C B
H A

40º COLÓQUIO DO
COMITÊ BRASILEIRO
DE HISTÓRIA DA ARTE

PESQUISAS EM DIÁLOGO

40º COLÓQUIO DO
COMITÊ BRASILEIRO
DE HISTÓRIA DA ARTE

PESQUISAS EM DIÁLOGO

Realização

Co-realização

UFRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

Universidade
Federal de
Uberlândia

UFRRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL
DO RIO DE JANEIRO

CBHA - Comitê Brasileiro de História da Arte
Fundado em 1972

Presidente de honra: Walter Zanini (*in memoriam*)

Diretoria do CBHA (2020-2022)

Presidente: Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-presidente: Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL)

Secretária: Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro: Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo (2020-2022)

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Blanca Brittes (UFRGS)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire (UFBA)

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

Comissão de Organização e Comitê Científico do 40º. Colóquio do CBHA

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU / CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ)

Bianca Knaak (UFRGS)

Camila Dazzi (CEFET – RJ)

Eduardo Veras (UFRGS)

Fernanda Pitta (Pinacoteca do Estado)

Maria Inez Turazzi (UFF)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP)

Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL)

Rogéria de Ipanema (UFRJ)

Tadeu Chiarelli (USP)

Imagem da Capa

Sandro Ka, Imagem e semelhança, 2013. Gesso e borracha, 26 x 17 x 6 cm. Foto: Santo Clic

Diagramação

Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (40: 2020)

Anais do 40º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Pesquisas em diálogo
(evento online), 7 -11 nov. 2020 (Organização: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). Uberlândia: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2021 [2020].

375 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.40>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do XXXIX Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

Publicações, colóquios anteriores e demais informações estão disponíveis em:

<http://www.cbha.art.br/index.html>

Contato: cbha.secretaria@gmail.com

A arte da nudez de Antonio Parreiras: o retrato de Arariboia e o nu masculino como tema da pintura

Paulo Knauss, Universidade Federal Fluminense/ CBHA

Resumo

O trabalho tem como objetivo contribuir para a discussão sobre os sentidos da pintura do nu como gênero artístico no Brasil do início do século XX a partir da história do retrato de Arariboia, datado de 1909, pintado por Antonio Parreira. A obra de arte foi encomendada pela Prefeitura Municipal de Niterói para criar uma representação do líder indígena considerado fundador da cidade e foi envolvida em forte polêmica historiográfica suscitada pela representação do nu masculino. Assim, a análise enfatiza a discussão sobre a nudez masculina e a identidade de gênero como questão artística.

Palavra-chave : Pintura no Brasil. Pintura de nu. Pintura histórica. Retrato. História indígena

Abstract

The aim of this paper is to discuss the meanings of the nude painting as an artistic genre in Brazil in the early 19th century based on the history of the portrait of Arariboia, dated 1909, painted by Antonio Parreiras. The piece of art was ordered by the Municipality of Niterói to create a representation of the indigenous leader considered the founder of the city and it was involved in a strong historiographic polemic raised by the representation of the male nude. Thus the analysis emphasizes the discussion about male nudity and gender identity as an artistic issue.

Key words : Painting in Brazil. Nude painting; Historical painting. Portrait. History of Native-American

Na edição de 31 de agosto de 1911, nas páginas de *O Paiz*, dava-se notícia da nova exposição do pintor Antonio Parreiras (1860-1937), realizada na Associação de Empregados de Comércio do Rio de Janeiro e destacava-se a apresentação do quadro *Dolorida*. A atenção pública despertada pela tela sublinhava a importância que a representação do nu feminino assumiu na obra do pintor brasileiro que já era famoso no Brasil pela dedicação à pintura de paisagem e à pintura histórica. A crítica de arte da época inaugurava, então, o argumento que vai se repetir na historiografia da arte no Brasil ao longo dos anos de que o tema pictórico do nu feminino conduziu o pintor brasileiro à consagração artística na França, onde chegou à posição de delegado da *Société Nationale des Beaux-Arts*.

