também alimentavam o imaginário social de seus consumidores. Um exemplo dessas articulações pode ser oferecido pelo *Tiradentes Esquartejado*, de Pedro Américo, realizado depois da Proclamação da República (1892/1893), quando o inconfidente já era considerado um herói nacional, cuja morte era apresentada como prova da violência colonizadora da monarquia portuguesa, um martírio que aproximava o personagem da figura de Cristo. Em contrapartida, o *Grito do Ipiranga*, realizado pelo mesmo autor entre 1886 e 1888, reservou para Pedro I o papel de inaugurador do Estado nacional, em perfeita consonância com o momento de sua execução.

Se datação, contexto político e outras questões não forem levados em conta, a pintura histórica finda sendo abordada como se não englobasse concepções de história, limitada à imagem da história “tal qual ocorreu”, “prova de verdade”, “retrato”, “espelho”... A imagem da pintura histórica, todavia, corresponde a uma interpretação da história, fazendo ver a trajetória de um país sob determinados ângulos, que envolviam, no caso do Brasil, valores como missão civilizatória européia, cristianização e formação nacional, mesclados a concepções sobre personagens, acontecimentos e suportes de informações.

As coleções de pintura histórica costumam estar reunidas em algumas instituições, particularmente, museus de história ou de arte acadêmica. Em São Paulo, o principal acervo dessa área está reunido no Museu Paulista da Universidade de São Paulo, um dos mais completos do país na área, junto com o Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Outro museu paulistano com exemplos significativos de pintura histórica é a Pinacoteca do Estado, dotada de importante coleção de pintura acadêmica brasileira, que inclui, dentre outros exemplares dignos de nota, o estudo para *A Partida da Monção*, de Almeida Júnior – cuja versão se encontra no Museu Paulista.

No caso da última instituição, vale destacar o papel desempenhado pelo historiador Afonso de Taunay na constituição daquele acervo, quer adquirindo pinturas pré-exis-

tentes, quer encomendando outras e mesmo atuando como orientador histórico dessas obras. A atuação de Taunay junto a alguns artistas, indicando detalhes sobre temas, trajes, ambientes, adereços, tipos humanos, paisagem e outros aspectos da produção artística, associada à formação histórica que esses pintores já tinham, permite que se encare aquele gênero artístico como uma historiografia em imagens, expressiva das concepções de história vigentes à época da realização de tais pinturas.

Abordarei alguns poucos exemplos da coleção do Museu Paulista, visando salientar potencialidades do trabalho de conhecimento histórico com esses materiais.

No acervo do Museu Paulista, alguns quadros são extremamente conhecidos do grande público, como é o caso da tela *Independência ou Morte*, de Pedro Américo, reproduzida em múltiplos suportes e situada no salão nobre do Museu.



*Independência ou Morte*, de Pedro Américo, óleo sobre tela, 4,15 x 7,60 m, 1886/1888

Esse quadro de proporções monumentais, feito especialmente para o edifício que abrigaria posteriormente o Museu Paulista, apresenta o ato da proclamação da Independência sob o signo da grandiosidade, que tanto o aclave onde a cena se passa como a luminosidade do ambiente realçam. Pedro de Alcântara, no centro da cena, ergue sua espada em suave inclinação, que finda realçando a centralidade de sua posição, convertendo-se numa importante direção vertical, prolongada para o inferior do quadro pelo Dragão da Independência que se situa na extremidade do grupo que saúda o príncipe



