



## A JORNADA DE PARREIRAS: DA PINTURA DE PAISAGEM AOS MÁRTIRES

**Antonio Gasparetto Júnior**

Graduando em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora

Membro do Núcleo de Estudos Ibéricos – UFJF

Membro do Núcleo de Estudos Iberismo – UFJF

Membro bolsista do Laboratório de História Política e Social (LAHPS) - UFJF

### *Introdução*

O quadro *Jornada dos Mártires*, de Antônio Parreiras, foi encomendado em 1928 pelo então prefeito de Juiz de Fora para a decoração da Prefeitura Municipal. Hoje se encontra exposto na sala *Tiradentes* do Museu Mariano Procópio, que fica na mesma cidade. A obra retrata a passagem dos inconfidentes, presos, por Matias Barbosa, Minas Gerais, de onde seguiriam para o julgamento no Rio de Janeiro.

Essas breves palavras sobre a obra e uma rápida observação sobre a mesma já nos deixam algumas inquietudes: por que um quadro representando os inconfidentes em Matias Barbosa seria importante para a prefeitura de Juiz de Fora? O que estaria fazendo tal quadro em um museu majoritariamente ligado ao Império? Por que os personagens seriam representados como derrotados? Por que Antônio Parreiras seria o pintor contratado para produzir tal obra?

O presente artigo tem por objetivo responder tais perguntas, que podem apresentar através do trabalho de um pintor, especificamente o quadro *Jornada dos Mártires*, as ambições das primeiras décadas da República no Brasil, assim como os interesses das regionalidades e diretamente os de Juiz de Fora.

### 1. A Exaltação do Regionalismo



*Jornada dos Mártires*, óleo sobre tela, 200 x 381. Fonte: O MUSEU MARIANO PROCÓPIO. São Paulo: Banco Safra, 2006.

De acordo com Peter Burke, “toda imagem conta uma história” (BURKE, 2004), no caso de *Jornada dos Mártires* não é diferente, tal história faz referência à Inconfidência Mineira. Ocorrida em 1788-9 correspondeu a um levante contra a ordem colonial, ameaçando o poder e a autoridade da Coroa Portuguesa. Os inconfidentes foram descobertos antes da efetivação de seus planos e conseqüentemente presos em Vila Rica no ano de 1789, de lá seguiriam para o Rio de Janeiro onde seriam julgados e posteriormente a maioria dos envolvidos punidos por D. Maria I com a deportação do Brasil (SILVA, 2007). Nessa viagem entre Vila Rica e Rio de Janeiro os prisioneiros passaram por Matias Barbosa e pernoitaram na fazenda Soledade do coronel Manuel do Valle Amado (JARDIM, 1989). O momento escolhido para ser representado por Antônio Parreiras é justamente a partida dos inconfidentes de tal fazenda rumo ao Rio de Janeiro.

É importante destacar que o quadro não faz nenhuma menção imediata à Inconfidência Mineira, o tema dificilmente seria identificado ao se deparar com a tela sem mais informações (SILVA, 2007). Isto porque o quadro *Jornada dos Mártires* seria o primeiro de uma série composta por três representações sobre o tema, na qual a segunda corresponderia à prisão de Tiradentes em seu esconderijo no Rio de Janeiro, intitulada *Prisão de Tiradentes*, e a terceira denominada *A Inconfidência* retrataria Tiradentes sobre o patíbulo. O que se vê na obra não são os inconfidentes como heróis ou homens valentes e vencedores, Parreiras representa o fim de um movimento sem sucesso, cujos revoltosos pagaram com a liberdade, e em alguns casos com a vida, o sonho de se tornarem independentes da metrópole (SALGUEIRO, 2002). Por representar os protagonistas como derrotados em seus ideais de liberdade, Antônio Parreiras busca ressaltar a firmeza, a coragem e a convicção dos inconfidentes. Embora não represente os inconfidentes como heróis, como seria de se esperar, o pintor pretende transmitir uma lição de patriotismo e civismo (SILVA, 2007). Mas cabe destacar que não há elementos na obra que façam menção à efetiva conquista de seus ideais, como era o discurso produzido pelos republicanos. O que se pode observar é um grupo de homens acusados de conspiradores que foram detidos e estavam no meio de uma viagem para o Rio de Janeiro, onde seriam julgados.