Fig. 1. ANTONIO PARREIRAS. *Dolorida* (1911). Óleo sobre tela. 108 cm x 223,5 cm. Museu Antonio Parreiras-FUNARJ. Reprodução fotográfica Antonio Caetano. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: Enciclopédia Itaú Cultural. Acesso em: 7 de março de 2021. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

Antonio Parreiras havia estreado na pintura do nu feminino em 1909, quando sua tela intitulada *Inspiration*, foi admitida por unanimidade da comissão organizadora no Salão da Sociedade Nacional de Belas Artes, em Paris, na França. A boa recepção da obra garantiu sua inclusão no catálogo dedicado à pintura de nu naquele salão. Posteriormente, o mesmo quadro ao ser exposto no Brasil se tornou conhecido pelo título *Fantasia*, tendo sido adquirido pelo governo de São Paulo, integrando nos dias de hoje a coleção da Pinacoteca estadual. Em 1910, Parreiras voltaria ao gênero da pintura do nu feminino com *Phrynea*, quadro apresentado no mesmo salão artístico francês, garantindo que o pintor brasileiro recebesse o título de Delegado da Sociedade de Belas Artes, o que lhe conferia isenção de júri. Pode-se dizer que o pintor brasileiro atingiu sua consagração nos mundos da arte da França nesse momento e pela prática da pintura de nus femininos.

O que escapa à historiografia da arte é que o ano da estreia de Parreiras no terreno da pintura de nu feminino na França corresponde igualmente à criação de um retrato histórico que chamou atenção pelo nu masculino. Naquele ano de 1909, por encomenda da Prefeitura Municipal de Niterói, Parreiras criou *Arariboia – a fundação de Niterói*. Não há dúvida de que a importância histórica da liderança de Arariboia se associa ao fato de ter sido o artífice principal da aliança do grupo indígena com os portugueses na região da Guanabara no século XVI. A iniciativa, porém, buscava afirmar a imagem histórica de Arariboia como fundador da cidade de Niterói, uma vez que foi o líder do grupo de indígenas temiminós reunidos no aldeamento de São Lourenço, estabelecido em 1573 como a primeira ocupação colonial naquela margem da baía de Guanabara oposta à cidade do Rio de Janeiro, onde em 1819 seria criada a vila real da Praia Grande e que se tornaria capital provincial em 1835 com o novo nome de Niterói.

O programa que serviu de base à encomenda do retrato definia a pintura a ser criada como pintura histórica, gênero ao qual Antonio Parreiras se dedicava desde que executou para a decoração da sede do Superior Tribunal Federal, na cidade do Rio de Janeiro, o *pendant* intitulado *Os desterrados*, com as telas *A chegada* e *A partida*, respectivamente datadas de 1900 e 1901, e o quadro *Suplício de Tiradentes*, de 1901. Nos anos seguintes, dedicou-se ainda a grande encomenda do governo do Pará para realizar a pintura em grande formato *A conquista do Amazonas*, de 1907, portanto, antes da encomenda da prefeitura da então capital fluminense. Nos anos seguintes, a pintura histórica se tornou uma marca da criação do artista.

A polêmica da nudez

O quadro com a imagem de Arariboia tem a dimensão de 2 m de largura e 3 m de altura, o que afirma sua verticalidade adequada à composição realizada. No primeiro plano, estão três indígenas em que se destaca de pé e em tamanho natural o protagonista da cena, Arariboia. À sua frente há a figura de uma mulher indígena sentada no chão de terra junto a um pote decorado de cerâmica que olha para diante em direção ao líder indígena. Junto dela é representado um homem indígena que tem um instrumento de trabalho nas mãos e parece mover algo para onde dirige seu olhar. A figura do líder indígena ereta se impõe na cena pelo seu corpo forte, cuja anatomia é reforçada pelos braços cruzados e pernas ligeiramente abertas, transmitindo firmeza pela pose. Sua posição é ligeiramente torcida, pois seu corpo está dirigido ao fundo da cena, mas o rosto perfilado olha para o casal à sua frente, ressaltando os seus cabelos negros e lisos caindo pelas costas, cobertas por uma pele de onça. Enquanto isso, ao fundo, em proporção distante, do lado direito, há a cena que representa propriamente a ocupação colonial do território e que dá origem ao processo de fundação da cidade de Niterói. Observa-se, assim, a figura de um homem que ergue um cruzeiro ao lado de um clérigo em prece, enquanto um grupo ergue uma construção. Assim, Arariboia em sua pose que dirige o corpo para um lado e o olhar para o outro se