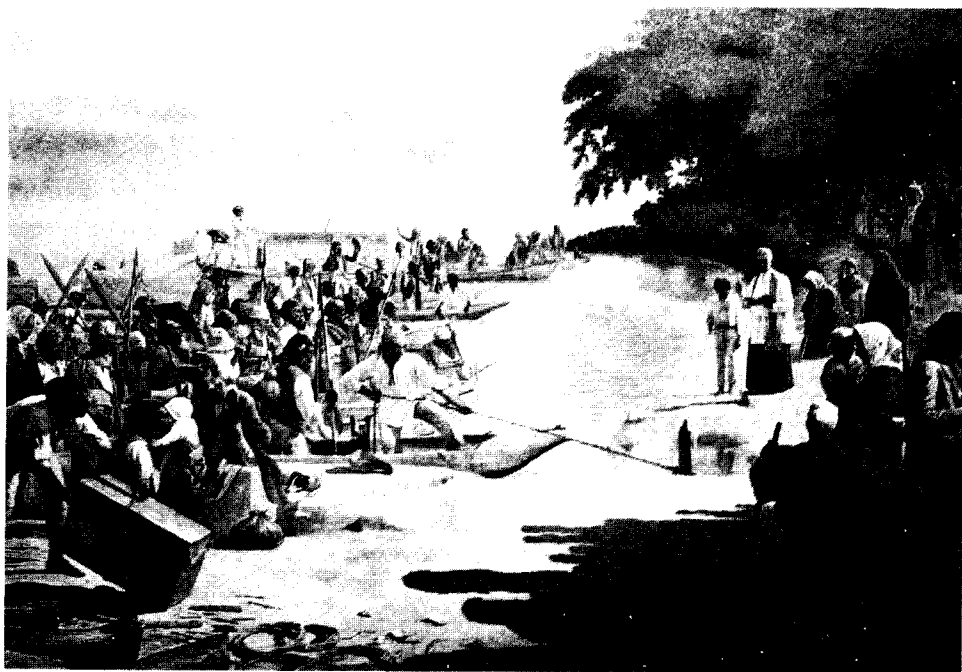
e seu gesto. Essa verticalidade tem por correspondente a linha de horizonte que o cimo do aclave e a paisagem mais distante definem, configurando um cruzamento que tanto reforça a figura de Pedro como coloca seu ato sob o signo do sagrado, como lugar visual e lugar simbólico. Cabe lembrar que toda a ação está centrada na figura do príncipe, para a qual se voltam todos os olhares, definindo o nascimento da nação e seu pai<sup>9</sup>.

Trabalhar com um exemplo como esse da pintura histórica, intensamente privilegiado na memória social, requer considerar o próprio contexto comemorativo da monarquia, quando do projeto inicial do Monumento do Ipiranga, junto com os espaços ocupados por aquele gênero artístico na construção da imagem pública da monarquia brasileira de fins do século. Nesses termos, aquela pintura, como qualquer outra produção artística, contém múltiplos elementos para a compreensão de seu tempo, dos projetos e valores sociais que a circundavam e que ela alimentava. Ao mesmo tempo, é necessário estar atento ao percurso de interpretação do tema que os recursos de linguagem empregados possibilitaram aflorar. É assim que o movimento dos Dragões da Independência configura um semicírculo, complementado tanto pelo séquito de Pedro como pelo tropeiro e seus animais, configurando um todo de onde emerge o príncipe de espada em punho. Se é tão forte o componente militar da cena, isso não significa a exclusão de outros atores, como que legitimando o príncipe e seus descendentes em nome da nação.

Outro quadro da etapa anterior às encomendas de Taunay, *A Partida da Monção*, de Almeida Júnior, tematiza um momento da história de São Paulo em sua articulação com a formação do todo brasileiro – as expedições que partiam da capitania e se dirigiam para as minas de ouro de Cuiabá.

---

9 A historiadora Iara Lis F. S. Carvalho Souza, comentando o quadro, apontou uma “sobreposição de sentidos, o museu, situado originalmente onde o grito ocorreu, repete esse ato nesse salão e a grandeza do ato justifica sua existência”. Souza, Iara Lis Carvalho. “Pedro I e o Contrato Social”. *Diário Oficial Estado de São Paulo* (Suplemento). São Paulo, Imprensa Oficial, 108 (169): 3, 4 set 1998.