Todos os personagens inconfidentes caminham lentamente, com um peso no passo que nos salta aos olhos, sofrimento que Parreiras explicita. Além disso, uma observação mais atenta nos mostra que o ponto central do quadro se constitui de um vazio (como pode ser visto na imagem abaixo), o que poderíamos julgar como uma analogia ao resultado daquele movimento, nada, ou até mesmo a falta de solidez que havia entre os próprios inconfidentes, se levarmos em conta as traições que levaram ao desmanche do movimento.



Entretanto causa-nos estranheza o grande número de inconfidentes que à primeira vista segue apenas um oficial e principalmente porque dois dos inconfidentes estão sobre os cavalos. Parece-nos que Parreiras objetivou deixar exposto na região central do quadro, onde somos atraídos a prender o nosso olhar, a fraqueza do movimento e sobretudo o poder esmagador de dominação da metrópole. Embora dois inconfidentes estejam a cavalo, pode-se perceber o fardo da idade sobre seus ombros e sentir o sofrimento de tais prisioneiros que não possuíam condições sequer de caminhar, sendo que um deles possui ainda a ajuda de seu escravo, único negro representado na imagem. Enquanto isso, o oficial da frente não perde a postura e nem se preocupa com os homens que o seguem, pois mais à direita do quadro e mais ao fundo um grande número de soldados devidamente armados os acompanham.

Nos quadros históricos de Antônio Parreiras há uma preocupação documental maior do que com o valor artístico, o pintor procura uma fidelidade às fontes históricas. A pintura de história de Parreiras não se preocupa com os preceitos acadêmicos, é menos linear, com pouca ênfase no modelado, possuindo mais autonomia da cor em relação à forma, assim como um tratamento de superfície menos acabado (SALGUEIRO, 2002). Somando-se isso com a não intenção de exaltação de algum personagem específico, as pinceladas rápidas explicitam a despreocupação com os detalhes, as figuras dos

inconfidentes não possuem contornos bem definidos, as cores das roupas misturam-se com as da paisagem contribuindo para a falta de nitidez.

É importante recordar que Antonio Parreiras é originalmente um pintor de paisagem, foi aluno de George Grimm, pintor alemão que fez escola no Brasil dentro do gênero (LEVY, 1980). Não é por menos que a paisagem domina cerca de dois terços da obra. Sendo assim, sua ligação com a temática paisagista não pode ser desconsiderada mesmo em uma pintura de história como é o caso de *Jornada dos Mártires*. Parreiras representa o cenário da fazenda Soledade, um ambiente desértico das Minas setecentistas com a casa onde os inconfidentes pernoveram e a capela Nossa Senhora do Rosário existente no local. Peter Burke nos lembra que “paisagens [...] comportam associações conscientes ou inconscientes para os espectadores” (BURKE, 2004), especificações essas que eram importantes para o encomendador da obra. A intenção de obra documental de Parreiras se reforça na ausência de movimentação no quadro, os personagens transmitem a sensação de estarem estáticos na imagem, como se tivesse sido congelada a cena. Paloma Silva destaca que isso demonstra ainda mais a despreocupação do pintor com as técnicas artísticas (SILVA, 2007), mas, além disso, fixa na história a passagem dos inconfidentes por Matias Barbosa, que na época era distrito de Juiz de Fora, ressaltando a importância desta cidade no processo histórico brasileiro e que pleiteava um maior espaço na política mineira desde quando perdera a disputa para ser a nova capital de Minas Gerais.

A intensa ligação da obra com Juiz de Fora fez com que naturalmente o Museu Mariano Procópio, da mesma cidade, adquirisse a obra que foi produzida para ser exposta na Prefeitura Municipal. Embora seja um museu de caráter imperial, devido à simpatia de seu criador Alfredo Ferreira Lage com Dom Pedro II, há uma sala estabelecida na escritura de doação do museu ao município, em 1936, exigindo a perpetuidade da sala *Tiradentes*. É nela que se encontra hoje o quadro de Parreiras ao lado das obras de Décio Villares (*Tiradentes*, óleo, 1928; *Tiradentes*, busto em bronze, s/d), Modestino Kanto (*Plaudite Cives!*, modelo em gesso, s/d), Alberto André Feijó Delphino (*Saudosa Marília*, óleo, 1927), Sylvio Aragão (*Vestígios do passado*, casa do Juiz de Fora; óleo, s/d) e Pedro

Américo ( *Tiradentes esquartejado*, óleo, 1893) (O MUSEU MARIANO PROCÓPIO, 2006).