coloca claramente entre dois planos e dois mundos, tendo os índios de um lado e os colonizadores de outro.

Fig. 2. ANTONIO PARREIRAS. *Arariboia - a fundação de Niterói* (1909). Óleo sobre tela. 300 cm x 200 cm. Prefeitura Municipal de Niterói/Secretaria de Fazenda. Fonte: Museu Antonio Parreiras.

De modo breve, pode-se dizer que a mobilização social em torno da promoção da memória da origem indígena de Niterói levou à encomenda do retrato. O movimento se relaciona com o processo de afirmação de uma leitura republicana da história da então capital estadual, para contornar a memória da origem monárquica da cidade que surgiu por ato do rei d. João VI e com o título de *vila real*.¹ Em 1906, porém, ocorreu a contratação pela prefeitura municipal do pintor niteroiense Antonio Parreiras para criar o retrato da personagem indígena da história local tratado como a imagem do fundador de Niterói – mesmo que todos soubessem que índio não vive em cidade, que aldeamento não é núcleo urbano, e que o centro da antiga vila real da Praia Grande, instaurada em 1818, fosse distante do aldeamento indígena e separada por boa distância de área de mangue, de difícil superação. O fato inusitado é que a encomenda, realizada em 1906, acabou por ser radicalmente rejeitada ao ser apresentada na cidade três anos depois, em 1909. Então, a representação da nudez indígena foi colocada no centro de uma polêmica calorosa.

Nas páginas de *O Fluminense*, em de 9 de julho de 1909, lê-se a notícia de que o capitão J. A. da Silva, em nome da Comissão Glorificadora à data de fundação da cidade, dirigira ao prefeito um memorial “solicitando não ser recebido o retrato de Martim Afonso de Souza, O Arariboia”.² O motivo alegado é que o

¹ Sobre a história do monumento, veja-se: KNAUSS, Paulo. Herói da cidade: imagem indígena e mitologia política. In: KNAUSS, Paulo (org.). *Sorriso da cidade: imagens urbanas e história política de Niterói*. Niterói: Niterói Livros, 2003. P. 47 a 77.

² *O Fluminense*, 9 de julho de 1909

retrato não estava de acordo com o que estava previsto em contrato em que constava que a criação deveria ter como base litografia da Biblioteca Nacional e que a figura histórica estivesse portando “as roupas que o rei lhe ofereceu e não nu coberto de peles de cobra de lagartos e de onças” e completava o argumento afirmando “pois o Arariboia quando fundou esta cidade já era índio civilizado e cristão”.³ Em outra notícia publicada no dia 11 de julho, indicava ainda que a personagem não pudesse ser tratada “como simples representante das florestas, nu”- e o jornal registrava que considerava que a reclamação era a mais justa possível, dizendo:

“Nós só admitiríamos Arariboia figurando como simples elemento aborígene, dando valor de nossos silvícolas em confronto com as raças ocidentais já civilizadas, numa grande tela em que se pusesse em destaque essa luta homérica das duas correntes humanas – a civilização a procurar a vencer a barbárie.”⁴

O argumento continua:

“Num simples retrato, porém, atestado vivo da galhardia e valor do índio civilizado Martim Afonso, braço forte do governo da metrópole portuguesa, nesta parte do Brasil, não podemos permitir a feição rude e selvagem do nu contrastando com a admissão do retratado, como no-lo ensina a história, nos palácios dos governadores, onde era recebido como amigo e conselheiro.”⁵

Diante do comentário crítico apresentado na imprensa de época, não há como deixar de considerar que a nudez se colocou no centro da avaliação do quadro e da representação da personagem e conduziu as lentes do olhar da história e da representação do passado.