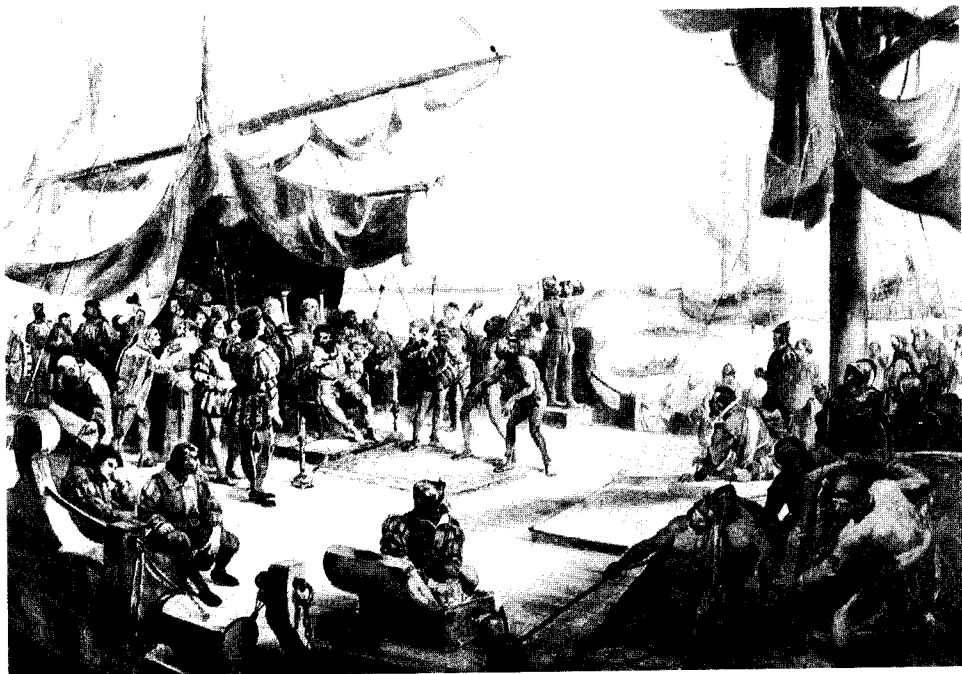


*A Partida da Monção*, de Almeida Júnior, óleo sobre tela, 1897 (a partir de desenhos de Hércules Florence)

A cena pintada por Almeida Júnior em sutis matizes de cor e luz apresenta a massa dos monçoeiros em partida, confrontada com os que permanecem – na maioria, mulheres, crianças e velhos –, tendo o espaço entre os dois grupos prolongado na perspectiva oferecida pelas águas e pelo apagar da paisagem de neblina. O momento da partida foi marcado pela presença de um padre, abençoando os viajantes, cuja pluralidade é realçada sob o signo de dores – despedidas, separações, tristeza.

O artista caracterizou o tema a partir da tensão entre grandeza e sofrimento, salientando o grande peso de São Paulo na formação do território brasileiro e na formação de sua riqueza. Embora situado num campo de significações diferente daquele explorado por Pedro Américo (a fundação do Estado nacional – em São Paulo, todavia!), Almeida Júnior participa também de um universo de caracterizar a importância histórica do estado na experiência brasileira, pluralizando seus agentes – basta pensar nas diferentes etnias representadas na cena –, salientando a dimensão considerável da saga paulista na formação do Brasil.

Oscar Pereira da Silva, contemporâneo da atuação de Taunay à frente do Museu Paulista, possui muitas obras na coleção da instituição, dentre as quais destacam-se três, que abordam o início da colonização.



*Nau Capitânia de Cabral*, óleo sobre tela

É um trabalho muito ligado ao texto da Carta de Pero Vaz Caminha, abordando a visita de índios ao navio de Pedro Álvares Cabral e sua reação diante de objetos e bebidas que lhes eram apresentados. Esses personagens (índios, Cabral e seus auxiliares mais diretos) foram situados pelo artista a partir do centro da tela, com o comandante sentado sob um toldo vermelho – única zona mais extensa dessa cor na pintura – e seus convidados sob o sol, pisando num tapete que parte dos pés de Cabral. Vale salientar o peso dessa cena na definição do universo da colonização (a civilidade portuguesa): apesar da reação dos indígenas àquele mundo, eles são absoluta minoria no espaço da nave, cujos trabalhos continuam a se desenvolver durante sua visita. Os panejamentos de cortinas e toldos, a visão de outras caravelas e de barcos menores são

eloqüentes dimensões dessa situação de isolamento dos índios em sua própria terra, situação legitimada pela pintura, todavia.



*Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro, óleo sobre tela, 1922*

O encontro entre portugueses e indígenas foi caracterizado pelo artista através da divisão do quadro em duas zonas bem precisas: o mundo do mar, com barcos e seus tripulantes, portadores da Cruz de Malta em estandarte e nas próprias velas de seus navios, e o mundo da terra, zona dos índios, curiosos, encurralados, associados à densa vegetação que os confunde com o universo da natureza. Esse encontro entre civilização cristã e natureza pagã mereceu também do artista a reserva de luzes e zonas brancas e azuis para os que chegavam, tendo por correspondente o teor mais sombrio de pedras e floresta que enquadram os indígenas. Se o contato assumiu as cores de uma inevitabilidade, o artista adensou essa situação com os signos de um destino dotado de certa sacralidade – as luzes da cruzes triunfarão...