## 2. *A Pintura de História e a República*

A pintura de história ganhou força com o famoso artista francês Jacques-Louis David durante a Revolução Francesa, suas imagens realizavam um importante papel de pedagogia na defesa de certos valores importantes para a época. Valéria Salgueiro destaca que as imagens possuem um papel semelhante ao das escolas no trabalho da memória seletiva buscando a adesão da população com as elites dirigentes, e continua:

A pintura de história corresponde aos instrumentos através dos quais uma nação constrói sua realidade e molda o imaginário coletivo de uma sociedade até convertê-lo em uma visão hegemônica de identidade coletiva. (SALGUEIRO, 2002)

De acordo com Paloma Silva “o processo de invenção de uma nação não se dá pela imposição de normas políticas, mas sim pelos aspectos culturais e repertórios simbólicos” (SILVA, 2007). Ou seja, a pintura de história corresponde à construção de uma realidade almejada pela elite dominante onde busca-se a exaltação dos personagens e dos símbolos que se pretendem identificar com a nação, com imagens que retratem um passado comum e o processo histórico da nação. Isso não significa que as pinturas de história são demasiadamente capciosas e de nada podem nos servir na observação do passado, Peter Burke, por exemplo, defende que “pintores [de história] podem ser vistos como historiadores de pleno direito, fizeram suas contribuições para a interpretação do passado”. Entretanto Jorge Coli alerta que “há sempre algo de militante por trás das grandes telas” (COLI, 2007).

No Brasil a pintura de história se desenvolveu a partir da chegada da chamada Missão Francesa, que trouxe ao Brasil aquele que se tornaria o grande nome do gênero ainda durante o reinado de Dom João VI e continuaria também no de Dom Pedro I, Jean-

Baptist Debret. Durante o Império o ensino e a produção artística nacional que foram oficialmente reconhecidas no país eram oriundos da Academia Imperial de Belas Artes, cujos objetivos visavam à construção da nacionalidade do Brasil independente (SALGUEIRO, 2002). Assim, foram deixados de lado temas ligados a Inconfidência Mineira, rebeliões ou qualquer outro movimento de insurreição. A Guerra do Paraguai serviu de grande fonte para os artistas produzirem segundo o interesse do Estado brasileiro no momento, gerando uma união na nação contra um inimigo externo. Nomes como o de Victor Meireles e Pedro Américo ganharam grande notoriedade. Mas Valéria Salgueiro aponta que a decadência da monarquia na década de 1880 gerou uma crise no repertório das imagens ligadas a Dom Pedro II, nos grandes momentos do império e nas cenas de batalha (SALGUEIRO, 2002).

A crise na Academia fez com que o regime do final do século XIX que sucedeu a monarquia, a República, não fosse tão frutífero na questão das artes. A Academia Imperial de Belas Artes se tornou a Escola Nacional de Belas Artes, onde seriam desenvolvidas as manifestações artísticas mais significativas no novo regime. O resgate da historiografia na Primeira República trazia um novo projeto cultural e político para responder as demandas do momento, o desligamento com a monarquia permitiu que se aflorassem os acontecimentos regionais pelo país. De acordo com Maraliz Christo:

O federalismo suscita a produção de iconografias locais, principalmente atendendo a decoração dos palácios dos presidentes de estado. O que permitirá aflorar algo silenciado no Império: a memória das revoltas, tanto no período colonial, quanto da regência, ocorridos entre os governos de Dom Pedro I e Dom Pedro II. (CHRISTO, 2007)

A República incentivou os governos estaduais e as prefeituras a cultuarem a história regional juntamente com seus heróis. Os governos estaduais se empenhavam em tal sentido pedagógico, buscava-se demarcar a renovação e a modernidade do período republicano através de um estilo eclético na decoração dos prédios, já que o neoclássico era identificado com o Império. Uma seqüência de reformas e construções com o objetivo de

exaltar a nação e o culto patriótico foi iniciada a partir das reformas no Palácio do Catete (SALGUEIRO, 2002).

Estrategicamente os mitos começaram a surgir, “a historiografia republicana começou a fabricá-los ressaltando o Tiradentes” (CHIAVENATO, 2000). Outros personagens que se transformaram, por exemplo, em heróis republicanos foram frei Caneca e Felipe dos Santos. O século XX ficou mesmo marcado pela construção de uma iconografia em torno de Tiradentes, como demonstra Maraliz Christo, reforçando o imaginário sobre a Inconfidência Mineira e especialmente sobre o alferes (CHRISTO, 2005). O projeto foi tão bem desenvolvido que durante o regime militar no Brasil criou-se uma lei que tornou o alferes patrono da nação brasileira (SILVA, 2007).