Em verdade, em página do dia 10 de julho do mesmo jornal *O Fluminense*, admitia-se que a encomenda tinha como fonte uma imagem pouco confiável de 1866, concluindo: “Ao pintor pediu-se um retrato mentiroso embora, mas um retrato já aceito pela tradição.”⁶ Nessa altura, o debate se colocava na tensão entre verdade e mentira, admitindo-se a segunda em nome da tradição.

O comentário do jornal completava-se afirmando:

“Mas Parreiras, embebido, arrastado mesmo pela fascinação artística colimada pelo seu talento em homenagem aos pródromos [...] esqueceu o capitão caboclo galardoado pelas tenças e pelo vestuário que lhe concedera a municiência do mal-aventurado rei lusitano, e embrenhou-se pela noite poética e deslumbradora de sua veneração pelos nossos maiores, pelos mais empolgantes vultos da nossa história, a evocar lendas e narrativas de tantos

³ Idem.

⁴ *O Fluminense*, 11 de julho de 1909.

⁵ Idem.

⁶ *O Fluminense*, 10 de julho de 1909.

feitos homéricos, e de lá nos trouxe a sua fulgurante tela donde a figura de Arariboia ressalta e vive, como mais valente e arrojado dos nossos selvagens.”

7

Assim, o ponto de vista defende que o pintor se ateve ao “impulso de sua imaginação, deturpando porém a visão histórica”, o que significou que “o seu trabalho, de ideia histórica, passou a simples alegoria apoteosadora”.⁸ A nota de *O Fluminense* sublinhava ainda uma confusão cronológica sugerida pela pintura ao colocar juntos a personagem e o edifício religioso que seria erguido muito tempo depois, o que atestava que se tratava de “revestir de poética e artística alegoria o vulto de maior destaque” e acrescentava: “Louvemo-la como obra de arte, mas não como concretização do episódio histórico.”⁹ Nesse momento, então, opunha-se a arte à história.

O artista como historiador

Em 13 de dezembro seguinte, o jornal crítico da tela publicou carta de esclarecimento do pintor em que apontava, primeiramente, que a gravura indicada pela encomenda não existia e o que era encontrado na Biblioteca Nacional era uma litografia incluída no livro *Brasil Histórico*, de Mello Moraes Filho, publicado em 1866, iconografia considerada por Parreiras sem valor algum, sendo nas suas palavras uma “fantasia de uma mão pouco escrupulosa de um ilustrador de um livro”.¹⁰ Apoiava seu juízo em troca de correspondência citada literalmente com o diretor da Biblioteca Nacional, Manoel Cícero e que atestava não haver outra imagem no acervo, assim como com Mello Moraes, autor do livro em que a gravura desqualificada fora incluída. A citação de resposta do autor do livro é importante, pois diz o seguinte: “É minha opinião que deve representar com atributos selvagens e tipo significativo da raça”.¹¹ O historiador e o pintor convergiam, portanto.

A manifestação do artista continuaria a ser publicada no dia seguinte, indicando que a questão da gravura citada na encomenda conduziu o desafio do estudo que desenvolveu – “lendo tudo quanto se escreveu sobre Arariboia.”¹² No seu argumento, grifa o fato de que o indígena prestou serviços aos portugueses “no extermínio de milhares de brasileiros, isto é, de tamoios.”¹³ Foi por isso que foi agraciado pelo rei d. Sebastião com comenda e vestuário de distinção. Por consequência, para Parreiras, a condecoração seria prêmio por ter derramado sangue dos brasileiros. Por isso, o pintor concluía que “a homenagem era ao

⁷ Idem.

⁸ Idem.

⁹ Idem.

¹⁰ *O Fluminense*, 13 de dezembro de 1909.