*Fundação de São Paulo*, óleo sobre tela

A cena foi organizada pelo pintor com um primeiro plano ocupado pelos indígenas, também presentes nos planos subseqüentes, mas um foco central marcado pelos oficiantes da Primeira Missa nos Campos de Piratininga, paramentados de branco (suas roupas, junto com as nuvens, são as únicas zonas maiores dessa cor no quadro) e enquadrados por grandes cruzes de madeira. Essas cruzes se constituíram em importante tema de composição do quadro, repetindo-se em detalhes das toscas construções apresentadas e mesmo com uma delas, a mais central, formando um ângulo virtual com o prolongamento da lança que o índio de costas, sentado, em primeiro plano, segura. O artista rediz em imagens a história inaugurada pelos portugueses, cabendo aos indígenas as funções de objetos de conversão e observadores da ação alheia.

Esses poucos exemplos procuram salientar o interesse da observação histórica sobre esse gênero pictórico. Numa primeira abordagem, ele pode aparecer como mero referencial de interesse sobre a época de sua produção – o que, indubitavelmente, é. Além dessa face, considero importante pensar sobre a pintura histórica como parte de pensa-

mentos sobre a história, cujos limites interpretativos atuam também como convite ao diálogo com outras problemáticas de conhecimento.

Cabe lembrar que o gênero pintura histórica, cultivado zelosamente pelo academismo, tendeu a esmaecer como área de atração para os artistas a partir da modernidade. Isso se observa na Europa a partir do Impressionismo e no Brasil, em escala menor, desde o Modernismo – vale lembrar que importantes nomes do modernismo brasileiro, como Portinari e, no campo da escultura, Brecheret retomaram alguns de seus temas e preocupações. A pintura posterior aos anos 60 do século XX, todavia, tem manifestado interesse pelo universo histórico, sob o signo da paródia, do diálogo com a caricatura, da citação plástica de representantes da pintura histórica e da intensa crítica, como se observa nas séries de Glauco Rodrigues (*Terra Brasilis*) e João Câmara Filho.

Essas mudanças na sensibilidade dos produtores de artes visuais não diminui a importância, como objeto de análise para o profissional de história, tanto da pintura histórica acadêmica como da pintura sobre a história mais recente.

Uma última observação: o comentário da pintura histórica não deve negligenciar a produção de imagens por profissionais de história, seus colaboradores e alunos – pinturas, desenhos, fotografias, colagens, caricaturas, etc.. Essas linguagens artísticas são formas de pensar esteticamente sobre os mais diversos temas e o convívio com seus recursos é importante via de acesso aos procedimentos de linguagem usados por artistas renomados, objetos do estudo. Além disso, elas colocam mais seus autores em contato com as concepções de história que orientaram ou orientam a produção de imagens que tematiza as historicidades, demonstrando no cotidiano da pesquisa e do ensino a multiplicidade de linguagens que se dedica a pensar sobre as experiências sociais.

### *Sugestões de leitura*

Além dos textos citados em notas de rodapé, outros escritos de interesse para o profissional de história que se dedica à pintura histórica e às artes visuais são:

Amaral, Aracy. *Arte para Quê?* São Paulo, Nobel, 1984.

Arnheim, Rudolf. *Arte e Percepção Visual*. Tradução de Ivone Terezinha de Faria. São Paulo, Pioneira/Edusp, 1980.

\_\_\_\_\_. *Como Explorar um Museu Histórico*. São Paulo, Museu Paulista, 1992.

Francastel, Pierre. *Pintura e sociedade*. São Paulo, Martins Fontes.

- Gombrich, E. H. *Arte e Ilusão*. Tradução de Raul de Sá Barbosa. São Paulo, Martins Fontes, 1986.
- Makino, Miyoko. "Pintura no Museu Paulista". In: Oliveira, Cecília Helena de Salles (coord.). *Museu Paulista: Novas Leituras*. São Paulo, Museu Paulista, 1995, pp. 38-57.
- Oliveira, Cecília Helena de Salles e Mattos, Claudia Valladão de (orgs.). *O brado do Ipiranga*. São Paulo, Edusp/Museu Paulista/Imesp, 1999.
- Paiva, Orlando Marques de (ed.). *O Museu Paulista da Universidade de São Paulo*. São Paulo, Banco Safra, 1984.
- Panofsky, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 1976 (Debates – 99).
- Simões, Júlio Assis e Maciel, Laura Antunes (coords.). *Pátria Amada Esquartejada*. São Paulo, SMC/DPH, 1992.
- Starobinski, Jean. *1789: Os Emblemas da Razão*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- Wolfflin, Heinrich. *Conceitos Fundamentais de História da Arte*. Tradução de João Azenha Jr. São Paulo, Martins Fontes, 1984.
- Zanini, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles, 1983, 2 volumes.
- Zilio, Carlos. *A Querela do Brasil*. Rio de Janeiro, Funarte, 1982.