Antônio Parreiras foi o pintor que mais participou da construção da visualidade republicana, a ponto de ser considerado o mais representativo do estilo nas três primeiras décadas da República brasileira. Suas obras com a temática histórica se espalharam por todos os cantos do Brasil<sup>30</sup>, Quirino Campofiorito frisa que Parreiras está “entre nossos melhores pintores de história, sua obra no gênero supera em número e variedade Vitor Meireles e Pedro Américo” (CAMPOFIORITO, 1955). Sua fama no país e sua carreira consolidada como pintor de história fizeram com que o prefeito de Juiz de Fora o escolhesse para a representação dos inconfidentes na passagem por Matias Barbosa. Seus quadros históricos não eram de grande valor artístico, sua preocupação maior era em

---

<sup>30</sup> Outros exemplos de obras encomendadas no período seguindo o estilo de pintura histórica são: *Conquista do Amazonas*, encomenda do governador do Pará; *Morte de Estácio de Sá*, encomenda do prefeito do Rio de Janeiro; *Fundação de São Paulo*, encomenda do prefeito de São Paulo; *Instituição da Câmara Municipal de São Paulo*, encomenda do prefeito de São Paulo; *Frei Miguelinho*, encomenda do governador do Rio Grande do Norte; *José Peregrino*, encomenda do governador da Paraíba; *Anchieta*, adquirido pelo governador do espírito Santo; *Felipe dos Santos* (julgamento), encomenda do governador de Minas Gerais; *O primeiro passo para a Independência da Bahia*, encomenda do governador da Bahia; *Araribóia*, encomenda do prefeito de Niterói; *Proclamação da República de Piratini*, encomenda do governador do Rio Grande do Sul; *História da Cidade do Rio de Janeiro*, tríptico encomendado pelo prefeito do Rio de Janeiro; *Primeiro passo para a Independência da Bahia*, encomenda da Intendência da Cidade de Cachoeira (Bahia) e *Saltos de Santa Maria de Iguassu*, encomenda do governador do Paraná. Fonte: SALGUEIRO, Valéria. A arte de construir a nação – pintura de história e a Primeira República. CPDOC/FGV. Estudos Históricos, Arte e História, n. 30, 2002/2.



relação às fontes históricas, o que ia de encontro com os ideais regionais na nova cultura de identidades e atendia às cláusulas do contrato. A representação dos inconfindentes na região da Zona da Mata mineira oferecia a desejada simbologia alusiva à participação da mesma no processo histórico do país.

### *3. Antônio Parreiras, da pintura de paisagem à pintura de história*

Antônio Diogo da Silva Parreiras nasceu em Niterói no dia 21 de janeiro de 1864, filho de Jacinto Antônio Diogo Parreiras e Maria Rosa da Silva Parreiras. Desde criança Parreiras se sentia atraído pela arte e demonstrava seu grande interesse na profissão, entretanto o próprio lamenta que sua família não queria que ele fosse artista (PARREIRAS, 1926). Realmente este fato fez com que sua iniciação na carreira se atrasasse algum tempo, sua entrada no meio artístico só foi possível após o falecimento de seu pai. Parreiras investiu o que recebeu de herança na realização de seu sonho de infância. Assim, em 1882, aos dezoito anos de idade, se matricula como aluno livre no curso noturno de Desenho na Academia Imperial de Belas Artes e torna-se aluno regular de Paisagem no ano seguinte (O MUSEU MARIANO PROCÓPIO, 2006). Este gênero marcou a carreira de Parreiras, seguindo-o como de preferência, como admite o próprio pintor. Segundo Sonia Pereira, “a pintura de paisagem sempre foi, ao longo do século XIX, um gênero de pintura mais praticado pelos estrangeiros” (PEREIRA, 2008). E foi justamente um estrangeiro, o alemão George Grimm, o professor e a grande influência de Parreiras.