¹¹ Idem.

¹² *O Fluminense*, 14 de dezembro de 1909.

¹³ Idem.

fundador de Niterói e não ao exterminador dos valentes tamoios”.¹⁴ O pintor arremata seu argumento citando uma passagem de Frei Vicente do Salvador, cujo livro conhecido pelo título de *História do Brasil* e que sabemos ser datado de 1627. A passagem referenciada narra o encontro de Arariboia com o governador Antonio de Salema, no ano de 1575. Consta que o português repreendeu o modo pouco cortês do índio se sentar diante de sua presença. Na crônica, registra-se que Arariboia mencionou como suas pernas eram cansadas pelo serviço às guerras dos portugueses e ao perceber o incômodo do governador se levantou e foi embora. A conclusão tirada por Parreiras foi que representá-lo com o traje recebido do rei faria desaparecer “a altivez inata do glorioso chefe indígena”.¹⁵ A pesquisa histórica serviu à criação do artista, seguindo a tradição disciplinada da pintura histórica.

Do ponto de vista do trabalho artístico, Parreiras indicou que a opção por representar a personagem histórica vestida seria mais fácil, pois serviria para encobrir as deficiências do desenho e da anatomia, além de ser mais fácil a coloração. Mesmo assim optou pela solução mais difícil. “É proverbial a dificuldade de um nu de tamanho natural”, diz o pintor em defesa de sua arte.¹⁶

Ao final, Parreiras desqualifica seus interlocutores ao lembrar uma escultura de Victor Hugo criada por Auguste Rodin e que causou alvoroço na França, dizendo:

“É urgente dar um golpe de morte, nesse vaso impatriótico de criticar a obra nacional sem estar aparelhado do saber técnico necessário para apontar o erro ou a bondade dele.

Sem esse saber geral e a formação do critério pessoal, é inútil pretender que o artista tome a sério a crítica local.”¹⁷

Pela alusão feita, o pintor evidentemente demarcava a posição de opiniões entre um *saber geral* e uma *crítica local*, imputando falta de conhecimento de seus interlocutores. A defesa de Parreiras seria corroborada por Vieira Fazenda, o mais distinguido historiador do Rio de Janeiro de seu tempo, que mantinha coluna no jornal *A Notícia*, da cidade do Rio de Janeiro. Em texto de 28 de dezembro de 1909 e outro de 4 de janeiro de 1910, o historiador da cidade se apoiou em documentos como a carta do jesuíta Fernão Cardim, além de pesquisas de historiadores notórios como Joaquim Norberto de Sousa e Silva, Macedo Soares, Balthazar da Silva Lisboa e do Barão de Studart, para indicar, por exemplo, que desde o tempo de Arariboia havia uma construção dedicada ao culto católico, referendando assim ao final a representação realizada por Antonio Parreiras, avaliando como o pintor fora feliz na sua solução do ponto de vista histórico. Mas é a conclusão de seu primeiro texto que coloca a questão axial ou a pergunta que não quer calar: “Ficam para depois as dúvidas se Parreiras devia pintar ou não o

¹⁴ Idem.

¹⁵ Idem.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Idem.

índio nu ou vestido com a roupa de D. Sebastião!!", com duas exclamações ressalte-se.¹⁸