George Grimm chegou ao Brasil, no Rio de Janeiro, em 1878. Realizou algumas exposições de destaque e já em 1882 se tornou professor de Paisagem na Academia Imperial de Belas Artes. O apogeu da estadia de Grimm no Brasil se deu no ano de 1884 quando recebeu diversos prêmios e medalhas, assim como seus alunos (LEVY, 1980). Nessa época Antônio Parreiras já era aluno de Grimm, entretanto não havia recebido prêmios ainda. Em sua autobiografia Parreiras descreve o grupo de alunos de Grimm, do qual participava, com os quais conviveu durante algum tempo e desenvolveu a técnica e a

crítica em torno da pintura de paisagem. Entre eles estavam Garcia y Vasquez, que era considerado o melhor aluno por Grimm; França Júnior, considerado por Parreiras um pintor apenas por diversão; Hypolito Caron, que se destacaria como um grande paisagista e marcaria de alguma forma a relação inicial de Antônio Parreiras com a cidade de Juiz de Fora, já que esse pintor tinha residência na cidade; Francisco Ribeiro, considerado um desenhista, mas não um pintor; Visconde de Canto, um paisagista com quem Parreiras teve suas primeiras lições; Estevão, identificado com a “Natureza Morta” e Driendl, com quem Parreiras não teve uma boa relação (PARREIRAS, 1926). Um fato curioso na Academia se dá quando Grimm resolve abandoná-la, cujo motivo ainda não é bem claro para a historiografia, mas sabe-se que havia uma forte pressão de alguns outros membros pelo fato de Grimm ser alemão. Quando este se desliga efetivamente da Academia e monta seu ateliê seus alunos também o seguem, a historiografia reconhece esse evento marcado pelos estudos alheios a Academia como o “Grupo Grimm” (LEVY, 1980).

Parreiras ao sair da Academia prefere seguir um rumo alternativo e então começa a organizar suas próprias exposições. No ano de 1886 sua exposição recebe uma importante visita que seria fundamental para o reconhecimento do pintor, o próprio Dom Pedro II comparece e elogia muito seu trabalho. Nessa época Parreiras não tinha a fama e muito menos dinheiro, como lamenta em sua autobiografia, entretanto tinha como ambição ir para a Europa continuar seus estudos. Para isso conseguiu vender um de seus quadros para a Academia com base em um acordo, depois que voltasse do outro continente lecionaria paisagem sem a necessidade de receber salário. Na Europa conseguiu montar seu próprio ateliê e divulgar seu trabalho, quando voltou cumpriu sem acordo e se tornou professor de Paisagem na Academia. Nesse momento o Império já encarava seu momento derradeiro, a Academia Imperial de Belas Artes acompanhando a crise se tornou na República a Escola Nacional de Belas Artes, na qual Parreiras havia sido nomeado o professor de Paisagem em 1890. Mas já no ano seguinte abandonou a cátedra (PARREIRAS, 1926).

A partir de então leva a vida entre viagens constantes para a Europa, onde passa a receber vários prêmios. Tornou-se o segundo pintor brasileiro a expor no “Salon” de Paris e também foi nomeado delegado da Societé Nationale des Beaux Arts em 1911, um cargo que muito raramente é concedido a estrangeiros (O MUSEU MARIANO PROCÓPIO, 2006).

No Brasil promoveu exposições em todas as regiões do país, seu envolvimento com a pintura de história se deu justamente em razão de uma delas. Quando organizava sua exposição no Pará o governador do estado, Dr. Augusto Montenegro, fez a encomenda de *A Conquista do Amazonas*, indicada por Parreiras como a sua primeira obra no estilo (PARREIRAS, 1926). Mas segundo Valéria Salgueiro, a sucessão de encomendas se deu após a reforma do Palácio do Catete (SALGUEIRO, 2002). Suas obras se espalharam por todo o Brasil, os sucessivos trabalhos nos estados brasileiros davam reconhecimento ao autor, embora desvinculado do circuito artístico oficial. Tornou-se o pintor mais representativo do gênero na Primeira República, superando em quantidade e variedade até os grandes nomes do estilo no Império, participou ativamente da construção da visualidade republicana. Quirino Campofiorito indica que Parreiras encontrava sua inspiração nos grandes movimentos pela libertação, marcados pela presença do colonizador egoísta e no sacrifício dos bandeirantes (CAMPOFIORITO, 1955). Assim, não tardou a se ligar ao tema dos inconfidentes, no qual sua primeira obra foi *Prisão de Tiradentes*.

Os quadros históricos de Parreiras não possuíam grande valor artístico, pois o mesmo preocupava-se, sobretudo, com a documentalidade das obras, realizava uma cuidadosa e intensa pesquisa em cima de documentos escritos e depoimentos antes da execução do trabalho. E como não poderia deixar de ser, fazia o estudo das paisagens diretamente no natural, tal como havia aprendido com George Grimm. No caso das pinturas históricas no local onde se presumia as cenas. Viajava aos lugares, elaborava croquis de ornamentos e elementos arquitetônicos que iriam compor os cenários, já que confessadamente tinha mais interesse pela pintura de paisagem (SALGUEIRO, 2002). No

caso de *Jornada dos Mártires* fica claro o empenho do pintor com a paisagem, que por sinal toma dois terços da obra, com a fiel representação da capela e da casa onde os inconfidentes passaram a noite, além da paisagem desértica do interior de Minas Gerais.

Entretanto Antônio Parreiras não era um consenso, recebeu inúmeras críticas de intelectuais e artistas, como Frederico Barata e Lima Barreto, que acreditavam que o pintor se submetia ao mecenato do governo para se promover e ganhar dinheiro, colocando em questão a ética da arte e do artista (SILVA, 2007). Mas de toda forma Parreiras conquistou várias medalhas no Brasil e foi eleito em 1925 pela *Revista Fon-Fon* como o mais famoso pintor brasileiro (O MUSEU MARIANO PROCÓPIO, 2006). Publicou sua autobiografia no ano seguinte, ou seja, ainda antes de pintar a *Jornada dos Mártires*. Parreiras terminou sua vida rico e famoso e faleceu no dia 17 de outubro de 1937 em Niterói.

### *Considerações Finais*

Através da jornada profissional de Antônio Parreiras podemos perceber como sua produção se mescla com o interesse da nação que vivia o republicanismo. Como em todos os outros momentos suas afirmações se dão por conta de simbologias que em lugar de imposições governamentais procuram educar as pessoas sob novos ideais. Parreiras vive a ascensão da República, se aproveita da demanda por novas representações históricas e conquista grande notoriedade como pintor brasileiro dentro do gênero. Desta forma, quando foi contratado em 1928 para produzir a obra *Jornada dos Mártires* já possuía um nome solidificado na arte nacional, com trabalhos espalhados por todos os cantos do Brasil.

A obra encomendada pelo prefeito de Juiz de Fora busca o destaque da cidade e da região no cenário mineiro. E para isso se aproveita de dois elementos: uma espécie de documento visual atestando a passagem dos inconfidentes por Matias Barbosa, que na

época era distrito de Juiz de Fora, para ressaltar a importância da região no processo histórico e angariar mais prestígio político no estado. E por outro lado, objetiva alcançar tal notoriedade escorando-se no trabalho daquele que havia sido eleito em 1925 pela *Revista Fon-Fon* como o principal pintor brasileiro, o que traria mais visibilidade ao quadro pela fama do autor. Assim é natural compreender a causa pela qual o quadro foi parar em um museu da cidade, mesmo sendo de características imperiais.

### *Referências Bibliográficas*

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

CAMPOFIORITO, Quirino. 1955. "A pintura histórica no Brasil", em *Arquivos da escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Belas Artes. *Apud*: SALGUEIRO, Valéria. *A arte de construir a nação...* op. cit.

CHIAVENATO, Júlio José. *Inconfidência Mineira: as várias faces*. São Paulo: Editora Contexto, 2000.

CHRISTO, Maraliz C. V. "A pintura de história no Brasil no século XIX: panorama introdutório". In: Dossiê "Los relatos icônicos de la nación", revista *Arbor* do Consejo Superior de Investigaciones Científicas, da Espanha, 2007.

CHRISTO, Maraliz de C. V. *Pintura, história e heróis do século XIX: Pedro Américo e "Tiradentes Esquartejado"*. Campinas, 2005.

COLI, Jorge. *Introdução à pintura de história*. In: CRISTO, Maraliz de C. V. (org). "Dossiê Pintura de História". *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: MHN, v. 39, 2007, p. 49-58.

JARDIM, Marcio. *A Inconfidência Mineira, uma síntese factual*. Rio de Janeiro. Biblioteca do Exército: 1989.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *O Grupo Grimm, paisagismo brasileiro no século XIX*. Rio de Janeiro. Pinakothek, 1980.

O MUSEU MARIANO PROCÓPIO. São Paulo: Banco Safra, 2006.

PARREIRAS, Antônio. *História de um pintor contada por ele mesmo*. Niterói, 1926.

PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte Brasileira no Século XIX*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2008.

SALGUEIRO, Valéria. *A arte de construir a nação: pintura de história e a Primeira República*. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, nº 30, 2002.

SILVA, Paloma. *A Inconfidência Revisitada: Antônio Parreiras e a Jornada dos Mártires*. Trabalho de conclusão da Especialização em História da Cultura e da Arte da Universidade Federal de Minas Gerais. Dezembro de 2007.