O motivo da nudez

O que se verifica com clareza é que a decisão do pintor por representar a nudez indígena de Arariboia foi consciente e embasada na pesquisa histórica. Pode-se também argumentar que a construção da personagem histórica se relacionava com o alinhamento pessoal de Antonio Parreiras à causa indígena no seu tempo. Como apontam as pesquisas de Lucia Stumpf, em 1909, no mesmo ano do retrato de Arariboia, por intermédio de Leolinda de Figueiredo Daltroa, educadora carioca e aliada do futuro marechal Rondon no movimento de defesa dos direitos indígenas, Parreiras retratou três outros indígenas - Jacumpté, Pracé e Porpipó, cuja pintura faz parte hoje da coleção do Museu Antonio Parreiras¹⁹. Os retratados foram os signatários de um abaixo-assinado que correu o país na época que se contrapunha à posição pública defendida pelo diretor do Museu Paulista, Hermann von Ihering, favorável ao extermínio dos povos indígenas que representassem um obstáculo ao progresso da civilização. Na sequência dos acontecimentos, diante da pressão social, em 1910, o governo federal decretou a criação do Serviço de Proteção ao Índio (SPI) que sob a liderança do futuro marechal Rondon representava a posição em favor da assistência aos povos indígenas pelo estado. Nesse sentido, o retrato do líder indígena se insere num contexto particular que confere à atividade do pintor uma orientação política deliberada e ao quadro o sentido de arte engajada no seu tempo.

Assim, é inegável que a polêmica sobre o retrato do indígena colocava em questão os ideais da civilização, sendo a nudez associada ao indígena o seu contraponto. Nesse sentido, a criação artística de Antonio Parreiras ia ao encontro do debate que envolveu os mundos da arte europeia ao menos desde a que o pintor francês Édouard Manet (1832-1883) chamou atenção para a nudez feminina com seus famosos quadros *Almoço na relva* (1862-63) e *Olympia* (1863). Ambos trataram de modo inovador a nudez feminina combinada com um erotismo discreto, ainda que explícito, em situações prosaicas de sentido realista como um piquenique ao ar livre com amigos e uma cena em que a empregada se dirige à patroa na cama. A construção do nu feminino como um gênero artística de salão na França teve seus ecos no Brasil. Nos primeiros anos da década de 1960, ou seja, na época que os nus de Manet vieram a público, durante sua temporada de estudos na França como bolsista do imperador, o pintor Pedro Américo criou *A Carioca*, representada por uma figura feminina de frente em posição sentada em cena natural de matas e águas. Em 1865, a tela foi oferecida ao imperador d. Pedro

¹⁸ A *Notícia*, 28 de dezembro de 1909.

¹⁹ STUMPF, Lúcia Klück. O indígena nas pinturas de Antônio Parreiras: uma leitura republicana; trabalho apresentado na 29ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 03 e 06 de agosto de 2014, Natal/RN. Disponível em: http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1402021698_ARQUIVO_TextocompletoABA2014.pdf. Acessado em: 7 de março de 2021.

II, mas terminou sendo rejeitada pelo mordomo-mor da Casa Imperial Paulo Barbosa por não seu caráter inapropriado, tendo sido depois oferecida ao rei da Prússia, Guilherme I. Uma segunda versão da pintura foi apresentada na Exposição Geral de Belas Artes da Academia Imperial de Belas Artes no ano de 1884, quando *Estudo de mulher* ou *Mulher com ventarola*, de Rodolfo Amoedo, foi apresentada ao público. Acompanhando a avaliação de Luciano Migliaccio, esse é o quadro que pode ser considerado, propriamente dito, “o primeiro nu moderno da pintura brasileira”, por Luciano Migliaccio.²⁰ Se o erotismo foi combinado nos salões de arte com a representação da nudez feminina e jovial, é possível apontar que o realismo apontou noutra direção para a representação da nudez masculina, que se distanciava do corpo de anatomia idealizado do classicismo. No Brasil, Eliseu Visconti e sua representação da nudez de homens idosos representa bem essa outra vertente de um gênero de pintura.

Por outro lado, como indica Sonia Gomes Pereira, não se pode esquecer que no universo acadêmico de formação dos artistas o estudo da representação do nu era uma presença constante. No centro do processo de ensino artístico se colocava tanto a prática do estudo do modelo vivo como a dedicação à produção de cópias que conduziam ao conhecimento da função narrativa da obra de arte a partir do domínio de temas da mitologia clássica e do Antigo Testamento que com frequência se relacionavam com a representação da nudez. Justamente por esse conjunto de práticas os artistas em formação eram iniciados na tradição artística europeia.²¹ Isso permite igualmente compreender que o nu não se restringe a um gênero artística que e afirmou em torno dos salões e pela crítica de arte.

O que importa salientar é que naquele ano de 1909, quando o pintor Antonio Parreiras apresentou em público seu retrato de Arariboia, a nudez concentrou o foco dos olhares. De certo modo, pode-se dizer que, diante da tela do século XX, impunha-se a velha interrogação europeia sobre os sentidos da civilização. A representação da nudez do indígena pela pintura de Parreiras não apontava para nenhuma influência do realismo artístico e nem sugeria qualquer sentido erótico, mas certamente afirmava o motivo da nudez na obra do pintor. Em abril daquele mesmo ano de 1909, depois de apresentar o retrato do indígena nu, Parreiras renovou definitivamente a marca de sua criação ao se afirmar como um pintor de nu feminino e ser aceito no *Salon* de Paris, com sua *Fantasia* (ou *Inspiration*), consagrando-se no meio artístico europeu.

Para concluir, não há dúvida de que o corpo significa. É possível indicar que o tema da nudez na pintura de Antonio Parreiras se dividiu entre a sugestão de um erotismo e a verdade histórica. A nudez do indígena se impôs à pintura histórica de Antonio Parreiras, instalando a polêmica e o quiproquó de opiniões

²⁰ MIGLIACCIO, Luciano. *Mostra do Redescobrimento: Arte do século XIX*, 1. ed. São Paulo: Fundação Bial de São Paulo, 2000, p. 34.

²¹ PEREIRA, Sonia Gomes. O nu e a questão do erotismo na arte brasileira do século XIX. IN: *Anais do XXXVIII Congresso do CBHA*, 16 a 20 de outubro de 2018, p. 1100-1109. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2018/anais/pdfs/07%20Sonia%20Gomes%20Pereira.pdf>. Acessado em 7 de março de 2021.

sobre os padrões da civilização. Sua erudição e dedicação à pesquisa histórica sustentaram sua elaboração da personagem do passado, mas o fato é que a imagem do indígena de corpo nu conduziu à interrogação sobre a interpretação e a verdade histórica. A nudez se definiu como medida epistemológica do conhecimento histórico.

Contudo, a falta de consenso sobre a interpretação da história selou o destino da obra que tendeu à se manter distante do público e pouco visível, o que promoveu a sua própria amnésia, resguardando sua presença simbólica. Por onde anda a tal tela do índio nu tão afamada? Restrita ao gabinete de secretaria municipal sem exibição pública e sem nenhum cuidado especial de conservação. A nudez do indígena se mantém resguardada.

Referências

KNAUSS, Paulo. Herói da cidade: imagem indígena e mitologia política. In: KNAUSS, Paulo (org.). *Sorriso da cidade*; imagens urbanas e história política de Niterói. Niterói: Niterói Livros, 2003. p. 47 a 77.

MIGLIACCIO, Luciano. Mostra do Redescobrimento: Arte do século XIX. 1. ed. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

PEREIRA, Sonia Gomes. O nu e a questão do erotismo na arte brasileira do século XIX. IN: Anais do XXXVIII Congresso do CBHA, 16 a 20 de outubro de 2018. p. 1100-1109. Disponível em:

<http://www.cbha.art.br/coloquios/2018/anais/pdfs/07%20Sonia%20Gomes%20Pereira.pdf>.

Acessado em 7 de março de 2021.

STUMPF, Lúcia Klück. O indígena nas pinturas de Antônio Parreiras: uma leitura republicana. In: Anais da 29a Reunião Brasileira de Antropologia. Natal/RN, 2014. Disponível em:

http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1402021698_ARQUIVO_TextocompletoABA2014.pdf. Acessado em: 7 de março de 2021.

Como citar:

KNAUSS, Paulo. A arte da nudez de Antonio Parreiras: o retrato de Arariboia e o nu masculino como tema da pintura. *Anais do 40º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Pesquisas em Diálogos*, Evento virtual, CBHA, n. 40, p. 345-354, 2021 (2020). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.40.28>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.html>